



Илья Эрэнбург

ИЛЬЯ
ЭРЕНБУРГ

Том шестой



Издательство
«Художественная
литература»
Москва 1965

Собрание
сочинений
в девяти
томах



ИМЛЯ

Издательство
«Художественная
литература»
Москва 1965

ТОМ ШЕСТОЙ

ЭРЕНБУРГ

Оттепель

Повесть

Перечитывая Чехова
Индия. Япония. Греция
Французские тетради
Статьи о литературе и
искусстве. Переводы

Р 2
376

Комментарии
М. ВАЙНБЕРГА

Художник
Ф. ЗВАРСКИЙ

Оттепель

Повесть



Мария Ильинишна волновалась, очки сползали на кончик носа, а седые кудряшки подпрыгивали. Она объявила:

— Слово предоставляется товарищу Брайнину. Подготовиться товарищу Коротееву.

Дмитрий Сергеевич Коротеев чуть приподнял узкие темные брови — так всегда бывало, когда он удивлялся; между тем он знал, что ему придется выступить на читательской конференции: его давно об этом попросила библиотекарьша Мария Ильинишна, и он согласился.

На заводе все относились к Коротееву с уважением. Директор Иван Васильевич Журавлев недавно признался секретарю горкома, что без Коротеева выпуск станков для скоростного резания пришлось бы отложить на следующий квартал. Дмитрия Сергеевича ценили, однако, не только как хорошего инженера, — поражались его всесторонним знаниям, уму, скромности. Главный конструктор Соколовский, человек, по общему мнению, язвительный, ни разу не сказал о Коротееве дурного слова. А Мария Ильинишна, как-то побеседовав с Дмитрием Сергеевичем о литературе, восторженно рассказывала: «Чехова он исключительно чувствует!» Ясно, что читательская конференция, к которой она готовилась больше месяца, как школьница к трудному экзамену, не могла пройти без Коротеева.

Инженер Брайнин разложил перед собой кипу бумажек; говорил он очень быстро, как будто боялся, что не успеет всего сказать, иногда мучительно запинаясь, надевал очки и рылся в бумажках.

— Несмотря на недостатки, о которых правильно говорили выступавшие до меня, роман имеет, так сказать, большое воспитательное значение. Почему агронома Зубцова постигла неудача в деле лесонасаждения? Автор правильно, так сказать, поставил проблему — Зубцов недопонимал значение критики и самокритики. Конечно, ему мог бы помочь секретарь парт-организации Шебалин, но автор ярко показал, к чему приводит пренебрежение принципом коллегиального руководства. Роман сможет войти в золотой фонд нашей литературы, если автор,

так сказать, учет критику и перерабатывает некоторые эпизоды...

В клубе было полно, люди стояли в проходах, возле дверей. Роман молодого автора, изданный областным издательством, видимо, взволновал читателей. Но Брайнин извел всех и длинными цитатами, и «так сказать», и скучным, служебным голосом. Ему для приличия скупно похлопали. Все оживились, когда Мария Ильинишна объявила:

— Слово предоставляется товарищу Коротееву. Подготовиться товарищу Столяровой.

Дмитрий Сергеевич говорил живо, его слушали. Но Мария Ильинишна хмурилась: нет, о Чехове он иначе разговаривал. Почему он налетел на Зубцова? Чувствуется, что роман ему не понравился... Коротеев, однако, хвалил роман: правдивы образы и самодура Шебалина, и молодой честной коммунистки Федоровой. Да и Зубцов выглядит живым.

— Скажу откровенно, мне только не понравилось, как автор раскрывает личную жизнь Зубцова. Случай, который он описывает, прежде всего малоправдоподобен. А уж типического здесь ничего нет. Читатель не верит, что чересчур самоуверенный, но честный агроном влюбился в жену своего товарища, женщину кокетливую и ветреную, с которой у него нет общих духовных интересов. Мне кажется, что автор погнался за дешевой занимательностью. Право же, наши советские люди душевно чище, серьезнее, а любовь Зубцова как-то механически перенесена на страницы советского романа из произведений буржуазных писателей...

Коротеева проводили аплодисментами. Одним понравилась ирония Дмитрия Сергеевича: он рассказал, как молодые писатели, приезжая в творческую командировку с блокнотом, бегом расспрашивают десяток людей и объявляют, что «собрали материал на роман». Другим польстило, что Коротеев считает их людьми более благородными и душевно более сложными, чем герой романа. Третьи аплодировали потому, что Коротеев — вообще умница.

Журавлев, который сидел в президиуме, громко сказал Марии Ильинишне: «Хорошо он его высек, это бесспорно». Мария Ильинишна ничего не ответила.

Жена Журавлева, Лена, учительница, кажется, одна не аплодировала. Всегда она оригинальничает, — вздохнул Журавлев.

Коротеев сел на свое место и смутно подумал: начинается грипп. Глупо теперь расхвораться: на мне проект Брайнина. Не нужно было выступать: повторял азбучные истины. Голова болит. Здесь невыносимо жарко.

Он не слушал, что говорила Катя Столярова, и вздрогнул от хлопков, которые прервали ее слова. Катю он знал по работе: это была веселая девушка, белесая, безбровая, с выражением какого-то непрестанного восхищения жизнью. Он заставил себя прислушаться. Катя ему возражала:

— Не понимаю товарища Коротеева. Я не скажу, что этот роман классически написан, как, например, «Анна Каренина», но он захватывает. Я это от многих слышала. Буржуазные писатели ни при чем. У человека, по-моему, сердце, вот он и мучается. Что тут плохого? Я прямо скажу, у меня в жизни тоже были такие моменты... Одним словом, это берет за душу, так что нельзя отменить...

Коротеев подумал: ну кто бы мог сказать, что смешливая Катя уже пережила какую-то драму? «У человека сердце»... Он вдруг забылся, не слушал больше выступавших, не видел ни Марии Ильинишны, ни колючей буро-серой пальмы, ни цитов с книгами, — глядел на Лену, и все терзания последних месяцев ожили. Лена ни разу на него не посмотрела, а он этого хотел и боялся. Так теперь бывало всякий раз, когда они встречались. А ведь еще летом он с ней непринужденно разговаривал, шутил, спорил. Тогда он часто бывал у Журавлева, хотя в душе его недолго любил — считал чересчур благодушным. Бывал он у Журавлева скорее всего потому, что ему было приятно разговаривать с Леной. Интересная женщина, в Москве я такой не встретил. Конечно, здесь меньше трескотни, люди больше читают, есть время подумать. Но Лена и здесь исключение, чувствуется глубокая натура. Непонятно даже, как она может жить с Журавлевым, она на голову выше его. Но живут они как будто дружно, дочке уже пять лет...

Тогда Коротеев спокойно любовался Леной. Молодой инженер Савченко как-то сказал ему: «По-моему, она настоящая красавица». Дмитрий Сергеевич покачал головой: «Нет... Но лицо запоминающееся...» У Лены были золотистые волосы, на солнце рыжие, и зеленые туманные глаза, иногда задорные, иногда печальные, а чаще всего непонятные, — кажется, еще минута, и она исчезнет в косом луче пыльного комнатного солнца.

Хорошо было тогда, подумал Коротеев. Он вышел на улицу. Ну и метель! А ведь когда я шел в клуб, было тихо...

Коротеев шел в полузабытьи, не помнил ни о читательской конференции, ни о своем выступлении. Перед ним была Лена — разорение его жизни, лихорадочные мечты последних недель, бессилие перед собой, которого он прежде не знал. Правда, товарищи считали его удачником — все у него получалось, и за два года он обрел всеобщее признание. Но ведь позади у него были не только эти два года; недавно ему исполнилось тридцать пять, не всегда жизнь его баловала. Он умел бороться с трудностями. Его лицо, длинное и сухое, с высоким выпуклым лбом, с серыми глазами, то холодными, то ласково-снисходительными, с упрямой складкой возле рта, выдавало волю.

Он был в десятом классе, когда пережил первое большое испытание. Осенью 1936 года его отчима арестовали. Утром он встретил возле дома своего лучшего друга Мишу Грибова. Коротеев его окликнул — хотел поделиться горем, спросить, как ему быть. Но Миша насупился и, ничего не сказав, перешел на другую сторону улицы. Вскоре Коротеева исключили из комсомола. Мать плакала: «При чем тут ты?..» Он ее утешал: «Так нельзя рассуждать. Это частный случай...» Он пошел на завод; нашлись новые товарищи, работой он был доволен, а по вечерам занимался, говорил матери, что через несколько лет будет студентом.

Через несколько лет в знойный август он шагал по степи с отступавшей дивизией. Он был мрачен, но не падал духом. Почему-то именно на нем сорвал злобу генерал, обозвав его перед всеми трусом и шкурником, грозил отдать под суд. Коротеев спокойно сказал товарищу: «Это хорошо, что он ругается. Значит, выкарабкаемся...» Вскоре после этого осколок снаряда попал ему в плечо. Он пролежал в госпитале полгода, потом вернулся на фронт и провоевал до конца. Был он влюблен в связистку Наташу; их батальон уже сражался в Бреслау, когда выяснилось, что она отвечает ему взаимностью; она сказала: «Вид у тебя холодный, даже подойти страшно, а сердце — нет, я это сразу почувствовала...» Он мечтал: кончится война, будет счастье. Наташа погибла нелепо — от мины, взорвавшейся на улице Дрездена десятого мая, когда никто больше не думал о смерти. Коротеев свое горе пережил стойко, никто из товарищей не догадывался, как ему тяжело. Только много времени спустя, когда мать ему сказала: «Почему не женишься? Ведь

тебе за тридцать, умру — и присмотреть некому», — он признался: «Я, мама, счастье на войне потерял. Теперь мне это в голову не лезет...»

В часы тоски он знал одно лекарство: работу. Он кончил машиностроительный институт. Его дипломная работа понравилась; хотели оставить его при институте, но кто-то за кого-то попросил, и Коротеева отправили на завод в приволжский город. Здесь-то люди увидели удачника, человека, у которого все получается. Журавлев, недоверчиво относившийся к молодым, сразу оценил способности Коротеева. Дмитрия Сергеевича выбрали в горсовет; часто он выступал с докладами. Рабочие охотно с ним делились своими мыслями, считали, что он человек честный и не испорченный положением.

Что же с ним приключилось? Почему он перестал управлять собой? Почему, шагая сквозь метель, угрюмо думал о Лене? Нет, не думал, только чувствовал, что она не уйдет из его жизни. Что за наваждение? Глупо все вышло, по-детски. Да и не вяжется со всей его жизнью...

Метель не унималась, снег слепил, глушил. Вдруг Коротеев остановился; никого кругом не было, а он приподнял брови и засмеялся — вспомнил свое выступление на читательской конференции. Разве не смешно? Подымаюсь на трибуну и преспокойно доказываю, что такого вообще не бывает. Писатель придумал Зубцова, заставил его влюбиться по уши в жену товарища, осрамил перед всеми, а затем, чтобы свести концы с концами, отправил в Заполярье. Разумеется, Коротеев протестует: «Это дешевый эффект, это не типическое явление». Да, да, запомним, Дмитрий Сергеевич, мы с Зубцовым вообще не существуем, нас придумали, нас дергают за ниточки, нас нет.

Наверно, Лена теперь спрашивает себя: что же представляет собой Коротеев? Бюрократ? Жалкий лгунишка? Ведь кто-кто, а она догадывается. Женщины разбираются в этом куда лучше. Я Наташе не решался сказать чуть ли не до конца, а она мне потом рассказывала: «Я еще на Соже заметила. Помнишь, бомбили, а ты обязательно хотел побриться»... Я, может быть, разбираюсь в станках, но с чувствами плохо... Конечно, Лена теперь надо мной издевается.

Впрочем, зачем я об этом думаю? Лена — жена Журавлева, у нас с нею разные дороги. С дурью можно справиться. Дело в другом. Почему я, действительно, сказал: «Такого не бывает»? Не знаю. Во всяком случае, я не хотел обманывать. Мои чувства

никого не касаются, это — частное дело инженера Коротеева. А книга — общественное явление. Зачем писать о таких вещах? Это никому не может помочь. Из неудач Зубцова с лесонасаждениями читатель сделает выводы. А чувства к чужой жене — нелепый пережиток. Любовь — цемент, все это говорят, а такая любовь разъедает. Получается, что я выступил правильно. Вообще не следовало выступать. Но дело не в этом: необходимо справиться с собой.

Возле яркого круглого фонаря снег походил на стаю птиц, испуганных или возбужденных, взлетал, падал, снова взлетал. Под фонарем, обнявшись, стояли влюбленные. Уж не Катя ли? — подумал Коротеев. Девушка вскрикнула, и парочка быстро зашагала вперед. Коротеев улыбнулся. Может быть, Катя. Или другая. Так и мы с Наташей ходили по парку возле Берлина; там было серое озеро, кувшинки, и вдруг на нас налетел майор... Все это хорошо в молодости. Нужно выбросить дурь из головы. Раз и навсегда.

На улице было пусто; давно все разошлись по домам — и те, кто судил агронома Зубцова, и те, кто глядел в театре «Даму-невидимку», и те, кто слушал лекцию о поднятии животноводства, и те, кто ходил в гости к друзьям. Новые дома, днем унылые, сейчас казались театральной декорацией: золотые окна боролись со снегом.

В домах живут люди, спорят, спят, мучаются, радуются. Разное в жизни бывает... Но все это — второй план, главное — работа.

Он знал, что только работа его спасет, и, чиркая спичками на темной лестнице, радостно подумал: сейчас сяду за проект Брайнина. Он разложил на столе чертежи, смету. До чего сильно топят — дышать нечем! Он открыл форточку, и в комнату ворвались снежинки. Вероятно, у меня грипп. А может быть, и это дурь. Нужно работать.

Обычно, работая, он сидел неподвижно, мог так просидеть половину ночи. Теперь он то и дело откидывался на спинку стула, переставлял лампу или пепельницу, шагал по комнате. Большая и как будто чужая тень встревоженно металась по белой стене.

Брайнин прав, многое зависит от сварки, в итоге — перекосы. Завтра поговорю с Журавлевым. Сейчас они пьют чай, и Лена ему говорит: «Коротеев выступал, как чинуша». Она смеется, а Журавлев берет меня под защиту: «Романы не его

дело, зато он неплохо работает, это — главное». Правильно, Иван Васильевич, главное! Когда Лена смеется, глаза у нее темнеют; иногда смеется, а глаза печальные. Вздор! Нужно сказать Журавлеву про редукторы...

В пять часов утра он с удовлетворением сказал себе: можно с поправками рекомендовать проект Брайнина... Спать не стоит — скоро на завод. Но не спать трудно: снова ползет в голову дурь. Может быть, изложить в виде записки все поправки к проекту Брайнина? Легче будет убедить Журавлева. Да и час уйдет...

Все метет и метет. Но темные улицы оживились: люди топчутся на работу. Тот же яркий фонарь, те же белые птицы, только влюбленных нет.

— Фильм какой замечательный! Я всю ночь не спала...

— Да ты скажи Егорову, он тебя отпустит, а бюллетениться глупо...

— Навагу выбросили, народу — не пробиться...

А Коротеев думает: до чего крепкая дурь! Не проходит. Может быть, вообще не пройдет, не знаю. Я об этом читал, оказывается, нужно пережить. Неожиданно он улыбается: это очень глупо, но кажется, я счастлив...

2

Вернувшись с читательской конференции, Лена накрыла на стол, принесла из кухни чайник, холодные котлеты, что-то при этом говорила. Журавлев, однако, заметил, что она сама не своя. Спроси он, что с нею, она, наверно, растерялась бы, но он ей подсказал: «Опять двоек понаставила и расстраиваешь-ся?» Она с облегчением ответила: «Да».

Иван Васильевич взял газету (утром он не успел прочитать); он ел и читал, иногда взглядывая на жену, говорил: «Никифорова здорово отхлестали», «Что компрессоров не хватает, это бесспорно». Лена поспешно соглашалась.

Хорошо, что он читает: она может подумать. Ведь только сейчас она поняла, что случилось непоправимое. Ужасно переживать такое одной!..

В студенческие годы у Лены было много подруг, а на заводе она порой тосковала: не с кем поговорить. Ее тянуло теперь к людям, обладавшим жизненным опытом, и она сама над собой

13

подтрунивала: учительница, а все еще хочу быть ученицей. До прошлого года в школе работал один из самых примечательных людей города — Андрей Иванович Пухов. К нему все относились с почтением: старый большевик, участник гражданской войны, талантливый педагог. А Лена считала его своим спасителем. Ведь она вначале растерялась, дети шалили во время урока, не слушали ее, она по ночам плакала. Андрей Иванович помог ей войти в работу, раскрыл самое главное: ученик это как взрослый, один не похож на другого, нужно понять, заслужить доверие. Он разговаривал с ней, как с родной дочерью. Она дня не могла прожить, не услышав несколько слов от Андрея Ивановича. Но прошлой зимой Пухов тяжело заболел, врачи определили — грудная жаба, запретили работать. Правда, теперь Андрей Иванович лучше себя чувствует, иногда он заходит в школу — тянет его туда, но Лена не решается его беспокоить своими сомнениями, бранит себя: пора жить своим умом, ей ведь скоро тридцать. Не девочка... А все-таки трудно, когда не с кем посоветоваться.

Иногда Лена забегает к врачу Вере Григорьевне Шерер. Познакомились они год назад. Лена не забудет того вечера: тогда она впервые поняла, что муж для нее чужой. Это было так страшно, что она всю ночь проплакала. Вера Григорьевна нравится Лене, но встречаются они редко — Шерер всегда занята. Потом она какая-то замкнутая. Может быть, потому, что одинокая? Она сказала Лене: «Второй раз ничего не получается» — она на войне потеряла мужа. Лене неловко надоедать Вере Григорьевне: у нее свое горе.

С Коротеевым Лена как-то сразу подружилась. Он много рассказывал про войну, про Германию, про товарищей, люди в его рассказах оживали, и Лене казалось, что она их хорошо знает. Они спорили о книгах: Лена говорила, что не верит в счастье Воропаева, а Коротеев доказывал, что это — правда. Ему нравился Листопад, а ей он казался бездушным. Про роман Гроссмана Коротеев сказал: «Войну он показал честно, так действительно было. Но герои у него слишком много рассуждают, больше, чем на самом деле, от этого им иногда не веришь». Лена возразила: «А разве вы мало рассуждаете?» Он сконфузился, пробормотал: «Нельзя переносить на собеседника... А я вам, видно, надоел разговорами...»

Никогда он не рассказывал Лене ни про Наташу, ни про свою раннюю молодость, но она чувствовала, что не такой он «счаст-

ливчик», как это казалось Ивану Васильевичу. Она ценила в Коротееве и душевную силу, и скрытое, глубоко душевное волнение: живой человек. Когда было заключено перемирие в Корее, он сделал доклад; Лена слушала с интересом, он хорошо показал крах американской стратегии, сделал выводы: другой конец, чем был в Испании, агрессорам придется призадуматься, да и повсюду сторонники мира подымут голову. Они вышли из клуба вместе, и Коротеев сказал ей: «У нас в институте училась девушка из Кореи. Крохотная, как ребенок... Я эти дни все о ней думаю. Она удивительно хорошо улыбалась... Замечательно, что теперь она может снова улыбнуться, — ведь они столько пережили!..» Лена подумала, что, может быть, только она знает всего Коротеева — и того, что выступал с докладом, и того, что рассказывал о маленькой кореянке.

Иногда она его не понимала. Она как-то рассказала ему, что с десятиклассницей Варей Поповой чуть было нестряслась беда: «Взяли и исключили из комсомола. Не разобрались, не выслушали. Правда, в итоге вмешался горком. Варю теперь восстановили. Но вы представляете себе, что значит пережить такое в семнадцать лет! Это ведь драма... Виноват, конечно, Фомин, а ему даже выговора не дали. Разве это допустимо?..» Она ждала, что Коротеев ее поддержит, но он молчал: думал о чем-то своем. Будь на его месте муж, она подумала бы: трусит. Но Коротеева она уважала и решила: наверно, я еще многого в жизни не понимаю.

Не замечая того, она к нему привязалась. Когда он не приходил, она огорчалась, спрашивала мужа: «Не заболел ли Дмитрий Сергеевич?» Это было летом, все тогда ей казалось простым, понятным, хорошим. Потом Коротеев уехал в отпуск на Кавказ. Вернулся он мрачным; Лена даже подумала: может быть, встретил девушку, не поладили... Он начал избегать общества Лены. Два раза она его останавливала на улице; он говорил, что много работы, но скоро пойдет, обязательно, обязательно... Лена терялась в догадках и вдруг поймала себя на мысли: а я ведь слишком много думаю о нем. Уж не влюбилась ли?.. Тотчас она себя урезонила: в моем возрасте таких глупостей не делают. Просто здесь мало интересных людей, и потом, мы ведь дружили...

На читательскую конференцию она пошла неохотно: скучно, будут читать по бумажке, цитировать газетные статьи, пересказывать содержание книги. Журавлев настаивал: секретарь

горкома сказал, что придет, вообще все будут: «Что за глупые демонстрации? И потом, тебе будет интересно — Мария Ильинишна говорила, что выступит Коротеев». Лена рассердилась: «Вот уж это мне все равно...» Иван Васильевич усмехнулся: верь женщинам, считала Коротеева чуть ли не гением, а теперь даже неинтересно, что он скажет...

Лена не думала, что этот вечер сыграет такую роль в ее жизни.

Когда Коротеев выступал, ей хотелось уйти или закрыть руками лицо. Ведь он говорит это ей: решил объяснить, почему не приходит. Теперь ясно: он считает меня ветреной, взбалмошной, как героиню того романа. Решил, что я в него влюбилась, и читает нотации. Он человек порядочный, голова у него занята другим, да и вообще я должна понять, что такого не бывает. Словом, урок мне. Но почему он вздумал объясниться при всех? Мог бы прийти и сказать. Очевидно, решил, так будет обиднее, боится, что я его не оставлю в покое. Может не бояться: больше он меня не увидит.

Так она возмущалась Коротеевым, когда шла с мужем сквозь метель домой. (Журавлев хотел вызвать машину, но она запротестовала, думала, что в пути немного успокоится.) Но, войдя в дом, она вдруг почувствовала, что не за что обижаться на Коротеева, беда в ней самой. Впервые она осознала, что любит Дмитрия Сергеевича, что все последнее время терзалась оттого, что он не приходил, что не будет у нее ни счастья, ни душевного покоя. Она быстро прошла на кухню. Чайник долго не закипал, и она могла погоревать, не чувствуя на себе недоумевающих глаз Ивана Васильевича. Теперь она уже не сердилась на Коротеева, говорила себе: он прав. Не все ли равно, какую форму он выбрал, он должен был честно меня предостеречь. Он видел то, чего я сама не понимала, и отрезал начисто. Нужно жить. Но как?..

Она сидела в столовой, пока Иван Васильевич ужинал, делала вид, что пьет чай. Хорошо, что в газете длинная статья... Удивленно она подумала: это — мой муж...

С Журавлевым Лена познакомилась на вечере самодеятельности. Она тогда кончала педагогический институт. Журавлева прислали в город незадолго до этого; он говорил, что чувствует себя хорошо только среди молодежи, и часто бывал в институте. Лена участвовала в спектакле, роль ей дали маленькую, играла она слабо, но когда начали танцевать, Журав-

лев пригласил ее. Они весь вечер провели вместе, и он проводил ее до общежития.

Иван Васильевич очень изменился за шесть лет; дело не в том, что он потолстел, обрюзг, обвисли щеки, обозначилась лысина (о нем говорят «пожилой человек», а ему всего тридцать семь), но изменились и глаза — они глядели мечтательно, а теперь у него взгляд спокойный, уверенный, голос стал повелительным, да и смеется так, что другим не смешно. Все в нем теперь другое.

А может быть, так только кажется Лене? Когда они познакомились, он прельстил ее жизнерадостностью, оптимизмом, никогда не унывал, в самые трудные минуты говорил, что можно найти выход. Он и теперь так рассуждает, но теперь это сердит Лену. Приходит главный инженер Егоров, на нем лица нет, с трудом выговаривает, что у его жены рак. Лена сдерживается, чтобы не заплакать. А Журавлев говорит: «Не огорчайтесь. Поправится. Медицина теперь чудеса творит». И минуту спустя спрашивает Егорова: «Скажите, Павел Константинович, как со станками для Сталинграда? В третий раз запрашивают...» Летом секретарь горкома при Лене сказал Журавлеву, что нельзя оставлять рабочих в ветхих лачугах и в бараках, фонды на жилстроительство выделены еще в прошлом году. Иван Васильевич спокойно ответил: «Без цеха для точного литья мы бы оскандалились, это бесспорно. Вы ведь первый нас поздравили, когда мы выполнили на сто шестнадцать процентов. А с домами вы напрасно беспокоитесь — они еще нас переживут. В Москве я видел домишки похуже». Не хочет себя расстраивать, думала Лена, на все у него один ответ: «Обойдется». Эгоист, самый настоящий эгоист!

В молодом Журавлеве подкупало легкое, незлобивое веселье, а оно с годами ушло. Были у него неприятности по работе, три года назад все говорили, что его снимут, он дважды ездил в Москву, обошлось. Может быть, он от этого стал реже улыбаться? Может быть, его угнетает ответственность за судьбу завода? А может быть, просто отяжелел? Впрочем, он и теперь оживляется, когда рассказывает об агрегатных станках, о том, что в Москве его чудесно приняли, что Никифорову, который пробовал его угробить, намылили голову. Для Лены это самодовольство, и только. Но Иван Васильевич любит завод, гордится им. Минутами ему кажется, что завод и он — это одно; если ему горячо жмут руку, значит, приветствуют весь

коллектив, а если завод не выполнит плана, это будет личным несчастьем его, Журавлева.

Чем он увлекается помимо работы? Есть у него свои страсти. Он молодеет на двадцать лет, когда в воскресенье отправляется на рыбную ловлю или обсуждает с Хитровым, на какую насадку лучше клюет рыба. Это раздражает Лену: мог бы взять книгу, пойти в театр, а для него высшее наслаждение — часами глядеть на поплавок.

Не понимает Лена и симпатии мужа к Хитрову. Это исправный работник, хороший семьянин; он толст, розов и похож на взрослого младенца; у него приятный басок, и, обхохотываясь, он рассказывает в сотый раз известные всем анекдоты. Хитров свято верит в ум и в звезду Ивана Васильевича. Они вместе ловят рыбу, иногда ездят на охоту, иногда играют в шашки или мирно выпивают пол-литра. Журавлев говорит о Хитрове: «Закваска у него правильная...» Соколовский как-то язвительно заметил: «Хитров прежде удочки в руки не брал, а теперь уверяет, что с детства страстный рыболов; больше того, он вчера изрек: «Щуку поймать труднее, чем пескаря, это бесспорно». Лене Хитров противен, она его считает подхалимом и однажды, рассердившись, спросила мужа: «Ну, как ты можешь с ним часами разговаривать? Он ведь повторяет все, что ты говоришь». Иван Васильевич пожал плечами: «Хитров вовсе не дурак, у него всегда оригинальные предложения. Судишь с кондачка, а сама ничего не знаешь».

Он любит ее, любит дочку — это Лена знает. Но не о таком чувстве она мечтала, когда решила стать его женой. Он ее считает экзальтированной, иногда усмехается: «Говорят, раньше извозчики рубль запрашивали, а везли за десять копеек. Так и ты — хочешь жить с запросом. А жить проще. Да и труднее...»

В первые годы совместной жизни Лена пыталась заговаривать с мужем о любви, о назначении жизни, о том, в чем счастье. Он ласково улыбался, но всегда обрывал разговор, говорил, что ему нужно работать. Он считает, что Лена — хорошая жена, он с нею счастлив. Правда, имеется у нее слабость: ей хочется, чтобы он все время говорил о своих чувствах, но ведь у женщин бывают куда ббльшие недостатки.

Когда Лена подружилась с Коротеевым, Иван Васильевич радовался за нее. Никакой ревности он не испытывал: Лена — серьезная женщина. Но ей хочется иногда поболтать, да и пошкетничать, это естественно. А у меня нет времени. И не умею

я ее развлечь. Коротеев — толковый инженер, но он любит пощеголять своими знаниями, ему лестно, что Лена слушает его раскрыв рот...

В последнее время, когда Коротеев перестал заходить, Иван Васильевич удивлялся: неужели он ей надоел? Такой умища... Беда в том, что она меня слишком любит, это бесспорно.

Лена, когда они только поженились, поставила условие: она будет учительствовать; не затем она кончила институт, чтобы превратиться в домохозяйку. Работой своей она увлекалась, пробовала заинтересовать ею мужа — показывала школьные тетрадки, восторгалась талантом старика Пухова, жаловалась на завуча. Иван Васильевич ей как-то сказал: «Ты думаешь, у меня мало своих неприятностей? Конечно, учить ребят не так просто. Но и завод не мелочь».

Хорошо он работал или плохо? Мнения делились. Одни говорили, что он формалист и перестраховщик, если завод выдвинулся, то благодаря Егорову, Коротееву, Соколовскому, Брайнину, а Журавлев им только мешает. Другие утверждали, что Иван Васильевич хороший администратор и честный человек — это самое важное. Никто, однако, не вносил страсти ни в нападки, ни в защиту: Журавлев не порождал в людях сильных чувств.

Лена считала его самоуверенным, а между тем он часто не доверял себе, но своими сомнениями не делился ни с главным инженером, ни с Коротеевым: считал, что ответственность лежит на нем. Когда Коротеев однажды сказал, что отчет составлен в чересчур радужных тонах, Журавлев пожал плечами: Коротеев разбирается в машинах, но не в тайне управления заводом. Иван Васильевич знает, что если написать в Москву о непорядках, там только поморщатся, скажут: «Журавлев паникует». Люди любят приятные новости, а когда им подносят вместо меда перец, они сердятся. Он иногда говорит жене: «Нужно уметь и промолчать». Лена видит в этом трусость. А ведь Журавлев три года провоевал, был у Ржева в самое трудное время, и боевые товарищи помнят его как человека смелого. Вспоминая годы войны, он однажды сказал Лене: «Могли убить, это бесспорно. Но умереть — не штука. А вот поставят тебя и скажут: «Отчитывайся», — это другая музыка...»

Что бы ни говорили противники Журавлева, завод был на хорошем счету: за шесть лет ни одного прорыва. Правда, замминистра сказал Ивану Васильевичу, что фондами на жилстрои-

тельство он распорядился незаконно, но Журавлев решил: это для проформы... Министерство, как и я, заинтересовано прежде всего в продукции. Разумеется, он поспешил успокоить замминистра: все рабочие обеспечены жилплощадью, катастрофического ничего нет, а подготовка к строительству трех корпусов уже начата. Действительно, в конце года были утверждены и проекты и смета, но с домами Журавлев не торопился. Председатель завкома после Пленума ЦК ему осторожно сказал: «Иван Васильевич, вы читали, что пишут?.. Давно бы нужно обеспечить людей жилплощадью...» Журавлев ответил: «Обеспечим», — но над словами Сибирцева не задумался: Иван Васильевич, будучи человеком неглупым, гибкостью ума не отличался.

Осенью в «Известиях» была напечатана статья о заводе. Журавлев строго сказал корреспонденту: «Про меня нечего писать. Цифры я вам дал, напирайте на продукцию. Можете похвалить Коротеева — он заслужил. А главное — поговорите с рабочими. Вот вам список...» Корреспондент все же расхвалил Журавлева, написал, что он относится к тем работникам советской промышленности, которые сочетают дерзновение с трезвым расчетом и большим опытом. Председатель горисполкома по телефону поздравил Ивана Васильевича. Шестого ноября, на торжественном заседании, Журавлев сидел в президиуме рядом с командующим военным округом. В городе говорили: «Журавлев пошел в гору».

Не удивительно, что художник Владимир Андреевич Пухов, сын старого учителя, год назад вернувшийся в город из Москвы, пишет теперь портрет Журавлева. Владимир Андреевич любит говорить: «Из лотерей я признаю только беспроигрышную». Если он задумал написать портрет Журавлева для ежегодной выставки, то только потому, что модель должна обеспечить успех его работе. В газетной статье Пухову посвятят целый абзац, а портрет купит музей. Иван Васильевич изображен при всех орденах, он сидит за огромным столом, на котором красуется модель станка. Увидев на мольберте незаконченный портрет, Лена поморщилась: хотел польстить, и не вышло — смахивает на индюка...

Лене казалось, что она видит мужа насквозь, но о многом она не догадывалась. Иван Васильевич, например, искренне огорчался, видя, как мучительно умирает жена Егорова, и все же чуть ли не до последнего дня благодушно приговаривал:

«Ничего, выздоровеет»... Он мрачнел, заглядывая в сырые, темные домишки, где ютились рабочие, вспоминал свое детство (он был родом из бедного села Калужской области). Обидно, что люди плохо живут. Тотчас он успокаивал себя: без цеха точного литья мы бы сели в лужу, это бесспорно. Да и не так уж им плохо в этих домах. Разве можно сравнить с тем, как жили их отцы? В будущем году построим три корпуса. Он считал: если говорить, что все хорошо, то и на самом деле все станет лучше. Главное — не распускаться. Егорову самому хотелось, чтобы я его приободрил. Секрет именно в этом: поменьше смотреть на тeneвые стороны, тогда и стороны будут поменьше, это бесспорно.

Однажды в сборочном цеху начался пожар. Иван Васильевич показал себя с лучшей стороны: не растерялся, действовал умело, так что с огнем быстро справились; нужно было наверстать потерянное время, он вместе с группой рабочих всю ночь трудился в цеху, приободрял людей. Вскоре после этого события, взволновавшего завод, Коротеев сказал Соколовскому: «Скажите, вас не удивил Журавлев? Ведь он человек, лишенный всякой инициативы, а вот здесь не растерялся...» Соколовский всегда насмеялся над Журавлевым, но теперь, подумав, ответил: «Это вы правы. Садоводы говорят о спящей почке, — есть такие почки на деревьях. Иногда много лет не раскрываются. А если отрезать крону, спящая почка распустится. Так и Журавлев — заурядный чиновник, но стоит разразиться грозе, он оживает...»

В отношениях между Журавлевым и Леной решающим событием была не встреча ее с Коротеевым, а разговор, возникший год назад, разговор, которому Иван Васильевич не придал никакого значения. Заболела Шурочка. Лена хотела привезти из города детского врача Филимонова, оказалось, что он болен. Лена очень волновалась: почему-то ей казалось, что у девочки воспаление легких. Она позвонила мужу на работу. Журавлев посоветовал: «Пошли в нашу больницу за Шерер». Вера Григорьевна, осмотрев девочку, сказала: «Обыкновенный грипп, в легких ничего нет». Лена обрадовалась, но была в таком смятении, что высказала свои мысли вслух: «А вы не ошибаетесь? Она как-то странно дышит». Вера Григорьевна неожиданно вскипела: «Если вы мне не доверяете, зачем вы меня позвали?» Лена покраснела: «Простите, я не понимаю, что говорю. Правда, я не хотела вас обидеть. Это ужасно...» Тогда на глазах Веры

Григорьевны показались слезы, она очень тихо сказала: «Вы меня простите, виновата я. Нервы не выдержали. Теперь такое приходится выслушивать... после сообщения... Плохо, когда врач себя ведет, как я...» Лена еще гуще покраснела. Она проводила Веру Григорьевну до дому. С того вечера они подружились.

С того же вечера в Лене родилось презрение к мужу. Он пришел домой поздно, усталый, голодный, спросил, как Шурочка; Лена начала рассказывать про Веру Григорьевну. Он молчал. Лена настаивала: «Нет, ты скажи, разве это не возмутительно? При чем тут она?» Иван Васильевич примирительно сказал: «Чего ты расстраиваешься? Я ведь тебе сам сказал, чтобы ты позвала Шерер. Ничего я против нее не имею, говорят, она хороший врач. А чересчур доверять им нельзя, это бесспорно».

Лена молча вышла из комнаты. Все, что в ней постепенно накапливалось, вылилось сразу. Плача, она повторяла: «И он — мой муж!..»

Много месяцев спустя, после пожара на заводе, когда Коротеев с похвалой отозвался о поведении Журавлева, Лена едва сдержалась, чтобы не крикнуть: «Вы его не знаете, это трус и бездушный человек».

Когда в газетах появилось сообщение о реабилитации группы врачей, Лена побежала в больницу, вызвала Веру Григорьевну, хотела что-то сказать и не смогла, только обняла ее.

В тот же вечер Иван Васильевич, зевая, сказал Лене: «Оказывается, они ни в чем не виноваты. Так что твоя Шерер зря расстраивалась...» Лена промолчала.

Почему она не ушла от мужа? Житейские трудности ее не пугали: у нее есть работа, она сможет всегда прокормить и себя и Шурочку. Все дело в Шурочке. Она любит отца. Он с нею меняется, становится похожим на прежнего, молодого, играет, смеется. Можно ли отнять у девочки отца? Шурочка ни в чем не виновата. Виновата я: выбрала такого. Значит, и расплачиваться должна я.

Лена начала убеждать себя, что можно прожить и без любви. У нее интересная работа, товарищи, Шурочка. Для драм сейчас не время. Конечно, Журавлев — трус и эгоист, но он не вор, не предатель. А у Шурочки будет отец...

Знакомство с Коротеевым отвлекло ее от горьких мыслей. Потом Коротеев исчез; она волновалась, терялась в догадках, почему он не приходит, и мало думала о муже. Внешне все шло

по-прежнему: она ему наливала чай, спрашивала, какие новости на заводе. Она была убеждена, что живет только для Шуручки и для школы.

И вот сейчас, вернувшись из клуба, она поняла, что Коротеев овладел ее сердцем. Это было для нее столь неожиданным, что она чувствовала себя раздавленной; она еле сидела, ожидая, когда Журавлев допьет последний стакан чая.

Отложив газету, он вдруг сказал:

— Почему тебе не понравилось выступление Коротеева? По-моему, он умно говорил. Я, правда, книжки не читал, но насчет советской семьи это бесспорно.

Лена необычайно спокойно ответила:

— Я плохо слушала... Я тебе говорила, что не хочу идти... Меня тревожит седьмой класс — самый трудный и много отстающих. Ты не хочешь больше чая? Я пойду посмотрю Шуручку...

Девочка спала; во сне ей, видно, было жарко, и она сбросила наполовину одеяло. Лена ее покрыла и заплакала: может быть, и тебе придется это пережить... Мужчинам легче... Конечно, у меня своя жизнь, школа, ребята. Но если бы ты знала, какая это мука! Просто трудно дожить до завтра... Шуручка, что же нам делать? Не знаю, вот просто не знаю...

3

Вечер читательской конференции остался памятным и в семье бывшего учителя Андрея Ивановича Пухова, хотя ни он, ни его домочадцы не были в клубе. Соня собиралась было пойти, но читательская конференция совпала с днем рождения отца — ему исполнилось шестьдесят четыре года. Надежда Егоровна решила обязательно отпраздновать это событие, и три дня подряд Андрей Иванович слышал ее сетования: муку едва добыла; весь город обошла, а не достала ни индейки, ни гуся; яиц, как назло, нет... Андрей Иванович посмеивался: Надя всегда так — говорит, что ничего нет, а потом гости встать не могут.

Надежда Егоровна сперва думала позвать свою двоюродную сестру с мужем-пенсонером, бывшего директора школы, сверстника Андрея Ивановича, и Брайнина, но Пухов запротестовал:

«Детям скучно будет. Позови лучше товарищей Сони и Володи. Пускай молодежь повеселится. Да и мы с тобой у чужого огня погреемся...»

Андрей Иванович был человеком общительным, охотно встречался и с Браининым, и с бывшим директором школы, часами выслушивал, как двоюродная сестра Надежды Егоровны рассказывала о ревматизме, о грязевых ваннах, о лечении укусами пчел. Каждый вечер он заходил к недавно овдовевшему Егорову, который жил неподалеку, говорил с ним о станках, о последней речи Эйзенхауэра, о дочке инженера, ученице музыкальной школы, старался отвлечь его от горьких мыслей. Но лучше всего Пухов себя чувствовал с молодыми, — может быть, потому, что сохранил в душе юношеский пыл, может быть, потому, что свыше тридцати лет проучительствовал и привык к подросткам. Он понимал и страх перед экзаменами, и драмы первой любви, и наивные мечты о славе.

Только в своей семье Андрей Иванович порой испытывал одиночество.

С женой он прожил дружно больше тридцати лет. Надежда Егоровна в молодости тоже была учительницей — преподавала в школе для взрослых. Первенец Володя родился в голодный двадцатый год. Когда Надежда Егоровна понесла его в штаб, чтобы показать отцу, часовой сказал: «Девочка, да ты его уронишь», — маленькая, худая, с коротко постриженными волосами, она казалась ребенком. Год спустя у нее родилась дочка и, не прожив месяца, умерла. Надежда Егоровна тяжело заболела, ее дважды оперировали. Пухов вернулся к педагогической работе, а Надежда Егоровна стала заботливой женой и матерью. Соня родилась, когда ее мать успела позабыть и дневник, и книги, потолстела, размякла. Свою молодость она вспоминала редко и с удивлением: ей казалось, что не она, а другая женщина выступала на солдатских митингах, беременная Володей, верхом скакала по степи, помогала мужу печатать листовки. Давно это было, очень давно! Ее мир сузился, стал плотным.

Когда Пухов прошлой осенью заболел, Надежда Егоровна поняла, что должна спасти мужа. Она жаловалась всем, что Андрей Иванович не выполняет предписаний врачей, ведет себя как ребенок, не понимает опасности. Андрей Иванович, однако, знал, что ему осталось жить недолго; именно поэтому он не хотел перейти на положение инвалида: стоит сдать, как мотор откажет.

Впервые за долгие годы совместной жизни Надежда Егоровна вышла из себя, когда муж объявил ей, что поправился и через неделю выйдет на работу. Надежда Егоровна кричала, плакала, бегала к врачам. Шерер ей сказала: «Конечно, он должен лежать, я ему это объяснила. Но иногда человек лучше понимает, что ему нужно, чем все медики. Он мне ответил, что без работы не сможет жить. Не настаивайте: Андрей Иванович необыкновенный человек...» Надежда Егоровна не успокоилась, ходила к директору школы, в горно, к секретарю горкома. Пухов на работу не вернулся.

Андрей Иванович, однако, не сидел без дела. Он занялся своими бывшими учениками, отцы которых погибли на войне и которые росли в трудных условиях, — у одного мать спекулянтка, посылает мальчика на рынок, другой должен ухаживать за больной сестренкой, третий без присмотра и у него дурные товарищи. Андрей Иванович помогал, чем мог, готовил с мальчиками уроки, рассказывал им о далеком прошлом — как началась революция, как он увидел на улице Ленина, как оставили белых.

Надежда Егоровна видела, что силы мужа тают, и каждый день Пухов слышал жалобы, сопровождаемые слезами: «Андрюша, ты хоть день полежи...» Он должен был все время помнить, что за ним следят любящие глаза, жестокие в своей заботливости, сдерживался, чтобы не застонать во время припадка, заставлял себя улыбнуться, пошутить.

С детства любимцем Надежды Егоровны был Володя, красивый мальчик с умными, насмешливыми глазами. Мать говорила соседкам: «Вы не смотрите, что тихий, я за него все время боюсь». Он не шалил, не дрался с мальчиками, но, сохраняя кроткий голос и почтительную улыбку, дерзил отцу, которого называл «старогвардейцем», дразнил товарищей, сочинял обидные стишки о знакомых девочках, рисовал карикатуры на учителей. К рисованию он пристрастился с ранних лет, и мать, замирая от счастья, думала: может, у него правда талант?..

Он учился живописи в Москве и, приезжая на каникулы, с усмешкой рассказывал матери о своих профессорах, о театральных премьерах, о девушках в кафе «Красный мак» — рассказывал так, будто он пожилой человек, пресыщенный жизнью. Надежда Егоровна в ужасе говорила мужу: «Наверно, он попал в дурную компанию. Поговори с ним...» Андрей Иванович в ответ вздыхал — давно он все испробовал: убеждал, просил,

сердился. Судьба над ним посмеялась: все говорили: «Пухов способен перевоспитать преступников!», а он ничего не мог поделать со своим сыном. Володя всегда соглашался с отцом, насмешливо щуря при этом глаза, и Пухов знал, что мальчишка над ним смеется.

Кончив институт, Володя написал большой холст «Пир в колхозе». Картину расхвалили. Володя получил в Москве мастерскую, он послал матери деньги и написал, что собирается жениться. Девушка, однако, предпочла кинорежиссера. Володя обиделся. Обиделся он и на жюри, забраковавшее его новую работу «Митинг в цеху». Он разнервничался и на собрании художников неожиданно для всех, да и для самого себя, обрушился на маститых мастеров, дважды и трижды лауреатов. Тогда-то выяснилось, что мастерскую ему дали по ошибке и что она нужна для одного из новых лауреатов. Он должен был написать портрет знатного сталевара, но заказ почему-то отменили. Володя понял, что наделал глупостей. Он начал повсюду восхвалять художников, которых обидел, ругал свои работы, называл себя «недоучкой» и «плохим товарищем», а потом кротко объявил, что уезжает на периферию: «Хочу изучить будни завода...»

Так после долгой отлучки он снова оказался в родительском доме. О своих неудачах он не рассказывал; напротив, обрадовал мать: он получил длительную творческую командировку, вынашивает большую картину, есть у него ударная тема...

Полгода спустя редактор областной газеты, стоя перед картиной Владимира Пухова, изображавшей двух рабочих, читающих газету, восхищался: «Большущий художник! Вы посмотрите на выражение глаз того, молодого. Нужно дать о нем подвал...» Говорили, что Пухов выдвинут на премию. Надежда Егоровна поздравила его с успехом. Он пожал плечами: «Тебе нравится? По-моему, дрянь. Впрочем, в Москве пишут не лучше. Вообще я предпочитаю об этом не думать...»

Надежда Егоровна поделилась своими мыслями с мужем: «Наверно, девушка, на которой Володя собирался жениться, страшная кривляка. Ты ведь знаешь, как легко он поддается влияниям... А тебе нравится его картина?» Пухов нехотя ответил: «Мне его мысли не нравятся. Вчера он говорил с Соней о какой-то книжке. Соня сказала, что должна быть идея. А он ей ответил: «За идеи не платят, с идеями можно только свернуть себе шею. В книге полагается идеология. Есть — и хорошо. А идеи у сумасшедших». И неправда, что на него кто-нибудь мо-

жет повлиять, он сам способен любого испортить. И мальчиком он так рассуждал. Цинизм ужасный, вот что...» У Андрея Ивановича задрожал голос, и Надежда Егоровна перепугалась: «Тебе нельзя волноваться...»

Надежда Егоровна еще раз подумала, что муж несправедлив к Володе. Вот Соню он всегда оправдывает... Она не догадывалась, что Пухов, действительно обожавший свою дочь, в последнее время страдал, видя, что между ними исчезла прежняя близость. Он упрекал себя: постарел, не могу понять молодых, хочу, чтобы Соня думала, как я, когда был студентом. Видно, это постоянная болезнь: отцы не могут понять детей. Я вправе осуждать Володю. Наверно, и многие молодые его считают карьеристом. Но Соню мне не в чем упрекнуть. Если мы иногда друг друга не понимаем, то это оттого, что я говорю на языке прошлого. Странно только, почему я не чувствую такой стены с моими учениками, или с Савченко, или с Леной Журавлевой. Должно быть, чем больше любишь человека, тем труднее его понять...

Соня была замкнутой, внешне она редко загоралась и никому не доверяла своих душевных тайн. Конечно, родители давно заметили, что она равнодушна к молодому инженеру Савченко, который часто к ней приходил; но когда Надежда Егоровна попробовала заговорить о нем, Соня спокойно ответила: «Симпатичный человек, только напрасно ты думаешь... Просто знакомый». Несколько раз Надежда Егоровна приглашала Савченко пообедать: в день рождения Сони, после возвращения сына. Соня держалась с ним как со всеми. Оставаясь с Савченко вдвоем, Соня менялась, ее лицо становилось мягким, глаза тускнели. Осенью они как-то пошли в лес: Соне захотелось наломать веток с золотыми листьями. Все кругом было яркое и печальное. Они шли молча. Вдруг Савченко ее обнял; на минуту она потеряла голову, сама стала его целовать, но тотчас опомнилась и побежала к дороге. Вечером она ему сказала: «Нужно подождать... В феврале выяснится, куда меня направят. А то ты здесь, я там. Или еще лучше: скажешь, чтобы я стала мужниной женой... Потом, это вообще невозможно: ты здесь меньше года, Журавлев никогда не даст тебе квартиры...» Савченко ушел расстроенный: почему она такая рассудительная? Он не узнал, что Соня после его ухода легла лицом к стене и заплакала. Может быть, я глупо говорила? Наверно, глупо. Но ведь нужно думать о будущем. Обыкновенно рассуждает

мужчина. А Савченко мальчик, вот мне и приходится говорить такие вещи. Неужели он не понимает, что мне самой это противно! Он вообще ничего не понимает, но я не могу без него...

Была ли она вправду чрезмерно рассудительной, как это казалось и Савченко и Андрею Ивановичу? Или только хотела показаться такой, считая, что иначе нельзя, что все остальное это «идеализм», «донкихотство», «глупости»? Отец не мог понять, почему, увлекаясь литературой, она пошла в технический институт. Она объясняла: «Это нужнее. Легче будет найти интересную работу». В институте она пристрастилась к электротехнике, но продолжала говорить: «Это то, что теперь требуется». Она любила стихи, особенно Лермонтова и Блока, а отцу сказала: «Если уж признавать поэзию, то только Маяковского...» Мать она жалела и старалась помочь ей в хозяйстве, причем все делала спокойно, толково; умела в магазине пробиться к прилавку, расшевелить управдома. Когда Надежда Егоровна жаловалась, что отец не бережет себя, Соня отвечала: «Ему нужно что-то делать, это его поддерживает». Слушая рассказы Андрея Ивановича о том, что у Миши теперь одни пятерки или что Сеня увлекся химией, Соня думала: а я ведь по сравнению с ним старуха...

Когда она поздравила отца с днем рождения, он усмехнулся: «Радоваться-то почему: лет много, а сделал мало». Соня рассмеялась: «Мне ты кажешься молодым...»

К обеду пришли гости — знакомые Володи: художник Сабуров с женой и актриса местного театра Орлова, которую все звали Танечкой. Надежда Егоровна позвала, конечно, и Савченко, но он должен был выступить на читательской конференции и сказал, что придет позже.

За обедом Володя добродушно подтрунивал над Сабуровым; тот пробовал оправдываться, но говорил настолько невнятно, что никто ничего не понял.

Когда-то Сабуров учился вместе с Володей, и подростками они дружили. Жизнь их развела. Володя мечтал о славе, о деньгах, интересовался, какие темы «ударные», кого за что наградили, кого проработали. А Сабуров прилежно писал пейзажи, которых нигде не выставляли. Этот человек, кажется, любил в жизни только живопись и свою жену Глашу, хромую, болезненную женщину. Глаша работала корректором, и жили Сабуровы главным образом на ее маленькую зарплату; жили плохо. По тому, с каким усердием Сабуров поглощал огромные куски

пирога, которые подкладывала ему Надежда Егоровна, было видно, что не всегда он ест досыта. Глаша глядела на него влюбленными глазами. С тех пор как они поженились, Сабуров, кроме пейзажей, писал жену; на портретах она казалась уродливой, но он и уродству придавал какую-то прелесть. Володя не раз говорил родителям, что Сабуров очень талантлив, пожалуй талантливей всех, но у него не хватает винтика в голове, человек не хочет понять, что теперь требуется, толку из него не выйдет.

Володя и за обедом посмеивался над Сабуровым:

— Ты все еще хочешь переспорить эпоху?

Сабуров в ответ горячо, но невразумительно говорил о Рафаэле, о чувстве цвета, о композиции, пока не вмешивалась Надежда Егоровна:

— Да вы кушайте, остынет...

Шампанское Надежда Егоровна приберегла под конец: ждала Савченко. Когда он пришел, она украдкой взглянула на дочь. Соня спокойно разговаривала с Танечкой о театре, даже не улыбнулась.

Андрей Иванович начал расспрашивать Савченко, что было в клубе.

— Меня удивил Коротеев, — сказал Савченко. — Я его считаю человеком умным, тонким, а выступал он по трафарету. Вы читали роман?..

— Не читал, — вздохнул Андрей Иванович. — Все как-то не выходит... А говорят, хорошая книга.

— Книга, может быть, и плохая, но волнует. Там, в частности, описана несчастная любовь. Коротеев напустился именно на это. Получается, что личным драмам не место в литературе, незачем «копаться в чувствах» и так далее. Скажи это Брайнин, я не удивился бы, но от Коротеева я ждал другого...

Володя усмехнулся:

— Такие конференции — это нечто вроде критической самодельности. А Коротеев — умный человек. Зачем ему говорить то, что он думает?

Андрей Иванович не выдержал:

— Не все так рассуждают... Коротеев — честный человек. Об этом ты не подумал?..

На минуту все примолкли, смущенные необычно резким тоном Пухова. Потом Савченко снова заговорил:

— Жалко, что я выступил до него, но одна девушка ему здорово ответила. Вы ошибаетесь, Владимир Андреевич, там

все говорили совершенно откровенно. Вы, наверно, давно не бывали на таких обсуждениях, а многое изменилось... Книга задела больное место — люди слишком часто говорят одно, а в личной жизни поступают иначе. Читатели стосковались по откровенным книгам.

— То же самое в театре! — воскликнула Танечка. — Три новые постановки, и не ходят... Играть абсолютно нечего. Искусство...

Ее прервал Сабуров:

— Вы правы, пора вспомнить, что есть искусство. Володя может говорить что угодно. Я не умею спорить. Но Рафаэль — это не цветные фотографии...

Володя все с той же легкой усмешкой ответил:

— Рафаэля теперь не приняли бы в Союз художников. Не все способны творить, как ты, — для двадцать первого века. Кстати, я сомневаюсь, что в двадцать первом веке кто-нибудь заинтересуется твоими шедеврами.

— Не говорите так, Владимир Андреевич! — тихо вскрикнула Глаша. — Его последний пейзаж — это просто удивительно!

— Все-таки я не понимаю Коротеева, — повторил Савченко. — Я с ним работаю почти год. Живой человек, это чувствуется в каждом слове. Почему он налетел на Зубцова?

— Я читала роман, — сказала Соня, — и я вполне согласна с Коротеевым. Советский человек должен управлять не только природой, но и своими чувствами. А у Зубцова какая-то слепая любовь. Книга должна воспитывать, а не сбивать с толку...

Савченко от волнения опрокинул стакан.

— Не слепая, а большая. И вообще нельзя все раскладывать по полочкам...

Надежда Егоровна подумала: он-то ее любит. А Соня холодная. Не в меня, да и не в Андрюшу...

Может быть, виной тому было шампанское, но все заговорили сразу, перебивая друг друга. Сабуров что-то кричал о «силе цвета». Танечка, вскочив, повторяла: «Можете отрицать, но любовь — это любовь». Володя, передразнивая ее, по-театральному заламывал руки.

Андрей Иванович подошел к окну и, глядя на снег, залитый едким белым светом, думал: не понимаю я Соню. Может быть, она говорила, чтобы подразнить Савченко? Нет, она и без него

так рассуждает... Наверно, она по-своему права. Не мне судить — слишком я стар для этого...

Соня, воспользовавшись общим оживлением, незаметно вышла из комнаты. Она прошла к себе и, не зажигая света, села на кровать. Ей хотелось хотя бы на минуту остаться одной. Она подумала: кажется, я теряю голову. Стоит ему поглядеть на меня, и я делаюсь какой-то неестественной, не могу ни говорить, ни думать. Это ужасно! Я должна с ним держаться как со всеми, иначе он меня будет презирать. Он снова хотел меня оскорбить, сказал, что я все раскладываю по полочкам. Это глупо. Если он так думает, он меня совершенно не понимает. Чувствовать я тоже могу. Даже слишком. Но я ненавижу драмы, именно ненавижу...

В комнату тихо вошел Савченко. Он не видел Сони и, протянув руку, коснулся ее плеча, обнял, стал целовать.

— Ты с ума сошел! Сюда могут войти...

— Когда же ты перестанешь рассуждать? Если любишь...

Соня встала, зажгла свет, сердито на него посмотрела:

— Значит, не люблю. И знаешь что? Не будем об этом говорить.

— погоди... Я тебе сейчас все скажу...

— Ты уже сказал. Хватит! А теперь пойдем ко всем: заметят. Потом, отец обидится. Сегодня его день...

Вскоре после этого все разошлись. Соня ни разу не посмотрела на Савченко и, прощаясь, не сказала ему ни слова.

Савченко шел мрачный, облепленный снегом и думал, что, спеша из клуба к Пуховым, как дурак, мечтал о счастье. Мне двадцать пять лет, молодость кончилась. Коротеев прав, когда называет меня романтиком, я все преувеличиваю, увлекаюсь, как мальчишка. Так жить нельзя. Может быть, Коротеев вообще прав? Почему придавать любви такое значение? Мне дали интересную работу. Тот же Коротеев мне доверяет. Впереди много испытаний: мы живем в необыкновенное время. Представляю себе: мальчишка, страдал от несчастной любви весной в сорок первом. А потом защищал Сталинград... Но, может быть, одно не исключает другого? Помню, как приехал в отпуск дядя Лёня. Я ходил за ним по пятам, спрашивал, как стреляют из миномета, как наводят понтоны. А он мне раз сказал: «Гриша, девушку я встретил, счастье мое...» И показал фото. Дядю Лёню убили полгода спустя. Очень сложно жить... Вот я иду и все время думаю о Соне, поэтому и вспомнил дядю. А теперь

даже нельзя к ней прийти. Может быть, она любит другого? Она ведь ни за что не скажет — гордая. А я не гордый, я готов каждому признаться: нашел счастье и потерял...

Соня сказала Надежде Егоровне, что у нее разболелась голова от шампанского. Завтра она встанет пораньше и приберет, а теперь нужно спать.

Она лежала, не раздевшись, и думала о Савченко. Ясно, что я потеряла голову. Кажется, он тоже... Но почему у нас все разговоры кончаются ссорой? Характеры разные. Одной любви мало. Нельзя прожить жизнь с человеком, который тебя не понимает. Я не должна о нем думать. Конечно, он хороший — честный, прямой. Да и не в этом дело, просто я его люблю. Но человек должен управлять своими чувствами. В одном Савченко прав: противно, когда говоришь одно, а делаешь другое. Хорошо будет, если меня пошлют куда-нибудь подальше — на Урал или в Сибирь. Там как рукой снимет, убеждена... Но это слабость, могут оставить здесь, все равно выдержу. Это тоже экзаме́н — умею ли я владеть собой. Ясно, что умею. Но до чего тошно!..

Володя сказал, что проводит Танечку. Жила она далеко, а последний автобус они пропустили. Володя мечтал о такси, но Танечка сказала, что слишком много шла, нужно проветрить голову. Володя злился: тоже удовольствие — шагать в такую метель! А Танечка все время говорила: ей понравился отец Володи, он добрый и красивый, нечего смеяться, именно красивый — благородный; она не поняла, о чем говорил Сабуров, но он ей тоже понравился. Нельзя столько пить — после вина становится грустно; она несчастна — это как дважды два, но об этом не стоит думать.

Танечка сохранила детскую непосредственность, хотя ей было тридцать два года, из которых девять она проработала в различных театрах на периферии, окруженная людьми, पुще всего боявшимися наивности и душевной чистоты. Она работала старательно, считалась способной и постепенно выдвинулась: теперь ей часто поручали главные роли. Но в душе она была глубоко несчастна.

Девочкой, когда она мечтала о театре, жизнь актрисы ей представлялась трагичной и величественной. Казалось, все последующее могло бы ее отрезать. Она увидела, что таланта у нее нет, да и не так часто увидишь талантливых актеров. Для других — это ремесло, и только. Она увидела интриги, склоки,

халтурные концерты, маленькие комнаты в грязных гостиницах, легкие связи и тяжелую жизнь. Танечка погрузилась, лицо ее покрылось крохотными морщинками (она утешала себя: это от грима); внешне она примирилась со своей судьбой, но где-то в глубине сердца жила мечта: есть другая, большая жизнь, просто Танечка сбилась с дороги...

Давно, семь лет назад, она хотела отравиться, когда актер Громов, которого она обожала, сказал: «Нам нужно разойтись, мы друг другу осточертели». Громов был ее первой настоящей любовью, и в мыслях она его называла мужем. Потом пришли другие: Колесников, Бородин, Петя. Она научилась сходитьсь без иллюзий и расставаться так, чтобы не плакать. И с Володей она сошлась, не спрашивая себя, любит ли его, — от одиночества. И потом, он просил, уговаривал, настаивал...

Он был с нею мил; если дразнил, то вовремя останавливался, умел развеселить: была в нем та легкость, которой ей не хватало. Когда она начинала жаловаться, что она бездарность, что нет ролей, что все ей опостылело, он отвлекал ее от грустных мыслей смешными анекдотами или злыми рассказами о знаменитых актерах, которых встречал в Москве. Иногда он ее сердил своими рассуждениями, а иногда она смеялась и забывала про свою тоску. Он ей говорил, что халтурят все, ничего в этом нет исключительного, репа, пожалуй, нужнее искусства, но никто не пишет репу с большой буквы и не устраивает драм, как служить репе, — просто сеют, окучивают. Нужно жить, пока можно. А в жизни имеются и хорошие вещи — кусок синего неба в окне или гудок парохода ночью...

Они привыкли друг к другу. Когда Володя не приходил несколько вечеров подряд, Танечка скучала, нервничала. А он с удивлением говорил себе: ничего в ней нет, а мне она нравится...

Далеко до города! Метель не унимается. Володя злится. А Танечка говорит, не умолкая:

— Скажи, какие картины у Сабурова?

— Дом и два дерева. Или дерево и два дома. Другого он не признает.

— Почему?

— Он говорит, что это — живопись.

— А по-твоему?

— По-моему, он шизофреник. У него никто никогда не купил ни одного этюда.

— А ты знаешь, почему ты так говоришь? Потому, что ты халтурщик. Да, да, самый настоящий! Он не шизофреник, он художник, это сразу видно. Я хочу посмотреть его картины. Дом и два дерева... Ничего в этом нет смешного, перестань кривляться! Не думай, что я пьяна. Конечно, я очень много выпила. Но я тебе это скажу и завтра. Ты настоящий халтурщик. Ну, зачем тебе столько денег? Вот этот Сабуров...

— Ты что, влюбилась в него?

— Перестань говорить пошлости! Я завидую его жене. Он ее любит...

— Нет, он ее пишет, а она его любит — у них такое распределение. Сабурову нужно, чтобы кто-нибудь его хвалил, вот он и нашел Глашу. Она смотрит на его шедевры и пищит: «Это просто удивительно!»

— Ничего здесь нет смешного. Трогательно... И хорошо, что она некрасивая, хромая... Вот ты никогда не сможешь меня полюбить...

— Ага, в три часа утра психологический анализ и гадание по ромашке. Вместо ромашек снег. Герой — старый халтурщик. Героиня — честная, но слегка потрепанная жизнью актриса...

Танечка на минуту остановилась, сердито посмотрела.

— Знаешь, мне надоело твоё кривлянье. Если не можешь говорить по-человечески, лучше совсем не говори.

Так молча они дошли до ее дома. Володя хотел войти, но она быстро захлопнула дверь.

Она сидела в шубке, не сняла с головы платок. Снежинки растаяли. А из глаз закапали слезы. Это от шампанского, говорила она себе. Сабуров — удивительный человек. Он должен относиться ко мне с презрением, я говорю Володе, что он халтурщик, и сама халтуру. Свинство! Но Володе это еще менее простительно. Я маленькая актриса, меня не возьмут и в областной театр. А о нем спорят, пишут, восхищаются. Никто не знает, что у него внутри пусто, ничего нет за душой. Он поэтом и смеется над всеми. Если он повесится, не будет ничего удивительного. И я не могу его спасти — тоже пустышка. Жена Сабурова любит мужа. А разве я люблю Володю? Я пошла на это, потому что страшно быть такой одинокой. Да и он меня не любит. Нехорошо все получилось... Когда я кончала театральное училище, я шла по улице и думала: вот там, за углом, счастье... Хорошо бы сейчас уснуть — завтра рано репетиция. Говорят, что если выпить много, заснешь, а у меня всегда наоборот.

Да разве можно уснуть, когда начинаешь обо всем думать?.. Буду считать до тысячи — может быть, усну. А Сабуров сказал правду, есть искусство...

Володя ехал в такси мрачный. Танечка, когда выпьет, становится несносной. Но мне она нравится, это факт. Она, вероятно, почувствовала, что мне сегодня трудно остаться одному, поэтому не пустила. Спать не хочется. Настроение поганое. Не люблю, когда начинают спорить об искусстве. Конечно, Сабуров талантлив, но только шизофреник может работать и класть холсты в шкаф. Для кого он старается? Разве что для своей хромоножки. Теперь все кричат об искусстве и никто его не любит — такая эпоха. Танечку Сабуров поразил, понятно, она ведь в душе мечтает об искусстве с большой буквы. Хорошо, если в нее влюбится какой-нибудь серьезный человек — химик или агроном, — ей нужно счастье до зарезу. Она зря на меня напустилась. Конечно, я халтурщик, но в общем все более или менее халтурят, только некоторые этого не хотят понять. Танечка думает, что я люблю деньги. Нет, но жить мне хочется, это факт. В Москве перед отъездом я пережил отвратительное время. Странно: когда у тебя есть деньги, тебя зовут в гости, угощают. А тогда никто ко мне не заглянул... Мне здорово повезло, я не думал, что так скоро выкарабкаюсь. Но разве это преступление? Я ни на кого не капал, никого не топил. Будь это в моей власти, я сейчас же выставил бы вещи Сабурова, он очень талантлив, но дело не в этом, справедливости нет, просто я убежден, что Сабурову тоже хочется жить. Почему я его называю шизофреником? Обыкновенный человек, только упрям, как осел. Смешно было, когда Савченко выпил два бокала шампанского и начал обнимать Сабурова. Савченко — вообще болван. Удивительно, как он может нравиться Соне, она ведь неглупая девушка. Я понимаю, когда об идеях говорит отец — это его право, он вырос в другое время — революция, романтика... Но Савченко — заурядный инженер, его дело заниматься станками, а он вдруг выскакивает на сцену, декламирует. Глупо. Ведь все лавируют, хитрят, врут, одни умнее, другие глупее. Савченко, наверно, мне завидует: у меня нет службы, могу вставать, когда вздумается; если купят одну картину, это сразу три или четыре месяца его зарплаты. Он считает, что я счастлив. А в действительности наоборот: он куда счастливее, потому что глупее. Мне все осточертело. Кстати, завтра нужно рано встать: я обещал закончить портрет Журавлева. У него лицо как грязь

ная вата между двумя рамами. Я сделал его, конечно, величественным — передовик советской промышленности, подбородок поднят вверх, и в глазах выражение железной воли. Если музей действительно возьмет, как говорил Маслов, — это двадцать тысяч. Может быть, купить «победу»? Приятно гнать машину — все мелькает, не успеваешь разглядеть... А в общем, не стоит, лучше дать половину маме, она скрывает, что у них мало денег, отец все время раздаст... У Журавлева красивая жена, я вижу ее портрет, написанный Тинторетто: рыжие волосы, бледная кожа, зеленые глаза... Все-таки до чего обманчива внешность! Ну, какая может быть жена у Журавлева? Наверное, ругается на рынке, а когда приходят подруги, восторженно щебечет: «В комиссионке модельные туфли из Парижа...» Обидно, что всю водку прикончил Сабуров, я бы сейчас выпил. В Москве Крюкин на обсуждении выставки разругал художников за пессимизм, кричал: «Нам нужна бодрость», а потом запил, его отвезли в больницу... Ну, почему столько снега? Такая тоска, что и жить не хочется...

Андрей Иванович сидел в кресле, закрыл глаза. С ужасом он вспоминал слова Володи. Какая-то двойная бухгалтерия! Выступает на собрании актива, требует идейного искусства, изображает рабочих, а потом преспокойно объявляет, что все лгут. Нет, не могу об этом думать! Какое счастье, что Соня честная! Конечно, мне легче понять Савченко... Но главное, что она честная. Характеры у людей разные, глупо требовать, чтобы Соня была как Савченко. А я иногда именно об этом мечтаю. Брюзжу на молодость, нехорошо! Настроение плохое: мальчиком я радовался дню рождения, а теперь расстраиваешься — цифры пугают. Да и сердце сдает...

Надежде Егоровне он сказал, что прекрасно себя чувствует, хорошо, что она придумала отпраздновать — вечер был чудесный... Теперь нужно лечь.

В последнее время он начал бояться ночи, как путешествия в далекий, загадочный край. Ему всегда делалось плохо, когда он ложился: то начиналось сердцебиение, то болела левая рука, то мутило; он не знал, как удобней лечь, и боялся повернуться, чтобы не разбудить жену.

Нехорошо дожить до такого состояния, подумал он. Страшна не смерть, а именно это... Иногда забываешь, хочется что-то сделать, а сил нет. Им овладела тоска; она шла не от мыслей — от тела, хотелось громко зевнуть или крикнуть. Надежда Его-

ровна уже спала, и от ее ровного дыхания Пухову было еще страшнее. На минуту ему показалось: вот и умираю. Только бы не крикнуть — Надя спит...

Он заставил себя подумать о простом, ясном. Завтра нужно пойти к матери Сережи. Понятно, что ей трудно: машинистка, наверно, получает неполных шестьсот. Но у Сережи редкие способности к математике, нельзя его взять из школы. Я говорил с Надей, мы сможем немного им помогать.

Почему-то он вспомнил жену в ранней молодости. У нее были волосы как у Сережи и хохолок торчал. В солдатской шинели... Надя храбрая была. Помню, возле Ростова, когда нас окружили, она просила, чтобы ей дали винтовку. Сколько времени прошло? Ужас, до чего длинной может быть жизнь, вспоминаешь — и не верится. А ведь человек остается тем же и вдруг забывает, что возраст не тот... Надя и теперь смелая. Но она очень боится за меня. А я за нее боюсь. Как она останется одна? Ведь всю жизнь вместе прожили...

Теперь дыхание жены вызывало в нем нежность, тихую и горькую. Он подумал, что хотел бы пожить еще, даже больным и бессильным. Боль в сердце полегчала, стала той обычной, нудной болью, к которой он привык. Он понял, что, должно быть, скоро уснет, и обрадовался. Мир стал сразу уютным, и, засыпая, он еще подумал: хорошо, что не сегодня!.. Жить, видно, всегда хочется. До самой последней минуты...

4

Лена уснула только под утро и проснулась поздно: воскресенье. Она сразу подумала: нужно сегодня обязательно ему сказать, нельзя скрывать, это нечестно.

В кабинете Владимир Андреевич работал над портретом Журавлева. Лена хотела сразу уйти, Иван Васильевич заставил ее посмотреть на портрет.

— По-моему, похож. Только на самом деле я толще. А глаза мои, это бесспорно.

Владимир Андреевич снисходительно улыбнулся.

— У вашего мужа очень мягкие черты лица, его трудно писать. Но я старался передать внутреннее содержание...

Лена молча вышла. Зачем он сказал про «внутреннее содержание»? С улыбочкой... Странно, что у Андрея Ивановича

такой сын... Неужели на свете много людей, которые все время лгут? Как я...

Пойду сейчас в магазин, куплю Шурочке меду, она любит. Нужно обязательно выйти на воздух, голова тяжелая, ничего не соображаю. А день чудесный. После такой ночи даже не верится... Когда вернусь, художника уже не будет. Я скажу Журавлеву: «Мне несобходимо тебе все рассказать...»

День был морозный, ясный. Розовое солнце, как будто нарисованное. Сугробы. Больно глядеть... Обычно такая погода радовала Лену, но сегодня все ее угнетало. Куда ни погляди, снег. А до весны далеко, ужасно далеко! Да и что со мной будет, когда придет весна?..

Поговорить с Иваном Васильевичем ей не удалось: пришел Хитров, и они объявили, что хотя поздновато, но они поедут на охоту. Журавлев, весело подсапывая, сказал Лене: «Может быть, зайца привезу...» Она в душе обрадовалась: придет он поздно, так что разговор придется отложить до завтра. Это лучше: ведь я еще ничего не решила, не знаю, что ему сказать...

На следующий день было совещание в гороно, и Лена снова отложила разговор с мужем.

Каждое утро, просыпаясь в темноте от покашливания Ивана Васильевича, она сразу все вспоминала и думала: нужно на что-то решиться, нельзя жить в таком состоянии. Потом она шла в школу, уговаривала Мишу Лебедкина приналечь на учебу, спорила с завучем, читала ученикам Некрасова, стараясь их увлечь и сама увлекаясь звучанием печальных слов. Начинаясь вторая смена. Потом то собрание родителей, то семинар по марксизму-ленинизму, то кружок самодеятельности. Проходил еще один день.

Иван Васильевич хмурился: ни в чем она не знает меры. Разве можно себя так перегружать? Утром за завтраком или поздно вечером он старался ее развлечь: Брайнин, славившийся своей рассеянностью, пришел на работу в вязаной кофте жены и, перепуганный, говорил, что он страшно похудел — свитер на нем висит, а потом прибежала его супруга, — одним словом, все чуть не померли со смеху... Иван Васильевич громко и невесело смеялся. Лена старалась улыбнуться.

Я веду себя бесчестно, — думала она, когда шла из школы домой. Нельзя жить с человеком, которого не любишь, даже не уважаешь. Я должна была бы давно все сказать. Но он ни за что не согласится отдать Шурочку. Начнутся бесконечные исто-

рии. Страдать придется девочке. Я не имею права ломать жизнь ребенка. Что же мне делать?..

Январь был метельным; росли сугробы, и, пробираясь среди них, Лена чувствовала: навалилось это на меня, кажется, еще день — и сердце не выдержит...

Дома она шла к Шурочке. Если девочка спала или играла с отцом, Лена томилась. Как будто я и не жила здесь — все чужое. Она удивленно глядела на занавески, которые когда-то старательно набивала, на полочку с безделушками, на кресло перед лампой, на уют, созданный ею и теперь казавшийся ей враждебным.

Она пыталась доказать себе, что дело не в Коротееве: она о нем и не думает. Перестали встречаться, экая важность. Все же непрестанно она думала о нем. Вот в этом кресле он сидел и рассказывал, как в Бреслау они заняли верхний этаж дома, а внизу были немцы. Там погиб ученик консерватории лейтенант Бабушкин. Потом они говорили о музыке. Дмитрий Сергеевич вдруг встал и тихо выговорил: «Вы еще очень молоды, Елена Борисовна, вам трудно понять... Бывает на душе такой холод, и вдруг что-то дрогнет...»

Почему так глупо вышло? Виновата она: внесла в их дружбу что-то страшное, непоправимое. Он вовремя ее остановил. Но теперь она никогда его больше не увидит. А ее спасло бы самое малое: пусть зайдет на полчаса, пусть говорит вздор, что на дворе зима, что все романы плохие, все равно, лишь бы почувствовать его рядом... Нет, это глупо и унижительно! Так могли переживать женщины в старых романах, они ведь ничего не делали. А она советский человек, у нее есть чувство достоинства, милостыни ей не нужно. Вопрос не в Коротееве. Если они случайно встретятся — в клубе или на улице, — она приветливо улыбнется, скажет несколько слов, чтобы он не подумал, что она обижена. Но как быть с мужем?..

Лена никогда не связывала чувства к Коротееву со своей семейной жизнью, была уверена, что такой связи нет. Ведь мужа она разлюбила задолго до того, как познакомилась с Дмитрием Сергеевичем. На самом деле близость Журавлева стала для нее невыносимой после вечера в клубе, когда она поняла, что любит Коротеева. Летом она считала, что в лице Дмитрия Сергеевича имеет хорошего друга, теперь она испытывала одиночество, знала, что, если уйдет от мужа, никто ее не поймет, не поддержит. Все же именно теперь, потеряв Коротеева, она

постоячиво думала о разрыве с Журавлевым, говорила себе, что, только объяснившись с ним, очистится от чего-то темного и бесчестного. Но, доходя до такого заключения, всякий раз она вспоминала про Шурочку и откладывала решительный разговор. Если бы можно было с кем-нибудь посоветоваться!..

Она издевалась над собой: женщине тридцать лет, а она не может ни на что решиться, хочет, чтобы решили за нее. Стыдно! Если бы, когда я вступала в комсомол, кто-нибудь рассказал, до чего я докачусь, я первая запротестовала бы: гоните такую! И все же она мечтала кому-нибудь открыться, спросить, вправду ли она распоряжаться судьбой Шурочки.

Еще осенью, когда она поняла, что ее жизнь с Журавлевым может кончиться разрывом, она подумала: может быть, написать маме? Нет, не напишу и, если поеду, не скажу. Конечно, мама умнее меня, она лучше знает людей, но такого она никогда не поймет, только огорчится, что у нее дурная дочь.

Мать Лены, Антонина Павловна Калашникова, председательница колхоза «Красный путь», была женщиной умной и властной. Замуж она вышла рано за человека тихого, мечтательного, который обожал нянчиться с детьми, а по вечерам вырезывал из дерева занятных зверушек. «Это что же, порося?» — спрашивала его Антонина Павловна. Он застенчиво улыбался: «Слон. Для Леночки...» Он всегда как будто оправдывался: если мастерит игрушки, то для детей. А когда Лена и ее брат Сережа выросли, он приручил к дому ватагу ребятишек и раздавал им своих зверей. Лена держалась с ним как с равным, тербила его; когда она проказничала, он шепотом говорил: «Не нужно, Леночка, я маме скажу». С ранних лет Лена привыкла считать мать главой семьи, любила ее горячо, ревниво (считала, что мать предпочитает Сережу), но, любя, побаивалась.

Лена быстро пристрастилась к чтению, училась хорошо, декламировала отцу «Демона», говорила: «Я, когда вырасту, буду книги сочинять». Брат Антонины Павловны работал в городе. Когда Лена окончила семилетку, ее отправили к дяде.

Вскоре после этого началась война. Отца Лены призвали сразу, а в сорок втором пришел и черед Сережи. Антонина Павловна осталась одна. Ее выбрали председательницей колхоза. Время было трудное: женщины да старики. Пропала картошка, померзла, не все засеяли. Тогда-то сказались способности Антонины Павловны: хорошая хозяйка, она умела прикинуть, что выгоднее, умела прибодрить людей, а когда нужно, накричать.

Она завела при колхозе пасеку и задолго до того, как об этом начали писать в газетах, по совету одного эвакуированного литовца, уговорила колхозниц выращивать ранние овощи для сбыта в город. «Красный путь» погасил задолженность банку и стал одним из лучших колхозов области. Об Антонине Павловне написали в газете. К славе она отнеслась равнодушно и, прочитав статью, сказала: «Вот уж неинтересно... Лучше бы они побольше писали, как там наши воюют...»

Ее ждали большие испытания. Летом сорок четвертого года возле Минска погиб Сережа. А муж, получив тяжелую контузию в голову, вернулся инвалидом: дрожала голова, из руки падала кружка. Он робко спросил: «Тоня, такого примешь?..» Она обняла его и громко заплакала.

У Антонины Павловны осталась одна радость: Лена. Дочерью она гордилась, рассказывала по многу раз каждому, что Лена окончила школу с отличием и поступила в институт. Когда Лена приезжала на каникулы, мать пекла ватрушки, звала гостей, и Лена должна была подробно рассказывать про занятия, про студентов, про театр. Лена шутила, смеялась, и все же в ней оставался смутный страх перед матерью.

Сдав все экзамены, она приехала, чтобы рассказать родителям о Журавлеве, но два дня молчала, боялась, что мать разгневется; под конец сказала отцу. Антонина Павловна руками всплеснула: «Леночка, что же ты матери не говоришь? Ведь радость какая! Внуков увижу...» Решено было, что зимой Антонина Павловна приедет на две недели в город, познакомится с Журавлевым, поживет у молодых.

Журавлев Антонине Павловне не понравился. Конечно, она не сказала об этом ни слова, но Лена заметила: губы у мамы как ниточки, — значит, сердится... Журавлев, напротив, восхищался тещей, говорил Лене: «У твоей матери государственный ум, это бесспорно». Антонина Павловна на прощанье расцеловалась с Журавлевым, но Лена подумала: мама, кажется, не одобряет моего выбора.

Действительно, Антонина Павловна не приехала, когда родилась Шурочка, и внучку увидела только два года спустя: Лена привезла ее к бабушке. В это время Лена начала охладевать к Журавлеву и однажды призналась матери: «Я себе его иначе представляла. Вообще издали все кажется привлекательней...» Антонина Павловна на нее накричала: «Ты это из головы выкинь! Я с твоим отцом всю жизнь прожила, и никогда у меня

таких мыслей не было. Поуняться нужно, Лена. Работа у тебя, Шурочка. Чего тебе еще нужно?..» Лена долго себя ругала: как можно с мамой откровенничать? В чувствах она ничего не понимает, не хочет понять. Может быть, и права — не время...

Теперь Лена вздыхала: хорошо иметь мать, которую можно посвятить в свои тайны. Есть ведь такие — у Мани, у Кудрявцевой. Я убеждена, что Соня Пухова ничего не скрывает от Надежды Егоровны. А разве я посмею написать маме, что хочу развестись с мужем? Она ответит, что воспитывала порядочную, а не кукушку. Ну, а насчет Коротеева... Да я скорее умру, чем ей признаюсь!..

В один особенно тревожный вечер Лена наконец решила поговорить с Журавлевым. Она даже приготовила первую фразу: «Выслушай меня спокойно...» Иван Васильевич сидел, окруженный грудой папок. Лена не успела ничего сказать. Журавлев достал из-под кипы бумаг тетрадку и, улыбаясь, сказал: — Ты погляди, это Шурочка кошку изобразила...

Лена выбежала: испугалась, что расплачется.

Она не могла сидеть дома, решила пойти к Вере Григорьевне. Ей она скажет все. Вера Григорьевна много пережила. Она поможет Лене...

5

Редко кто приходил к Шерер. Иногда появлялся главный конструктор Соколовский, стеснялся, подолгу молчал. Вера Григорьевна поила его чаем с вареньем. Потом ее вызывали к больному или же Соколовский, обрывая фразу на полуслове, вставал: «Простите, что утомил...» Всякий раз после его ухода Вера Григорьевна спрашивала себя: зачем он приходит? Она считала Соколовского интересным и порядочным человеком, часто удивлялась: он думает, как я... Но ее угнетала мысль, что он приходит из любопытства: все говорят, что я нелюдимка, Горохов меня называет «рак-отшельник», вот Соколовский и наблюдает. А может быть, жалеет, что всегда одна. Это глупо, я не маленькая. Или скучно ему? Не понимаю... Медсестра Барыкина и работница доктора Горохова меж собой называли Соколовского не иначе как «женихом»: «Ведь три года он к ней ходит». Но никогда Вере Григорьевне не приходило в голову, что Соколовский может ею увлечься.

Ей было сорок три года, ее волосы, прежде иссиня-черные, успели поседеть; но привлекательной казалась она не одному Соколовскому; была в ней прелесть, которую придадут порой немолодой женщине годы испытаний и скрытые глубоко чувства, а слабая, еле заметная улыбка смягчала напряженное выражение лица.

Шерер считалась хорошим врачом, умела разгадать мысли пациентов, ободрить их, утешить. Когда прошлой зимой двое больных начали шуметь в больнице, что врачам вообще нельзя верить, а уж тем паче такой, как Шерер, к Вере Григорьевне пришел инженер Егоров, долго жал ей руку, повторял: «Ай-ай-ай, какое безобразие! Да вы не поддавайтесь — люди вас любят...» Тогда же Шерер принесли горшочек с цикламенами, к которому была приколотая записка «От группы рабочих».

В заводской больнице она работала свыше семи лет. Все ее уважали, но ни с кем она не дружила, и помимо Соколовского, приходила к ней изредка только Лена.

Думая о жизни Веры Григорьевны, Лена объясняла ее недоверчивость тем, что она потеряла дорогого ей человека.

Конечно, до войны Вера Григорьевна не только была постоянно окружена людьми, что следует отнести за счет необычайной общительности ее покойного мужа, но и сама не избегала общества, минутами даже заражалась весельем окружающих. Однако и тогда Ястребцев удивлялся: «Как ты можешь все время молчать?» Она смущенно отвечала: «Мне самой от этого трудно. Я иногда думаю, что я урод. Вот как бывает — с четырьмя пальцами...» Смеясь, он ее обнимал: «Эх ты, моя беспала! Я тебя и без слов понимаю...»

Замкнутой она была с детства. Ее отец, местечковый мечтатель и балагур, до смерти просидевший над сапожной колодкой с дурацкой песней о какой-то Мусеньке, у которой бусинки, говорил про свою дочь, что «ангел ей рот сургучом запечатал». Вера страдала от своего характера, давала себе клятвы, что изменится, заведет подругу, от которой у нее не будет тайн, и когда Маруся, или Феня, или Катенька оказывались не героинями, которыми они сначала мнились ей, а обыкновенными девочками, записывала в дневник: «Кругом слишком много лжи. А может быть, мне это кажется, потому что я моральный урод?», «Виновата я, меня нужно вымести из жизни...»

Вера покинула родной городок, стала студенткой. То были годы больших перемен, когда много было душевного кипения,

взлетов, много и мути. Сверстницы Веры, рано повзрослевшие, легко выходили замуж и легко разводились. Веру товарищи звали «недотрогой», смеялись над ней. А она мечтала о большой любви. Уже тогда появилась на ее лице напряженность, сухой, порой сердитый блеск черных глаз, горечь.

Она правилась студенту Васе (Васей звала его только Вера, другие говорили — Васька). У него было круглое лицо, веснушки даже зимой и веселый, звонкий голос. Он ее поджидал возле ворот университета, ходил в общежитие. Вера переживала его ласковые и настойчивые слова, как драму, говорила себе: очевидно, я чудовище, нельзя быть исключением, нужно жить, как все... Она уступила Васе не потому, что увлеклась им, нет, она решила переломить себя. Возможно, что со временем они привязались бы друг к другу, но Вася был молод, душевно неопытен. Все погубила его детская фраза, сказанная в ту минуту, когда Вера, пряча лицо в подушку, еще не смела понять происшедшее. Стоя с расческой у зеркала, Вася весело сказал: «А теперь пойдем кушать мороженое»... Вера долго промучилась и решила никогда больше не уступать.

Прошло еще четыре года, и она уступила: геолог Ястребцев овладел ее сердцем. Ей было тогда двадцать семь лет. Трудно было себе представить, как она сможет жить с Ястребцевым, настолько разными были их характеры. Ястребцев шумно разговаривал, не боялся показать свои чувства, мог крепко выругаться, приводил домой ватагу товарищей, часто они спорили до утра. Все в нем было Вере непонятным, и все ее восхищало, она говорила мужу: «Никогда я не думала, что бывает такое счастье...»

Они расстались на четвертый день войны. Ястребцев уехал в Киев. Вера осталась в Москве: работала в эвакогоспитале. Потом ее послали в далекий тыл — в Краснодар; потом тыл стал фронтом, и Вера оказалась в санбате. Кто-то ей рассказал, что видел Ястребцева на Первом Белорусском фронте. Полгода спустя пришли другие вести: Ястребцев погиб в Дарнице. Она долго надеялась: может быть, неправда?.. Только в День Победы, радуясь со всеми, что горе войны позади, она вдруг поняла, что никогда больше не увидит мужа. Текли по черному небу огни, зеленые и красные. Вера Григорьевна не плакала, но на лице ее была такая мука, что стоявший рядом врач сказал: «Ложитесь-ка спать, я вам дам замечательное снотворное»... Никому она не говорила о своем горе. Не рассказала она и о ги-

бели семьи: немцы убили в Орше ее мать и младшую сестру. Работая, она сохраняла спокойствие, слыла невозмутимой. Кто бы мог подумать, что военврач Шерер, оставаясь одна, в отчаянье говорит себе: зачем я выжила?..

Горе не сделало ее бесчувственной к чужим страданиям. Давно, еще будучи студенткой, она сказала старшему врачу: «Давыдов страшно мучается, неужели нельзя помочь?..» Врач ответил, что медики не колдуны и что если Шерер будет нервничать, из нее никогда не выйдет врача. С тех пор прошло много лет, Вера Григорьевна научилась владеть собой. Военный госпиталь был жестокой школой: она видела растерзанные тела, обожженные лица, ослепших, потерявших рассудок; каждый день на ее руках умирали люди. Но и теперь она терзалась всякий раз, когда сознавала, что не может помочь. Осмотрев жену Егорова, она сразу поняла, что эту милую, веселую женщину ждет мучительная смерть; она знала, что сынишка Кудрявцевой обречен, что никакие лекарства уже не могут спасти Пухова; и чужое горе ее обступало, теснило, не давало дышать.

В тот день, когда Лена решила раскрыть свою душу Вере Григорьевне, умер бухгалтер Федосеев. У него было воспаление легких; впрыскивали пенициллин, опасность миновала, он сказал жене, что через неделю его выпишут, и неожиданно умер от инфаркта.

Вера Григорьевна пришла из больницы расстроенная, машинально переставляла книги на полке, когда позвонили. Наверно, Соколовский... Обычно, когда он приходил, она одновременно и радовалась и сердилась. Но теперь она раздраженно подумала: вот уж сегодня он ни к чему...

В комнату вошла Лена.

Вера Григорьевна заставила себя быть приветливой: знала, что Лена по-детски смущается и что ее легко обидеть.

— Вот хорошо, что пришли! Я ведь давно вас не видала. Что у вас нового, Леночка?

Лена начала рассказывать, что завуч ничего не хочет понять, программа по литературе не продумана, многое недоступно для такого возраста, а седьмой класс очень трудный, есть, конечно, лентяи, но дело не в этом, Пухов умел подойти к каждому, а я не умею. Завуч отвечает формально, у него для всех одна мерка... Она говорила быстро, все на одной ноте, как будто отвечала урок, и вдруг замолкла.

Поглядев на нее, Вера Григорьевна забеспокоилась: больной вид, глаза блестят, на щеках красные пятна.

— Леночка, а вы не простудились? Теперь все гриппуют. Лена встала и кинулась к передней.

— Что вы, я совсем здорова. Вы меня простите — совсем позабыла, у нас сегодня совещание. Как раз насчет седьмого класса. Не сердитесь, Вера Григорьевна! Я совсем потеряла голову...

Последние слова она сказала уже в дверях, и в голосе слышались слезы. Вера Григорьевна крикнула:

— Леночка! Погодите...

С площадки лестницы раздался голос Барыкиной:

— Нет ее, убежала...

Нельзя было ее отпустить, подумала Вера Григорьевна. Она все последнее время нервничает. Может быть, поссорилась с мужем? Ведь она очень честная, мучительно все переживает. Как прошлой зимой, когда мы познакомились... А Журавлев — чинуша. Она никогда о нем не говорит, но, наверно, у них не все гладко. А может быть, у нее неприятности в школе? Завуч и на меня произвел скверное впечатление, чеховский человек в футляре. Бедная девочка!.. Но я-то хороша. Критикую других, а сама, кажется, тоже обзавелась футляром — окаменела. Не сумела расспросить, успокоить. Разве можно было ее отпустить в таком состоянии?

Вера Григорьевна раскрыла книжку медицинского журнала, прочитала страницу и вдруг догадалась: не понимаю даже, о чем статья... Нехороший сегодня день...

На ее бледном лице резче обычного обозначились чересчур темные большие глаза, две складки у тонкого рта, нависшие брови, придававшие ей суровость.

Снова позвонили, на этот раз пришел Соколовский.

6

Когда Журавлева назначили директором завода, его предшественник Тарасевич, которого перевели на работу в министерство, характеризуя инженеров, сказал: «Соколовский — человек с головой и работник хороший. Вы на его колкости не обращайтесь. Евгений Владимирович любит подковырнуть. Оригинальный у него характер...» Журавлев часто вспо-

минал слова Тарасевича. Ничего в Соколовском нет оригинального, просто большой руки нахал... Еще недавно Иван Васильевич пожаловался Лене: «Приходит Соколовский и просит, чтобы я отменил приказ об увольнении Крапивы, у него, мол, жена больна, какая-то функциональная система и так далее. Я ему говорю, что за Крапивой четыре опоздания, нечего донкихотствовать. Так ты знаешь, что он выкинул? Вдруг спрашивает: «Иван Васильевич, неужели вы читали «Дон-Кихота»? Никогда не подумал бы». При всех. Что он наглец, это бесспорно». Журавлев давно бы освободился от Соколовского, но знал, что в министерстве его считают хорошим конструктором, найдутся защитники, гладко не пройдет. А Иван Васильевич терпеть не мог историй.

Сослуживцы Соколовского, как и бывший директор, считали Евгения Владимировича чудаком. Даже внешность у него странная: высокий, чересчур высокий, военная выправка, седые волосы ежиком, голубые глаза на лице цвета меди, так что и зимой кажется, что он только что приехал с юга, на левой щеке шрам, в зубах всегда короткая трубка с изгрызенным мундштуком, хотя курит он мало и только у себя дома. Работает и молчит. Слушает, как Брайнин спорит с Егоровым — укротят ли американцы Черчилля, — и молчит. Водку пьет, и опять-таки молчит. Правда, никто особенно не старается его вызвать на разговор: может любого подцепить, язык у него острый.

Товарищи, не первый год работавшие с Соколовским, мало что о нем знали. Говорили, что он родом с Севера, отец его рыбачил; шрам у него с гражданской войны; он любит музыку, будто бы увлекается астрономией; была у него семья, но жена не выдержала его характера и сбежала; дома у него маленькая злющая собачонка; три года назад он должен был получить премию, но кто-то перехватил его изобретение. Твердо знали одно: прежде он работал на Урале, изругал директора, тот смешал его с грязью, даже фельетон был в газете «Гол, но сокол», в котором говорилось, что Евгений Владимирович возомнил себя мудрецом, а на самом деле он неуч; дело долго разбирали в Москве, в итоге Соколовского прислали сюда.

Среди различных странностей, которых у Соколовского было немало, имелась одна, пожалуй, наименее понятная: он иногда пил водку с художником Пуховым и даже удостаивал своего собутыльника разговором. Ничего нет удивительного в том, что Володя ценил общество Соколовского: молодому Пу-

хову казалось, что после Москвы он попал в глушь, здесь мало людей с широким горизонтом, Соколовский — исключение. Иронические оценки, свойственные Евгению Владимировичу, восхищали Володю: он считал, что Соколовский, как он, смотрит на все свысока. Соколовский, однако, видел вокруг себя не только дурное, порой он радовался, даже восхищался; в такие минуты он моргал своими голубыми глазами и сердито пыхтел в незажженную трубку. Но об этом он никому не говорил, считая, что хорошее видят все. Другое дело — дрянь. Люди как будто сговорились ее не замечать. А пакости еще, ох, как много! Именно поэтому Соколовский любил «подковырнуть», что и прельщало Володю. Но как мог Евгений Владимирович благоволить к молодому Пухову, которого разглядела даже наивная Танечка?

Володя в присутствии Соколовского не походил на себя. Отпу он говорил, что нет никаких идеалов; перед Танечкой издевался над любовью; встречая Сабурова, накидывался на искусство. А таким растерянным и скромным, каким он бывал с Евгением Владимировичем, его не знали ни родители, ни Танечка, ни московские приятели. Он тронул Соколовского своей душевной неудовлетворенностью, беспокойством. Когда Евгений Владимирович однажды выразил желание посмотреть работы Пухова, Володя в смущении ответил: «Я вам их ни за что не покажу — это халтура. Может быть, мне еще удастся сделать что-нибудь настоящее». Только один раз Володя вызвал гнев Соколовского, сказав: «А чем Журавлев хуже Егорова или Брайнина?» Евгений Владимирович прикрикнул на него: «Вам, Владимир Андреевич, не двадцать лет. Может быть, в циники метите? Поганое ремесло, скажу прямо — клозетное. В древности циники презирали блага жизни, бродили по миру, говорили в лицо правду. Боюсь, что вы презираете не блага жизни, а, наоборот, порядочных людей, которые обходятся без этих благ...» Володя покраснел и, помолчав, признал, что Соколовский прав: Володя иногда ради красного словца говорит глупости, конечно же, Егоров и Брайнин — честные люди. Соколовский буркнул: «Ладно, пейте водку».

Молодой Пухов смог убедиться, что рассказы о чудачествах Соколовского не столь далеки от правды. Собачонка, которую звали Фомкой, действительно оказалась мервкой. Фомка не только изорвал новые брюки Володи, но пребольно его укусил, так что он с неделю прихрамывал. Соколовский усмехнулся:

«Он и меня два раза хватанул...» Володя как-то решился сказать: «Странный характер у вашего песика. Обыкновенно собаки не трогают своих...» Соколовский ответил, что подобрал Фомку на улице, не знает, как он жил раньше, видимо скверно, собаку сбили с толку: «Ведь он добряк, меня обожает. Сторож удивительный... Но вдруг на него находит затмение, не знает, кого от кого защищать. Это и с людьми бывает. Даже часто на своих наускаются...»

Правдой оказалось и то, что Соколовский любит музыку. Володя как-то пришел, Евгений Владимирович сидел возле приемника, даже не поздоровался. Передавали Десятую симфонию Шостаковича. Когда передача закончилась, Соколовский долго молчал и наконец сказал Володе: «Хорошая вещь — математика, беспредельная...» И больше за весь вечер не обронил ни слова.

Володя видел на столе Соколовского самые неожиданные книги: Большой астрономический атлас, историю Индии, «Проблемы кристаллографии», стихи Петрарки. Когда он успевает это читать, спрашивал себя Володя, и зачем это ему? Наверно, скучает. Как я... Окончательно ошеломил его Соколовский, сказав, что начал зубрить английский язык: «У нас в школе был немецкий. Хочется кое-что почитать в подлиннике...»

Брайнин не пропускал ни одной статьи о международном положении и обожал поговорить про дипломатию. Как-то, не видя кругом ни одного подходящего собеседника, он подошел к Соколовскому: «Как вы думаете, Евгений Владимирович, франко-американские разногласия имеют под собой, так сказать, реальную почву?» Соколовский улыбнулся: «Наум Борисович, вам это лучше знать, вы ведь международник. У французов есть поговорка: «Если бы молодость знала, если бы старость могла». Выходит так, что американцы могут, но не знают, а французы знают, да не могут». Брайнин не понял, но на всякий случай рассмеялся.

Случалось порой, что Соколовский первым заговаривал, и тогда ему было все равно, кто перед ним — Брайнин, молодой Пухов, Журавлев, рабочие. Это было, когда он вскипал, возмущенный скверной работой, непорядком или бездушным отношением к людям. Он ругал в такие минуты и профорга — не поставил вопрос о столовой для рабочих, а там безобразие; и Журавлева — дома в поселке не сегодня-завтра рухнет; и заведующего клубом Добжинского — ни концерта не устроит, ни

серьезной лекции, зайдешь: или доклад Брайнина, и все спят, или пищит патефон, и три пары с горя танцуют; и Лапушкина — сдает сплошной брак, глядеть стыдно, а потом думают, что модель плохая; и газетчиков — описали завод, как будто это райские кущи, того и гляди, у Ивана Васильевича крылышки вырастут. Вот за такие речи некоторые его и побаивались.

В последнее время он как-то реже набрасывался на людей, и Журавлев удовлетворенно думал: стареет Соколовский, помягчел... Прочитывая газету, Евгений Владимирович теперь часто говорил: «Правильно написано...» Недавно Егоров ему пожаловался на директора: «Я говорю: Васильев нам необходим, а с Мамульяном я вовсе не собираюсь расстаться, нужно создать новую штатную единицу. Он сам это знает, поскольку мы начали выпускать автоматические линии. Отвечает, как будто с неба свалился, что он входит с представлением не собирается, нужно сокращать штаты, а не раздувать. Ну, что с ним можно сделать?..» Соколовский улыбнулся: «Журавлева, по моему, скоро снимут». Егоров оживился: «Вы что-нибудь слышали?» Евгений Владимирович покачал головой: «Ничего не слышал. Но убежден... Я последнее постановление два раза прочитал. Все абсолютно правильно, насчет обуви, кастрюль. Хотят, чтобы люди жили...» Егоров растерялся: «Евгений Владимирович, какая же связь?..» Соколовский ответил: «Одно вытекает из другого». И больше ничего не сказал.

На стене у Соколовского висела фотография миловидной девушки. Молодого Пухова она очень интриговала, но спросить Евгения Владимировича он не решался. Клаве, которая приходила убирать комнату, Соколовский однажды сказал: «Этот портрет моей дочери. Я ее не видел двадцать два года».

Евгений Владимирович женился в 1928 году на хорошенькой блондике, студентке литературного факультета, которую звали Майей. Она его покорила печальным взглядом и робкой мечтательностью. Была ли она такой или Соколовский ее приукрашивал? Он тогда работал на одном из московских заводов, пора была трудная, ни на что не хватало времени, и он проглядел, как застенчивая мечтательница превратилась в вертлявую, крикливую женщину. Он удивленно переспросил: «Скучаешь? А почему ты не работаешь?..» Майя в ответ заплакала. Родилась дочка, и Соколовский думал, что его семейная жизнь наладится. Но Майя не унималась; каждый вечер он слышал те же жалобы: приятели Евгения Владимировича — один скуп-

нее другого, это не люди, а машины, да и сам Соколовский — бесчувственный сухарь; настоящую жизнь она увидела только в каком-то американском фильме на вечере ВОКСа; она должна отдать девочку своей матери и поехать на Кавказ: доктора говорят, что ее нервы не выдержат. Вернувшись из Кисловодска, она объявила мужу, что, во-первых, она не поправилась, хотя принимала ванны, ей пришлось пережить ужасную трагедию; во-вторых, им необходимо сейчас же развестись, иначе она умрет или попадет в клинику для душевнобольных; в-третьих, она познакомилась с одним очень симпатичным человеком, он теперь занимается коммерцией, приехал за пушниной, но он с высшим образованием, адвокат, конечно не коммунист, но сочувствует, по бумагам он бельгиец и живет постоянно в Брюсселе, но он русский; одним словом, он уже навел справки, ей дадут заграничный паспорт, через неделю она уезжает с ним в Бельгию; конечно, Машеньку они возьмут с собой, он обожает детей, девочка получит там настоящее образование; в общем, все это к лучшему и для Майи, и для Машеньки, и для Соколовского. Евгений Владимирович попросил об одном: «Пиши мне, как Маша...» Жена расчувствовалась и поцеловала его, оставив на небритой щеке две красные полоски.

Когда она уехала, Соколовский понял, что не любит ее, да и никогда не любил. Он о ней не вспоминал, но часто видел перед собой Машеньку. В первое время Майя присылала ему регулярно открытки с изображениями готических церквей и замков, сообщала, что Машенька здорова. Последнюю открытку он получил незадолго перед войной. Майя писала, что Машенька очень любит своего отчима, русский язык она не забыла, ее все зовут Мари, это красивей, чем Мари, в школе она считается одной из лучших, она не может написать отцу, потому что ушла в кино с учительницей. Соколовский сказал вслух: «Мэри» — и сам вздрогнул от печали, которая была в его голосе.

Много лет Соколовский не получал никаких вестей, не знал, жива ли его дочь. Три года назад один инженер, который ездил с делегацией в Бельгию, привез Соколовскому письмо от дочери. Мэри писала, что ее мать умерла еще во время войны; в Бельгии было ужасно; русские спасли всех, и она горда тем, что она русская; она училась в университете, но бросила, увлеклась пластическими танцами, все говорят, что у нее большие способности, эти танцы дают одновременно ритм современности и пластику древней Эллады; она надеется, что когда-нибудь ей удастся

побывать в России и показать свои танцы; будущее, конечно, принадлежит Советскому Союзу, она не пропустила ни одного русского фильма, ни одного доклада о жизни русских; она посылает отцу две фотографии — на одной она снята, когда училась, на второй, маленькой, она в хитоне, это ее сняли в студии пластических танцев. Соколовский сердито спрятал танцовщицу в ящик стола, долго с нежностью и недоумением разглядывал другую фотографию, потом повесил ее на стенку и, глядя на нее, всякий раз удивлялся: непонятно, что эта девушка с милым лицом — его дочь, что зовут ее почему-то Мэри и что нет между ними ничего общего. Он ответил дочери, год спустя она прислала коротенькое письмо: она уезжает в Париж, очень торопится, очень довольна, и на этом переписка оборвалась.

После неудачного брака Соколовский с недоверием относился к себе, и когда ему нравилась какая-нибудь женщина, переставал с нею встречаться. Он привязался к своему одиночеству, не мечтал ни о любви, ни о дружбе. Так он дождался пятидесяти с лишним лет, когда в заводском клубе встретил женщину, которая встревожила его душу. Он не помнит, о чем именно он говорил с Верой Григорьевной, когда они познакомились, — кажется, о музыке Баха. Вскоре после этого он встретил ее на улице и попросил разрешения прийти к ней. Он начал ее навещать, все острее и острее испытывая необходимость увидеть улыбку, освещающую ее суровое лицо, услышать тихий голос, почувствовать, что она рядом.

Он страдал бессонницей — засыпал сразу, но среди ночи просыпался, не мог ни снова уснуть, ни встать, и в эти часы он вспоминал каждую встречу с Верой Григорьевной, радости — они оба часто с удивлением и признательностью думали, что в их суждениях, вкусах, пристрастиях много общего, — обмолвки, недоразумения, ее отталкивание, холод, сердитые брови и ласковые глаза, горячие, непонятные, как грозовая ночь в конце лета. Соколовский долго не давал себе отчета, почему его привлекает Вера Григорьевна, но однажды, проснувшись задолго до рассвета, сказал себе: да ведь она моя любовь, поздняя, единственная! Всю жизнь мечтал о ней, ждал ее. Не скажу ей никогда об этом, приду завтра или через неделю, буду молчать или заговорю о Журавлеве, о жизни на Марсе, о Черчилле, все равно о чем, только этого не скажу. Счастье мое, мой вечер, моя страсть! Вера, — так я буду звать ее про себя, — как я радуюсь, что дождался до тебя!..

Он не разрешал себе часто посещать ее, боясь ей наскучить, и каждый раз внутренне как бы готовился к встрече, радовался и томился, чувствовал, что ничего нет тяжелей тех слов, которые не сказаны. Вот он придет, посидит, потом Веру вызовут к больному, а если и не вызовут, он встанет — пора уходить, она его не будет удерживать, и снова недели тоски, страсти, ожидания...

Сегодня он сразу заметил, что пришел не вовремя. Вера расстроена, и он не узнает почему, не сможет ее утешить.

Она сказала ему, что умер Федосеев. Мальчику Кудрявцевой сегодня немного лучше, мать радуется, а она знает, что он обречен. Конечно, многое за последние годы открыли, и все-таки... Люди верят в медицину, смотрят с надеждой на доктора, ждут спасения... Ужасно ощущение своего бессилия!.. Соколовский ответил, что человечество только начинает мыслить. Современникам расщепление атомного ядра кажется чуть ли не чудом, а для потомков это будет азбучная истина, как открытие кремния и огнива или как изобретение колеса. Есть последовательность, движение вперед, значит, есть и надежда.

— Это верно, но это абстракция, — сказала Вера Григорьевна, — а мне приходится иметь дело с живыми людьми. Хочу их спасти и не могу. Вы в прошлый раз говорили, что увлекаетесь астрономией. Я потом подумала: этому можно позавидовать. Наверно, вам иногда удастся взглянуть на нас с Марса или с Венеры. — Она усмехнулась. — Это должно успокаивать.

— Что вы, Вера Григорьевна! Как раз наоборот... Разве когда мы думаем о бесконечности или, если хотите, о большей из всех данных, как нас учили в школе, минута от этого становится короче, беднее? По-моему, она становится куда значительней и тем, что пройдет, и тем, что за нею бесконечность минут, эпохи, миры, жизнь.

Вера Григорьевна слушала голос Соколовского, слова до нее не доходили. Она вспомнила беспокойные глаза Лены. Как же я ее не удержала?.. Ужасно трудно понять другого, труднее, чем разглядеть моря на далекой планете. Вот Соколовскому почему-то кажется, что он должен меня утешать. Как будто я Лена... Как все это тяжело и ненужно!

— Морозы какие стоят, — почему-то сказала она.

Он кивнул головой.

— По радио передавали, что ночью будет тридцать пять.

Они оба молчали. Соколовский глядел на Веру Григорьевну, не мог оторвать от нее глаз, хотел ей что-то сказать и знал, что не скажет; его глаза беспокоили Веру Григорьевну; она еще больше насупилась.

Он собрался было уходить и неожиданно заговорил:

— В Москве в Ботаническом саду мне показали одно растение, вы, наверно, знаете — часто держат в комнате, в нашем клубе тоже есть — алоэ, столетник. Я читал, что его применяют как лекарство... Так вот, им один пионер принес... Он купил крохотный горшок, никаких у него больше растений не было. Он раздобыл книжку о цветоводстве, там было сказано, что алоэ растет в пустыне, так что поливать его нужно очень редко, земля требуется самая плохая. Мальчику стало обидно, что он не может ухаживать за своим алоэ, он на книжку плюнул, пересадил, начал поливать, удабривать, словом, обращался как с орхидеей, и, представьте, чудо — алоэ так разросся, что не помещался в комнате, пришлось его отнести в Ботанический, в оранжерею. Не знаю, почему мне это сейчас пришло в голову... Не сердитесь, я вас, наверно, утомил разговором... Очень мне хотелось вас повидать...

Вера Григорьевна отвернулась, глухо сказала:

— Не верю... Я говорю про растение. Если оно привыкло к климату пустыни, такой режим должен был его погубить. Впрочем, я ничего не понимаю в ботанике... Вы меня простите, Евгений Владимирович, я очень устала. Голова болит...

Он поспешно ушел. Была лунная ночь того большого холода, когда дыхание, кажется, сразу леденеет и когда птицы, замерзая на лету, падают вниз камнями. В глубокой печали, по пустым улицам, залитым ненужным светом, Соколовский шел к себе; губы его шевелились, изо рта шел пар. Что он говорил, и говорил ли? Или только шевелил губами, тихий, печальный, без мечты и без слов?

7

Когда кончился последний урок, Лена в учительской увидела Андрея Ивановича. Кажется, впервые за весь последний месяц она заулыбалась. Конечно, она поделилась с Пуховым своими тревогами: в седьмом классе много отстающих, а Геня Чижииков совсем отбился от рук, пропускает уроки, курит, сдружился

с какими-то хулиганами. Андрей Иванович начал ее успокаивать, посоветовал поговорить с матерью Миши Буркова. «С Чижиковым я сам поговорю, я его помню по третьему классу, озорник, но мальчик неплохой...» Они вышли вместе, Лена сказала, что проводит Пухова: ей хотелось еще его послушать, да и не тянуло домой. Она теперь всегда искала предлог, чтобы прийти домой попозже и не обедать с мужем.

Много дней прошло с того вечера, когда Лена поняла, что должна уйти от Журавлева; но ничего в ее жизни не изменилось; она не могла ни на что решиться, в отчаянье звала себя тряпкой, ничтожеством. Вот и проживу так до конца. Стыдно, противно... Шурочка, когда подрастет, первая будет меня презирать...

Андрей Иванович рассказывал:

— Новости у меня замечательные. Помните Костю? Ваш бывший ученик, в прошлом году окончил... Нет, не Пунин, другой Костя — Чернышев. Рыженький... Шалунишка был отчаянный, я с ним намучился, но хороший мальчик и способный, читает много, думает. Обстановка у него была отвратительная: отец погиб на войне, мать сошлась с кладовщиком, я его как-то встретил — негодяй и ко всему запойный. Костя подал в институт, не сомневался, что примут, — медалист. И, представьте, не приняли: мест не хватило, нужно оставлять для конкурса. Мальчик впал в полное отчаяние, а тут еще этот кладовщик выкинул его из дома. Одним словом, беда. Я ему говорю: «Занимайся, как будто приняли, главное — занимайся». Пошел я к директору, но вы Степана Александровича знаете — слушает, соглашается и ничего не делает. Я обратился в горком, они отвечают, что в середине учебного года это невозможно. Почему? Ведь Костя все заочно проходил, я проверял — нагонять ему не придется. Секретарь горкома говорит, что в порядке исключения может разрешить министерство. Из министерства мне отвечают, что с их стороны возражений нет, но вопрос должен решить директор. Иду снова к Степану Александровичу, он смотрит бумажку из министерства, кивает головой, соглашается — обидно, что мальчик погибает, — а в конце концов говорит, что поскольку министерство не дало указаний, он не вправе... Я тогда взял и написал министру, написал, что это мой бывший ученик, способности огромные, несправедливо, что не приняли, и про семейные обстоятельства... Еще в старом году написал. И вот сегодня Надежда Егоровна приносит

письмо, ответ от заместителя министра, сообщает, что даны указания принять. Вы себе представляете, Лена, какая это удача!

Лена посмотрела на него и улыбнулась: удивительный человек! Ведь он очень болен, Вера Григорьевна говорила, что ничего нельзя сделать, мог бы протянуть еще год-другой, но не соблюдает режима. Она говорила, что болезнь мучительная, а он не жалуется, скрывает от всех. Сейчас он счастлив оттого, что Костю приняли в институт. Я теперь понимаю, какие люди делали революцию. Если бы я смогла чему-нибудь у него научиться! Идти рядом — уж одно это приподымает...

— Я сейчас к Косте, порадую мальчика. Его один товарищ приютил, Санников, тоже мой бывший ученик, у него комната на Ленинской.

Лена забеспокоилась:

— Андрей Иванович, до Ленинской далеко, вам нельзя столько ходить. Лучше я его к вам приведу.

— А зачем? Чудесно дойду, посмотрю заодно, как Санников устроился. Вы на меня не смотрите как на инвалида — еще поскриплю... Когда сегодня ответ принесли, я на десять лет помолодел, уверяю вас. Откровенно говоря, я мало надеялся на успех: думал, получат мое письмо и отошлют в институт, так обычно бывает. А вот разобрались... Огромная удача!

Он шагал осторожно, казалось, он ногами ощупывает землю, хотя зрение у него сохранилось хорошее, иногда останавливался, делая вид, что разглядывает окорок из пластмассы в витрине или старую афишу. Ему трудно идти, в страхе подумала Лена и взяла его под руку. Он засмеялся.

— Я вам говорю, что помолодел, как Фауст. Вот иду с молодой женщиной под ручку...

Он был в прекрасном настроении, шутил, смеялся, и лицо его действительно казалось помолодевшим.

Возвращаясь домой, Лена все время думала о Пухове. Обычно, подходя к дому, она нервничала, глядела на часы, гадала, ушел Журавлев или нет. Теперь она даже не вспомнила, что еще рано и муж дома.

Иван Васильевич сидел в кресле под лампой. Он закивал головой:

— Вот и хорошо, что пришла. Я думал, придется опять одному обедать.

Лена стояла как окаменевшая, не прошла на кухню, ничего не говорила. Журавлев удивленно спросил:

— Что с тобой?

Она села напротив него и очень спокойно ответила:

— Ничего... То есть мне нужно с тобой поговорить. Хорошо, что я тебя застала. Я давно собиралась сказать и все откладывала... Мы с тобой не годимся друг для друга. Ты не сердись... Я убеждена, что и ты так думаешь... Я очень долго колебалась — из-за Шурочки, а теперь вижу, что больше не могу. Понимаешь?

На минуту ее голос сорвался, но она сразу совладала с собой и снова спокойно сказала:

— Все это очень тяжело, поверь мне, но я все продумала, больше не могу. С моей стороны это будет бесчестно...

Иван Васильевич сначала подумал, что Лена дурит. Он считал ее неуравновешенной, про себя иногда называл истеричкой. Он попробовал на нее прикрикнуть, но Лена сказала, что нелепо устраивать сцены, нужно понять друг друга, расстаться по-хорошему.

Они молча пообедали. Журавлев сказал, что на завод не пойдет — он должен поработать над проектом Брайнина. Лена ушла. Он сидел и думал о происшедшем. Наверно, Лена в кого-нибудь влюбилась. Все последнее время она редко бывала дома. Ясно — нашла кавалера. Может быть, это молодой Пухов? Он с ней очень фамильярно разговаривал. У такого в Москве была сотня фифок, это бесспорно. В общем, я слишком порядочный человек, всем доверяю. Представляю себе, как она смеялась надо мной!..

Поздно вечером Лена вернулась. Журавлев ее поджидал, испытующе оглядел. Лена не выдержала, отвернулась. Прямо от него прибежала, подумал Иван Васильевич. Ему хотелось ее оскорбить, сказать что-нибудь гадкое, но он сдержался: в одном она права, действительно глупо устраивать сцены. Он сказал спокойно, даже мягко:

— Лена, ты, может быть, в кого-нибудь влюбилась?

Лена вышла из себя:

— Какое тебе дело? Это не имеет никакого отношения... Я тебе сказала прямо: не могу с тобой. Старалась и не могу. Не потому, что есть другой... С тобой не могу, понимаешь?..

— Не нервничай... Вопрос серьезный. Завтра поговорим, а то мы оба начнем кричать, ничего хорошего не получится...

Он снова разложил на столе бумаги и, глядя на них, начал думать, как ему поступить. Он больше не сомневался, что у Лены любовник. Она оказалась вертушкой, это бесспорно. Но я ее сам выбрал, так что винить некого. В общем, ничего тут нет удивительного: воспитывают плохо, не внушают твердых правил. Жизнь здесь довольно скучная, до города далеко, да и в городе развлечений мало. Конечно, жена Хитрова занята работой, домом, но она серьезная женщина, а Лена — вертушка. Мне не повезло... Разводиться все-таки глупо. У меня дочь. Как я оставлю Шурочку без отца? Такого несчастья я прямо не могу себе представить...

Он встал и прошел в комнату, где спала Шурочка. Он долго стоял над ней, вытирая рукавом потные свисающие щеки, и громко жалобно дышал. Отнимают дочку...

Всю ночь он не спал, а утром сказал Лене:

— Живи, как хочешь. Я тебе не буду мешать. А разводиться нельзя, нужно подумать о Шурочке.

Лена ответила, что все время думала о Шурочке. Журавлев сможет к ней приходиться или брать ее к себе, школы Лена не бросит, никуда не уедет, постарается найти комнату в поселке.

Журавлев промолчал. Он пошел на работу, но весь день думал только о словах Лены. Она действительно спятила: боится расстаться со своим хахалем. Это же скандал: жена директора завода перекочевала к любовнику. Меня засмеют. Да и не любят у нас наверху таких вещей, очень не любят...

Он попробовал урезонить Лену:

— Когда я мальчишкой был, забегали в загс, как на почту, — сегодня распишутся, завтра берут развод. Теперь на это иначе смотрят. Законы другие... На такое у нас косятся, скажут: как же ты можешь детей воспитывать? Я уж не говорю о себе. Я член партии, стою во главе большого предприятия. Чувства чувствами, но об этом тоже нужно подумать...

Лена молчала.

На следующий день она не возвращалась к разговору. Прошла неделя, Журавлев немного успокоился: кажется, образумилась, поняла, что есть некоторые нормы... Он был с нею предупредителен, ни о чем не спрашивал, старался поменьше ее обременять своим присутствием. Кто знает, может быть, обойдется? Ничего страшного не произошло. У меня ответственная работа, мне доверяют, это бесспорно. Любовные истории меня в общем мало интересуют. Я люблю Шурочку, а девочка ко мне не изме-

нится. Хорошо, что не будет скандала. Наверно, во многих семьях такое же безобразие, но люди скрывают, никому неохота выволакивать свое грязное белье. Коротеев тогда, в клубе, правильно ругал писателей: живем, можно сказать, в историческое время, честным людям не до интриг... Коротееву остается только позавидовать — холостяк, но должен переживать таких историй. Он вообще умница, поправки к проекту Брайнина дельные, он учитывает специфику производства, но, конечно, придется все направить в Москву, пускай там решают...

Когда Иван Васильевич окончательно успокоился, Лена объявила:

— Я нашла комнату: временно — до лета — у Федоренко, его послали на курсы усовершенствования. В воскресенье все приберу, а вечером перееду...

Журавлев понял, что ее не переубедить. Ссориться глупо — и без этого тяжело. Лучше не усложнять... Он тихо ответил:

— Делай, как знаешь.

Лена перебралась к Федоренко в понедельник. Когда Журавлев пришел вечером домой, ему показалось, что квартира нежизлая, хотя вещи были на месте, все аккуратно прибрано. Он ходил из комнаты в комнату, беспокойно разглядывая знакомые ему безделушки: странно, что Лена ничего не взяла, она очень любила эту шкатулку, я ей из Москвы привез, — и оставила... В столовой он вдруг увидел поломанную куклу Шурочки. Забыли, что ли? Или Лена выбросила?

Он взял в руки куклу и вдруг почувствовал, что нервы не выдерживают: еще минута — и он заплачет. Нехорошо все вышло, очень плохо! А я думал, что Лена меня любит. Когда Новый год встречали, сказал Брайнину: «Выпьем за Лену, замечательная жена...» Чужая душа — потемки, это бесспорно. Но как теперь скучно дома, и Шурочки нет, хочется куда-нибудь уйти, выпить...

Пришла работница Груша, принесла чайник, колбасу, сыр. Журавлев поспешно спрятал куклу. Нужно взять себя в руки. Бывает хуже. У Егорова умерла жена, а он работает. Моя жизнь — завод. Соколовский может зубоскалить сколько ему угодно, но в Москве доверяют мне, а не ему. У него вообще подмоченная репутация... Осенью Зайцев говорил, что есть предложение перевести меня в Москву. Что ж, это неплохо. В конечном счете завод — одна из точек, в главке я могу применить

мой опыт в союзном масштабе. Конечно, если Зайцев не выдумал. Но зачем ему выдумывать?.. Интересно, что ответят из министерства насчет проекта Брайнина?

Он успокоился и, когда Груша спросила, можно ли убрать со стола, ответил: «Чайник оставь. Я поздно работать буду, может, пить захочется».

Лена на новом месте рано легла и все-таки чуть было не опоздала в школу. Поспешно одеваясь, она думала: уснула в одиннадцать, а сейчас восемь, и еще спать хочется... Она испытывала страшную усталость, как будто прошла пятьдесят километров или весь день колола дрова.

Как это случилось? Непонятно. Тянула, тянула и вдруг все выложила. Проводила Андрея Ивановича, мы долго искали, где комната Санникова, потом шла домой и даже не думала о том, чтобы сказать... Удивительно!

Она быстро шла, торопилась и вдруг улыбнулась: вспомнила, как Коротеев сказал: «Вы очень молоды, вам не понять...» За это время я успела состариться, потеряла счастье, но не сдалась: поступила, как подсказала совесть. Дмитрий Сергеевич меня не любит, может быть, презирает. Думает, что я хотела навязать ему мои чувства. Но он мне помог издалека, освободил от большой тяжести. Пусть не любит, но когда я о нем думаю, сразу становится легче...

— Леночка!..

Это была Вера Григорьевна. Она поджидала Лену у здания школы.

— Я все время волновалась, что с вами, два раза заходила, вас не было дома. Ну, а теперь вы веселая — идете одна и улыбаетесь. Значит, все хорошо...

— Вера Григорьевна, я теперь все время дома сижу. Только адрес у меня другой — я ведь переехала к Федоренко. Это корпус Г. Да вы знаете где — мне его жена сказала, что вы ее лечили...

Вера Григорьевна сразу поняла все; ее суровое лицо стало нежным, даже беспомощным. Она начала уговаривать Лену поселиться, пока она не получит комнаты, у нее:

— Вам будет куда легче. Комната большая, можно разделить, мешать мы друг другу не будем, и от школы близко. Я ведь знаю жену Федоренко, ее деньги соблазнили. Вы всегда будете волноваться за Шуручку... А у меня в соседней комнате работница доктора Горохова, хорошая старая женщина, мы

с ней сговоримся, она будет смотреть за девочкой, когда вас нет. Сегодня же я вас перетащу...

Был холодный февральский день, но солнце уже чуть пригревало, и, войдя в класс, шумный, как птичий двор, взглянув на черную доску, исчерченную мелом, по которой метался солнечный зайчик, Лена подумала: а ведь скоро весна...

8

Андрей Иванович наволновался и слег; он скрыл от жены, что ночью у него был припадок, сказал, что просто устал, хочет денек-другой полежать. Надежда Егоровна встревожилась, привела Шерер, потом Горохова, уговаривала мужа принимать капли, которые прописал ей гомеопат, накрывала его двумя одеялами, хотя в комнате было жарко, громко вздыхала, и Андрей Иванович сердился на себя: нужно было понатужиться и встать...

Володя пришел с новостью: от Журавлева сбежала жена. Он рассказал об этом со смехом: ну разве не анекдот? Андрей Иванович так обрадовался, что пропустил мимо ушей насмешливые комментарии Володи.

— Это она хорошо сделала, — говорил Пухов, обращаясь к Надежде Егоровне. — Никогда я не понимал, как она может жить с Журавлевым. Ведь я Лену знаю, два года вместе работали, совестливая она, во все вкладывает сердце, и ученики ее любят, я часто от моих мальчишек слышу: «Елена Борисовна помогла...» А Журавлев — типичный бюрократ. Из-за таких люди слезами обливаются, а им что... Одного растопчут, десять новых выскочат, как грибы после дождя... Странное дело, я Лену недавно видел, вот когда пришел ответ насчет Кости, она мне ничего не сказала... Как я за нее радуюсь, ты представить себе не можешь!

Володя зашел к Соне, спросил:

— Ты знаешь жену Журавлева?

— Нет. То есть она приходила несколько раз к отцу, но я с ней не разговаривала. А ты с ней знаком?

— Немного. Я ведь писал портрет Журавлева. Но я таких видел в Москве... Смешно, как отец всех идеализирует. Наверно, он еще помнит девушек, которые шли в народ, ну, или в революцию, одним словом, на каторгу. А теперь они выходят

замуж за кинорежиссеров, за генералов. Или как эта — за директора завода... Отец в восторге, что она ушла от мужа.

— Откуда ты это взял?

— Факт. Последняя местная сенсация. Наверно, они стоят друг друга. Ты не согласна?

— Я тебе сказала, что я ее не знаю. Журавлева я тоже мало знаю, о нем говорят разное. Савченко, например, считает, что у него нет инициативы. Во всяком случае, я верю отцу.

— Значит, ты довольна?

— Ну, чего ты пристал? Я тебе говорю, что я ее не знаю. Но если отец говорит о ней хорошо, для меня это очень много. Противно только, когда разводятся. Разговоры, объявления в газете, суд... В старое время это, наверно, было естественно, а теперь как-то стыдно. Ведь не детьми женятся, можно взвесить, обдумать...

Володя расхохотался:

— Сделать анализы, пригласить экспертов.

— Ничего в этом нет смешного. Как ты нашел отца?

— По-моему, ему лучше. Когда я рассказал про Журавлеву, он даже вскопчил...

— Вот это и плохо. Он сам себя убивает. Оказывается, он три дня подряд ходил пешком на Ленинскую, там собирались какие-то первокурсники, и он с ними разговаривал. Ведь это ужасно! Я сама раньше говорила маме, что он держится на своей энергии, но теперь я вижу, что мама права. Его нужно убедить во что бы то ни стало...

Володя перестал улыбаться.

— Не согласен. Отец — особенный человек. И потом, это другое поколение. Теперь кого-нибудь проработают — смотришь: у него уже инфаркт. А старики по-другому скроены. Я часто себя спрашиваю: откуда у них такая сила?.. Я понимаю, страшно за отца. Я смеюсь, смеюсь, а ты думаешь, мне не страшно? Но с ним ничего нельзя поделывать — жил он по-своему и умрет по-своему...

Володя ушел в город, Надежда Егоровна заснула (она прошлую ночь не спала — волновалась за мужа). Соня заглянула: отец читал. Она решила с ним поговорить.

К этому разговору она готовилась долго, считала, что мать не может убедить отца: у нее ведь один довод — его здоровье, он молчит или отвечает шуткой, а час спустя отправляется к своим «подшефным». Со стороны отца это ребячество. Он кла-

дет свои последние силы на десяток мальчишек. Его дважды просили написать большую статью о его педагогическом опыте. Он может это сделать лежа, если ему трудно писать, пусть продиктует мне. Право же, это куда важнее, чем плестись на Ленинскую и там беседовать с подростками.

Все это Соня, теряя порой от волнения голос, высказала отцу.

Андрей Иванович внимательно слушал; была минута, когда Соне показалось, что он с ней соглашается. А между тем все в нем возмущалось словами Сони, с трудом он заставил себя ее выслушать.

Какая она чужая! И Чернышев, и Санников, и Савченко понимают меня. Значит, дело не в возрасте. Надя тоже уговаривает меня не двигаться, слушаться врачей, но никогда Надя не скажет, что глухо ходить к моим мальчишкам, она знает, что это нужно, мы ведь с ней вместе начали жизнь, вместе ее прожили. У нее нет доводов против, она только боится за меня, мне тоже страшно, что она останется одна. А Соне мои поступки кажутся детскими, она так и сказала «ребячество», говорит со мной как старшая. Не понимаю...

— Не понимаю тебя, Соня,— сказал наконец Пухов.— Ты говоришь, что одно важнее другого. Откуда у тебя весы, чтобы взвесить? Может быть, и следует написать статью, я об этом часто думаю, кое-что подготовил. Но разве это значит, что я должен забросить моих мальчишек? Ты пойми: у них нет отцов, у Чернышева фактически нет и матери. Теперь ты твердо стоишь на ногах, но вспомни, как ты прибежала ко мне за советом... Ведь это живые люди, завтра они будут строить то, что мы начали. А ты предлагаешь, чтобы я их бросил...

— Я не отрицаю, что это серьезная проблема. Но что ты можешь сделать один? Такие вопросы должны решаться в государственном масштабе, иначе получается кустарщина. Сегодня ты поможешь советом Чернышеву, завтра тебя не окажется, и он подпадет под влияние какого-нибудь бандита. Я тебе сказала про статью потому, что это действительно нужно. Ты, например, говорил, что у тебя много доводов против отдельного обучения. Я читала об этом в «Литературке», идет дискуссия. Если ты выскажешься, это может дать реальные результаты, и не для десяти мальчиков — для десяти миллионов. А ты кладешь последние силы на то, чтобы уговорить мать Сережи или поговорить с Мишей о физике. Право же, это бессмысленно...

— Нет, Соня, осмысленно: общество состоит из живых людей, арифметикой ты ничего не решишь. Мало выработать разумные меры, нужно уметь их выполнить, а за это отвечает каждый человек. Нельзя все сводить к протоколу «слушали — постановили». От того, как ты будешь жить, работать, какие у тебя будут отношения с людьми, зависит будущее всего общества. Почему ты говоришь с иронией: «Что может сделать один человек?» Не понимаю. Давно, за шесть лет до революции, я пошел к знакомому студенту, у него собирался кружок, читали Ленина, Плеханова. Я рассказал отцу, отец у меня был тихий, даже робкий — служил в конторе, привык к окрикам, — он мне говорит: «А сколько вас? Восемь человек? Сумасшедшие! Что вы можете сделать?» Так то был старик, ему простительно. Да и времена были другие... А ты молодая, комсомолка, ты дерзать должна, а не отмахиваться. Я ведь знаю, что у тебя горячее сердце, почему ты надеваешь на сердце обруч?

Он поглядел на Соню и замолк: глаза ее лихорадочно сверкали, шевелились губы — хотела ответить и не находила слов, и столько в ней было смятения, что Андрей Иванович забыл про спор, обнял дочь:

— И совсем ты не такая...

Она ушла от отца взволнованная, он ее не переубедил, но смутил; она почувствовала в его словах силу, далекую, даже непонятную.

Трудно жить, ох, как трудно!..

Она взяла книгу и принудила себя читать. Потом все в комнате посерело. Соня не зажгла света, подошла к окну. Снег казался лиловым.

Отец думает, что я уверена в своей правоте, он так и сказал: «Ты теперь твердо стоишь на ногах». А на самом деле я все время спотыкаюсь. Не вижу ничего, как сейчас на улице — не день и не ночь. Все непонятно. Хорошо уметь отшучиваться, как Володя, хотя я ему не завидую: по-моему, он не находит себе места. У жены Журавлева симпатичное лицо. Почему она ушла от мужа? Раньше это было понятно: насильно выдавали замуж или брак строился на расчете. Теперь все другое, а разводятся и теперь... Страшно, что нельзя прочесть чужие мысли. Идешь впотьмах, кажется, что перед тобой счастье, а еще шаг — и разобьешься. Ужасная игра! Как у меня с Савченко... Отец и этого не понимает. Он всегда защищает Савченку. Это естественно: у них много общего в характере. Но когда отец загорается,

преувеличивает, невольно чувствуешь уважение, он ведь доказал всей своей жизнью, что для него это не слова. А у Савченко это смешно — он по-настоящему еще не жил. Я тоже еще ничего не понимаю. Отец почему-то убежден, что я люблю Савченко, недавно сказал: «Вот когда у тебя с ним все наладится...» Конечно, я его люблю. Наверно, как ни скрывай, это видно. Но ничего у нас не наладится, в этом я убеждена. Я что-то слишком часто о нем думаю. Глупо и ни к чему...

Она зажгла свет и дочитала статью о последних моделях генераторов для Куйбышевского строительства. Посмотреть бы на эти машины!.. Позвонили. Соня вспомнила, что мама спит, и побежала открыть дверь. Вот этого она не ждала: пришел Савченко.

Они не виделись со дня рождения Андрея Ивановича. Первые дни Соня думала, что он придет, вечером прислушивалась к звонкам. Конечно, он ей нагрубил, и вообще у них ничего хорошего не будет, но все-таки глупо рассориться... Савченко, однако, не приходил.

Почти месяц он выдержал, давалось ему это нелегко; каждый вечер он шел к Пуховым и, доходя до аптеки на углу улицы, поворачивал назад. Почему-то именно возле аптеки он неизменно задумывался: зачем я к ней иду? Она ведь ясно сказала, что не любит, даже разговаривать на эту тему не хочет. А просто дружить я не смогу, даже если захочу, лучше не пробовать...

Он шел к себе или в клуб, иногда заходил к Коротееву, который был его соседом.

Когда Савченко прислали из института, Коротеев сразу взял его под свою опеку, ввел в работу, ободрил. «На первых порах всем трудно, одно дело теории, другое — возможности завода...» Однажды он позвал его вечером к себе: «Посидим над проектом Брайнина, он его переделал...» Когда они кончили работать, Коротеев стал рассказывать про ленинградский завод, где проходил практику. Они просидели почти до рассвета, и, прощаясь, Коротеев сказал: «Заходите, ложусь я поздно. Можно будет поговорить не только о машинах...» Когда Савченко ушел, Коротеев улыбнулся: хороший мальчик. Я в его годы был стреланным. Война была... А теперь все другое. У Савченко, кажется, еще пух растет...

Когда Савченко приходил, Дмитрий Сергеевич рассказывал про годы войны, про ночной бой у Дона, где погиб молоденький

поэт, которого шутя называли Пушкиным и который всем читал одно стихотворение, начинавшееся словами «Когда я в старости тебя припомню», про маленький музей в разбитом немецком городе, где среди оленьих рогов, препарированных птиц и нацистских знамен он увидел изумительный портрет молодой женщины с подписью «Неизвестный художник XVI века», про свою молодость. Иногда они говорили о последних газетных сообщениях, о суде над Мосаддыком, о забастовках во Франции, о совещании министров; иногда спорили о книжных новинках. Савченко слушал Дмитрия Сергеевича с восторгом, забывая про свою несчастную любовь. Восхищался он легко, закидывая назад голову и показывая крупные зубы, ярко блестевшие на смуглом лице. Он был похож на цыгана и, смеясь, говорил: «Наверно, бабушка в табор бегала, отец говорил, озорная была...»

Вчера он провел вечер у Коротеева. Они говорили о литературе. Савченко вдруг спросил: «Дмитрий Сергеевич, почему вы тогда, в клубе, напали на Зубцова?» Коротеев усмехнулся и не ответил. Потом он взял с полки книжку: «А стихи вы любите?» Савченко заулыбался: «Кажется, больше всего...» Коротеев начал читать:

...Они расстались в безмолвном и гордом страданье
И милый образ во сне лишь порою видали.—
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Савченко восхитился и сразу померк, погасли глаза, исчезла яркая улыбка: вспомнил Соню. Встречаемся, разговариваем, а смотрит на меня как на чужого... Странно, тогда в лесу мне показалось, что любит, целовала и так глядела, так глядела, что до сих пор, только вспомню, хочется побежать к ней, сказать: «Соня, да ведь это я...»

Он посмотрел на Коротеева. Тот сидел неподвижно, уронив книгу на пол. Они долго молчали. Наконец Савченко набрался смелости:

— Дмитрий Сергеевич, как по-вашему, если у человека есть чувство, он должен бороться за свое счастье? Мне иногда кажется, что это унижительно...

Коротеев едва заметно усмехнулся:

— Конечно, нужно бороться. Прорваться сквозь туман... Савченко снова заулыбался.

И вот он пришел к Соне, он скажет ей все, прорвется сквозь туман, достанет свое счастье.

— Соня, пойдём погуляем. Мне нужно тебе много сказать, а здесь не говорятся...

— Холодно на улице. Но если хочешь, пойдём.

Мороз снова крепкий: подул северный ветер. Люди идут быстро, а Савченко и Соня не торопятся, им некуда торопиться. Со стороны они кажутся счастливыми влюбленными, а они все время спорят. Савченко говорит о Коротееве, об автоматическом управлении, о Берлинском совещании, об итальянском фильме, который недавно показывали в клубе, и на все, что он говорит, Соня возражает (только о станках она ничего не сказала).

— Фильм замечательный! — восторгается он. — Когда мальчик рассердился на отца, я чуть было не заплакал.

— Сентиментально. Есть хорошие места, но конца нет. Я так и не поняла, что будет делать этот безработный — пойдет к коммунистам или останется несознательным...

Еще двести шагов. Савченко восторженно говорит о Франции.

— Никогда французы не допустят ратификации...

— Ты о ком говоришь? О коммунистах или о парламенте? Нужно считаться с реальными силами. Ты всегда увлекаешься...

— Я говорю именно о реальном. Ты ведь учила, что идеи, доходя до сознания миллионов, становятся материальной силой...

— В будущем, а мы говорим о том, что сейчас...

Еще двести шагов.

— Журавлев сегодня зря обругал одного фрезеровщика, назвал его бракоделом. Вообще он негодяй.

— Ты всегда преувеличиваешь. Отец говорит, что он заурядный человек, бюрократ.

— Коротеев тоже так считает. А по-моему, негодяй. Теперь он совсем взбесился, после того, как его бросила жена. Ты слыхала об этом?

— Слыхала, хотя это сплетни. Меня не интересует его личная жизнь.

— А меня интересует. Я хотел бы понять: какая женщина могла его полюбить? Я сегодня спросил Коротеева, что он думает о жене Журавлева, он ведь у них бывал, но он ничего не ответил — спешил. Я убежден, что она лучше его, и вообще это хорошо, что она его бросила.

— Не вижу ничего хорошего.

— А если он негодяй?

— Могла раньше подумать.

— Твой брат сделал портрет Журавлева?

— Кажется, да. Я не видала.

— А почему он решил изобразить такого негодяя?

— Не знаю. Наверно, заказали. Спроси его.

— Нет, я не стану его спрашивать. Когда Сабуров говорил про искусство, мне понравилось. А у твоего брата странные идеи. Он, по-твоему, говорил всерьез или разыгрывал?

— Не знаю. Он, как ты,— вы оба живете только своими впечатлениями, но он все видит в черном цвете, а ты в розовом.

— А ты?

— Я о себе не говорила... Я вижу так, как есть.

Они прошли много раз до аптеки и назад. Теперь Савченко говорит о книге, которую недавно прочитал:

— Никакой это не реализм, просто принижение человека...

Соне книга тоже не нравится, но она сердится на Савченко:

— Не нахожу. По-моему, интересный роман, поставлена большая проблема. Но ты не считаешь, что литературную дискуссию можно отложить? Слишком холодно. Ты, кажется, хотел мне что-то сказать? Говори. А нет, так пойдем домой, будем чай пить.

Савченко молчит. Вот уж красный кирпичный дом. Он говорит себе: сейчас или никогда. Какая глупость, что нет слов, вот совсем нет, как будто я их растерял на снегу!..

— Соня, я тебе сейчас скажу... Ты не смейся, но я без тебя не согласен... Сквозь туман, сквозь снег, все равно...

Она молчит. Он берет ее за руку, губами касается ее холодных губ. Она шепчет печально:

— Не нужно... Пропать между нами... Такая пропасть, что голова кружится...

Через секунду, придя в себя, она уже обычным голосом говорит:

— Я ведь тебе сказала, что у нас слишком разные характеры. Хватит об этом... Хочешь чай пить с нашими? Ну, что же ты молчишь? Не хочешь?..

Савченко в гневе отвечает:

— Ты мне еще не сказала, что дважды два — четыре и что нужно держать деньги в сберегательной кассе...

Надежда Егоровна зовет:

— Соня, ужинать иди. Отец сказал, что Савченко приходил. Почему ты его ужинать не оставила?

— Он спешил на совещание, я его немного проводила — голова болит. Мама, я ужинать не буду — так и не прошла голова...

Она запирается в своей комнатке. Ей очень горько: ведь она только что отказалась от счастья. Если рассказать отцу, он скажет: ты с ума сошла, раз вы друг друга любите, чего же себя мучить? Объяснить нельзя, но я твердо знаю, что мы не можем жить вместе. Дело не в том, что мы разругались. Он глупо мне сказал насчет сберегательной кассы, за одно это я могла бы его возненавидеть. Но он еще мальчишка. Сейчас он, наверно, сам жалеет, что погорячился. Я разбираюсь в этом лучше его. Мы можем завтра или через месяц помириться. Но ничего из этого не выйдет. Как могут жить вместе два человека, которые ни в чем друг с другом не согласны? Он считает, что я чересчур практична, признаю только таблицу умножения. Нет, но я живу на земле, витать я не умею. Не понимаю только, почему нас так тянет друг к другу? Вот он не выдержал характера, пришел. И я не могу без него. Он меня только что ужасно обидел, но если бы он сейчас явился, не знаю, хватило ли бы у меня сил его прогнать. Что ж это такое? Когда он меня поцеловал возле ворот, я думала, что сейчас расплачусь или кинусь ему на шею. Отец сказал, что я надеваю на сердце обручи. Как бы хотелось пойти к отцу, сказать: ты прав, я сегодня говорила не то... И насчет меня ты прав. Такие страшные обручи, что сердце не может биться, погибаю, вот просто погибаю!..

9

Все последнее время Владимир Андреевич Пухов был в скверном настроении. Он не приходил к Соколовскому и, встретив как-то на улице Танечку, откровенно сказал: «Ты не думай, что я обиделся, все это ерунда. Просто я не в форме, никого не хочется видеть. Даже тебя...» Танечка ответила: «Я тебя развеселить не могу, сама сижу и скулю, премьера у нас снова провалилась, я поругалась с худруком, зуб болит, нужно пойти в поликлинику,— словом, невесело...» Танечка всегда подозревала, что Володя «кривляется», но сказал он ей правду:

69

он действительно несколько раз собирался к ней и передумывал — ей самой грустно, ее нужно утешить, а я сейчас способен нагнать тоску даже на присяжного весельчака...

Почему я расклеился, спрашивал себя Володя, и то ему казалось, что он скучает вдали от московской жизни, то он приписывал дурное настроение безденежью, то просто вздыхал: старею.

С деньгами, правда, были у него трудности. Портрет Журавлева ни у кого, кроме самого Ивана Васильевича, восторга не вызвал. Вовремя подвернулась небольшая халтура: нужно было сделать для украшения сельскохозяйственной выставки панно с изображениями племенных коров и кур. С коровами он быстро справился — дали хорошие фотографии, а вот куры его измучили — оказалось, что они должны быть белые и непохожие на обыкновенных. Владимиру Андреевичу предложили поехать в совхоз и там нарисовать с натуры. Он рассердился: ехать за восемьдесят километров из-за каких-то поганых кур? В конце концов ему достали иллюстрацию из журнала. Он выполнил работу и вчера получил четыре тысячи семсот.

Он не повеселел, и это окончательно его смутило. Значит, дело не в деньгах. Конечно, приятно, что я мог дать матери три тысячи, но веселей мне не стало. Со мной происходит что-то поганое. Право же, когда в Москве меня выкинули из мастерской, я был в лучшем виде. Даже когда Леля преподнесла мне, что выходит за Шапошникова, я не так огорчился. Конечно, было обидно, я ведь думал, что она мне нравится, но вечером мы пошли с Мишей в ЦДРИ, там была жена Шварца, я начал за нею ухаживать, словом, не поддавался настроению. А теперь как будто по голове дали. И ничего ведь не случилось. Если я пойду к Танечке, она меня встретит, как будто ничего не было, так и сказала: «Бросишь хандрить — приходи». Но мне и этого не хочется. Соне я сказал, что мне скучно в такой дыре, а, по правде, в Москву меня не тянет. Там нужно любезничать с художниками, смотреть, кого похвалили, кого разругали, прикидывать, все время отстаивать свое право на кусок пирога. Я это делал, и неплохо, а теперь не хочется. В тридцать четыре года не полагается жаловаться на старость, но, вероятно, я здорово постарел. Здесь меня никто не обижает, в местном масштабе я — первый художник. Есть умный собеседник — Соколовский. Есть Танечка. Отцу, по-моему, лучше,

это хорошо. Я раньше не думал, что так к нему привязан. Нужно признаться, я его изводил, это глупо. Конечно, его понятия устарели, но он редкий человек, исключение, его нельзя обижать. Не могу все-таки понять, почему я впал в уныние? Наверно, оттого, что думаю. В Москве мне было некогда, там я вертелся как белка в колесе. А здесь времени много, невольно начинаешь думать. Мне всегда казалось, что только сумасшедшие могут думать не о чем-то конкретном, а вообще. И вот я этим занимаюсь. Отвратительное занятие!

Володя стал реже отпускать шуточки, глаза его потеряли тот вызывающий блеск, который когда-то выводил из себя всех преподавателей, а еще недавно довел до слез Танечку. Теперь он разговаривал со всеми вежливо и равнодушно. Как-то в автобусе он оказался рядом с Савченко. Пришлось заговорить. Савченко рассказал о новом станке Соколовского. Володя не любил машин, но подумал: Савченко не такой дурак, как мне показалось. В тот же вечер он сказал сестре: «Я сегодня встретил Савченко. Он интересно рассказывал... Вообще он производит впечатление умного человека». Соня удивленно на него посмотрела, потом нахмурилась: «Не понимаю, почему ты мне об этом докладываешь?»

В тот холодный вечер, когда Соня и Савченко ходили между домом и аптекой, Володя вышел из дому, не зная, что ему делать. Увидев издали сестру с Савченко, он усмехнулся и перешел на другую сторону: нечего пугать молодежь... Куда пойти? Соколовскому я надоел. Когда я был у него в последний раз, он ни о чем не хотел разговаривать, морщился, как будто выпил бутылку уксуса. Интересно, что он делает вдвоем со своим Фомкой? Наверно, рычат друг на друга... Куда же пойти? В ресторане «Волга» командировочные уныло глотают биточки, а пьяницы дуют водку пополам с мадерой и орут. Неинтересно. А на улице зверски холодно.

Вдруг он вспомнил про Сабурова: почему бы не пойти к нему? В последний раз я был у него, когда приезжал из Москвы в пятьдесят первом. Почти три года... Можно посмотреть его шедевры. Бедняга, наверно, отвратительно живет. Куплю закусок, вина... Он хотя сумасшедший, но выпить и закусить любит, навалился на мамины пироги.

Володя зашел в магазин, накупил уйму снеди, взял водки, вина для жены Сабурова и в такси поехал на противоположную окраину города. Улица, спускавшаяся к реке, оказалась

непроезжей. Володя с трудом разыскал кривой розовый домик, где когда-то проживал мелкий купец, а теперь жили четыре семьи, в том числе Сабуров с Глашей.

Войдя в комнатушку, Володя поморщился: черт знает что! Он представлял себе, что Сабуров должен жить плохо, но такого не мог вообразить. Прежде у Сабурова была комната в здании художественного училища, но оттуда его выселили. Как раз перед этим он женился, комнату дали Глаше — дом числился за издательством. Две койки, здесь же печка с кастрюлькой, здесь же сотня холстов, тесно, не повернуться...

Глаша освободила для гостя старое продырявленное кресло, заваленное картоном, тряпьем, газетами, поломанной утварью. Сабуров радовался, как ребенок:

— Спасибо, Володя, что пришел, и Глаша радуется. Понимаешь, как совпало: сегодня день нашей свадьбы — два года уж вместе... Я мечтал отметить, говорил Глаше — позовем Пухова, но не вышло... Конец месяца... А у меня лично ничего не получается, говорили, что в театр возьмут, одни разговоры... Да это не важно... Замечательно, что ты пришел! Чаю поьем, у Глаши варенье есть... Глаша, ведь мы с ним десять лет вместе учились. И пришел... Это нам с тобой повезло...

Володя улыбался:

— Поздравляю. Будем праздновать. Я и винца немного принес. Можно выпить за ваше счастье.

Глаша засуетилась: кажется, хлеба не хватит. Все Володя принес, а насчет хлеба не подумал. Она сказала:

— Я сейчас сбегаю — «Гастроном» еще открыт...

Когда она ушла, Володя сказал Сабурову:

— Помнишь, когда приезжал Камерный театр, я с отцом поссорился, у меня не было ни копейки, а я хотел повести Миру, и ты мне дал двадцать рублей...

Сабуров рассмеялся:

— Ты рассказывал, что еще осталось Мире на лимонад, а ты сам не пил. Красивая была девочка. Ты не знаешь, что с ней стало?

— Погоди, я другое хотел сказать. Денег у тебя нет, это факт. Держки — тысяча, больше у меня сейчас нет, но они мне абсолютно не нужны. Вернешь, когда тебя сделают академиком. Мне не к спеху. Я тебе говорю: бери... Слушай, если ты меня не считаешь товарищем, я обижусь...

Вернулась Глаша с хлебом. Сабуров предложил сразу сесть за стол, но Володя попросил его показать свои работы. Сабуров отказывался:

— Зачем?.. Тебе не понравится... Лучше выпьем, вспомним школу...

Володя настаивал. Не так уж ему хотелось смотреть картины, но он считал, что Сабуров скромничает, а в душе обидится, если Володя его не похвалит. Глаша поддержала Володю:

— Обязательно нужно показать... Владимир Андреевич, у него последние пейзажи и мой портрет — в зеленой кофте — это просто удивительно!..

Володя любил живопись, хотя никому в этом не признавался, и, когда при нем заходил разговор об искусстве, молчал или балагурил. Несколько лет назад он провел неделю в Ленинграде, каждое утро он спешил в Эрмитаж и наслаждался старыми мастерами. Выходя из музея, он возвращался к привычной жизни, думал, где бы перехватить заказ, как расположить к себе Бландова из отдела искусств, что привезти в подарок Леле.

Молча глядел он на пейзажи Сабурова; лицо его не выражало ни одобрения, ни насмешки. Напрасно смотрела на него Глаша: так она и не поняла, понравились ли Пухову работы мужа. Володя только коротко говорил: «Не забирай, погоди», или «Отсвечивает», или «Покажи еще». Может быть, Сабуров сильно вырос за три года, может быть, Володя был особенно восприимчив в тот вечер, но он был подавлен. Он забыл про все, и напрасно Сабуров повторял: «Хватит, давай ужинать...»

Глядя в музеях на полотна великих живописцев, Володя восхищался, и это было светлым, легким чувством, похожим на любование зеленью дерева или прелестью женского лица. Он считал, что когда-то было искусство, оно давно исчезло; недаром в музеях всегда что-то неживое — чистота, холодок, посетители говорят шепотом. Работы Сабурова его потрясли: ведь это сделал его современник, школьный товарищ. Да, вот чего нельзя понять: он написал этот пейзаж здесь, у маленького окна, в трущобе, со своей хромоножкой. Какие полные тона, сколько глубины в сизо-синеватом небе, как тяжела глинистая земля, до чего это просто и непонятно! Сабуров показал последний портрет жены, и опять-таки Володя молчал. Глаша спросила: «По-вашему, похоже?» Он не ответил. Он видел только

живопись: охру волос, оливковые тени на лице, зеленую кофту. И постепенно, как раньше перед ним вставала природа, бедная и величественная, талый снег, чернота голых веток, голубизна неба, чудо северной весны, так теперь он увидел женщину, уродливую и прекрасную, — можно всю жизнь прожить, только чтобы заслужить ее робкую, неприметную улыбку...

Молча он сел за стол, молча выпил стакан водки и, только выпив, спохватился: нужно что-то сказать. Сабуров налил ему еще. Володя встал и с несвойственной ему торжественностью произнес:

— За твое счастье! За ваше счастье, Глафира Антоновна! Я вас видел на его портрете. Я видел твои работы, Сабуров. За ваше счастье! Все.

Он снова залпом опорожнил стакан. Немного погодя Глаша спросила:

— Владимир Андреевич, скажите откровенно: вам, правда, понравилось?

Он снова не ответил, но, задумавшись, сказал Сабурову:

— Знаешь что? Зависть — поганое чувство, но я тебе завидую.

Он выпил еще стакан и подошел к одному из пейзажей Сабурова. Ярко-рыжая земля, рябина, серый домишко и очень высокое, пустое небо. Володя долго глядел на холст. Потом с печальной усмешкой сказал:

— Написано удивительно. Это факт.

Сабуров возразил:

— Деревья не вышли. То и не то... Я осенью написал, день был необыкновенный — какой-то особенный цвет глины. Вот в сорок первом я тоже видел такое. Где-то возле Калуги. Мы тогда отходили. Со мной шел Степанов, замечательный был человек, агроном, я все мечтал его написать... Настроение ты представляешь. Вдруг я поглядел — изба, крутой спуск к речке и тоже рыжая земля. Я говорю Степанову: «Видишь?» Он сначала не понял, а потом залюбовался и вдруг как крикнет: «Да мы их к черту прогоним!..» Возле Малоярославца его убили...

Он долго рассказывал про Степанова. Володя не слушал — то ли глядел на пейзаж, то ли сидел в каком-то оцепенении. Наконец он поднялся:

— Пойду. Очень не хочется, а пойду.

Когда он ушел, Глаша начала прибирать в комнате. Сабуров сидел на кровати, закрыв руками лицо. Ей казалось, что он

задремал, и она ходила на цыпочках. Он ее тихо окликнул. Она подошла, обняла его.

— Видишь, и Пухов говорит, что удивительно. Ты должен поехать в Саратов. Они тоже признают. Не могут не признать. Нужно, чтобы устроили выставку...

Сабуров покачал головой.

— Эти деревья никуда не годятся. Мало ли что говорит Володя, я сам знаю, что не вышло, — то и не то. А вот здесь правый угол наверху просто не дописан. Нет, мне еще нужно поработать...

Он увидел печальные глаза Глаши и забеспокоился:

— Глашенька, не огорчайся. Родионов сказал, что с первого марта они мне дадут работу в театре — по чужим эскизам. Вот тогда заживем...

— Я не хочу, чтоб тебя отрывали от живописи. Зачем ты это придумал? Я ведь не про то говорила... Мне хочется, чтоб все увидели твои пейзажи. О деньгах ты не думай — придут. А не придут, проживем и так. Я сегодня удивительно счастливая! Конечно, Пухов плохо пишет, но он понимает в живописи, это сразу видно...

— Ты думаешь, что Володя не может писать? Ничего подобного. В пятидесятом он приезжал из Москвы, пришел ко мне, я тогда натюрморт писал — букет настурций. Ничего у меня не выходило. А он шутя написал. И как!.. Я оторваться не мог — темный кувшин и большие, яркие цветы. Беспокойно все. Как он сам... Не могу понять: что с ним? Особенно страшно, когда он шутит... Я с ним нехорошо поступил, пошел, когда позвали, и потом ни разу не проведал, думал — ему неинтересно, а видишь, он уходит не хотел... Не знаю, что тут придумать... Вот если бы он встретил такую, как ты...

Глаша смутилась, и ее некрасивое лицо, освещенное слабым, едва заметной улыбкой, стало прекрасным, как на портретах Сабурова.

Володя, подымаясь в гору по скользкой улице, подгоняемый злым ветром, думал: это должно звучать глупо... Сабуров живет откровенно. Хорошо, с этим еще можно примириться. Но никто ведь не знает его работ. Он сказал, что я первый художник, который к нему пришел. В союзе его считают ненормальным. В общем, это правда: нужно быть шизофреником, чтобы так работать, не уступить, делать то, что он чувствует...

Да, это глупо звучит, но это факт: я ему завидую. Я могу вернуться в Москву, покорпеть, полебезить, мне устроят выставку, я получу премию, повсюду будет «о, Пухов», «ах, Пухов», и все-таки я буду завидовать этому шизофренику. Танечка правильно сказала: хорошо, что он женился на хромоножке. Такой портрет нельзя написать на заказ... Здесь нужно не только мастерство — чувство... Вот я снова думаю ни о чем, так можно спятить. Но если я сойду с ума, я не напишу таких картин, как Сабуров, — и таланта не хватит, и чувства разбазарил. Буду даже в сумасшедшем доме писать белых куриц согласно инструкции... Вы этого хотели, Владимир Андреевич? Хотел. Значит, мы в расчете...

На следующее утро к Володе пришла Надежда Егоровна:

— О тебе в газете написали. Я сейчас читаю... «Нельзя не отметить глубоко реалистических панно художника Пухова, выполненных с присущим ему мастерством. Рядом с ними выделяется...» Нет, это уж о ковре... Ты доволен?

Он хотел выругаться, но вспомнил, мама обидится, кивнул головой, потом сказал:

— Хорошо, что отцу лучше, я за него волновался...

Надежда Егоровна, растроганная, поцеловала сына. Вот Андрюша не знает: у Володи хорошее сердце, он только скрытный.

Володя подошел к окну: снег, ничего, кроме снега... В комнате было тепло, но он почувствовал где-то внутри такой холод, что взял в передней пальто, накинул его на себя. А согреться не мог.

10

Это было в столовой. Все пообедали, разошлись. Коротеев сидел один с газетой перед остывшим стаканом чая: отчет о Берлинском совещании был длинный, и Дмитрий Сергеевич увлекся. Подошел Савченко:

— Журавлев хочет уволить Семенова. Месяц назад сам премировал, а теперь говорит «бракодел». Отличный фрезеровщик, я видел — он показывал молодым, как настроить станок. Держится он независимо, а Журавлев этого не любит. Да и не в Семенове дело, просто Журавлеву нужно на ком-нибудь сорвать злобу.

Коротеев еще думал о статье и спросил без интереса:

— А отчего ему злиться?..

— Вы разве не слышали? Жена его бросила, вот он и бесится.

Коротеев умел владеть собой и все же не выдержал — изменился в лице, отвернулся:

— Почему они абажуры не повесят? Ведь по триста ватт, глазам больно...

Савченко ничего не заметил и спросил:

— Дмитрий Сергеевич, вы ведь с ней знакомы, объясните мне, как она могла его терпеть?

Коротеев посмотрел на часы:

— Егоров меня ждет... Я с газетой и про время забыл. Интересное вчера было заседание, Бидо так и не смог ответить, глупое у него положение — как-никак француз... Егоров боится, что сварные кронштейны не подойдут. Нужно проверить...

Коротеев быстро совладал с собой. Три часа он просидел с Егоровым, говорил о сварке, о перекосах, о кронштейнах. Когда Коротеев уходил, Егоров сказал:

— Плохо выглядите, Дмитрий Сергеевич. Наверное, воздухом не дышите. Мне Горохов сказал — минимум два часа в день гулять. Два часа не выходит, а все-таки хожу домой пешком...

Коротеев шел и думал о Лене. Он пытался себя убедить, что думать не о чем: к нему это не имеет никакого отношения. Он должен жить своей жизнью, забыть про то, что давно окрестил дурью.

Но почему Лена бросила Журавлева? Они ведь прожили вместе больше пяти лет. Наверно, ей трудно было решиться на такой поступок. Я совсем оглупел, прикрикнул он на себя. Ну что тут удивительного? Можно было удивляться, что она его терпит. Летом, когда я бывал у них, я часто думал: о чем она может с ним разговаривать? Он не подлец, как это кажется Савченко, обыкновенный человек, чинуша. Савченко — романтик, потом, ему все внове, а я видел много таких. Конечно, Лене от этого было не легче. Может быть, он в частной жизни лучше? Подкупал ее своими чувствами... А возможно, их сближала дочка. Ниточка была тонкой и порвалась. Я тут абсолютно ни при чем. Конечно, случись это летом, я сразу пошел бы к ней, постарался бы развлечь, если нужно — помочь. Тогда я мог с ней держаться просто. А теперь, даже если случайно встречу, не осмелюсь подойти: боюсь выдать себя.

Ей и без меня трудно. Зачем еще огорчать непрошеными чувствами? Я не Савченко, в мои годы нужно все проверять — как линейкой чертеж...

Он уснул очень поздно и, засыпая, подумал, что образумил себя, больше у него не будет таких нелепых и мучительных почей. А проснувшись, сразу вспомнил Лену. Где она сейчас? Даже если он решится поговорить с ней, он ее не найдет. Она могла уехать в другой город или к родителям. Нет, школы она среди года не бросит. Но он не может отправиться в школу. Если бы случайно ее встретить, подойти, молча заглянуть в глаза!..

Сколько это продолжается? Он начал изводить себя, когда вернулся из отпуска. Полгода... Дурь оказалась сильнее его. Но сдаться нельзя: он должен себя пересилить.

Почему она все-таки ушла от Журавлева? Я ведь ничего не знаю... Что, если она переживает то же самое? Вздор, я это почувствовал бы. Притворяться она не умеет. В романах так часто бывает: писатели, чтобы было интересней, нарочно запутывают — он не догадался, она не поняла. А в жизни все много проще. Такие недомолвки могут быть только у очень молодых. У Савченко... Недаром он спрашивал, что ему делать. А я из этого возраста вышел. Глупо тешить себя иллюзиями, даже непристойно.

Во время обеденного перерыва Коротеева позвал к себе Журавлев: хотел поговорить о сварных кронштейнах — у него серьезные опасения. Коротеев рассказал про разговор с Егоровым — нужно изменить методы сварки.

Потом Журавлев предложил вместе пообедать. Они говорили о германском вопросе, о выборах, о шахматном турнире. Коротеев старался быть как можно приветливее. Он еще утром подумал: Журавлеву, наверно, тяжело. Кто-то, а я могу его понять. Может быть, я к нему вообще несправедлив? Многие о нем хорошо отзываются. Да я сам знаю, что он себя не жалеет, работяга, привязан к заводу. Вспомнить только, как он себя вел, когда пачался пожар... А недостатки есть у каждого. Трудно себя проверить, может быть, я ревновал, поэтому старался его принизить? Не знаю... Во всяком случае, теперь я буду с ним держаться дружески.

Тон Коротеева расстрогал Ивана Васильевича. Он подумал: я всегда считал Коротеева отличным работником, он ко всему хороший товарищ: не интригует, не подкапывается под меня,

как Соколовский. Может быть, ему уже рассказали про Лёну? Наверно, рассказали: люди любят трепаться. Лёна ему нравилась, он-то знает, что она вертушка — сегодня глаз не сводит, а завтра — до свидания, можете не показываться...

Когда они кончили обедать, Журавлев сказал:

— Есть у меня к вам разговор. Только здесь говорить неудобно. Приходите ко мне в воскресенье — пообедаем, а потом спокойно потолкуем.

Он неожиданно улыбнулся:

— Я теперь живу, как вы, по-холостяцки...

Вспомнив потом эту фразу, Коротеев подумал: видимо, мучается, хотел показать, что спокоен. Воля у него есть, это я всегда знал, но, оказывается, он ее сильно любит... О чем он хочет со мной разговаривать? Неужели о Лёне? Глупости, я сам теряю голову и думаю, что все сошли с ума. Наверно, какие-нибудь указания из главка. Насчет проекта Брайнина... Но почему он не пожелал говорить ни в столовой, ни у себя в кабинете? Впрочем, это не важно. Хотел бы я знать, о чем сейчас думает Лёна?..

После работы он снова попробовал себя укротить, но сердце не поддавалось. Он шел домой, и вдруг ему показалось, что впереди Лёна, он догнал — пожилая женщина с кульком. То и дело в синеватом тумане ему мерещилась Лёна...

Нелепо! Но где она может быть?..

Вечером он пошел в клуб: сегодня доклад Брайнина о международном положении, интересно, что он скажет о позиции Франции. Тайком от себя он мечтал: вдруг Лёна там? Она иногда ходила на такие доклады... Он опоздал и вошел в длинный темный зал, когда Брайнин, уже сказав про Берлинское совещание, говорил о положении в Азии: «Индия, так сказать, естественно, встревожена американскими базами в Пакистане...» Коротеев старался в темноте разглядеть лица. Вспыхнул свет. Лёны не было.

На следующий вечер он снова оказался в клубе, и этого он объяснить себе никак не мог: показывали старый фильм, который он дважды видел.

Он пошел в клуб еще раз — на вечер самодеятельности. Играли баянисты, потом парочка исполнила болгарский танец, потом Катя Столярова прочитала стихи о борьбе за мир. Коротеев сидел неподвижно: он боялся вглядываться в лица, знал, что Лёны нет и что дурь снова победила.

Всю неделю он бессмысленно искал Лену: несколько раз подходил к школе, стоял, как будто любителю сугробами, повернувшись к зданию спиной и прислушиваясь, не скрипнет ли калитка: Он вспомнил, что Лена бывала у Пухова, разыскал дом, где жил старый учитель, и два часа простоял на холоду у ворот.

Наконец он понял, что не может жить в таком изнуряющем томлении, и дал себе слово не искать больше Лены. Это было в субботу. Вернувшись домой, он взял томик Чехова. Пришел Савченко:

— Дмитрий Сергеевич, вот хорошо, что вы дома! Пойдемте в театр, сегодня премьера — «Гамлет». Вы ведь говорили, что любите Шекспира... У меня лишний билет.

Савченко купил два билета неделю назад. После этого произошло неудачное объяснение с Соней, и он решил больше с ней не встречаться. Билет оказался ненужным. Увидев в окне Коротеева свет, Савченко подумал: позову Дмитрия Сергеевича, вдруг пойдет?.. Он мало на это надеялся и даже удивился, когда Коротеев сказал:

— Пожалуй, пойду... Я «Гамлета» не видал со студенческих времен...

Конечно, Коротеев думал не о «Гамлете»: он снова отдался нелепым фантазиям. Лена говорила, что в прошлом сезоне не пропустила ни одной премьеры. Да, но теперь ей, наверно, не до театра... Откуда я знаю? Все может быть... Во всяком случае, ничего нет смешного в том, что я согласился, это не дурацкое хождение возле чужих ворот...

Савченко был в восторге и от Гамлета, и от декораций, и от того, что уговорил Коротеева пойти с ним. Дмитрий Сергеевич как будто с интересом следил за спектаклем. В антракте Савченко предложил пойти в фойе, Коротеев отказался, остался в кресле, даже не разглядывал публику, читал и перечитывал программу. Ему было стыдно перед самим собой, и, доходя в десятый раз до слов «постановка заслуженного артиста», он думал: я как Савченко, он даже, кажется, разумнее...

Во время следующего антракта он решил выйти покурить вместе с Савченко. Спускаясь по лестнице, он увидел Лену. Он о ней в эту минуту не думал и так растерялся, что не поздоровался. Она шла с какой-то женщиной, кажется, с Шерер. Он резко обернулся и побежал наверх:

— Елена Борисовна!..

Она остановилась и тихо сказала:

— Здравствуйте, Дмитрий Сергеевич. Я подумала, что вы меня не узнали...

Он хотел поздороваться с Шерер, но Вера Григорьевна исчезла. Он не знал, что сказать. Молчала и Лена. Наконец он выговорил:

— Я хотел вас проведать, но не знал, где вы... Не думал, что встречу вас в театре...

Лена засмеялась:

— Почему? Я вам говорила, что я завязтая театралка. А тем более теперь — у меня чудесное настроение. Я ведь очень намучилась с седьмым классом, но есть заметные успехи. Пухов мне во многом помог. Вообще все очень хорошо сложилось. Я теперь живу у Веры Григорьевны. Комнату обещали, но только с осени. А Шурочка обожает Веру Григорьевну, боится, что мы от нее уедем. Вы ее не узнаете, так она выросла, сегодня я ей купила цветные карандаши. Не думайте, что я скучаю, напротив, мне еще никогда не было так весело. Конечно, я буду рада, если вы как-нибудь заглянете. Только не подумайте, что меня нужно навещать, у меня масса знакомых. Вчера я была на студенческом вечере, даже танцевала. Работы много, ко всему меня сделали агитатором, у меня три дома. Я боялась даже, что не выберусь в театр. Мне не нравится спектакль: Офелия ломается, а Изумрудов играет неврастеника, Гамлет, по-моему, — сильная натура. Вы со мной не согласны?..

Она говорила необычайно быстро, как будто боялась остановиться, и, не дожидаясь, что скажет Коротеев о Гамлете, протянула руку:

— До свидания, Дмитрий Сергеевич. Вера Григорьевна меня, наверно, ищет.

Он задержал ее руку в своей руке.

— Елена Борисовна, я все это время о вас думал...

Она почувствовала: еще минута — и расплачется, но, со владыв с собой, все той же скороговоркой ответила:

— Спасибо, но вы обо мне не беспокойтесь, я вам сказала, что у меня все хорошо. Очень хорошо...

Она убежала.

Коротеев доглядел спектакль до конца. Молча он шел к Савченко домой. Савченко был потрясен «Гамлетом», в его ушах еще звенели стихи. А Коротеев сухо думал: все более или менее досказано. Теперь нечего больше стоять у ворот

Пухова и мечтать о счастье. Странно — я теперь не понимаю: как я жил до Лены? А ведь жил — учился, работал. Нужно жить, как будто ее и не было. Просто. Голо. Счастье — для молодых, для Савченко... Сейчас — комната, лампа, чертежи и никого кругом. Я не просто иду домой — я возвращаюсь к себе, к своей жизни. Постараюсь больше не дурить, не мечтать...

Всю ночь Лена проговорила с Верой Григорьевной. Когда они пришли из театра домой, Лена казалась веселой, говорила о спектакле, даже рассмешила Веру Григорьевну, передразнивая Офелию, — неудачно ее сыграла Танечка, очень неудачно... И вдруг Лена заплакала. Вера Григорьевна испугалась, дала ей каких-то капель, села рядом, обняла ее. Тогда Лена ей все рассказала:

— Я понимаю, что с моей стороны это сумасшествие. Он меня предупредил, что не любит, вообще не понимает такого, назвал ветреной, сказал, что нет у нас общих интересов... Я не виновата, что его полюбила, но я не такая, чтобы навязываться... И жалости мне не нужно. Он, конечно, решил, что я ушла от мужа из-за него, сказал, что хотел прийти проведать. Я его не пущу, если он придет... Вы, наверно, считаете меня девчонкой, но я вас уверяю, что это очень серьезно, никогда со мной такого не было, в первый раз! Но я не хочу, чтобы меня жалели. Я знаю, что вы меня поймете, вы много пережили... Это так страшно, так страшно!..

Когда она немного успокоилась, Вера Григорьевна сказала:

— Леночка, почему вы решили, что он вас не любит?

— Я знаю. Он для этого и выступил тогда в клубе... А теперь пожалел, захотел утешить. Ненавижу, когда меня жалеют!.. А я его люблю. Это я тоже знаю. Когда мы с вами подымались по лестнице и я его увидела, у меня в глазах помутилось, чуть не упала...

Вера Григорьевна почему-то вспомнила рассказ Соколовского про цветок пустыни. Счастье, когда можно так любить, так мучиться, так плакать...

11

Журавлев старался не думать о Лене: боялся, что разнервничается или, как он говорил себе, выйдет из графика. В прошлое воскресенье Лена привела к нему Шурочку, он с ней гулял, потом прятался в кладовой, и она кричала: «Папа, я знаю — ты

под кроватью)... Когда Лена пришла за Шурочкой, он внимательно оглядел вертушку — выглядит прекрасно. А что ей? У нее, наверно, уже новый на примете... Ему хотелось спросить, собирается ли она оформить развод — тогда нужно сговориться, как мотивировать; но он решил — не стоит, сама скажет, когда до этого дойдет; а я не могу с ней разговаривать — расстраиваюсь ...

Он считал, что спокойно переживает крушение своего семейного счастья, но происшедшее на нем сильно отразилось. До последнего времени, когда он думал о своей жизни, она казалась ему прямой широкой дорогой. Конечно, бывали и у него неудачи, одно время он даже опасался за свою карьеру, но потом он упрекал себя: поддался настроениям, все обошлось, да и не могло не обойтись. Теперь он говорил себе: ну, почему мне расстраиваться? Проживу и без Лены... И он действительно мало ее вспоминал: было и кончилось, привыкну. Однако он начал испытывать неуверенность, все кругом потускнело, люди казались враждебными. Он потерял присущее ему хладнокровие, горячился, говорил при этом лишнее. Давно ли он гордился своим оптимизмом, повторял: «Нечего себе зря кровь портить». А теперь он стал подозрительным, видел повсюду каверзы, подвохи.

Лена уехала в понедельник — две недели назад. Во вторник было партсобрание. Председатель завкома Сибирцев в своем выступлении упомянул о жилищном вопросе: пора наконец-то приступить к строительству трех корпусов. Журавлев кивал головой, даже вставил: «Это бесспорно». Он понимал, что Сибирцев должен при каждом удобном случае поднимать вопрос о жилищном строительстве: ему ведь приходится по десяти раз в день выслушивать жалобы рабочих. Дома действительно паршивые, того и гляди, рассыплются. Но теперь все в порядке: проект окончательно утвержден, во втором квартале приступят к земляным работам. Иван Васильевич промолчал бы, но вмешался Соколовский, который неожиданно поддержал Сибирцева и сказал, что строительство трех корпусов нужно было начать еще в 1952 году. Журавлев вскипел: строительство цеха точного литья утвердили в главке, это в интересах всего народа, Соколовский великолепно знает обстоятельства дела, а если он решил поднять такой вопрос на партсобрании, то «это чистой воды демагогия». Соколовский спокойно ответил: «Товарищ Журавлев, очевидно, не понимает роли парторгани-

зации...» После этого перешли к агитпунктам, и все кончилось мирно.

Придя домой, Журавлев задумался: Соколовский неспроста заговорил о домах. Наверно, готовит какую-нибудь клязу. Да и не в одних домах дело. Когда я ему сказал, что с новой моделью придется повременить, он разозлился: «Значит, и тормоза тормозите?..» Ничего здесь нет остроумного, очередное хамство. Сердце мне подсказывает: он что-то замышляет. Это старый клязник, на Урале он попробовал повалить Сапунова — не вышло, его самого выкинули, вот он и хочет на мне отыграться. Если бы его опередить! Но черт его знает, что именно он задумал?..

Была минута, когда Иван Васильевич усомнился: может быть, я перебарщиваю? У Соколовского поганый характер, он всех задирает. А сколько он мне хамил? И ничего, шесть лет вместе работаем. Но тотчас он себе возразил: нет, на этот раз дело не в характере. Он что-то учуял, у таких нюх, как у охотничьей собаки. Разве он заговорил бы о домах, если бы не рассчитывал меня спихнуть? Это ведь не его дело.

Завод для меня все. Особенно теперь, когда нет Лены. Неужели этому склочнику удастся спихнуть меня? Я никогда не был карьеристом, но я ценю, что мне доверяют — поставили во главе такого завода. В конечном счете, это все, что у меня осталось...

Журавлев действительно работал две последние недели с особенным усердием, в обе смены бывал на заводе, обходил цеха, беседовал с рабочими.

Когда в субботу Иван Васильевич напомнил Коротееву, что он завтра ждет его к обеду, Дмитрий Сергеевич подумал: ясно, насчет проекта Брайнина, он ведь сто раз об этом говорил, хочет снова все взвесить...

Журавлев его встретил радушно. За обедом сначала говорили о заводских мелочах, потом Журавлев вспомнил военные годы. Коротеев, в свою очередь, стал рассказывать, как они стояли на Висле. Он почувствовал ту близость, которая возникает между бывшими фронтовиками: они знают то, чего не видели и не пережили другие.

После обеда Иван Васильевич сказал:

— Вы у нас недавно, два года, но я вижу, что вы полюбили завод. А для меня теперь это вся моя жизнь...

Его голос дрогнул, и Коротееву стало не по себе: до чего он любит Лену! Впрочем, это понятно...

Журавлев продолжал:

— Вы сами знаете, Дмитрий Сергеевич, завод — это большая семья, а в семье каждый старается приспособиться к другим. В общем у нас дружный коллектив. Но есть одна трещина... Поверьте, для меня это не вопрос престижа. Я из крестьянской семьи, человек простой, дисциплину я требую только на работе. Вышел за ворота, — пожалуйста, говори что хочешь. А работать в атмосфере недоверия нельзя. Я признаю, что у Соколовского большой опыт, но держится он так, что с ним невозможно сработаться, я пробовал, на все закрывал глаза, теперь это дошло до крайности...

Коротеев попробовал успокоить Ивана Васильевича:

— У Соколовского трудный характер, но он ценный работник. Не стоит придавать значения каждому его слову. Я лично его мало знаю, то есть знаю по работе, а так мы не встречаемся, но Егоров говорит, что язык у него острый... Право же, Иван Васильевич, не обращайтесь внимания...

— Дело не в его остротах... Ну, скажите, почему он все время в цехах, редко у себя в бюро бывает? Какое-то у него недоверие. К тому же Егорову, к вам...

— Да нет, что вы! Конструктору трудно работать, запершись в своем бюро, я сам часто прошу его проверить, ведь приходится учитывать технологию. Будь на его месте человек с другим характером, вам бы и в голову не пришло...

— А как же можно отделить человека от его характера? Вы знаете, что у него было на Урале?.. Ну вот, а над этим стоит задуматься. Там у него был директором Сапунов, человек молодой, энергичный, поднял завод. Соколовский землю рыл, придумал, что его проект нарочно положили под сукно. Время было военное. Мы с вами в блиндажах мерзли, а он о своей карьере думал, хотел уничтожить чистейшего человека. Его там разоблачили, в челябинской газете даже фельетон был, но у него какие-то связи, вот и выплыл.

— Не верится, Иван Васильевич... Соколовский менее всего похож на склочника.

— Вы чересчур доверчивы, Дмитрий Сергеевич. Есть за ним дела... Вы когда к нам приехали, кажется, еще застали Воронина. Прекрасный был человек, долго хворал — печень, не лечился, запустил, но в общем его доконала история с

подшипниками шпинделя. Помните? А кто был виноват? Соколовский. Взвалили все на Воронина, а ошибка была в проекте, это бесспорно.

— Когда я приехал, Воронин уже не работал, лежал в больнице... Трудно себе представить, что Соколовский мог допустить такую ошибку — конструктор он блестящий...

До этой минуты Журавлев говорил тихо, даже благодушно, но тут он потерял самообладание, вскочил, а его отвисшие зеленоватые щеки покраснели.

— Вот уж не нахожу! Он блестящий склочник, это бесспорно. Вас не было на партсобрании, жалко, поучительное зрелище. Почему он поднял вопрос о жилищном строительстве? Вы думаете, ему важно, как живут рабочие? Плевал он на это. Сибирцев, тот действительно болеет. А вы думаете, мне легко? Погляжу на хибарки, и сердце сжимается. Я счастлив, что скоро сможем разместить людей по-человечески. Ответственность на директоре, кажется, а не на конструкторе. Я ему это вежливо подсказал, а он меня начал учить, что такое парторганизация. Ну, скажите, какое у него право так со мной разговаривать?

Коротеев попытался успокоить Ивана Васильевича:

— Я не вижу в словах Соколовского ничего обидного. Он ведь старый член партии...

Журавлев окончательно вышел из себя, он больше не соznавал, что говорит, отрывисто выкрикивал:

— Старый член партии?.. Ну, знаете!.. Прошлое у него с пятнышком... Семья за границей. В Бельгии... Вы думаете, это сплетни? Ничего подобного! Можете посмотреть анкеты... Никогда я об этом не говорил, я честный работник, а не склочник... Напротив, я за него заступался — зачем вытаскивать прошлое?.. Если ему дали возможность работать, пускай работает... Но не такой уж он белоснежный, чтоб меня учить.. В лучшем случае, ему можно доверять только на пятьдесят процентов, это бесспорно...

Коротеев молчал, погруженный в свои мысли. Странно сделан человек — из пестрых лоскутков, все перепутано. Когда Журавлев говорил про Ржев, я в нем чувствовал близкого человека. Он с любовью вспоминал боевых товарищей, никакой декламации не было, я убежден, что он говорил искренне. Час назад... А сейчас напештывает, клеветает. Зачем он меня позвал? Хочет и меня втянуть? Никогда я не поверю в историю

с Ворониным. Соколовский — честный человек. А второго такого конструктора нет. Жить с ним в одной комнате я не хотел бы — все говорят, что он любит подпускать шпильки. К чему это? Жизнь и без того кусается. Может быть, он сам искусанный, оттого и язвит? Во всяком случае, он честнейший человек. Я дразнил Савченко — «романтик», а Савченко прав: Журавлев — низкий человек. Странно даже, что я с ним дружески разговаривал, пил водку. Почему я должен выслушивать его пакости?..

Коротеев встал.

— Мне нужно работать.

В дверях он вдруг остановился:

— Насчет Соколовского я не согласен, вы это учтите...

Журавлев долго не мог опомниться. Зря я доверял Коротееву, он снюхался с Соколовским. Трепло... Почему он к Лене ходил? Наверно, они не только философствовали... Я вообще чересчур доверчив. Разве я мог Лену в чем-нибудь заподозрить? А она оказалась вертушкой...

Все-таки с Леной было веселее. Будь здесь Шурочка, я сейчас поиграл бы с ней в ладушки. Да и дом какой-то пустой...

Насчет кронштейнов Коротеев прав — вопрос сварки. Завтра же поговорю с Егоровым, это поправимо...

У Соколовского есть рука в Москве, это бесспорно. Неужели он решил под меня подкопаться? Отец когда-то говорил: «Ты, Ваня, пальца в рот никому не клади». Все, кажется, изменилось. Понастроили заводы. Я мальчишкой гусей пас, а теперь директор. И все-таки пальца в рот класть не следует. Верил Лене, обманула. Коротееву доверял, он оказался треплом... Ну и настроеннице у меня сегодня! Давно такого не было. А ведь, собственно говоря, ничего не произошло...

Иван Васильевич просиял, когда неожиданно пришел Хитров: вот кто настоящий друг, я его не звал, а он почувствовал, в каком я состоянии...

Журавлев отвел душу: Соколовский был раздет, высечен, уничтожен. Хитров прерывал рассказ Ивана Васильевича восклицаниями: «Да что вы говорите!», «Вот этого я не знал!», «Удивительно!», «Нет, вы подумайте, какой мерзавец!» Это воодушевляло Журавлева, и, дойдя до прошлого Соколовского, он, уже не помня себя, выкрикивал:

— Семью отослал, понимаешь? Бенилюкс он, а никакой не коммунист!

Коротеев долго не мог опомниться после разговора с Журавлевым. Противно! Конечно, Соколовского знают в главке, да и не такие теперь времена, чтобы Журавлеву удалось его угробить. Но все-таки отвратительно. Почему я не сказал ему в лицо, что он клеветает? Вероятно, я привык молчать — присмотрелся к дряни. Вот это-то плохо. Когда только начинали строить, было много мусора, естественно. А теперь пора прибирать — дом становится обжитым. Теперь такой Журавлев бросается в глаза...

И все-таки Савченко не прав. Журавлева нельзя назвать негодяем. Он любит работать. Воевал, видно, хорошо. Непонятно, как могут разные чувства уживаться в одном человеке? Лена от него ушла, но когда-то он ей нравился, за что-то она его полюбила. Он не подлец, а какой-то недоделанный, полуфабрикат человека...

Машину легко разобрать, заменить негодные части. А как быть с человеком? Спроси меня год назад, я, пожалуй, сказал бы, что Журавлев — неплохой работник. Правда, я и тогда видел изнанку, но старался не задумываться. Видимо, я изменился... Что ни говори, Журавлев дурной человек, у меня сейчас такое ощущение, как будто я вылез из выгребной ямы...

Нужны другие люди. Как Савченко... Романтики нужны. Слишком крутой подъем, воздух редкий, гнилые легкие не выдерживают. Дело не в поколении — есть сверстники Савченко, которые переплюнут Журавлева. Лена много рассказывала про старика Пухова, а он сложился в самое темное время. Раньше тоже были хорошие и плохие люди. Если в человеке есть благородство, он не собьется, выйдет на большую дорогу. Но что делать с другими? Просвещать мало, нужно воспитывать чувства. Просвещения в Америке достаточно, я знаю по научным журналам, какие у них лаборатории. А прочитаешь, что они с неграми делают, и грусть берет — сплошная дикость...

Но как воспитать чувства? Наверно, трудно. Вырастить виноград в Крыму не штука, это все равно что сделать из Савченко честного человека. А нужно взять дичок, молодого Журавлева, и привить ему совесть: виноград в Якутии... Трудно, но возможно: горением, чутьем, волей. Народ наш совершает изумительные подвиги, о нем справедливо говорят — герой. Нужно, чтобы и каждый отдельный человек был таким. Ведь Журавлев участвовал в общем подъеме, заражался им — и у

Ржева, и здесь, когда начался пожар. Мы много занимались одной половиной человека, а другая стоит невозделанная. Получается: в избе черная половина... Помню, подростком я читал статью Горького, он писал, что нам нужен наш, советский гуманизм. Слово как-то исчезло, а задача осталась. В то время она была предвидением, а теперь пора за это взяться...

Я ругаю Журавлева. А если подумать, у меня у самого что-то дурное. Говорю одно, а живу по-другому. Почему я осуждал агронома Зубцова? Агроном Зубцов вправе сказать, что Коротеев двурушничает. Я часто думаю: «Это хорошо в книге, а не в жизни», или: «Одно дело принципы, другое — переживания». Это лицемерие. Но я ведь не хочу лгать. Почему так получается?.. Вероятно, оттого, что мы быстро меняемся, растем. Иногда мысль не поспекает, иногда сердце замешкается. Савченко куда цельнее, он не пережил ни тридцатых годов, ни войны, он большего требует — это его право. Мы, кажется, подходим к тому, о чем только смутно мечтали...

Задремал ли Коротеев? Или просто, закрыв глаза, отдался быстрому потоку мыслей, образов, чувств? Он вспомнил Захарьева, который погиб возле Старого Оскола и, умирая, говорил: «Все будет хорошо...» Потом показался сварщик Лисичкин, он ворчал: «Нечего меня премировать, не я один придумал, все придумали...» Савченко сказал: «Они нас не запугают никакими бомбами — мысль есть, слово, честь...» Он видел замечательных людей, горячих, влюбленных, суровых и, однако, нежных — большое племя своего века, и на его лице показалась добрая улыбка. Потом он вспомнил Лену, и впервые мысль о ней слилась с упорной мужественной мечтой о будущем человеке.

12

На Хитрова рассказ Ивана Васильевича произвел сильнейшее впечатление. Он рассказал жене и старшему сыну, что Соколовский оказался двурушником, сознательно срывает работу, а семью свою устроил в Бельгии.

— Журавлев не стал бы зря говорить: человек осторожный, каждое слово взвешивает. Значит, Соколовского там разоблачили...

Хитров многозначительно поднял руку.

О разоблачении Соколовского он рассказал инженеру Прохорову и заведующему клубом Добжинскому, добавив: «Разумеется, это между нами». Прохоров решил, что Хитров треплет языком, все это выеденного яйца не стоит. Добжинскому история понравилась — он был зол на Соколовского, который как-то высмеял клубную работу; кроме того, Добжинский любил ошарашить собеседника сенсацией и, разукрасив историю, преподносил ее каждому, кто только хотел слушать.

Жена Хитрова работала в отделении банка; конечно, она поделилась новостью с сослуживцами; а сын Хитрова, десятиклассник, на перемене сообщил товарищам, что Соколовского накрыли, он, оказывается, бельгиец, скоро будет процесс.

Три дня спустя сотни людей уже знали, что с Соколовским произошло что-то нехорошее. Не подозревал об этом только Евгений Владимирович, который продолжал работать над автоматической линией, а по вечерам читал книгу о старых арабских рукописях и угрюмо думал: раньше чем через две недели я к Вере не пойду, решит — зачистил. А две недели — это долго, очень долго...

Был у него разговор с Журавлевым. Евгений Владимирович сказал, что замечания насчет системы сигнализации правильные, он внесет в свой проект некоторые изменения. Говорил он спокойно, и Журавлев подумал: кажется, я переборщил. Конечно, он склочник, но это у него хроническое. С поправками к проекту он частично согласился, сказал, что увлечен работой, не отпустил ни одной колкости. Похоже на то, что я напрасно расстраивался. Обойдется...

Журавлев постепенно успокоился и в следующее воскресенье поехал с Хитровым на рыбную ловлю. Прорубь весело дышала, Журавлев приговаривал: «Посмотрим, какая теперь рыбка...» Когда они возвращались в поселок, Хитров спросил: «Иван Васильевич, как с Соколовским?» Журавлев, будто он не ругал неделю назад главного конструктора, благодушно ответил: «Переделывает проект... Противный он человек, но в своем деле разбирается...»

Прошла еще неделя. Журавлев давно позабыл о печальном воскресном дне, когда, поддавшись настроению, обрушился на Соколовского, а история о том, что директор разоблачил главного конструктора, дошла наконец до Андрея Ивановича Пухова. За обедом он сказал:

— Никогда я не думал, что Журавлев способен на такую низость. Счастье, что Лена с ним порвала! Выдумал, будто Соколовский отослал свою семью в Бельгию. Будь я на месте прокурора, я привлек бы Журавлева за клевету...

Володя нахмурился. Вот так история! Отец наивен, достанется не Журавлеву, а Соколовскому. Я у него давно не был, наверно, он считает, что я его избегаю. Это совсем глупо...

В тот же вечер Володя отправился к Соколовскому. Он застал Евгения Владимировича за работой. На большом столе были разложены чертежи, Соколовский сидел в меховой куртке. Володя нашел, что он плохо выглядит, постарел, да и настроен, видимо, отвратительно. Он сунул Володе альбом с фотографиями строительства в Кузнецке:

— Посмотрите, я скоро кончу...

Строительство не интересовало Володю, но он задумался над надписью: «В день пуска первой домны на память Евгению Владимировичу Соколовскому от его товарищей по работе». Дата: 1931. В тридцать первом мне было одиннадцать лет, я еще гонял голубей и гордился пионерским галстуком. В общем, Соколовский — старик. Что у меня с ним общего? Если подумать, ровно ничего. Когда я с ним познакомился, он мне казался скептиком. Я думал: приятно встретить человека, который ни во что не верит. А какой он скептик — увлекается своей работой, читал и перечитывал постановления о животноводстве, вообще нормальный советский человек, только умнее окружающих. Может быть, поэтому Журавлев и решил его потопить. Никто за него не заступится. Обиженных у нас не любят, доверяют только удачникам, вроде Журавлева. Представляю себе, что у Соколовского на сердце... Хорошо, что его еще не прогнали с работы. Впрочем, что тут хорошего? Прогонят завтра...

— Ну и холодище здесь! — сказал Соколовский, не отрываясь от работы.

— Здесь очень жарко, — возразил Володя, — да вы еще в куртке...

— Значит, простыл, — проворчал Соколовский и продолжал чертить.

Час спустя, кончив работу, он угрюмо сказал Володе:

— Давно не были. Что у вас нового? Работаете?

— Мало... Я не хотел вам надоедать...

Он помолчал и наконец решился спросить:

— Евгений Владимирович, я слышал, у вас неприятности на работе?

— Да нет... Вот проект приходится переделывать. Есть резонные замечания...

Соколовский был недоволен приходом гостя, он плохо себя чувствовал, хотел поскорее лечь. Он молчал. Володя не уходил.

— Ну как, интересные фотографии? — спросил Соколовский.

Володя машинально ответил:

— Очень.

Очевидно, Соколовский ничего не знает. Может быть, это лучше? Сидит, работает... Да, но Журавлев его застигнет врасплох. Необходимо предупредить: он сможет подготовиться, ответить. И Володя сказал:

— Я вас спросил о работе, потому что Журавлев решил вас потопить...

— Вот как... Это что же, в связи с новой моделью?..

Володя встал и подошел к Соколовскому:

— Он говорит, что вы отослали вашу семью за границу.

Здесь-то и произошел комический инцидент, который на минуту отвлек внимание обоих от Журавлева. Казалось бы, Фомка мог привыкнуть к Пухову, который всегда старался его подкупить куском сахара или кружком колбасы, но Фомка не любил, чтобы кто-нибудь подходил близко к его хозяину, он выскочил из-под дивана и вцепился в штанину Володи. Соколовский вовремя схватил его за шиворот.

— Дурак! На своих кидается, — сердито повторял Соколовский.

Володя не понял, говорит ли Евгений Владимирович о Журавлеве или о Фомке. Он ждал, что скажет Соколовский про скверную сплетню, пущенную Журавлевым. Но Соколовский молчал; лег на кушетку и удивленно пробормотал:

— Неужели здесь жарко? зуб на зуб не попадает...

Только теперь Володя заметил, что у Соколовского больной вид, наверно, простудился.

— Хотите, я вас чаем напою? — предложил Володя. — Могу сбегать за коньяком.

— Не нужно. Расскажите лучше, почему у Леонардо да Винчи вышла неудача с красками? Я читал когда-то и не по-

нял — в самих красках дело или он их неправильно замешивал?

— Не знаю. Я вообще, Евгений Владимирович, очень мало что знаю...

Оба молчали. Володя спросил:

— Может быть, вы спать хотите? Я пойду...

— Сидите, раз пришли, вы мне не мешаете. А вам нравится живопись Леонардо?

— Я видел только в Эрмитаже, трудно судить.

— Мне его ум нравится. Чем только он не занимался! Вообще прежде люди были всесторонними. Микеланджело ведь и стихи писал. Как вы думаете, Эйнштейн мог бы написать стихи? Дайте мне пальто, вон там, на вешалке...

Володя подумал: скрывает, что расстроился. Наверно, ему кажется унижительным опровергать домыслы Журавлева. Может быть, он прав. Не нужно было говорить, это его доконало. Когда я пришел, он спокойно работал. А сейчас лежит и говорит несурязицу. У него, должно быть, сильный жар. Хорошо бы привести врача: как-то страшно оставить его одного.

Соколовский снова заговорил:

— Я когда-то читал в одной романтической повести, что агава долго не зацветает, она цветет раз в жизни и после этого гибнет. Оказывается, вздор. В Ботаническом мне показали агаву — цвела и живет. Просто она, когда цветет, нуждается в особом уходе.

Володя испугался: кажется, бредит.

— Я позову врача, Евгений Владимирович.

— Бросьте! Какое у нас сегодня число?

— Девятнадцатое.

— Глупо. Я думал, что двадцать первое. Не обращайтесь внимания — я чепуху несу. Голова трещит...

— Я пойду за врачом, наверно, у вас температура.

— А врач зачем? Я вам сказал — простыл.

Володя просидел еще час. Соколовский вдруг пожаловался:

— Голова просто разрывается. Глупо...

Володя встал:

— Сейчас приведу врача.

— Владимир Андреевич, погодите!.. Только не Шерер. Если уж вам хочется, попросите Горохова. А лучше никого...

Горохов сказал: скорей всего, грипп, видимо, у него легко повышается температура, возможно, однако, воспаление легких, с сердцем нехорошо... Сейчас он пришлет Барыкину: нужно впрыскивать пенициллин и камфару. Завтра утром он зайдет.

Володя остался у больного. Ему показалось, что Соколовский уснул.

Евгений Владимирович не спал. Он сердился, что жар мешал сосредоточиться, мысли обгоняли одна другую, сталкивались, приходили и тотчас исчезали. А он хотел подумать над тем, что рассказал Пухов. Значит, снова кто-то вытащил давнюю историю. Сто раз пришлось объяснять. В итоге все понимают, говорят: «Ясно». А потом опять вылезает Сапунов, или Полищук, или Журавлев, и начинается: «Как, что, почему?» Через месяц или два, когда я совсем изведусь, никакой мединал больше не будет действовать, Журавлев погладит свою трясучую щеку и милостиво изречет: «Ясно». Самое смешное, что мне самому неясно. Никогда я не пойму, почему мою дочь, внучку старого бородатого помора, зовут Мэри? «Пью за здоровье Мэри...» Пушкин тут ни при чем. Это авторство Майи Балабановой. Бедная вздорная женщина, она мечтала играть в теннис под солнцем Флориды, а умерла в черном поселке Боринажа, прислушиваясь к шагам эсэсовцев. Каких глупостей не делает человек в молодости! Может быть, не только в молодости... Я не могу себе представить Машеньку в дурацком хитоне. Она написала «сочувствующая». А разве можно сочувствовать подвигу народа, его жертвам, труду? Можно либо самой класть кирпичи, либо промолчать... Журавлев, очевидно, хочет от меня отделаться. Глупо — нужно закончить новую модель. С сигнализацией я справлюсь... Завтра может появиться в газете фельетон, как на Урале. Интересно, что придумает газетчик? Могу подсказать заглавие: «Бельгийский соколик». Нет, теперь не выйдет, Журавлев многого не понимает... Почему он это затеял?.. Должно быть, разозлился, что я выступил на партсобрании. Как же я мог промолчать? Люди изготавливают замечательные станки, а живут в истлевших домах с дырявыми крышами. Где же об этом говорить, если не на партийном собрании? В Архангельске был Никита Черных, старый большевик, он знал Ленина, работал с Иннокентием, он любил говорить: «Партия — это совесть», Журавлев отвечает: «Я тоже партийный»... Почему я думаю о Журавлеве? Не стоит... Неужели самое важное — это анкета? Напишу

еще раз. А если умру, не напишу. Все уже написано. Что у меня с головой делается? В жизни такого не было... Я был уверен, что сегодня двадцать первое, а оказывается, девятнадцатое. Раньше чем двадцать пятого нельзя пойти к Вере. Значит, еще шесть дней. Долго... А вдруг я действительно очень болен? Сколько это может продолжаться?.. В прошлый раз Вера рассердилась. Нельзя было говорить про алоэ... Почему, когда мы встречаемся, мы часто сидим и молчим? Кажется, что наши сердца промерзли насквозь... Сегодня было очень холодно, вот я и простыл. Вера меня раз поправила — «простудился... Нужно было бы выпить перцовки, вспотеть. Врачи всегда усложняют. Вера тоже... Горохов сказал «инфекция». Любовью заразить нельзя. Этого не могли ни Леонардо, ни Пушкин. Я стоял на перроне Казанского вокзала, когда военный сказал девушке, которая его провожала: «Говорят, будто Маяковский застрелился...» Она не знала, кто это Маяковский, но схватила за руку военного: «Ваня, ну зачем ты уезжаешь?..» Голова буквально разрывается. По-моему, Пухов поджег дом, это на него похоже — швыряет окурки куда попало... Огонь-то какой!.. Вдруг сгорит Пухов? А ведь он говорит, что еще не написал ни одной картины. Нужно бы забрать чертежи... Почему Пухов не знает, какими красками писал Леонардо? У Леонардо была большая борода, он был влюблен в Лизу. Есть пруд возле Симонова монастыря, там утопилась Лиза. Другая... А пруда больше нет — Дворец культуры. Завод хороший, но почему они еще делают легковые старого типа — чересчур громоздкие и жрут горючее без зазрения?.. Огонь, по-моему, растет. На лестнице кран...

Соколовский крикнул:

— Тушите, пока не поздно!..

Володя прикрыл лампу куском картона. Соколовский снова замолк. Потом он начал что-то бормотать. Володя расслышал отдельные слова: «Мэри», «алоэ», «суккуленты».

Володя подумал: он и ботаникой увлекается. Рассказывал про какую-то агаву. Что только его не интересует! Ну, не все ли равно, какими красками писал Винчи? Сабуров пишет теми же красками, что я, а получается иначе... Кто эта Мэри? Наверно, его старая любовь. Смешно подумать, что Соколовский когда-то увлекался женщиной... Имя иностранное. Может быть, правда, что он был в Бельгии?.. Я зря ему рассказал, он после этого слег, бредит. В общем, виноват я...

Хотя Володя понимал, что от огорчения нельзя заболеть воспалением легких, ему теперь казалось, что Соколовский свалился оттого, что он рассказал ему гадкую сплетню.

Рано утром снова пришел Горохов, он хмурился, потом сказал:

— Я попрошу на консультацию профессора Байкова.

Из города приехал профессор. Он долго что-то объяснял Горохову. Володя не понимал терминов, только видел, что врачи встревожены. Горохов спросил, не перевезти ли Соколовского в больницу. Профессор покачал головой:

— Лучше его не трогать... Вы сможете оставить здесь сестру?..

Барыкина осталась у Соколовского. Под вечер Володя пришел домой. Соня удивилась его измученному виду:

— Что случилось?

Он не ответил и пошел к себе.

Соколовский пробыл свыше двух суток без сознания. На третье утро он открыл глаза. Ему показалось, что он опоздал на работу, и он протянул руку к столику, куда обычно клал ручные часы. Он опрокинул пузырек с лекарством. Тогда он вспомнил: я болен, приходил Горохов... Он закрыл глаза и начал мучительно вспоминать, что с ним произошло. Пришел Пухов, меня знобило, потом начался пожар... Нет, это, наверно, мне приснилось... Все в голове путалось, почему-то отчетливо вставало одно: я спросил Пухова, какими красками писал Леонардо, а он не знал...

Постепенно он многое припомнил. Пухов рассказал про Журавлева... Соколовский поморщился. Все пересохло во рту и какой-то странный привкус — будто я сосал железо... Надоела эта история с Бельгией... Я сейчас встану и пойду к Вере. Бывают минуты, когда нельзя быть одному... Не могу понять, который теперь час? Светло. Значит, ее нет дома... Я еще, кажется, болен — глядеть больно, и голова не моя — поднять не могу...

Он застонал. Подошла Барыкина, но он ее не видел: снова погрузился в горячий, темный водоворот забытья.

Вечером он открыл глаза и вскрикнул: над ним стояла Вера. Она глядела на Соколовского. Никогда еще не видал он ее такой... Он хотел что-то сказать, но не смог, только навзвал ее по имени. Она строго сказала:

— Вам нельзя разговаривать.

Она отошла от кровати и шепнула Барыкиной:

— Узнал...

Соколовский лежал с закрытыми глазами и смутно спрашивал себя: приснилось мне или Вера здесь? Нужно выяснить, это очень важно... Я забыл — ведь она доктор, а я, наверно, болен... Что у меня с головой? Все путается...

Барыкина подошла к больному.

— Снова забылся... Вера Григорьевна, что с вами?..

Она протянула Шерер стакан воды. Но Вера Григорьевна быстро овладела собой и спокойно сказала:

— Нужно впрыснуть камфару. А я сейчас позвоню профессору Байкову...

13

Сибирцев еще в ноябре говорил: «В деревне нужны люди, категорически нужны». Говорил он это с двойным чувством: понимал, что в деревне нужны люди работающие, а не лодыри — дело серьезное; но разве Журавлев отпустит хорошего человека? Никогда! Да и как отпустить? Мы теперь поставляем автоматические линии для двух тракторных заводов, станки «Сельмашу», работаем на подъем сельского хозяйства. Правильней всего, думал Сибирцев, не уговаривать никого уезжать, но Журавлев настаивает, чтобы провели кампанию.

Лошаков сказал, что согласен поехать в МТС. Журавлев замахал руками: «Его ни в коем случае нельзя отпустить...» Сибирцев постоял, помялся: «Что же нам делать, Иван Васильевич?» Журавлев ответил, что следует поискать среди новичков (он сказал: «которые еще не вросли в производство, под ногами путаются»); подумав, добавил: «Поговори с Чижовым, он, кстати, был трактористом». Геннадий Чижов еще год назад числился стахановцем, но спился (отец его тоже страдал запоем). Журавлев не раз собирался его уволить, но откладывал: «Обещает, что больше росинки в рот не возьмет...»

В конце января фотограф областной газеты заснял, как трое молодых парнишек и Чижов подписывали заявления о своем желании уехать в деревню.

Чижову Сибирцев сказал откровенно: «Мой тебе совет — уезжай. У тебя с вином такой перебор, что ничего хорошего

не получится. Журавлев давно грозился тебя прогнать, и правильно — разве ты знаешь, что с тобой через час будет?..» Чижов выругался, помолчал, снова выругался и вяло ответил: «А что ты думаешь? Вот возьму и поеду к старикам. Колхоз у нас, кстати, хороший...»

Осенью в колхоз «Красный путь» вернулся Белкин; он после войны застрял в Литве, работал там в лесничестве. Это был серьезный, хмурый человек, силач, на все он отвечал «еще что надумали», но все хорошо выполнял. Антонина Павловна, узнав о приезде Белкина, просияла.

Она часто вздыхала: рук не хватает. Подумать только, девять тысяч га, почти три тысячи голов крупного скота, птицеферма, сад, пасека большая — и всего-навсего сто шестьдесят три трудоспособных! После приезда Белкина она размышляла: может, еще кто приедет?..

Вскоре к ней явился Родионов, сказал: «Племянник Сашуня из Москвы письмо написал — к нам просится, не знаю даже, что ему ответить». Антонина Павловна сказала: «Пиши, чтобы приезжал. Мало у нас народу, вся беда в этом...»

Сашуня, приехав, рассказал, что работал в артели приемщиком, здоровье ослабло, доктор сказал, что требуется свежий воздух, а помещение артели полуподвальное, воняет кожей, комнаты у него вообще не было — снимал угол у частного; одним словом, он решил переключиться.

Сашуня любил похвастать; в первые же три дня он рассказал всем, что возле Дрездена, где стоял его батальон, овца окотилась шестью ягнятами, они за ней бегали, как цыплята за курицей; в Москве председатель артели угостил его утиным яйцом из Китая, яйцу этому было сто лет, страшновато, но интересно, он съел; пришлось ему участвовать в киносъемке — возлагал Пушкину цветы, два раза клал тот же букет, первый раз не получилось, а на экране вышло исключительно; в автобусе он познакомился с Лысенко, и Лысенко сказал, что зима очень теплая; Сашуня его спросил, какой будет урожай, он ответил, что в точности сказать нельзя, но надеется, что будет исключительный.

Антонина Павловна забеспокоилась: здоровье, говорит, слабое, да еще болтун. Что с таким делать? Но Сашуня, увидав, что рассказывать ему больше нечего, занялся делом: починил стол в правлении колхоза, почистил хлев для молодняка; выяснилось, что он служил в санбате, умеет столярничать,

может водить грузовик. Антонина Павловна сказала Родионову: «За Сашуню вам спасибо. Вот и народу у нас прибавилось...»

Узнав о возвращении Геннадия Чижова, Антонина Павловна, однако, рассердилась: пишут, что едут в деревню, можно сказать, лучшие, а таких пьяниц, как Генька, я отроду не видала. Он, когда летом к своим приезжал, чуть было клуб не спалил. Таких нам не надо...

Геня Чижев приехал трезвый и скучный. Отец, обрадовавшись поводу выпить, выставил две поллитровки. Геня сразу оживился и начал ругать Журавлева: «Я, может быть, от него и к вину пристрастился, такое он вызывает во мне неслыханное отвращение. Свистун он проклятый, а не директор. Да что тут долго говорить — его собственная жена ему в морду плюнула...» Мать Чижова всплеснула руками: «Да что ты, Геня, говоришь? Это наша-то Лена?» Геня радостно закивал головой: «Вот именно. Я ее девчонкой помню, дядя Паша нас обоих отстегал, когда мы яблоки поснимали. Отец ее мне зверя подарил — свинью с этаким рылом, абсолютный портрет Журавлева. Ленка люксом прельстилась — супруга директора, — не иначе. Только и она не выдержала, съехала от него, это точно, можете не сомневаться...»

Лена часто думала: нужно написать про все маме, — и всякий раз откладывала, понимала, что огорчит мать. Недавно она отправила Антонине Павловне письмо, сообщала, что все в порядке, Шурочка рисует, много работы, скоро напишет длинное письмо; но о том, что в ее жизни произошли большие перемены, так и не написала.

Чижова наутро пошла к Антонине Павловне и, сладко улыбаясь, доложила:

— Геня-то наш приехал...

Чижова с давних пор недолюбливала Антонину Павловну: чего она командует, как генерал? Я, может быть, лучше ее понимаю... Если она даже председатель, кто ей дал право меня спрашивать, почему мой муж пьяный валяется? Это — мое горе, нечего ей распространяться. Ее муж стада привести не может, летом корову Сабашниковой всю ночь проискали. Лучше бы помолчала...

Все с той же улыбочкой Чижова спросила Антонину Павловну, получает ли она письма от Лены. Антонина Павловна ответила, что недавно пришло коротенькое письмо.

— Работы у Лены много — две смены, и еще ее агитатором назначили — к выборам...

— Геня наш рассказывал, что Лена с мужем разводится, съехала она от Журавлева. Я и хотела спросить: как ей, беденькой, живется? С девочкой-то трудно одной...

Антонина Павловна показала, что умеет владеть собой: ничего не сказала, только спросила Чижову, что думает делать Геня — на время приехал или хочет работать в колхозе.

Она ни слова не сказала мужу, всю ночь не спала — думала: что с Леной? Конечно, Генька Чижев пьяница и никчемный человек, но не посмел бы он придумать такое... Антонина Павловна вспомнила: ведь Лена говорила, что Журавлев ей кажется менее привлекательным, чем раньше. Наверно, правда — ушла от него. Но как матери не написала?.. Она тихонько всплакнула, а потом решила: поеду в город, посмотрю, как Лена устроилась. Шурочку возьму — куда же ей одной с девочкой...

Лена была в библиотеке, Вера Григорьевна у больного; дверь Антонине Павловне открыла работница доктора Горохова Настя. Поджигая губы, Антонина Павловна строго спросила:

— Лена у вас проживает?

Шурочка не узнала бабушки; Антонина Павловна напрасно ее звала, девочка стеснялась и пряталась за Настю. Наконец пришла Лена.

— Матери не написала, — повторяла в слезах Антонина Павловна.

Успокоившись немного, она сказала:

— Шурочку я с собой возьму. Хоть до осени, пока не устроишься. Отец обрадуется, хворает он, а все с детишками возится, зверей мастерит... А на каникулы к нам приедешь... Как же ты матери не написала? Я ведь случайно узнала — от Чижовой. Генька к ним приехал. Мало нам старика Чижова... Да ты его помнишь — он тебя пугал, что ты запечатанная, больше расти не будешь. Один день поработает, а потом месяц пьяный валяется. Теперь к нему Генька прибыл — трудовые резервы... Так вот приходит Чижова и выкладывает: «Лена ваша разводится...» Я чуть было у нее на глазах не разревелась...

— Ты меня осуждаешь? — спросила Лена.

— Зачем глупости говоришь? Обидно мне, что матери не написала. А какой я тебе судья?.. Трудно одной, да еще с девочкой... Отец-то к ней ходит?

— Поставил условие, что каждое воскресенье буду ее приводить. Раз привела. Потом передал, что занят. Позавчера я позвонила, спрашиваю, когда привести девочку. Он отвечает, что у него много работы, он пошлет Шурочке шоколад. Наверно, с Хитровым на рыбалку поехал... Мне-то казалось, что он любит Шурочку, я из-за этого мучилась, не могла решиться...

— «Казалось»,— сердито проговорила Антонина Павловна.— Все тебе казалось: и что он работник необыкновенный, и что все понимает, и душа у него настоящая. Я-то помню, как ты про него рассказывала...

У Лены показались на глазах слезы. Антонина Павловна спохватилась:

— Ну, чего ты?.. Ошиблась,— это и с большими людьми бывает. Я тебя не упрекаю... Нехороший он человек, я сразу почувствовала. Я твоих тайн не знаю, я про другое говорю... Когда у вас гостила, насмотрелась. Грубый он с людьми, не входит в положение. Я его раз спросила, почему в заводском магазине хоть шаром покати, люди должны в город ездить, туда и назад — три часа, кажется, можно бы наладить, а он мне отвечает, что на нем завод, хвастать начал, какие машины делают, врал, будто в магазине все есть, даже сахар... При мне пришел к нему человек, просит, чтобы разрешили на попутном грузовике жену до родильного дома довезти, он говорит: «Машины не для этого». Я его потом спросила, неужели ему женщины не жалко, смеется: «Даст пятерку водителю, и все тут, нечего мне голову морочить...» От таких народ и страдает, ему что ни скажи — отмахнется... Когда Чижова мне рассказала, я ночь не спала. Обидно было, что мать от чужих узнает. А за тебя я радовалась: разве можно жить с таким истуканом?..

— А почему, когда я тебе сказала, что мне он уже не так нравится, ты на меня кричать начала?

— Не поняла я тебя, думала — дочка у вас, образуется... Вот подрастет Шурочка, сама увидишь — нелегко быть матерью, боишься совет дать... Да ты и без моих советов обошлась. Одного не понимаю — почему от матери скрыла?..

После встречи с Коротеевым в театре прошло две недели, а Лена все думала о том разговоре. Почему Коротеев меня пожалел? У него хорошее сердце. А мне от этого только тяжелее. Не будь Шурочки, кажется, не выдержала бы. Никогда я не думала, что такое бывает. В институте девушки рассказывали, что влюблены, ходили в кино, смеялись. Да и мне тогда

казалось, что я влюблена в Журавлева. По-детски все было... А теперь это как рана, все время чувствую, и не заживает; нет, еще больнее... Вера Григорьевна — необыкновенный человек, она мне помогла. Вылечить, конечно, она не может, от этого нет лекарства, но теперь мне не стыдно самой себя, она меня уговорила, что глупо стыдиться, нет в этом ничего плохого...

Лена боялась, что мать заметит, в каком она состоянии, и сама над собой смеялась: ну, как это можно заметить? Ведь не написано на мне, что я не могу жить без него... С мамой я говорю, как будто этого нет, да ее такие вещи и не интересуют... А вот Шурочку мне трудно отпустить. Я еще больше к ней привязалась. Не могу себе представить — проснусь утром и не увижу, как она лежит, ножками перебирает и хитро улыбается: «Мама, а ты не спишь — я вижу...»

Антонина Павловна долго говорила с Леной, вспомнила ее детство, вместе поплакали о Сереже. Вечером Антонина Павловна сказала, что завтра уезжает.

— Шурочку я возьму...

— Не знаю, как быть... Мне сейчас будет без нее особенно тяжело...

Антонина Павловна посмотрела на дочь и ничего не сказала.

Они поговорили об отце. Антонина Павловна улыбнулась:

— Он недавно носорога смастерил, похожий — как в книжке... Лена, ты Шурочку коть до весенних каникул отпусти... Отца порадуй, он часто хворает и все говорит: «Жалко, внучка далеко»...

— Хорошо, — сказала с грустью Лена. — Но через месяц я за ней приеду. Мама, куда ты торопишься? Останься еще на день.

— Не могу, Лена, весна на носу, работы у нас много. С полевой справимся, этого я не боюсь, а вот с огородами плохо — рук не хватает. Белкин вернулся, это нам большая помощь. Потом к Родионову племянник попросился, хвостун невероятный, но работать умеет. А с Генькой Чижовым мы еще намучаемся. Это Журавлев удружил. Знаешь, что в Журавлеве самое противное? Вот я пойду и скажу: зачем к нам Чижова прислали? Он глазом не моргнет, ответит, что Чижов — герой труда. Ты ему свиной хлев покажи, скажет — дом как дом, жить можно. Пожалуйся, что по дороге проехать нельзя, — ухмыльнется: «Да ведь это шоссе». Надоели они людям, ох, как надоели!.. Помнишь Дашу Каргину? Сын у нее был Миша,

орехи тебе носил, помнишь? Мишу-то убили на войне... Умная женщина Даша, я с ней часто советуюсь. Когда в газете был отчет о Пленуме, она пришла в правление, говорит: «Напечатано, что мало у нас в стране коров, значит, будет много — увидишь. Теперь людям доверяют, это — главное дело...» Вот приедешь, Лена, увидишь — у всех настроение приподнялось, на душе повеселело...

Рано утром Антонина Павловна собралась в путь. Лена поехала проводить ее и Шурочку до станции. Шурочка в такси сразу заснула. Лена сидела задумавшись. Антонина Павловна вдруг сказала:

— Что-то ты от меня таишь, Лена...

Лена растерялась: неужели на лице написано? Может быть, рассказать?.. Нет, этого мама никогда не поймет. Мысли у нее другие... Да и не могу выговорить, от стыда умру...

— Ничего я не таю. Грустно, что ты уезжаешь...

Антонина Павловна не стала настаивать, и Лена подумала, что успокоила мать; но когда они прощались, Антонина Павловна шепнула:

— Опять мать последней узнает... Все равно, лишь бы тебе хорошо было, а ума у тебя хватит...

14

Никогда Иван Васильевич не забудет той ночи. А накануне вечером он был в прекрасном настроении. Егоров зря боялся, что из-за болезни Соколовского может произойти задержка. Все в порядке. Коротеев любит придумывать трудности, но и он говорит, что к Первому мая выпустим новую модель. Это — событие в государственном масштабе, обязательно будет в газете, могут и по радио передать...

Он ужинал у себя один, с аппетитом намазывал густо масло на хлеб и поверх клал котлету. Хорошо Груша готовит... Он вдруг улыбнулся: можно ли сравнить автоматическую линию с теми станками, которые завод выпускал, когда меня сюда прислали? Да это все равно что сравнить довоенные «газики» с «ЗИМами». Различные станки казались ему этапами его жизни, и он говорил себе: растем, удивительно растем, это бесспорно! Потом он решил: хороший вечер, можно отдохнуть, взял «Огонек». Он прочитал маленький рассказ о том, как директор

103

магазина хотел было жениться на студентке, но ничего из этого не вышло — оба передумали. Зачем такое печатают?.. Не смешно. Интересно, как работал этот директор? Наверно, размазня, ничего у него в магазине не было. Я думаю, что наш Борисенко тоже влюблен. Хитров говорил, что в городе голландские сельди, а у нас по-прежнему только крабы... Жениться, конечно, придется: нельзя же директору завода устраивать романы. Ивану Васильевичу стало смешно от мысли, что он может, как художник Пухов, бегать на свидания и совать фишке букеты. Посмеявшись про себя, он подумал: теперь я на воду буду дуть. Это глупости говорят, что если серьезная, то обязательно уродка. У Хитрова жена немолодая, но видно, что она была эффектная. У Лены нет никакого чувства ответственности, не понимаю, как она может учить детей. Она меня вывела из строя. Мог быть большой ущерб для государства, хорошо, что я не размазня, вовремя опомнился... Может быть, послушать радио?

Было без десяти одиннадцать. Иван Васильевич слушал одним ухом. В Чехословакии горняки приняли новое социалистическое обязательство, в Боливии резко сократилась добыча цветных металлов, египетская печать высказывается за расширение торговых связей со всеми государствами. Потом передали сводку погоды. Журавлев по субботам всегда слушал сводку погоды, хотя прогнозам не верил и говорил Хитрову: «Сказали, ясная погода без осадков, значит, промокнем мы с тобой, как собаки». Но был понедельник, и погода мало интересовала Ивана Васильевича. «В ближайшие двадцать четыре часа на Среднем и Нижнем Поволжье ожидается ясная погода с умеренными морозами и сильными ветрами до десяти баллов». Опять врут. Холодно, это бесспорно, но когда я ехал с завода, никакого ветра не было. Он послушал песни советских композиторов, одна ему понравилась, и он даже подпевал:

Смело мы идем вперед,
И тоска нас не берет...

Потом он громко зевнул, повесил на стул пиджак и начал медленно развязывать шнурки ботинок.

Буря началась за час до рассвета, и была она необыкновенной силы. Напротив дома Журавлева повалило большую березу, дерево упало на сторожку. Иван Васильевич, вскочив, не мог со сна понять, что происходит, ему казалось, будто кто-то

ломится в дверь. Он быстро оделся, выбежал на улицу. Ночь была ясная, морозная. Он хотел добраться до завода, идти было трудно, ветер сбивал с ног. Возле больницы он увидел перекупанного Егорова, без шапки, он что-то кричал, нельзя было расслышать, наконец Иван Васильевич понял: повалило третий барак.

Буря росла. Казалось, была в ней слепая страсть, гнев, отчаяние — валит деревья, швыряет по сторонам столбы, стропила, доски, срывает крыши, кружит злосчастных людей, будто не люди это, а щепки, подымает с земли сухой едкий снег и с хохотом, с присвистом мечет его в глаза человеку.

Потом люди говорили: «Ну и буря... Никогда такого не было...» Старик Ершов возражал: еще более сильная буря была в день его свадьбы — в 1908 году. Вспоминая страшную ночь, Журавлев суеверно ежился: он не мог понять, что буря пронеслась над несколькими областями, причинила много убытков и что не было в ней ничего сверхъестественного, даже Институт прогнозов ее предсказал. Ивану Васильевичу казалось, что силы природы в союзе с низкими, завистливыми людьми ополчились на него, решили его повалить, вырвать с корнями, как старую березу напротив дома.

Как только он выбежал на улицу, он сразу понял — беда! Он боялся за недостроенный сборочный цех. Встретив Егорова, он подумал: это все на меня!.. Теперь начнутся разговоры, где три корпуса, почему тянули,— словом, жертвой станет Журавлев...

Весь день он работал как иступленный. Нужно было разместить девять семейств и двух одиночек, которые жили в бараке «Б». Журавлев поехал к секретарю горкома Ушакову, просил его предоставить помещение в городе. Ушаков кричал: «О чем вы прежде думали?..» Иван Васильевич не пробовал оправдываться: «Часть мы устроили в новом сборочном, помогите уж, Степан Алексеевич...» Выяснилось, что буря сорвала крыши с шести домиков. На грузовики клали мебель, сундуки, узлы. Какая-то женщина громко плакала. Фрезеровщик Семенов злобно сказал Журавлеву: «Доигрались?..» Журавлев только махнул рукой. Он поселил у себя мастера Виноградова с женой, с детьми, со старухой тещей. Он заехал к председателю горисполкома: «Дайте три тонны кровельного железа, мы быстро залатаем...» Он звонил по телефону, доставал шифер, утешал женщин, делал, что мог. Но, разговаривая с Ушаковым,

успокаивая тещу Виноградова или подсчитывая с Сибирцевым, сколько людей можно разместить в общежитии для одиночек, он думал об одном: я-то пропал... Считают, сколько человек осталось без кровли, сколько понесли убытков, сколько потребуется леса и железа, а я, Иван Журавлев, — для статистики единица, я, честный советский человек, всю жизнь отдавший государству, я погиб, буря меня повалила, и никому до этого нет дела...

Шесть дней он провел в томительном ожидании. На седьмой позвонил второй секретарь горкома: «Из ЦК передавали... Попросят вас приехать, лично изложить...» Журавлев ждал самого плохого и все же настолько растерялся, что уронил трубку телефона; долго раздавались жалобные гудки, он их не слышал. Почему не позвонил Ушаков? Даже разговаривать не хочет... Вообще это катастрофа. Я думал, что запросят из министерства... «Изложить». А что тут излагать? Была буря, — кажется, про это все знают... Кончился Журавлев, вот что! Но где же справедливость? Разве я команду погодой? Без цеха точного литья мы никогда бы не справились с заданием. Потом, это огромная экономия для государства... Сначала утвердили план строительства, два раза поздравляли с перевыполнением, а теперь топят. Почему? Да только потому, что пронеслась буря. Не было бы бури, я к Первому мая получил бы поздравительную телеграмму. Логика здесь нет никакой. Я не мальчишка, мне скоро тридцать восемь — и от чего я гибну? От погоды.

Он долго гадал, кто успел доложить в Москву насчет задержки с жилстроительством. Скрей всего Соколовский. Все-таки жалко, что я его не угробил. В удобный момент с таким козырем, как семья в Бельгии, я мог бы легко его убрать. Никогда нельзя деликатничать. Теперь он отыгрался... А может быть, и не он — Егоров говорил, что он еще болен. Кто же тогда? Не Сибирцев, этот побоялся бы. Наверно, Ушаков, он ко мне давно приставал с домами. Какое ему дело? За завод отвечаю я. Хочет выйти в люди, показывает усердие. Мне ведь из министерства еще ничего не сообщили... Ясно, что Ушаков. А ему подсказал Соколовский. Как будто нельзя, лежа в постели, сочинить клевету или позвонить в горком... В общем, все равно кто — не они погибают, я...

Он сидел в купе, мрачный, не смотрел в окно, не ответил проводнику, когда тот предложил чаю. Обычно Журавлев

любил поезд: он сразу надевал на себя полосатую пижаму, играл с попутчиками в шашки или в домино, со вкусом обгладывал каркас курицы, прихлебывая, пил чай стакан за стаканом, слушал радио, рассказывал о производственных успехах, читал «Крокодил» и громко смеялся: «Здорово прохватили», — словом, наслаждался жизнью. А теперь все ему было тошно. Он считал, что его попутчик, железнодорожник, — дурак и болтун; по радио передают дурацкие песенки, голова от них трещит; станции обшарпанные, домишки занесены снегом — глядеть противно; а вообще снега мало — будет плохой урожай; в вагоне-ресторане котлеты сырые, чай воняет селедкой; в купе нестерпимо жарко, а из окна дует.

Ночью железнодорожник уютно похрапывал, а Журавлев на верхней полке все думал и думал о приключившемся. Уже посинели оконные шторы, железнодорожник заворочался, откашлялся, закурил, а Журавлев продолжал думать. И вдруг он понял: все началось с Лены. Несчастливая женщина, читалась дурацких романов и растрясла жизнь честного советского работника. Что будет с заводом? Ведь мы обещали к Первому мая выпустить новую модель. Соколовский — все-таки неплохой конструктор. Коротеев теперь доволен: систему сигнализации Соколовский начисто переделал. Великое дело критика!.. Да, но теперь на заводе нет объединяющего начала. Конечно, Егоров — опытный инженер, стаж у него большой, но он слабохарактерный, потом, он сильно сдал после смерти жены. Все лодыри распояшутся... Коротеев — человек с будущим, это бесспорно, но он слишком молод. Не могу себе представить завод без меня! Неслыханно — какая-то девчонка все повалила. Коротеев был трижды прав, когда выступал в клубе, — нельзя вытаскивать из стенки кирпичи, весь дом рухнет. Воспитывают плохо, печатают зачем-то идиотские книжки, начали теперь разговоры про чувства. Вот и результаты... Нужна твердая линия. Никто не скажет, что я жил для себя, моя жизнь — завод. И вот ничего нет, ровно ничего, разметанные балки, битое стекло, мусор — это жизнь Ивана Журавлева.

Железнодорожник предложил Ивану Васильевичу пирожок:
— Домашние, жена напекла...

Журавлев отказался: ничего в рот не лезет. Он злобно подумал: интересно, чему ты радуешься? Сегодня печет пирожки, а завтра разыщет какого-нибудь агронома, — и полетишь ты с насыпи. Едет довольный, говорил — вызвали к

министру; наверно, рассчитывает на повышение. А вот произойдет крушение, в два счета снимут, это бесспорно. Доверять никому нельзя.

Уезжая, Журавлев сказал Егорову, что пробудет в Москве день или два, — время горячее, ведь к Первому мая обязались выпустить новую модель. Однако прошла неделя, а Журавлев не возвращался. Потом Егорову позвонили из главка, сказали, что назначен новый директор, Голованов, он приедет в середине апреля.

Егоров рассказал о звонке Брайнину, тот обрадовался:

— Я Голованова знаю, я с ним в Свердловске работал, толковый человек и специалист...

— Это хорошо... Я думаю, к Первому мая справимся...

— Обязательно.

Брайнин вдруг вспомнил:

— А что с Журавлевым?

— Ясно что, — сняли. Мне сказали, что его давно собирались снять, подыскивали нового... Удивительное дело — Соколовский мне еще зимой говорил, что Журавлева снимут. Я тогда подумал, что он шутит. Вы ведь знаете Соколовского — любит подпустить...

Брайнин засмеялся и развернул «Правду»: во Франции нет твердого правительственного большинства, это, так сказать, симптоматично...

Хитрова сказала мужу:

— Тебе будет трудно — к Журавлеву ты привык...

Хитров задумался, потом ответил:

— Ничего не трудно. У меня Журавлев в печенке сидел. Поганый человек, хочет, чтобы все думали, как он. Я ничего не имею против перемены. Наоборот... А вот что за птица Голованов, этого я не знаю. Посмотрим. Хуже, во всяком случае, не будет...

Все интересовались Головановым, и никто не вспоминал про Ивана Васильевича. Только работница Груша каждый день спрашивала, когда же Журавлев приедет за вещами — нужно квартиру прибрать, скоро нового ожидают, а все комнаты завалены...

Так же гудела сирена, так же верещали станки, так же люди работали, шутили, спорили: никто не чувствовал, что нет больше Ивана Васильевича. Пострадавшие от бури поругали бывшего директора и вскоре позабыли о нем. Они с радостью глядели,

как на улице Фрунзе начали рыть котлован для первого корпуса; жена Виноградова говорила: «Две комнаты, ванна, кухня,— словом, заживем. Только бы скорее строили...»

Где Журавлев? Что с ним? Ни одна живая душа о нем не помнит. Была буря, причинила много забот и унеслась. Кто же вспоминает отшумевшую бурю? Стоят последние дни зимы. На одной стороне улицы еще мороз (сегодня минус двенадцать), а на другой с сосулек падают громкие капли. Соколовский в первый раз встал с кровати, дошел до мутного, неумытого окна, поглядел на серый, рыхлый снег и подумал: а до весны уж рукой подать...

15

Конечно, Соня и раньше не раз думала о своем будущем, представляла себе завод, на котором придется работать, гадала — выйдет ли из нее что-либо,— но тогда это были раздумья, мечты. Когда же ей сказали, что ее направляют в Пензу, она поняла: кончена моя молодость. Подруги, профессора, экзамены, ссоры с Савченко — все это в прошлом. Впереди незнакомый город, завод, огромная ответственность. Конечно, дипломную работу хвалили, но ведь это школьные упражнения. А какой я окажусь на деле? Могу растеряться, наглупить. В прошлом году на практике я поняла, до чего все трудно...

Соня сказала отцу: «Боюсь, что не справлюсь...» Андрей Иванович старался ее приободрить: всегда так бывает, кажется, не одолеешь, пока не втянешься. Он вспоминал Пензу, где проработал год четверть века назад: город хороший, много садов, большие традиции: «Знаешь, Соня, в Пензе Салтыков-Щедрин жил, недалеко Тарханы — лермонтовские места...» Соня улыбалась, и ей становилось еще страшнее. Не все ли равно, где жил Лермонтов? Стихи его, конечно, хватают за сердце, хотя мы теперь переживаем все иначе... Отец, может быть, думает, что я собираюсь мечтать в городском парке? Завод — вот что меня интересует: как я покажу себя на работе?

Она еще жила в родительском доме, еще ждала — придет ли наконец Савченко (он даже не знает, куда меня направили!), она еще была в знакомом мире, но все ее мысли были далеко — в чужой, загадочной Пензе.

Соня должна была уехать в конце февраля, но вышла задержка: хотели вместо нее послать Борисова, а Соню отправить на «Сельмаш». Теперь ей сказали, что она может ехать. Андрей Иванович предложил:

— Давай отпразднуем...

Соня отказалась:

— Рано... Вот когда поработаю и приеду в отпуск, дело другое...

Надежда Егоровна вздыхала: как там будет Соне? Не хочется ей уезжать. Я убеждена, что она равнодушна к Савченко, только скрывает. Он хороший мальчик. Поженились бы они, а то отсылают ее, она молоденькая... Да и Савченко мальчик, ему легко вскружить голову. Мне было бы спокойнее на душе, если бы они наконец договорились...

За несколько дней до отъезда Сони Надежда Егоровна не выдержала:

— Соня, почему Савченко не приходит? Вы не поссорились?

— Зачем мне с ним ссориться? Просто у него много работы.

— А он знает, что ты уезжаешь?

— Конечно. Я его недавно встретила на улице. Он говорил, что хотел к нам зайти, проведать отца, но у него очень много работы.

Соня покраснела: как я научилась врать! Подумать, что я не видела Савченко с того вечера... Он даже не поинтересовался, куда меня направили. Не любит. Просто мне померещилось... Но маме я ни за что не скажу. Да это и не ее дело. И Соня добавила:

— Почему ты всегда о нем спрашиваешь? Я с тобой согласна, что он симпатичный, но он не моего романа. Это неприятно, когда за тобой ухаживает человек, который тебе не нравится...

Андрей Иванович пережил очень дурную ночь, такого с ним еще не бывало. Он чувствовал, что умирает; в мыслях простился с близкими, сидел на кровати, глядявываясь в смутное пятно окна, и в невыносимой тоске думал: бедная Надя! Теперь и Сони не будет, как она выдержит одна?.. Он ее не разбудил и утром ничего не сказал, только пролежал полдня, с трудом встал и снова лег: так и не удалось пойти к Сереже, а он ему обещал...

Андрей Иванович вдруг посмотрел на себя со стороны и задумался. Может быть, Соня резонно надо мной смеется? Смешно — напрягаю все силы, чтобы пойти к Сереже. Уж очень

маленький мир получается... Но что тут поделаешь, человеку нужно бороться, без этого и жить нельзя. Молодым был, боролся плечо к плечу со всеми. Не только когда была революция, раньше... Да и позже — на работе. С самим собой, этого никто не знает. Были ведь и большие удары, и горе, и сомнения, боролся, чтобы сохранить веру в людей. И теперь борюсь: когда говорю с тем же Сережей, стараюсь ему передать немного опыта, чувства, мысли. Борюсь со смертью. Она ходит вокруг, поджидает. Ночью, когда темно, тихо, она хочет осилить. Борюсь, пока могу. К старости человек усыхает, сжимается, умом он видит шире, а мир становится узким, тесным. Я стараюсь думать о жизни других, вырваться из этой комнаты, где каждую ночь приходится бороться один на один со смертью. Но и здесь я делаю то, что делал всю жизнь. Соне это рано знать и ни к чему.

За последние недели Андрей Иванович изменился к Володе. Прежде он возмущался словами сына, теперь, глядя в его насмешливые глаза, думал: жалко его. И ум у него есть, и способности, не злой человек, а чего-то ему не хватает, бродит по жизни, как взрослый беспризорник. Андрей Иванович знал, что не в его власти переубедить сына, не спорил с ним, не отвечал на его невеселые шутки, но невзначай, одним словом, порой и без слов, пытался передать ему свою нежность. Володя это чувствовал и скрывал, что растроган.

С Соней у Андрея Ивановича был еще один длинный разговор после того, как она ему призналась, что боится не справиться с работой. Правда, и в этом разговоре были минуты, когда они друг друга переставали понимать. Соня вдруг прервала отца: «Почему ты все время говоришь о людях? Людей я не боюсь. Даже если там во главе какой-нибудь Журавлев, это не самое страшное. А вот как я перейду от учебников к машинам? Все дело в этом...» Андрей Иванович растерялся. Но сейчас же между ними снова установился тот душевный контакт, которому они оба радовались. Может быть, им помогло сознание, что они через несколько дней расстанутся (каждый из них с горечью думал: увидимся ли?..).

После этого разговора Андрей Иванович решил, что деловитость и сухость Сони напускные, под ними сердце девушки, гордое, горячее и робкое.

Накануне отъезда Соня сидела у себя в прибранной комнате, казавшейся пустой: она сожгла школьные дневники,

письма подруг, записки Савченко, выбросила множество мелочей, связанных с разными событиями ее жизни, которые еще недавно казались ей дорогими. В доме было тихо — Надежда Егоровна ушла в магазин, Володя теперь редко бывал дома — расписывал фойе в клубе пишевиков. Соня прислушалась: кто это у отца? Горохов? Нет, другой голос...

Незнакомый голос:

— Андрей Иванович, вы поймите, когда она это сказала, мне стало так страшно, что я подумал — жить не смогу. Потом над собой смеялся, все нормально, другие интересы, — одним словом, был миф и нет мифа. И вдруг снова все поднялось, ни от чего, само собой...

Отец:

— У меня так не раз бывало. Говорят, что человек легко забывает. Неправда, забывает то, что должен забыть, а настоящее остается — до конца, я уже могу сказать — до самой смерти.

Соня, заинтересованная, заглянула в приоткрытую дверь. Она увидела подростка, рыженького и веснушчатого, в больших очках. Андрей Иванович ее заметил:

— Это ты, Соня? Познакомьтесь, Сережа — мой юный друг. А это — моя дочь, инженер-механик.

Соня ушла к себе. Все-таки отец — странный человек. Разговаривает с каким-то мальчуганом, как со взрослым. Комическая сцена... Он, кажется, со мной никогда так не говорил. Я была уверена, что это его старый приятель... Потом она задумалась. Может быть, он прав? Этот мальчишка глядел на него прямо-таки с обожанием. Отец говорил, когда мы с ним поспорили, что он хочет себя передать другим. С Володей это вообще трудно. А я всегда делаю вид, что меня незачем учить: у меня своя точка зрения. Вот он и приручил мальчишек... Прежде я часто приходила к отцу, спрашивала, как быть. Но не могу же я его спросить, что мне делать с Савченко. Во-первых, позорно; во-вторых, никто не может посоветовать. Впрочем, теперь все это устарело: я уезжаю, а Савченко меня не любит. Вопрос ликвидирован. Я даже сожгла фото, где мы снялись вместе. Хочу начать новую жизнь — без хвостов и без захлапленности.

Андрея Ивановича на вокзал не взяли: Соня решительно воспротивилась — далеко, холодно, он разволнуется. Провожали Соню Надежда Егоровна и Володя. Соня боялась опоздать, и они приехали за час.

Соня сейчас чувствует себя бодрой, ей кажется, что она придумывала трудности, знания у нее есть, характер тоже — справится.

В зале для ожидания душно. Кричит грудной ребенок. Володя печально острит. Надежда Егоровна, чтобы скрыть свое волнение, почему-то, не замолкая, говорит о пирожках: хотела испечь Соню на дорогу, и такое несчастье — тесто не поднялось...

«Производится посадка на поезд номер 176, следующий по маршруту Ртищево — Кирсанов — Тамбов».

— На Ртищево — это мой.

Они идут на перрон. Что с Соней? Она остановилась, и лицо у нее испуганное. Навстречу идет Савченко. Надежда Егоровна радостно восклицает:

— Вот хорошо, что пришли проводить!..

Соня молчит. Володя берет мать под руку:

— Пойдем, мама, посмотрим состав...

Соня теперь вдвоем с Савченко:

— Откуда ты узнал, что я уезжаю?

— Твой брат сказал.

— Ну, а почему не приходил?

— Думал, что не хочешь. А ты разве хотела, чтобы я пришел?

— Я тебе этого не сказала. Но вообще нехорошо, что не пришел.

— Ты тогда так разговаривала... Я решил, что ты не хочешь, чтобы приходил.

— А тебе самому хотелось?

— Зачем ты спрашиваешь? Тогда, у ворот...

— Не будем в последнюю минуту ссориться. Я думала, что ты понял... Почему ты тогда не зашел?

— Ты сказала — пить чай со всеми.

— А ты считаешь, что я всегда говорю, что думаю?

— Соня, когда ты приедешь в отпуск?

— Ты с ума сошел! Какой же отпуск, когда я только еду на работу?

— Знаешь что — я в прошлом году не брал отпуска. Я приеду в Пензу.

— Ни в коем случае!.. А когда ты хочешь взять отпуск?

— Скоро. Так ты, значит, запрещаешь?

— Что ты будешь делать в Пензе? Если не работать, там скупка, это не Кавказ.

— Я ведь к тебе приеду, а не просто в город...

Подошли Надежда Егоровна и Володя. Надежда Егоровна сказала, что состав очень длинный, и, посмотрев на Соню, предложила Володе:

— Пойдем еще походим — холодно стоять.

Савченко робко спрашивает:

— Соня, а ты меня не забудешь?

— Забывают то, что не важно, главное всегда остается.

— А ты это считаешь главным?

— Откуда я знаю?! Я еще не проверила. Может быть, забуду.

— А как тебе сейчас кажется?..

Соня смотрит на него, ее глаза темнеют. Хорошо, что вокруг много людей, — не то бы первая поцеловала...

Володя говорит:

— Соня, ты не слыхала? Проводник зовет в вагон...

Она обнимает мать, потом Володю. Савченко ждет, что она ему скажет. Она протягивает ему руку, глаза ее блестят.

— Я тебе напишу... Ты слышишь, мама? Как только приеду... Поцелуй отца!

Савченко едет в автобусе на завод. Он взволнован: ничего не понимаю! Так она и не ответила. Я даже не знаю, как считать — поссорились мы с ней или нет? Я думал, что она обещает написать, оказалось — матери. Нет, она меня не хочет. Когда я сказал, что приеду в Пензу, закричала «ни в коем случае». А смотрела так, что я еле сдержался, чтобы не поцеловать. Я теперь о ней очень много думаю. Романтизм, как говорит Коротеев. Ему легко говорить — он старый, ну, не старый, пожилой — ему, наверное, под сорок, в таком возрасте люди перестают об этом думать. А я о Соне все время думаю. Вот что удивительно — я должен был бы впасть в мрак, потому что у нас с ней ничего не выходит, а мне почему-то весело. С вокзала обыкновенно возвращаешься печальный, если проводил близкого. А мне и сейчас весело. Но я ее люблю, это я знаю. Тогда почему мне весело? Причин много. Коротеев сказал, что из меня выйдет толк. Это очень важно. Наш завод замечательный! Я люблю представлять себе все, как в раскладной книге: сначала автоматическая линия, это просто — вижу каждый день; потом другой завод, там наши станки и там делают тракторы; значит, можно себе представить огромный трактор, он вырывается в степь, а после этого пшеница, очень много пшеницы, страна богатеет, крепнет, и тогда коммунизм...

Конечно, мне весело, потому что я работаю на таком заводе. Не только поэтому. Есть «Гамлет», есть вообще чудесные вещи. Потом, это последние дни зимы, скоро весна, а весной всем весело. Ну, и Соня... Любит она меня или нет, я не знаю, но она существует, только что я с ней разговаривал, это уже неслыханно много. Может быть, она мне напишет? Тогда я поеду в Пензу. А если не напишет, ни за что не поеду, вообще не возьму отпуска... Сейчас я скажу Коротееву, что со сваркой больше сюрпризов не будет, вчера весь день проверяли... У меня, наверно, взбудораженный вид, Коротеев может заметить... Нужно привести себя в порядок.

Перед тем как войти в комнату, где работал Коротеев, Савченко посмотрел на себя в зеркальце и причесал свои жесткие волосы. Глаза какие-то странные, лезут вперед... Это потому, что я думал о Соне. Сейчас буду думать о сварке, и глаза станут на место.

Соня долго стояла в коридоре. Она еще жила тем, что только что оставила. Сказал, что приедет... Если это серьезно, пусть приезжает. Отец правильно говорил: забываешь то, что нужно забыть. Может быть, Савченко через месяц меня забудет. Я должна ему написать, что если он действительно собирается приехать, то не раньше лета. Но если я ему напишу, он приедет. Лучше ничего не решать — все решится само собой... А снег уже серый, да и пора — скоро апрель... Я думаю, что в Пензе все будет хорошо...

Она вошла в купе. Полный человек в рыжей куртке рассказывал военному врачу:

— У нас в цеху вентиляция замечательная...

Соня подумала: может быть, он работает на том заводе, куда я еду? Тогда мне повезло — уже сегодня узнаю все. Интересно, какие там станки?.. Нет, это часовая фабрика, не то... Ужасные папиросы он курит, дышать нечем... Все-таки хорошо, что Савченко пришел на вокзал... Странно — три часа дня, а мне хочется спать, ночью не спала — волновалась... В Ртищеве пересадка, но Ртищеве не скоро...

Соня задремала, чуть наклонив голову в сторону; лицо у нее было спокойное, счастливое. Человек в куртке теперь рассказывал, как они хотели устроить душ, но не устроили — урезали лимиты. Вдруг он замолк — залюбовался Соней.

Длинный поезд медленно, деловито пыхтел среди бескрайних полей, прикрытых слабым предвесенним снегом.

Соколовский посмотрел на часы. Четыре... Вставать еще рано.

Вот уже неделя, как он поправился и работает. Но после болезни нервы сдали, спит он еще меньше прежнего, никакие снотворные не действуют.

Он еще лежал с высокой температурой, когда отчетливо вспомнил рассказ Пухова о том, что Журавлев хочет его погубить. Евгений Владимирович не удивился, не вознегодовал, подумал: опять,— и тоскливо зевнул. Он сам был озадачен своим спокойствием: ведь все-таки со стороны Журавлева это возмутительно. Мы шесть лет вместе проработали... Ну и что же?.. Значит, ему зачем-то понадобилось. Удивить меня трудно: как сказала бы Вера, выработался иммунитет...

Когда Володя сообщил, что Журавлева сняли, Соколовский спокойно заметил: «Вот как... Что ж, этого следовало ожидать». Володя не спросил, почему Евгений Владимирович так думает: он давно понял, что Соколовский, несмотря на все его колкости, наивен, как отец: они оба верят в справедливость...

Две недели Соколовский пролежал. Каждое утро приходила Вера Григорьевна. С вечера он начинал волноваться: ждал ее. Но она в один из первых дней сказала: «Евгений Владимирович, вам нельзя говорить...» Ни разу после этого Соколовский не решился с ней заговорить о том, что было у него на сердце. Несколько раз заходил Володя, хотел развлечь больного, болтал о пустяках. Соколовский как-то заговорил с ним об испанской живописи. Володя усмехнулся: «Я писал белых кур, а теперь изображаю жизнерадостную гражданку, которая держит в руке шоколадный набор, конечно самый дорогой. Чрезвычайно важно, чтобы были переданы все сорта конфет. А вы хотите, чтобы я думал о Гойе...»

Сутки были длинными — без работы, без сна, без людей, и Соколовский мог думать о многом: о своей молодости, о системе сигнализации, о погибших друзьях, о Мэри, о новых методах сварки, о Журавлеве, о жизни на других планетах, об операциях Филатова, о пробуждении Азии, о борьбе за мир. О чем бы он ни думал, его мысли неустанно возвращались к Вере. Он помнил, как в жару, очнувшись на минуту, увидел ее глаза. Необыкновенным был взгляд тех глаз, и никакие

слова Веры Григорьевны уже не могли отрезвить Соколовского. Иногда он спрашивал себя: может быть, мне почудилось? У меня был сильный жар... Может быть, Веры и не было, а она пришла потом, когда я уже видел, понимал, слышал ее обычный деловой голос? Нет, не могло такое померещиться: это были ее глаза, их трепет, их свет.

Половина пятого. Соколовского охватывает волнение: сегодня я пойду к Вере. В первый раз после болезни... Поблагодарю за то, что лечила. Она, конечно, спросит, как я себя чувствую, попробует на несколько минут остаться в роли врача. Потом она замолчит, и я буду молчать. Нет, нельзя молчать, это хуже всего, нужно беспрерывно какими-то словами заполнять комнату. Я ей расскажу, как Фомка разорвал штаны Пухова. Художник теперь изображает шоколадный набор. Кстати или вовсе некстати, начну говорить о китайской скульптуре эпохи Тан. Может быть, и Вера что-нибудь расскажет... Она говорила, что у нее теперь живет бывшая жена Журавлева. Ее зовут Елена Владимировна или Елена Борисовна, не помню. Может быть, Елена Владимировна, нет, кажется, Борисовна, будет присутствовать при нашем разговоре. Тогда все окажется проще: обыкновенный разговор за чаем. Потом Веру позовут к больному. Или не позовут, все равно, встану, распрощаюсь. Ждать нечего... Но почему она на меня так смотрела, когда я очнулся? Этого не вычеркнуть... Да и нужны ли нам слова, объяснения, бурные сцены? Вечером исчезают яркие краски, все может показаться приглушенным, даже тусклым. Но какие звезды! Какая тишина! Голова от нее кружится...

Пять часов. Евгений Владимирович встал. Потягиваясь, к нему ползет Фомка, утром он всегда приветствует Соколовского. Он не умеет ласкаться, как другие добропорядочные псы, не кидается с радостным лаем, не виляет обрубок хвоста, только прижимается к ногам Евгения Владимировича и глядит на него глазами, полными страха, любви, горечи.

— Что, бедняга, — спрашивает его Соколовский, — наверно, приснился дурной сон? Били тебя во сне?..

Фомка не сводит глаз с Соколовского: глаза печальные, совсем человеческие. Хочет, бедняга, что-то рассказать, слов у него нет. Наверно, его здорово лупили. Больше года у меня, а все дурит: бдителен до сумасшествия. Хорошо, что я вовремя его схватил, когда он кинулся на Барыкину... Пухов говорит, что его нужно отдать, не то у меня будут неприятности. А куда

я его отдам? Его, беднягу, сразу пристрелят. Он мне доверяет, вот как смотрит.. Я-то понимаю, что его жизнь исковеркала, а это не всякий поймет...

Шесть часов. Соколовский уже побрился; вывел Фомку. Он смотрит, не принесли ли газету? Из ящика выпадает длинный узкий конверт: письмо от Мэри.

«Дорогой отец!

Можешь меня поздравить, у меня большие личные перемены. В Париже мне не повезло, там слишком много разных новинок, трудно собрать публику, я хотела устроить вечер пластических танцев, залезла в долги и осенью вернулась в Брюссель. Здесь мне устроили вечер. Мой муж — Феликс Ванденвельде, художественный критик, он написал о моих танцах в вечерней газете, мы познакомились, и я приняла его предложение. Конечно, он не может жить на то, что пишет, ему приходится сидеть весь день в банке, но он тонкий человек, и мы друг друга великолепно понимаем. Недавно он сказал мне, что одна большая газета, может быть, пошлет его в Москву, чтобы описать московские театры и осветить возможность торговых связей между Востоком и Западом. Конечно, это далеко не решено, но я теперь мечтаю, что поеду с ним, это даст мне возможность увидеть тебя и показать москвичам пластические танцы. Феликс далеко не коммунист, но он кристально чистый человек и прислушивается к тому, что я говорю, а я никогда не забываю, что родилась в России. Конечно, у меня, наверно, другие идеи, чем у тебя, но в общем я сочувствующая. Я не совсем понимаю, как вы там живете, но если приеду с Феликсом, сразу пойму, я ведь знаю язык, это главное. Итак, если не будет новых дипломатических трений и газета не перестанет думать, мы, может быть, скоро увидимся.

Твоя дочь *Мэри Ванденвельде*.

Соколовский вертит лиловый листок в руке, с удивлением смотрит на фотографию. Что-то в ней от матери..

Половина седьмого. На завод идти рано. Он раскрывает книгу: жизнь Бенвенуто Челлини. Неожиданно для себя садится к столу и пишет:

«Дорогая Мэри!

Я тебя поздравляю. Если ты приедешь в Москву, постараюсь тебя повидать. Никак не могу себе представить: какая

ты? На старой, студенческой карточке что-то узнаю, а ту, что в хитоне, не понимаю. Не понимаю и твоего письма. Ты слишком легко говоришь о больших вещах. Понятно, что тебе хочется повидать Москву. С твоими танцами вряд ли что-нибудь получится: балет у нас хороший, да ты, наверно, об этом слыхала. Конечно, тебе и твоему мужу, если он честный человек, будет интересно увидеть другой мир. Но не думай, что ты легко его поймешь оттого, что родилась в Москве. Я помню, как ты играла в песочек на Гоголевском бульваре, у тебя были маленькие товарищи. Они понимают, как мы живем и зачем: здесь росли, здесь работали, было у них много и горя, и радости, и надежд. Ты не виновата, что твоя мать увезла тебя в Бельгию, но будь серьезной, пойми, что у нас ты будешь себя чувствовать туристкой, иностранкой. Ты сама пишешь, что не понимаешь, как мы живем. Если бы ты побывала здесь, поглядела, как я работаю, как работают мои товарищи, что нас возмущает, что радует, ты все равно ничего бы не поняла. Мир другой, совсем другой! Почему все началось у нас, а скажем, не в Брюсселе? Вероятно, у нас было меньше хлеба и больше сердца. Все это сложно, связано с длинной и трудной жизнью. Подумай как-нибудь над этим. Иногда я забываю про хитон, про твои письма и думаю — вот моя дочь, зову тебя Машенькой. В жизни бывает чудеса, и, может быть, под шелухой скрыто...»

Соколовский кладет перо и удивленно смотрит на большой лист, густо исписанный. Я совсем спятил!.. Ну, кому я это пишу и зачем?.. Разве я могу ей что-то объяснить? Да и не нужны ей мои уроки. Пусть мирно живет со своим Феликсом, если он действительно честный человек и в банке сидит по нужде, а не спекулирует... Пошлю телеграмму, поздравлю, и все. Он порвал на клочки недописанное письмо.

Час спустя он обсуждал с Брайниным, какие улучшения можно внести в его проект. Он больше не думал ни о Мэри, ни о пропасти, лежащей между двумя мирами. Перед ним была модель станка, сконструированная Брайниным. Есть кое-что ценное, но есть и слабые места. У Брайнина не хватает фантазии: этот клапан лишний, достался по наследству от старого образца... Соколовский увлекся любимым делом и ни о чем больше не помнил.

В восемь часов вечера он пошел к Вере Григорьевне. Он боялся, что застанет Елену Борисовну, нет, кажется, Елену

Владимировну. Но Лены не было. Соколовскому показалось, что Вера Григорьевна недовольна его приходом, сухо его встретила.

— Может быть, я вам помешал?

— Нет.

Евгений Владимирович не знает, о чем говорить, вот просто нет темы и сейчас не придумать. Уж лучше была бы здесь эта Елена Владимировна... Прежде, когда я приходил, мы все-таки разговаривали, иногда бывали паузы, но разговаривали, а сейчас не получается. Что-то изменилось... Вера тоже это чувствует. Сколько же можно сидеть молча?

Соколовский пробует начать разговор:

— Когда я болел, ко мне приходил художник Пухов. В последний раз мы говорили о Гойе. У него есть две картины — «Молодость» и «Старость». Смерть выметает метлой засидевшихся, как дворник... Да, так Пухов мне сказал, что он теперь рисует шоколадные конфеты. Человек совершенно сбился с толку. По существу, мальчишка... Простите, я сбился, я хотел рассказать, что спросил его о Леонардо...

Он не кончает фразы — глупо. Вообще не так уж интересно, какими красками писал Леонардо... Вера рассердится, скажет, что устала. Лучше молчать.

Вера поправила скатерку на столе, переставила лампу, опустила штору, снова подняла ее. Она решает занять гостя:

— Я сегодня была у старого Пухова, у него был один из его учеников, интересный мальчуган, увлекается анатомией, хочет пойти на медицинский факультет... Вы не устали, Евгений Владимирович? Вам после такой болезни не следует переутомляться...

Он не отвечает.

В соседней комнате бьют часы. Девять.

Соколовский вдруг встает и глухо, еле слышно говорит:

— Вера Григорьевна, вы тогда не поняли, почему я расказал про алоэ... Когда я лежал больной...

Она поспешно его прерывает:

— Не нужно! Не говорите...

Они снова молчат. Вера Григорьевна отвернулась, и Соколовский не видит ее глаз. А все время он думает о том, как она на него глядела, когда он лежал в жару.

У нее не хватает голоса, она едва выговаривает:

— Евгений Владимирович, мы не дети... Зачем об этом говорить?..

Звонок: доктора просят к мальчику Кудрявцевой.

Вера Григорьевна поспешно надевает пальто, повязывает платком голову. Он знает: они расстанутся на много дней. Он уныло говорит:

— До свидания, Вера Григорьевна.

Она смущенно качает головой:

— Евгений Владимирович, подождите меня. Я скоро вернусь...

Она улыбается. У нее теперь лицо очень молодое и растерянное. Если бы сейчас Лена ее увидела, она подумала бы: я, кажется, старше... Но Лены нет. В прихожей темно, и Соколовский ничего не видит — ни улыбки, ни глаз, но ему кажется, что Вера смотрит на него так, как смотрела в ту ночь...

Он терпеливо ждет ее, стоя у окна.

А за окном волнение. Зима наконец-то дрогнула. На мостовой снег растаял, все течет. Только вон там, в палисаднике, еще немного снега. Форточка открыта, а не чувствуется. Жалко, что окно замазано, нельзя открыть. Сквозь форточку доносятся голоса.

Все сразу стало живым и громким.

Смешно, сейчас Вера придет, а я даже не думаю, что я ей скажу. Ничего не скажу. Или скажу: «Вера, вот и оттепель...»

17

Меньше всего Танечка ждала Володю. Он ведь не был у нее с января. Два раза они случайно встретились на улице, он говорил, что киснет, что, может быть, как-нибудь зайдет, но в общем встречаться не стоит — они только расстраивают друг друга. Танечка поняла, что с Володей все кончено, немного поплакала; потом решила, что он прав, лучше вовремя порвать, чем тянуть.

И вот он явился ни с того ни с сего. Ей стало обидно:

— Не думай меня растрогать. Ты сам говорил, что нужно кончать. Я с тобой вполне согласна. Глупо возвращаться к тому, чего уж нет...

121

Володя печально улынулся:

— Я и не собираюсь тебя уговаривать... Просто настроение у меня противное, а на дворе весна. Я шел мимо твоего дома и подумал: может быть, ты тоже скучаешь, — решил предложить тебе пойти погулять. Можем пойти в городской сад...

Володя угадал: Таня тоже была в дурном настроении; да и ничего веселого в ее жизни не было. После того, как она перестала встречаться с Володей, за ней начал ухаживать актер Грифцов. Он ей не нравился — бездарный, завистливый, и руки у него всегда потные; она ему прямо сказала, чтобы он не рассчитывал. Когда у нее свободный вечер, она сидит одна, что-то шьет, или читает Диккенса, или лежит и плачет в подушку. В театре одни неудачи. Офелию она сыграла отвратительно; правда, хлопали, но она знает, что хуже трудно сыграть. Потом она играла в советской пьесе лаборантку, которая разоблачает профессора, повинного в низкопоклонстве. Роль ужасная — ни одного живого слова; когда она произносила монолог, бичующий профессора, в зале смеялись, а Танечке хотелось плакать: почему я должна ломаться и выкрикивать глупости?.. Скоро лето. Кашинцева поедет в отпуск к матери. Данилова собирается в Ялту — у нее роман с каким-то геологом. Танечка думает о лете с тоской. В июле мы играем в районах. Август — отпуск. Поеду, наверное, в Зеленино, туда путевка мне по карману. Все вижу заранее: разговоры о том, что паровые котлеты хороши для диетиков; будем собирать червивые грибы; кто-нибудь напьется и устроит скандал, все начнут это пережевывать; вечером кроссворд в «Огоньке», и двадцать человек мучаются — какой может быть минерал из семи букв на «б»...

Она ответила Володе:

— Хорошо, пойдём... Что, по-твоему, надеть — пальто или плащ?

— Плащ. Тебе он больше идет, и потом, совсем тепло. Ты разве сегодня не выходила?

— Выходила, но не помню, не обратила внимания...

На улице было светло и весело. Блестел мокрый тротуар. В киоске еще стояли вылинявшие бумажные цветы, но между ними сверкали обрызганные водой букетики фиалок. Танечка, однако, шла грустная. Ей казалось, что Володя позвал ее только для того, чтобы обидеть. Ему хочется показать: стоит

меня помянуть, как я все забуду... Вот уж не так! Может быть, у меня и были к нему какие-нибудь чувства, но все это давно прошло.

Ей хотелось сказать ему что-нибудь злое.

— Мы с тобой давно не видались. Как ты живешь? Или, если говорить твоим языком, хорошо ли зарабатываешь?

— Скорее плохо. Мне не повезло. Я сделал портрет передовика индустрии Журавлева, его сняли. Говорят, он теперь заведует артелью, которая изготавливает канцелярские скрепки. За портрет не дадут и десяти рублей.

— Ты очень опечален?

— В общем нет. Это хорошо, что Журавлева сняли.

— Но все-таки что ты делаешь?

— Сдал недавно панно для клуба пищевиков. Надеюсь получить что-нибудь в том же духе...

— Значит, халтуришь, как раньше. А что делает Сабуров?

— Живопись. Я позавчера у него был. Оказывается, к нему приходили из союза, сказали, что возьмут две его вещи для выставки. Он говорит, что отобрали самые скверные. Но все-таки это хороший признак, я за него радуюсь...

— Странно. Ты мне доказывал, что он пизофреник.

Володя не ответил.

Перед ними шла парочка; даже по спинам видно было, что это влюбленные, которые ведут бурный разговор. Володя усмехнулся:

— Мы с тобой идем, как старики, отпраздновавшие золотую свадьбу.

— Не нахожу. Мне лично нечего особенно вспомнить.

— А я кое-что вспоминаю... В общем, это не важно. Сабуров написал новый портрет своей хромоножки — в розовой блузке...

— Тебе не понравилось?

— Нет, очень понравилось. Но такой не возьмут на выставку.

— И что из этого следует?

— Ровно ничего. Или, если хочешь, следует, что я халтурщик. Но это не ново.

— Ты мне доказывал, что все халтурят. Почему же у тебя такой минорный тон?

— Не знаю.

— Странно, что ты не остришь. Я тебя не узнаю.

— Я часто сам себя не узнаю. Прежде отец мне говорил, что я сбился с дороги, иду не туда. Я тоже думал, что иду не туда. Оказалось, что я вообще никуда не иду. Впрочем, это неинтересный предмет для разговора, особенно в такой хороший день... Говорят, ты играла Офелию.

— Да, и отвратительно.

— Савченко был в восторге, он говорил, что ты была трогательной, именно такой он представлял себе Офелию.

— Наверно, его легко привести в восторг, потому что я играла действительно отвратительно, вот бывает так — не могла войти в роль... Ты прежде говорил, что все это не важно, смеялся надо мной... Ну, а как ты теперь думаешь: есть все-таки искусство?

— Я об этом не думал. Я думал главным образом о том, что меня в искусстве нет, это, к сожалению, факт. Или мне не дали ни на копейку таланта, или дали на пятак, а я его проиграл в первой подворотне. Но зачем об этом говорить?.. Посмотри лучше на наших влюбленных — они уже успели поспориться, она убежала на ту сторону, он пошел за ней, и теперь они снова перед нами.

— Ты хочешь сказать, что победил он?

— Нет, но на этой стороне солнце. Соня и Савченко тоже так ссорились и мирились — все время...

— Она выходит за него замуж?

— Нет, она уехала в Пензу. Наверно, будут ссориться и мириться в письмах. Отец без нее очень скучает...

— Как здоровье твоего отца?

— Последние два дня немного лучше. Но врачи настроены мрачно. По-моему, он держится только силой воли — отвоевывает день за днем.

— У тебя замечательный отец, ты это знаешь?..

— Я все знаю, Танечка. Даже то, о чем никогда не скажу...

У него был такой печальный голос, что Танечка смутилась. Нехорошо, что я его все время задеваю! Он на себя не похож, не ломается, не изрекает афоризмов. Наверно, ему очень плохо. Как мне...

— Володя, не нужно падать духом. Я тоже часто бываю в таком состоянии. Руки опускаются. Но тогда я начинаю думать, что все может сразу перемениться... Не смейся, я убеждена, что так бывает... Ты веришь в чудеса?

— А что ты называешь чудом?

— Например, когда очень плохо, и вдруг становится хорошо, все меняется, то есть все такое же — город, люди, вещи — и все другое... Понимаешь?..

— Мало ли от чего может измениться настроение? От глупости... Я вчера был у Соколовского. Помнишь, я тебе о нем рассказывал? То есть более мрачного человека я, кажется, не встречал. Прихожу к нему, а он веселый, смеется, разговаривает. Я его даже спросил, что случилось. Он ответил: ничего, весна... Ему, наверно, под шестьдесят. Сколько же раз он видел весну? Если ты это называешь чудом, я верю в чудеса...

— Нет, я говорю не о погоде. Все может быть гораздо глубже. Ты встретишь кого-нибудь, полюбишь по-настоящему. Или начнешь работать, увлечешься. Как Сабуров... Ты сам говорил, что он счастлив. Может быть, у Соколовского какая-нибудь удача на работе, ты же рассказывал, что он очень увлекается работой...

— Он способен увлечься тем, что на Венере астрономы установили наличие жизни, больше ему ничего не нужно... Танечка, посмотри — наши влюбленные тоже идут в городской сад.

— Конечно. Там всегда много парочек. Будут целоваться. А что мы будем делать? Ругаться или хныкать?

— Нет, мы им пожелаем счастья. Жалко, не видно, какие они, но предположим, что они очень, очень милые...

Вот и городской сад. Летом в нем жарко, играет музыка, деревья задыхаются от копоти, пыли, на всех скамейках сидят люди, читают газеты, говорят о своих житейских делах. А сейчас людей мало — слишком грязно. Сейчас здесь только чудаки и влюбленные. Кое-где еще лежит снег. В тени на лужицах отсвечивает лед. А на солнце уже проступает яркая трава. Вдали большая лужайка, вся черная, только один уголок чуть зазеленел. На старой ветле набухли серебряные почки. Птицы суетсяя, кричат, что-то ищут — то ли жилье, то ли пропитание, но кажется, что они разговорились о чем-то чрезвычайно интересном.

— Танечка, вот тебе полный ассортимент чудес...

— Не понимаю, о чем ты говоришь?

— Зиме конец — раз. Пожалуйста, не возражай, я вижу, что тебе жарко даже в плаще, а ты хотела надеть пальто. Верба

раскрывается — два. Трава — три. А вот тебе и главное чудо, ты только посмотри!.. Беленький... Буквально прорвался сквозь ледяную корку...

Володя сорвал подснежник. Танечка осторожно держит цветок в руке и смеется:

— А ведь правда, подснежник...

Влюбленные, которые все время шли впереди, сели на скамейку. Володя улыбается:

— Хорошо, что он подложил плащ, скамейка совсем мокрая... Видишь, я был прав — они действительно очень милы. По-моему, им вместе не намного больше лет, чем мне. Должно быть, студент-первокурсник. А она скорей всего еще в школе. Скоро выпускные экзамены. Но сейчас она об этом не думает. Сейчас у нее тоже экзамен, может быть, самый трудный... Мне нравится, что они такие счастливые...

— Хорошо, Володя, что ты меня вытащил. В комнате темно, грустно. Сидела и про себя скулила. А здесь так хорошо!..

— Изумительно! Я никогда так не радовался весне, как сейчас... Знаешь, мальчишкой я обожал весной ломать лед на лужах. Раз даже попал по колени в воду, дома влетело... Это — неслыханное наслаждение! Сейчас я совершу абсолютно неприличный поступок. Член Союза художников, о котором был лестный отзыв в покойном «Советском искусстве», Владимир Андреевич Пухов, тридцати четырех лет от роду, ведет себя в общественном месте, как мальчуган...

Володя бежит к большой луже, покрытой сверкающим льдом, и ногами бьет лед. Он входит в азарт — еще, еще!.. Танечка смотрит на него и смеется. А высокое солнце весны пригревает и Володю, и Танечку, и влюбленных на мокрой скамейке, и черную лужайку, и весь иззябший за зиму мир.

Лена сама удивлялась, что ей не хочется выбежать в школьный сад, что она идет по улице и не видит ни воробьев, которые купаются в лужах, ни сини неба, ни повеселевших прохожих. Окаменела я... Веру Григорьевну не узнать. А я, как сурок, не могу проснуться.

Смешными теперь казались ей давние обиды, гордость, сомнения. Все просто и непоправимо. С ней случилось то, о чем она прежде читала в книгах: она полюбила Коротеева любовью, которая пересекает жизнь, а он ее не любит. Ничего здесь не поделаешь.

Солнце, смех, тот шум, который приходит сразу после молчаливой зимы, пугали Лену. Она шла по улице, отделенная от всех своим горем.

Потом она себя спрашивала: что же произошло? И не могла ответить. Все решило одно слово, самое простое слово, которое она так часто в жизни слышала.

Дмитрий Сергеевич ее увидел на углу Советской улицы возле остановки автобуса. Он шел по другой стороне улицы и громко крикнул:

— Лена!

И то, что он впервые назвал ее не Еленой Борисовной, а Леной, решило все.

Если бы Коротееву сказали за минуту до того, что он окликнет Лену, подбежит к ней, он не поверил бы: считал себя человеком, умеющим владеть собой; все его прошлое служило тому доказательством. Он шел по Советской, и в его мыслях не было, что он может встретить Лену. Рассеянно глядя по сторонам, он думал: мы познакомились весной. Значит, год! Теперь-то я знаю, что незачем считать месяцы или годы: все равно ее не забыть. Жизнь стала и тесной и пустой. А все-таки счастье, что она существует! Она меня переделала, мне теперь странно подумать, что я мог зимой выступить на читательской конференции с глупыми рассуждениями. Все оказалось куда сложнее. Но Лены я больше не увижу...

Смущенные, они идут рядом, быстро идут, как будто куда-то торопятся. Они разговаривают, но не думают, о чем говорят.

— Я шел и вдруг вижу возле остановки...

— Странно, я сразу узнала ваш голос... Не знаю, почему я сегодня вышла... Я ведь все время сижу дома...

— Вы не торопитесь?

— Нет. А вы?

— Я?..

Дмитрий Сергеевич приподнял брови, удивленно поглядел: да, это Лена!

На подоконнике стоит женщина, моет стекла, и синие стекла светятся. Мальчишка ест мороженое. Девушка несет вербу. Вот это дерево Лена помнит — его привезли осенью, сажали вечером, кругом стояли, смотрели... Дерево еще совсем голое, но если прищуриться, на ветках немного зеленого пуха... Какое сегодня число? Ничего не помню. Не понимаю: что же случилось?.. Куда мы идем?..

— Куда мы идем? — спрашивает она себя вслух.

Четырехэтажный коричневый дом с башенкой. Здесь живет Коротеев...

Они поспешно входят в подъезд. Здесь еще холодно: застоялась зима. Темно как! Не видно даже, где начинается лестница. Но они не чувствуют, что здесь холодно. Лена откинула назад голову, в темноте посвечивают зеленые туманные глаза. Коротеев ее целует. А с улицы доносятся голоса детей, гудки машин, шум весеннего дня.

Перечитывая
Чехова



В Ясной Поляне у могилы Толстого невольно задумываешься над гордостью и смирением. Лев Николаевич завещал не ставить на его могиле ни памятника, ни плиты с именем. Это было продиктовано верой в необходимость духовного смирения, которую он исповедовал. Место для могилы он выбрал, однако, патетичное: Толстой и природа.

Чехов был скромен не потому, что философски пришел к идее смирения: скромность была в нем заложена; он никогда не чувствовал себя ни пророком, ни учителем, ни даже крупным мастером; ему было незнакомо ощущение собственного превосходства. Его некоторая сдержанность объяснялась скорее мягкостью, душевной стыдливостью, нежели желанием отдалить от себя окружающих. Долго, упорно боролся он с тем, что считал своими недостатками или пороками, но с гордостью ему не пришлось бороться — он ее не знал. Славы он сторонился. В 1889 году (Антону Павловичу тогда было двадцать девять лет), побывав в Петербурге, он неожиданно для себя столкнулся с той суетой, которая окружает любую знаменитость — приезжего актера, адвоката, произнесшего хлесткую речь, или чемпиона спорта; Чехов отнесся к успеху с усмешкой. «Купался там в славе и нюхал фиимамы», — писал он. Слава не ослепила его, напротив — она усилила его сомнения в ценности своей работы.

Он был к себе не только взыскателен, но несправедливо жесток. После «Степи», «Именин» он писал посредственному беллетристу Тихонову: «...мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Куроленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а «восьмидесятые годы» или «конец XIX столетия». Некоторым образом артель». Можно подумать, что такая оценка была неискренней, что Чехов попросту хотел приободрить Тихонова. Однако Антон Павлович повторял подобные суждения перед самыми различными собеседниками. В письме к Чайковскому — год спустя — он говорит, что первое место среди современников принадлежит Толстому, а себе отводит девяносто восьмое. В 1886 году, шутливо распределяя чины литераторам, Чехов высоко ставит авторов, имена которых теперь известны

разве что сотне специалистов: Аверкиева, Муравлина, Василевского. В декабре 1889 года Чехов пишет Суворину: «Когда я на днях прочел «Семейную трагедию» Бежецкого, то этот рассказ вызвал во мне что-то вроде чувства сострадания к автору; точно такое же чувство испытываю я, когда вижу свои книжки».

«Я не уважаю того, что пишу», — говорил он; называл свои рассказы или повести «пустяками»; добавлял: «Меня будут читать лет семь, ну, семь с половиной, а потом забудут». Со времени, когда начали появляться в печати его рассказы, прошло не семь лет, а семьдесят семь, и любовь читателей к нему не ослабевает.

Чехова много читали при его жизни, это относится, разумеется, к тому узкому слою людей, который в дореволюционное время знал художественную литературу. Революция удесятирила число читателей Чехова; по данным статистики, в Советском Союзе издано около пятидесяти миллионов экземпляров его произведений. Дело не только в цифрах; я часто слышал признания: «Чехов помог мне многое понять и в себе и в жизни». Я живу неподалеку от Истры, где молодой Чехов лечил больных в Чикинской земской больнице и писал первые рассказы. Дом Антона Павловича фашисты сожгли в декабре 1941 года. Пять лет тому назад рядом с развалинами дома поставили памятник, в отличие от многих скромный, милый в своей чеховской скромности. Я был на открытии этого памятника; собрались жители Истры, колхозники, пионеры, дачники, и в каждом слове, в глазах каждого была та подлинная любовь читателя к писателю, которую не спутаешь ни с благоговением перед реликвиями прошлого, ни с холодным признанием длинного списка отечественных и мировых знаменитостей.

Видел я, как плакали отнюдь не пласивые и достаточно энергичные советские женщины, разделяя печали «Трех сестер» (эту пьесу Антон Павлович называл «веселой комедией»), плакали инженеры и врачи, седые домашние хозяйки и молоденькие смешливые студентки.

Читая многие книги иностранных авторов, понимаешь, сколь глубоко влияние Чехова; говоря это, я думаю и об английской литературе начала нашего века, и о произведениях Према Чанда, и о французах, и о Лу Сине. Мне трудно представить себе новеллы Хемингуэя, Пиранделло, Моравия без Чехова.

Пьесы Чехова никак не соответствуют условному понятию театрального зрелища, «постановочными» их не назовешь, но вот уже четверть века, как их ставят во всех театрах мира — в Москве и в Лондоне, в Токио и в Париже, в Стокгольме и в Нью-Йорке. Где мне только не говорили о «Чайке» — она и впрямь пересекла моря.

Скромный Антон Павлович, уверявший, что он работает над «пустяками», потряс мир. Я слышал от рядовых французов, от английских студентов, от тех американцев, которых пугает пошлость жизни, знакомые нам признания: «Чехов помог... Чехов раскрыл глаза... Чехов согрел сердце...»

В чем же разгадка жизненности Чехова, его глубокой современности, близости людям, живущим в одну и ту же эпоху, но разделенным и в мыслях и в чувствованиях разными верованиями, разной моралью, разным бытом?

Я думаю сейчас не только о саратовской комсомолке, которая на память повторяла длинные цитаты из рассказов Чехова, или о враче в Бостоне, который мне объяснял, как, прочитав «Скучную историю», он понял, что такое второе рождение; я думаю и о своей жизни. Мне было тринадцать лет, когда Чехов умер; я хорошо помню, как мне об этом сказала мать и как меня потрясло, что нет больше человека, написавшего «Каштанку». Потом длинные десятилетия я жил то «Ариадной»; то «Рассказом неизвестного человека», то «Домом с мезонином», то «Скучной историей». Я переступил из одного мира в другой; все изменилось, изменился и я, изменился настолько, что часто думаю о своем прошлом как о странной истории, неумело кем-то описанной, давно прочитанной и полузабытой. А вот любовь к Чехову я пронес через всю мою жизнь...

Я заглядываю в статьи, в книги, написанные полвека назад. Боборыкин называл Чехова «поэтом безвременья». Критики, будь то Львов-Рогачевский или Неведомский, Фриче или Оболенский, повторяли одни и те же формулы: «лучший выразитель восьмидесятих годов», «летописец хмурых лет», «писатель заката», «поэт сумерек».

Я раскрываю том «Энциклопедического словаря». Он выпущен в свет недавно, всего четыре года назад. Чехов в нем назван «великим русским писателем»; следует характеристика, которая сводится к тем самым формулам, которые я видел в давних статьях; только яснее и точнее определен характер общества, в котором жил Чехов: «В произведениях, написанных

в конце 80-х и в 90-х годах, Чехов рисует идейные искания русской интеллигенции, разоблачает мещанскую психологию, либерально-народнические иллюзии, толстовство, буржуазный либерализм... Чехов достиг больших социальных обобщений, создав типические образы, воплощавшие самодержавно-полицейский режим... Он реалистически показал рост буржуазных отношений в городе и деревне, обнищание крестьянства, разложение дворянско-помещичьего строя.

Я читаю в том же словаре о Глебе Успенском: «Писатель с большим реалистическим мастерством изобразил нужду и угнетение городской бедноты, влияние буржуазных отношений на жизнь русской провинции. В произведениях 70—80-х годов... Успенский, вопреки собственным народническим иллюзиям, правдиво показал развитие капиталистических отношений в деревне...» Я продолжаю — и смотрю о Салтыкове-Щедрине: «...раскрывает реакционную сущность русского и международного либерализма... Рисует рост капитализма, его проникновение в деревню...»

Все это, разумеется, верно. Верно и сказанное о Чехове; но приведенная характеристика никак не может объяснить любви современных читателей к его произведениям. Действительно ли их увлекает только история давно исчезнувшего общества? Правда ли, что сорок лет спустя после уничтожения капитализма в России их особенно интересует «рост буржуазных отношений в городе и деревне»? Если образы, созданные Чеховым, «типические» и «воплощавшие самодержавно-полицейский режим», почему они должны волновать читателей наших дней, знающих только понаслышке и о царе и об исправнике? Конец восьмидесятых и девяностые годы, давно окрещенные «безвременьем», являются тусклыми страницами русской истории, и летопись этих лет, растянутая на двенадцать томов, вряд ли способна зажечь сердца читателей, которые живут в достаточно яркое и громкое время. Могут ли современников, начавших освоение космоса, строящих новое, невиданное в истории общество, помнящих, что такое Освенцим и Хиросима, гордых и настороженных, вдохновить давние споры между либералом Николаем Николаевичем, который отстаивал Высшие женские курсы, и консерватором Петром Дмитричем, противником подобных новшеств?

Множество конфликтов, показанных Чеховым, для советского читателя внешне устарело. Вот рассказ «Случай из прак-

тики». Молоденькая владелица большой фабрики Лиза Ляликова терзается. Антон Павлович, а в данном случае доктор Королев, говорит ей: «Вы в положении владелицы фабрики и богатой наследницы недовольны, не верите в свое право и теперь вот не спите, это, конечно, лучше, чем если бы вы были довольны, крепко спали и думали, что все обстоит благополучно». Ляликовская фабрика национализирована сорок лет назад, и внучка Лизы стоит у станка, или учится, или служит в учреждении. Вот рассказ «Припадок». Студент Васильев попал в публичный дом и мучительно переживает обыденность, будничность проституции. Может ли нечто подобное случиться с внуком Васильева, который смертельно боится своего прямого начальника — внучку брюнетки из Черниговской губернии? Вот ряд несчастных браков, продиктованных деньгами, задолженностью, именьями, домами; то богатый старый муж обижает жену, то жена сорит деньгами мужа. В нашем обществе немало разочарованных мужей и душевно обиженных жен, но это не связано с десятинами земли или с приданым. Чехов изумительно точно изобразил тот мир, в котором жил. Этот мир сам по себе нам не кажется ни ярким, ни героичным, ни увлекательным, но люди, показанные Чеховым, нам понятны и близки.

Повторяю: в чем разгадка? Скажут, в таланте. Меня это объяснение не удовлетворяет. Чехов писал, что он не любит Гончарова, но что Гончаров выше его «талантом на 10 голов». Я оставляю в стороне сравнение, подсказанное все той же чрезвычайной скромностью; но, бесспорно, у Гончарова был большой писательский дар, это крупный художник. «Обломов» вызвал немало споров, родилось определение «обломовщина». Но Гончарова мы ценим, уважаем и смотрим на него как на памятник прошлого. Чехов писал о Писемском: «Это большой, большой талант!» Одновременно он рассказывал: «Наши читают Писемского, взятого у вас, и находят, что его тяжело читать, что он устарел». Если родные Чехова находили книги Писемского устаревшими еще в 1893 году, то никого не удивит, что теперь их очень мало читают. Талант, однако, у него был большой.

Дело не только в таланте, да и трудно установить размеры способностей, отпущенных человеку. Различные энциклопедии пытаются это делать, деля авторов на категории: «великий», «выдающийся», «крупный» и просто «писатель»; но звания не

беспорны, да и не долговечны; посмотришь, и в новом издании писатель стал «выдающимся», а «выдающийся» разжалован в «крупного».

Любовь к писателям прошлого зависит прежде всего от их близости к душевному миру читателя. Когда художественное произведение воспринимается только как картина далекой эпохи, любовь уступает место холодному признанию наблюдательности, общественных заслуг, таланта, мастерства.

Какое нам дело до интриг двора, где терзался Гамлет? Неужели сотни миллионов читают «Красное и черное» для того, чтобы узнать, как выглядело французское общество конца двадцатых годов XIX века? Кто посмеет утверждать, что «Дон-Кихот» много веков волнует человечество потому, что представляет собой сатиру на рыцарские романы, которыми увлекались испанцы в XVI веке? Мне скажут, что я ломлюсь в открытую дверь, что сила великих произведений искусства в том, что они правдиво показывают прошлое и вместе с тем радуют людей любой эпохи красотой описаний, мастерским построением, гармонией. А на мой взгляд, все это не объяснение, но произвольная выдача лестных эпитетов. Если произведение искусства, каким бы гениальным оно ни было, по своей идее, по раскрытию характеров, по вложенной в него страсти расходитя с идеями, с природой, с чувствами последующих поколений, то оно теряет притягательную силу. Корнель и Расин потрясали людей добрых двести лет, но для романтиков XIX столетия стали непонятными, напыщенными, лживыми. Готическая архитектура четыреста лет поносила всеми просвещенными умами. Болонская школа живописи представлялась людям XVII века вершиной искусства, а людям XX века кажется ремесленничеством и эклектизмом.

Писатель живет интересами народа, его терзаниями и надеждами. Стремление уйти от современности, отвернуться от живых людей, сосредоточиться на «вечных темах», очистив их от злобы дня, не раз приводило автора к художественным поражениям. В те годы, когда Чехов писал повести о «маленьких людях», писатель Мережковский (Чехов как-то обозвал его «сытейшим») пытался решать «вечные вопросы». Кого сейчас может взволновать его ходульная трилогия «Христос и антихрист»? Чехов сказал про талантливого писателя Леонида Андреева: «...нет простоты, и талант его напоминает пение искусственного соловья». Вскоре после смерти Чехова Андреев

написал пьесу «Жизнь человека», которую поставил Художественный театр. Андреев хотел изобразить жизнь некоего синтетического человека, но вышел у него заводной манекен, и никому теперь не придет в голову поставить «Жизнь человека» — ни у нас, ни в Париже, ни в Австралии. Современники Чехова, гнавшиеся за «вечным», рождали однодневки. Тысячами нитей Чехов был связан со своей эпохой. Он не любил фантазировать и, даже мечтая, оставался на родной земле. Но, изображая своих современников, он раскрыл в них то, что понятно и нам. Разговоры о пользе zemства, о роли благотворительности, о крахе толстовства устарели, но персонажи, которые вели эти разговоры, живы, — это не только выразители различных общественных настроений, это также люди, с добродетелями и пороками, с надеждами, с заблуждениями, с тоской. В 1939 году французский писатель Жан-Ришар Блок был потрясен, увидев на парижской сцене «Чайку»: «Как похожи эти дореволюционные русские, показанные Чеховым в рассказах и пьесах, на многих героев Гийю, Мальро, Мориака, Бернаноса, Низана, Арагона...» Ему тогда казалось, что эта близость, современность Чехова объясняются родством двух обществ, обреченных историей. В годы войны он был в Советском Союзе, видел на московской сцене пьесы Чехова и задумался над тем, почему они понятны советским юношам: Чехов в его оценках еще более вырос.

Стендаль писал: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». Мне кажется, что эти слова точнее всего объясняют жизненность произведений Чехова. История давно вынесла свой приговор и доктору Львову, и «Княгине», и сестре бедной Мисюсю, и презрительному сыну сановника Орлова, и прочим героям Чехова. Нас интересует теперь не то, о чем эти люди спорили, прочитав газету, а то, чем они жили: их любовь, страдания, радости помогают нам понять себя, наших современников.

Записная книжка героя «Чайки» Тригорина весьма напоминает записные книжки Антона Павловича; недавно были изданы полностью записные книжки советского писателя Ильфа, — они сродни записным книжкам Тригорина — Чехова. Я встречал

молодых советских актрис; они живут и работают в новых, несравненно лучших условиях, нежели Нина Заречная; им, например, не приходится иметь дело с пьяными купцами; но за свою страсть к искусству они тоже заплатили дорогой ценой. Разве трудно молоденькой комсомолке понять порывы Ани или Нади? Разве уж так далек предсмертный цикл «Последняя любовь» Заболоцкого от заключительных слов рассказа «Дама с собачкой»? Разве не встречал каждый из нас докучливого фразера, подобного герою «Соседей» Власичу, который, по существу, ничего не делает, читает с пафосом понравившуюся ему статью и пишет письмо в редакцию для передачи автору? Разве не приходится нам бороться с «человеком в футляре», хотя, конечно, переменились и школа, и футляры, и многое другое? Конечно, нет у нас больше, к счастью, заложенных имений и тех материальных условий, в которых жил дядя Ваня; но я знаю и родных братьев профессора Серебрякова, к которым вполне применимы чеховские слова «старый сухарь, ученая вобла», и людей, порой идущих на тягчайшие жертвы для того, чтобы поставить на ноги бездушных, бездарных честолюбцев.

Чехов не писал статей об искусстве и редко, неохотно говорил о своей работе. Он знал, как он должен писать, но теорий не строил: «Когда мне говорят о художественном и антихудожественном, о том, что сценично или не сценично, о тенденции, реализме и т. п., я теряюсь, нерешительно поддакиваю и отвечаю банальными полуистинами, которые не стоят и гроша медного. Все произведения я делю на два сорта: те, которые мне нравятся, и те, которые мне не нравятся. Другого критерия у меня нет, а если вы спросите, почему мне нравится Шекспир и не нравится Златовратский, то я не сумею ответить. Быть может, со временем, когда поумнею, я приобрету критерий, но пока все разговоры о «художественности» меня только утомляют и кажутся мне продолжением все тех же схоластических бесед, которыми люди утомляли себя в средние века». Наставления Чехова не в наставлениях, а в его искусстве. Над этими уроками стоит призадуматься и писателю и читателю, который сетует, а порой сердится: «Почему теперь нет Чеховых?..»

О Чехове написано много примечательного; писали о нем и трудолюбивые литературоведы, и крупнейшие писатели начала XX века — Горький, Томас Манн, Лу Синь, Бернард Шоу, Голсуорси, Мориак. Решаясь поделиться с читателями некоторыми мыслями о жизни и книгах Чехова, я, конечно, не по-

мышляю открыть то, что давно открыто, освоено, обжито; я хочу только как литератор новой, непохожей на прежнюю, эпохи попытаться понять, почему Чехов перерос свое время и, породив «чеховщину», оказался куда долговечнее ее. Это старый вопрос — о долге писателя, о связи литературы с жизнью, о законах искусства, старый и, может быть, наиболее злободневный: большая эпоха требует большого искусства. В эпоху спутников Земли следует поговорить о спутниках человеческого сердца.

2

Чехов однажды сказал Горькому: «Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю. Лошадь работает, все мускулы натянuty, как струны на контрабасе, а тут на крупе садится слепень и щекочет и жужжит... Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...»

В своей «Истории новейшей русской литературы», изданной уже после того, как были опубликованы «Скучная история», «Попрыгунья», «Палата № 6», Скабичевский, считавшийся почтеннейшим критиком, так определял творчество Чехова: «Это не цельные произведения, а ряд бессвязных очерков, нанизанных на живую нитку фабулы рассказа... Мы встречаем у него ряд анекдотов водевильного характера, написанных для того лишь, чтобы посмешить читателей газеты».

Один из идеологов народничества, Михайловский, к голосу которого прислушивалась русская интеллигенция, писал: «Не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант... Г-н Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает...»

Слепни разного калибра и различных толков жужжали наперебой. Передовой критик Богданович писал: «Чехов напоминает близорукого художника, который не может охватить всей картины, и потому центра в ней нет, перспектива не верна, и, в общем, его большие произведения страдают однообразием». Реакционер Качерец с ним соглашался и уверял, что Чехов пишет «ни о чем». Литератор Ясинский так отозвался о «Чайке»:

«Это не чайка — просто дичь». «Петербургский листок» негодовал: «Зачем это декадентство?» В либеральной газете «Новости» некто Селиванов глубокомысленно замечал: «Я не знаю, не помню, когда г. Чехов стал большим талантом, но для меня несомненно, что произведен он в этот литературный чин заведомо фальшиво». А черносотенец Берг уже после кончины Чехова писал в «Родной речи»: «Автор самых средних писательских способностей возвеличен как гений, прославлен на всю Россию, и только потому, что он свой, что он из круга «буревестников»! Размеры способностей покойного Чехова были довольно скромны... Яростные взвизги газетного еврейства и «крайних» элементов, преувеличенные раздувания и превознесения автора, — все это оттого, что он был ихний. Все, что отрицает русскую жизнь, Россию, — все это ими превозносится и раздувается».

Чехов умел переживать обиды молча или отшучиваясь. Только однажды он вышел из себя. Он писал тысячи писем различным адресатам, письма шуточные или печальные, и среди всех его писем есть одно, которое выдает гнев Антона Павловича. Когда либеральный журнал «Русская мысль» причислил его к «жрецам беспринципного писания», Чехов возмутился и написал редактору журнала Лаврову: «На критики обыкновенно не отвечают, но в данном случае речь может быть не о критике, а просто о клевете... Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был. Правда, вся моя литературная деятельность состояла из непрерывного ряда ошибок, иногда грубых, но это находит себе объяснение в размерах моего дарования, а вовсе не в том, хороший я или дурной человек. Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов, не льстил, не лгал, не оскорблял, короче говоря, у меня есть много рассказов и передовых статей, которые я охотно бы выбросил за их негодностью, но нет ни одной такой строки, за которую мне теперь было бы стыдно... Обвинение ваше — клевета».

Все слова эластичны. Порой называют безнравственным человека, потому что у него другие моральные нормы, нежели у его обличителей. Порой произведение, идея которого не совпадает с идеологией критиков, клеймят как безыдейное. Либералы из «Русской мысли» называли Чехова беспринципным потому, что его принципы не совпадали с принципами, которые они проповедовали.

Мнение Лаврова разделяли многие — и при жизни Чехова, и после его смерти. Народники и либералы, мистики и декаденты сходились на том, что Чехов, поглощенный то мелочами тусклого быта, то тайнами человеческого сердца, равнодушен к общественным проблемам; одни негодуяще, другие восторженно называли его «жрецом объективности», «свободным художником, равнодушным к злобе дня», «писателем, который узрел звезды», или «литератором, способным увидеть только мелких букашек».

Каждому понятно, что 1889 год не 1959 и что нельзя, говоря об общественных воззрениях Чехова, подходить к ним с опытом и познаниями нашей эпохи или хотя бы эпохи, наступившей после 1905 года. Чехов как писатель сформировался в те глухие годы, когда держиморды, грузные и тупые, как их самодержец Александр III, преспокойно здравствовали, когда представители интеллигенции фрондировали за стаканом чаю или за рюмкой водки и когда народ еще безмолвствовал. Цензура была и свирепой и нелепой; трудно порой догадаться, что узрел недозволенного цензор в том или ином рассказе Чехова. Даже в письмах приходилось соблюдать осторожность; Антон Павлович в декабре 1901 года писал Миролюбову: «Мне хотелось бы написать много, много, но лучше воздержаться, тем более что письма теперь читаются главным образом не теми, кому они адресуются».

Произведения Чехова никогда не расходились с тем, что он писал и говорил своим друзьям. Он ненавидел произвол и деспотизм царской России. Когда в 1890 году он отправился на остров каторги, это не было ни поездкой любознательного туриста, ни экспедицией ученого, — его отправила на Сахалин совесть: «Из книг, которые прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы». Когда в 1899 году начались волнения в студенческой среде, Чехов писал своему давнишнему другу, издателю реакционной газеты «Новое время» Суворину: «Государство запретило Вам писать, оно запрещает говорить правду, это произвол, а Вы с легкой душой по поводу этого произвола говорите о правах и прерогативах государства — и

это как-то не укладывается в сознании». Оказавшись впервые за границей, Чехов писал сестре: «Странно, что здесь можно все читать и говорить, о чем хочешь». Герой рассказа «Крыжовник», Иван Иванович, говорит: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, темнота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмущился... Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю: во имя чего ждать?.. Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!» В рассказе «Именины» показан один из самодуров империи, Петр Дмитрич: «На председательском кресле, в мундире и с цепью на груди, он совершенно менялся. Величественные жесты, громовый голос, «что-с», «и-да-с», небрежный тон... Сознание, что он — власть, мешало ему спокойно сидеть на месте, и он искал случая, чтобы позвонить, строго взглянуть на публику, крикнуть...» Где-то внизу бедный унтер Пришибеев повторял величественного Петра Дмитрича: «Нешто можно дозволять, чтобы народ безобразил? Где это в законе написано, чтобы народу волю давать? Я не могу дозволять-с. Ежели я не стану их разгонять да взыскивать, то кто же станет?» Все помнят «человека в футляре», который спешил «докладывать» начальству о недозволенных разговорах.

В отличие от либералов из «Русской мысли», Антон Павлович ненавидел не только малограмотных исправников, но и просвещенных капиталистов; хотел не только свободы, но и справедливости. 19 февраля 1897 года он записал в дневнике: «Обедал в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обежать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной свободе и т. п. в то время, когда кругом стола спуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, — это значит лгать святому духу». В повести «Моя жизнь», написанной в 1896 году, герой повествования говорит: «Рядом с процессом постепенного развития идей гуманных наблюдается и постепенный рост идей иного рода. Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же как во времена Батюга, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и незащитным».

Чехов понимал, что общество, построенное на произволе и несправедливости, нельзя спасти мелкими реформами или благотворительностью. Художник, от имени которого ведется рассказ в «Доме с мезонином», возражает либеральной активистке Лиде: «По-моему, медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья — вот вам мое убеждение... Не то важно, что Анна умерла от родов, а то, что все эти Анны, Мавры, Пелагеи с раннего утра до потемок гнут спины, болеют от непосильного труда, всю жизнь дрожат за голодных и больных детей, всю жизнь боятся смерти и болезней, всю жизнь лечатся, рано блекнут, рано старятся и умирают в грязи и вони; их дети, подрастая, начинают ту же музыку, и так проходят сотни лет, и миллиарды людей живут хуже животных — только ради куска хлеба, испытывая постоянный страх».

В Чехове жила неприязнь к духовной сытости, к паразитарному существованию, к жадности и бесчеловечности того мира, который он называл «буржуазным». Он писал о романе Сенкевича: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым». Говоря об одном русском беллетристе, Чехов пояснял: «Он фальшив («хорошие книжки»), потому что буржуазные писатели не могут быть не фальшивы. Это усовершенствованные бульварные писатели. Бульварные грешат вместе со своей публикой, а буржуазные лицемерят с ней вместе и льстят ее узенькой добродетели».

В глазах Чехова совесть была высшим арбитром; легко поэтому понять страстный интерес, проявленный им к «делу Дрейфуса». В 1894 году во Франции был осужден за шпионаж офицер Альфред Дрейфус. Вскоре началось движение, разделившее Францию: передовые круги утверждали, что Дрейфус невинен и осужден военными судьями только потому, что он еврей. В защиту Дрейфуса выступил Эмиль Золя. М. Ковалевский рассказывал, что в зиму 1897—98 года, находясь в Ницце, Чехов с утра поспешно прочитывал все газеты: что пишут о деле Дрейфуса? Антона Павловича связывала давняя дружба с

Сувориным, и вот из-за дела Дрейфуса дружба оборвалась. Чехов пытался переубедить Суворина: «Замечено было, что во время экзекуции Дрейфус вел себя как порядочный, хорошо дисциплинированный офицер, присутствовавшие же на экзекуции, например, журналисты, кричали ему: «Замолчи, Иуда!», то есть вели себя дурно, непорядочно. Все вернулись с экзекуции неудовлетворенные, со смущенной совестью... Как нарочно, обнаружился целый ряд грубых судебных ошибок... Такие глубоко неуважаемые люди, как Дрюмон, высоко подняли голову; заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жида, это Вильгельм...» Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленко, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги». Вскоре после этого письма Антон Павлович сообщил брату: «В деле Золя «Новое время» вело себя просто гнусно. По сему поводу мы со старцем обменялись письмами (впрочем, в тоне весьма умеренном) и замолкли оба. Я не хочу писать и не хочу его писать...» 18 сентября 1902 года Антон Павлович написал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя. Это так неожиданно и как будто нестати. Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко».

В 1900 году при Академии наук образовали «раздел изящной словесности»; среди пяти избранных академиков был Чехов. Два года спустя членом академии был избран Горький. Правительство разгневалось, выборы были признаны недействительными: «Горький находится под следствием по политическому обвинению». Тогда Чехов и Короленко заявили, что они «складывают с себя звание почетного академика».

Конечно, шли годы, менялась Россия, менялись и многие оценки Чехова. В 1888 году в письме к Плещееву он сопоставил ложь мракобесов и ложь либералов, ложь в среде молодежи и ложь кутузков. В 1899 году он был весь на стороне бунтовавших студентов и возмущался защитниками полицейских расправ; мне не думается, однако, что это уточнение оценок обозначило перелом в творчестве Чехова: ведь в рассказах, написанных в 1888 году, да и до того, Антон Павлович неизменно был на стороне правды, на стороне человека и народа. Ни в молодости,

ни в зрелом возрасте он не обладал четкими политическими идеями, и я менее всего склонен посмертно вооружать его марксистским мировоззрением. Но столь же нелепо видеть в нем консерватора, находившегося под влиянием Суворина и постепенно превратившегося в либерала, как то делали и делают некоторые исследователи.

Относительно недавно — в 1934 году — писатель, любивший Чехова и много поработавший над его наследием, Ю. Соболев писал: «Его переход в либеральный лагерь, конечно, выражал новый этап в развитии его политического роста... Он избавился наконец от своей «нейтральности»... Усердный читатель зарубежного «Освобождения», издававшегося ренегатом от социализма Струве, Чехов не шел в своих идеалах дальше конституции... Чехов выступает как выразитель идеологии радикальной буржуазии». Если это относится к общественной деятельности Антона Павловича, то это неверно: он не выступал ни как представитель крестьянства или интеллигенции — он вообще не выступал (вряд ли можно рассматривать как политические выступления письмо в Академию наук или беседы с друзьями). Если же говорить о произведениях Чехова, то в них поднимаются вопросы, которые и не снились представителям самой наирадикальнейшей буржуазии.

В 1888 году поэт Плещеев писал Чехову: «Но сколько мне случилось слышать от разных лиц, то вас обвиняют в том, что в ваших произведениях не видно ваших симпатий и антипатий... Иные, впрочем, приписывают это желанию быть объективным, намеренной сдержанности, другие же индифферентизму, безучастию». Чехов отвечал: «Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий. Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?» Антон Павлович говорил о своем рассказе «Именины». Плещеев, однако, не нашел в присланном рассказе «направления». В двух других письмах Чехов пытается ответить на упреки в равнодушии: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист... Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консистории, так и Нотович с Градовским... Фирму и ярлык я считаю предрассудком...». «Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют

для меня главной сути, а ложь героев с их правдой». Либерал Нотович издавал газету «Новости»; конечно, политически она была пристойнее «Нового времени»; но Чехов говорил Плещееву совсем о другом — о своем отвращении ко лжи, к тем либеральным буржуа, которые пьют шампанское, празднуя «освобождение» крестьян от крепостного права. Есть ли здесь «безучастие» писателя к своим героям, к судьбе народа?

Можно понять несправедливые упреки бывшего петрашевца Плещеева или его друзей: они были продиктованы гражданской страстью. Но толкование Чехова как писателя нейтрального, даже равнодушного, существует и поныне. Передо мной книга Софи Лаффит, озаглавленная «Чехов, рассказанный самим собой»; она издана в Париже в 1955 году. В книге действительно много цитат из писем и произведений Чехова; но Софи Лаффит тоже высказывается; вот некоторые ее суждения: «Любил ли он человека? Кажется, что все другие, незнакомые были для него прежде всего объектами эстетического восприятия. Если люди красивы или входят в красивый пейзаж, он к ним расположен. В противном случае его поспешное суждение остро и, в общем, неблагоприятно... Входу морды, рыла, хари, рожи... Тот же холод в отношениях Чехова к знакомым. Если он всегда окружен роем поклонников, если в его доме неизменно гости, если столько людей называют себя его приятелями, то, по существу, у него нет друзей... Тот же холод, та же усталость и в его отношении к больным. Величайшая скука, граничащая с отвращением... Все, в том числе он сам, сходятся на признании этого холода, этой затаенной враждебности к людям... Все в нем показывает страстную волю к доброте, но также равнодушие и не меньшее презрение к людям, к жалким погрешкам, которые их забавляют... В общем, Чехов, может быть, ненавидел женщин еще больше, чем мужчин. В галерее созданных им женских образов мы находим хищниц, гадюк и несколько нежных, но безвольных жертв... Бесконечно свободный художник, Чехов решительно отверг его идеологии, которое значительно понизило ценность произведений Короленко или Салтыкова-Щедрина... Он отличается от своих предшественников пронизательностью, особенно беспристрастием...» Я остановился на суждениях Софи Лаффит потому, что они показывают, какую путаницу вносят некоторые сторонники «духовного нейтралитета» в вопрос о взаимоотношении между общественным долгом писателя и природой искусства.

В 1888 году Чехов писал Суворину: «Не дело художника решать узкоспециальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает... Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компоует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать... Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В другом письме Чехов говорил (может быть, именно это и сбило с толку иных его исследователей?): «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем они говорят, а только беспристрастным свидетелем». Год спустя он отвечал на упреки Суворина: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть... Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам».

Положение комическое, подходящее для ранних рассказов Антоши Чехонте: Суворин, человек воистину беспринципный — в самом прямом смысле этого слова, упрекает, может быть, самого совестливого из русских писателей в равнодушии к идеалам, к добру и злу. Но дело не в Суворине. Писатель может выступать и как проповедник, и как полемист, и как прокурор — Софи Лаффит ошибается, считая, что гражданские страсти принизили художественную ценность произведений Салтыкова-Щедрина; напротив, они способствовали расцвету его таланта, без них он не нашел бы своего языка, не создал бы ни «Истории одного города», ни «Головлевых», без них не было бы Салтыкова-Щедрина. Бывают, однако, писатели другого склада: они могут быть не менее страстными в своем отношении к жизни, у них тоже могут быть идеи и идеалы, но они выражают эти идеи не в памфлете, не в проповеди, а в раскрытии душевного мира изображаемых ими людей. Такие писатели не выбегают на сцену и не прерывают диалога своими рассуждениями; за автора говорят и драматическая ситуация, и тот или иной герой. Разве сама постановка вопроса не предполагает определенной позиции того, кто его ставит?

Чехов говорил, что на суде писатель не судья, но беспристрастный свидетель. Роль судьи (думаю, на этом сойдутся все) принадлежит народу, то есть сегодняшним и завтрашним читателям. Чехов считал своих читателей взрослыми и предоставлял им возможность самим сделать соответствующие выводы из тех драм и конфликтов, которые показывал. (Читатели, кстати, понимали его куда лучше, чем некоторые критики-догматики.) Может быть, определение «беспристрастный свидетель» означает безразличие, равнодушие, нейтралитет? Беру советский толковый словарь: «Беспристрастный. Способный к справедливой оценке, суждению, не предубежденный, чуждый пристрастия». На суде свидетели бывают свидетелями обвинения или защиты, но все они обязаны говорить правду, то есть не искажать того, что видели и знают. Писателя можно назвать свидетелем защиты или обвинения не потому, что, повинувшись своим идеям, он искажает мысли, чувства, поступки героев, а потому, что, как и свидетель на суде, он увидел нечто неизвестное другим. Чехов никогда не давал ложных показаний, не расходился с реальностью, с правдой жизни; но, показывая живых людей, он не скрывал своего отношения к добру и злу, к идеям и идеалам; он выступал то как свидетель обвинения, то как свидетель защиты, но говорил правду, только правду, всю правду, не стремясь очернить виноватого или сделать из пострадавшего святого.

Всем известен рассказ «Попрыгунья», и ни для кого не тайна, что Чехов на стороне скромного, трудолюбивого и доброго доктора Дымова. Однако, показывая «попрыгунью» Ольгу Ивановну, автор не преувеличивает ее пороков — она любит знаменитых людей, страдает от грубости любовника и, когда Дымов, заразившись дифтеритом, заболевает, испытывает раскаяние: «...она показала себе страшной и гадкой. Ей вдруг стало до боли жаль Дымова, его безграничной любви к ней, его молодой жизни...» Чехов рассказывает, что, когда Дымов умер, Ольга Ивановна поняла, что он был «необыкновенным, редким... великим человеком». Лев Николаевич Толстой, который любил «Попрыгунью», говорил: «И как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же». Чехов именно это хотел показать, но рассказ он закончил днем смерти Дымова, когда на одну минуту Ольга Ивановна не выглядела попрыгуньей.

Никогда Чехов не выступал как равнодушный зевака, случайно увидевший ссору с поножовщиной, никогда он не высту-

пал как эстет, которого интересует, входит ли лужа крови в сельский пейзаж.

Шутя Антон Павлович как-то сказал, что он пробовал себя в различных литературных жанрах, не писал только стихов, романов и доносов. Он не писал также притчей: в его рассказах и пьесах нет той заключительной морали, которая должна разъяснить читателю замысел автора. Всю жизнь он преклонялся перед художественным гением Льва Толстого, часто перечитывал «Войну и мир», «Анну Каренину». Когда вышел в свет роман «Воскресение», Чехов писал: «Это замечательное художественное произведение». Но конец романа ему показался мало убедительным: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия, — это уж очень по-богословски. Решать все текстом из Евангелия — это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из Евангелия, а не из Корана? Надо сначала заставить уверовать в Евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уж решать все текстом». Чехов очень многому научил миллионы людей, но никогда он не поучал.

Люди, которые говорят о равнодушии Чехова, не понимают, очевидно, некоторых черт, присущих его гению. Эти черты, разумеется, индивидуальны, связаны с характером Антона Павловича; вместе с тем они неотделимы от природы искусства. Попытаться определить эти черты — значит понять силу воздействия Чехова и на его современников, и на людей нашей эпохи, будь то русские, японцы или англичане.

3

Перечитывая произведения Чехова, я невольно возвращаюсь к его письмам, смотрю на фотографии — думаю об Антоне Павловиче. Часто, говоря о таланте, о гении, отделяют их от природы, от внутреннего склада художника. Между тем в искусстве большую роль играют не только талант и мастерство, не только мировоззрение и среда, но также свойства, качества, характер самого художника. Я осмелюсь сказать, что бывали талантливые, но недобрые писатели; бывали гении, лишённые скромности. Любой школьник знает, что Бальзак — великий писатель, и я не собираюсь это оспаривать. Но, по-моему, Бальзаку не

хватало любви к людям, снисхождения, ласки. Конечно, он с необычайным увлечением, даже со страстью относился к судьбе своих героев, но они были для него актерами сочиненной им пьесы, фигурами трагического паноптикума, коллекцией необычайных птиц или насекомых, всем, чем угодно, только не ближними, способными породить участие, сострадание, нежность. Его преклонение перед социальной иерархией связано с его биографией, а последняя была продиктована его характером. Бальзак писал своей больной матери: «Помни, что ты должна жить, пока я не вылезу из долгов»; именно поэтому он сумел с таким проникновением описать Растиньяка, Гобсека, Монтриво или Биротто. А разве не поражают нас сухостью сердца, подчас жестокостью некоторые рассказы Бунина? Нельзя отнести все к особенностям эпохи или к природе показываемого: Стендаль был современником Бальзака, и персонажи «Красного и черного» вращались в том же обществе, которое описал Бальзак; герои чеховских «Мужиков» или «В овраге» жили неподалеку от «Деревни» Бунина.

Что касается отсутствия скромности, то примеров хоть отбавляй. Не стану говорить о гениях — мне смогут возразить, что для них скромность не обязательна. Но вот был шведский писатель Стриндберг, бесспорно весьма талантливый; его книгами зачитывались; он оказал известное влияние на своих современников. Стриндберг был человеком неистовым; много раз в жизни он менял свои идеалы и всякий раз требовал от читателей, чтобы они считали избранный им путь единственно правильным, — и когда он склонялся к социализму, и когда увлекся мистикой католицизма, и когда все зло мира приписывал природе женщин.

Я не стал бы говорить о доброте Антона Павловича, если бы некоторые авторы, вроде упомянутой мною Софи Лаффит, не пытались доказать, что Чехов был человеком глубоко равнодушным и только в порядке самопринуждения совершал различные добрые поступки. Говоря это, Софи Лаффит ссылается главным образом на письма самого Чехова, в которых он говорил, что ему опротивели и писатели, и читатели, и пациенты, что он из породы злых. Но ведь он уверял столь же упорно, что он ленив и бездеятелен, что он бездарен, что все написанное им не представляет никакой ценности, что он похож на утопленника, что его шутки никого не веселят, что его печальные истории никого не трогают и что вообще он человек совершенно никчем-

ный. Казалось бы, не только литературовед, но и ребенок должен понять, что подобное самоуничтожение было продиктовано удивительной скромностью.

О необычайной доброте Антона Павловича писали все люди, знавшие его. Елпатьевский: «Все близко соприкасавшиеся с Чеховым знают, как много доброты и жалости лежало в нем и сколько добра — стыдливого, хоронящегося добра — делал он в жизни». Сергеевко: «Его скромность, сердечная доброта и превосходный житейский такт привлекали к Чехову симпатии людей всевозможных возрастов и профессий». Федоров: «Бесконечно добрый». Лазарев-Грузинский: «Чехов был одним из самых отзывчивых людей, которых я встречал в своей жизни. Для него не существовало мудрого присловия «моя хата с краю, я ничего не знаю», которым практические люди освобождаются от излишних хлопот. Услышав о чем-либо горе, о чьей-либо неудаче, Чехов первым долгом считал нужным спросить: «А нельзя ли помочь чем-нибудь?»...» То же самое рассказывали десятки начинавших в те годы беллетристов, жители Лопасни, которых лечил Антон Павлович, врачи, актеры, просители, друзья. Без этой органической, редкой доброты никогда Чехов не смог бы написать того, что он написал.

Скромность его общеизвестна и никем не оспаривается. Эта скромность определила характер его творчества; в своих произведениях он пуще всего боялся пафоса, несдержанности, преувеличений; писал он только о том, что было ему хорошо известно: есть чеховские темы и чеховские герои.

Прочитав «Крейцерову сонату», он, как всегда, восхитился художественной силой Толстого, но в письме к Плещееву добавил: «...есть еще одно, чего не хочется простить ее автору, а именно — смелость, с какою Толстой трактует о том, чего не знает и чего из упрямства не хочет понять». О романах Достоевского в одном из писем Чехов говорил: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий». Сразу оценив Горького, он писал ему: «...у Вас, по моему мнению, нет сдержанности». В этом отталкивании от поучительства, от утверждения себя, от приподнятости, неестественности — вся природа Чехова и как человека, и как художника.

Некоторые произведения зрелого Чехова мне кажутся менее значительными, чем другие, но и среди них нет ни одного случайного, холодного, неправдивого. В молодости он как-то заметил, что искусство писателя не только в умении писать, но и в

умении зачеркивать написанное: это относится к мастерству Чехова. Но он не только зачеркивал фразы или главы, он умел отказываться от изображения того, чего не знал или не чувствовал, — и это относится к совести Чехова. В начале творческого пути он мечтал остаться «свободным художником»; вскоре он понял, что, кроме глупой царской цензуры, существует цензура самого художника, его совести. Он оставил нам пример не только изумительной духовной широты, но и столь же изумительного самоограничения.

Софи Лаффит, отрицая человечность Чехова, считает его большим художником, показавшим страну и эпоху: «Россия Чехова более реальна, более конкретна, да и более широка, чем в произведениях Грибоедова, Гоголя, Тургенева или Толстого. Его сочинения позволяют восстановить до мельчайших подробностей панораму русской жизни 1880—1900 годов». Я представляю себе, как усмехнулся бы Антон Павлович, прочитав подобные восхваления. Его произведения менее всего напоминают широкую панораму. Если он многое показал, то, не будучи ни летописцем, ни графоманом, он умел и воздержаться от показа многого. Разве не было в России конца XIX века энергичных, умных и беззастенчивых капиталистов, преуспевающих дельцов, революционеров, фанатически преданных идее, ученых, отвергавших «общую идею» и вместе с тем успешно работавших в своей области? Это была эпоха, которую Ленин обрисовал в своей книге «Развитие капитализма в России», эпоха Рябушинских и Сытиных, крупных забастовок, студенческих волнений, погромов, эпоха роста рабочего движения, эпоха Павлова и Мечникова. Чехов очень многого не показал, и, может быть, правильное отнеси к «панорамам» романы Боборыкина или другого плодовитого беллетриста конца XIX века, оставившего нам пухлые альбомы с тусклыми, выцветшими фотографиями. Конечно, Чехов написал много маленьких рассказов, несколько повестей, несколько пьес; если составить перечень его героев, то список получится длинный; однако все его произведения мне кажутся одним романом, персонажи которого меняют профессии, внешние приметы, фамилии, но остаются самими собой.

Чехов говорил: «Искусство тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать... Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого господ бога — были и такие случаи, — но в искусстве обмануть нельзя...»

Есть критики, которые корят писателя: почему вы не описали этого и не показали того-то?.. Чехов рассказывал: «Вот меня упрекают, даже Толстой упрекал, что я пишу о мелочах, что нет у меня положительных героев: революционеров, Александров Македонских или хотя бы, как у Лескова, просто честных исправников...» Чехов описывал только то, что хорошо знал и что мог понять, осветить по-своему. Несколько раз он ездил за границу; долго жил в Ницце. Легко себе представить, сколько рассказов из зарубежной жизни написал бы разбитой беллетрист, побывав в Париже, в Риме, в Венеции, в Ницце, даже на Цейлоне. А Чехов в нескольких строках показывает, как терзались русские герои «Рассказа неизвестного человека» в Венеции и герой «Ариадны» в Аббации. Батюшков, редактор журнала «Космополис», попросил Чехова, когда писатель зимовал в Ницце, написать рассказ из заграничной жизни. Антон Павлович отказался и написал для «Космополиса» «У знакомых», где действие происходит не в Ницце, а в Кузьминках и где показаны знакомые ему люди, знакомая жизнь.

В конце 1889 года Чехов решил совершить чрезвычайно трудное в то времена путешествие на Сахалин. Некоторые друзья его отговаривали. Антон Павлович в письмах не мог (или не хотел) объяснить, чем вызвано его решение; он отшучивался, говорил, что хочет преодолеть свою лень, иногда напоминал, что он — врач и в долгу перед медициной.

Чехов побывал на Сахалине, вернулся, а критики продолжали строить догадки: одни уверяли, что писатель, слывший среди либеральной интеллигенции «беспринципным», устыдился и решил пойти по правильному пути, другие язвительно утверждали, что автор веселых рассказов ищет нездоровой популярности». Со времени поездки Чехова на Сахалин прошло семьдесят лет, и вот до сих пор литературоведы по-разному толкуют мотивы, побудившие Антона Павловича отправиться на остров каторги. Некоторые считают, что это путешествие было связано с кризисом в литературной работе: незадолго до поездки Чехов писал друзьям, что он недоволен своими рассказами и повестями. Другие, называя поездку на Сахалин подвигом, говорят, что Антон Павлович терзался от ощущения своей общественной бездеятельности.

Мне кажется, что поездка на Сахалин не расходится с жизнью Антона Павловича, она входит в его биографию, в его творчество. Может быть, и «Остров Сахалин», и то, чего Чехов не

написал о своей поездке, лучше многого другого объясняют нам как душевную природу Антона Павловича, так и его отношение к искусству.

Слово «гуманист», как и многие другие слова, подверглось инфляции: его так часто произносили, что оно потеряло свою ценность. Действительно, если всю русскую литературу XIX века в любой статье определяют как гуманистическую, то вряд ли читателя удивит, что я назову Чехова писателем-гуманистом. Между тем это определение куда более подходит к нему, чем ко многим великим писателям прошлого столетия. Для Антона Павловича литература была прежде всего защитой человека и защитой в человеке человеческого. В 1898 году, споря с Сувориным по поводу дела Дрейфуса, он говорил: «...Дело писателя не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание... Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла». Именно такое понимание роли писателя продиктовало Чехову поездку на Сахалин.

Конечно, Чехов менялся, духовно рос; но мне кажутся искусственными попытки некоторых биографов разделить облик писателя на различные периоды — до и после письма Григоровича (1886 год); до и после поездки на Сахалин. Одна из самых потрясающих повестей Чехова «Скучная история» написана до сахалинской поездки, в 1889 году. Одно это опровергает рассуждения о том, что 1889 год был годом кризиса, сомнений, неудач. Правда, в 1889 году Чехов говорил себе: «...ни одной строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение». Но такие же признания можно найти в письмах Чехова и до 1889 года, и после поездки на Сахалин: они относятся к скромности Антона Павловича, к его постоянной неудовлетворенности собой. Что касается «перелома» в творчестве Чехова, связанного с поездкой на Сахалин, то и мне представляется связанным. «Рассказ неизвестного человека» Антон Павлович начал писать до поездки на Сахалин — в 1887 году — и не дописал, бросил; он вернулся к нему в 1891 году. «Рассказ неизвестного человека» как бы продлевает «Скучную историю»: Зинаида Федоровна, подобно Кате, ищет правды, смысла жизни, «общей идеи», а неудачливый террорист, как и старый профессор, не знает, что ответить на поставленные прямо вопросы.

Над книгой о Сахалине Чехов работал долго — с начала 1891 года по середину 1893; одновременно он написал много зна-

чительных произведений — «Дуэль», «Бабы», «Гусев», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и другие. Антон Павлович говорил, что работа над книгой о Сахалине была для него трудной: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа закипела...» Больше всего Чехов боялся фальши, аффектации, проповеди. Его книга «Остров Сахалин» скорее труд медика, нежели очерки художника. Он выбросил из нее все, что казалось ему занимательным, театральным, исключительным. Он встретил некоторых каторжников, героев громких судебных процессов из верхов петербургского общества, судьба которых интересовала современников, но ничего про них не написал. Он рассказал просто, порой сухо, с цифрами, о том, что увидел, о бесчеловечности тюремщиков, о наказании плетью, о трагической судьбе детей каторжников, о медленной смерти ссыльных. В книге есть глава «Рассказ Егора», которая могла бы стать новеллой, но и здесь Чехов сознательно ограничивал себя: боялся художественным раскрытием героя поставить под сомнение документальный характер «Острова Сахалина».

Когда говорят о художественных произведениях Чехова и о значении для него поездки на Сахалин, обычно припоминают страшную ночь в Дуэ, горькие мысли каторжника Якива Иваныча, который глядит на «бледные огни парохода» и «видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушие людей» («Убийство»); вспоминают чудесный рассказ «В ссылке», милого и доброго каторжника-татарина, похожего на мальчика, его горячие слова: «Бог создал человека, чтоб живой был, и чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты не хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина!» Да, но это двенадцать страниц из двенадцати томов... Неужели этим ограничивается роль Сахалина в творчестве Чехова?

Антон Павлович многое увидел на острове каторги. Книга «Остров Сахалин» сыграла ту роль, которую ей предназначал автор: свидетельство врача, журналиста, гражданина; она произвела огромное впечатление на просвещенные круги России. Царское правительство вынуждено было направить на Сахалин несколько специалистов, пошло на некоторые изменения в

положении каторжан и ссыльных. Никто не скажет, что «Остров Сахалин» написан «лучше» или «ярче», чем художественные произведения Чехова, и если названная книга привела к хотя бы небольшим, но реальным переменам в жизни тысяч людей, тогда как никто не может определить конкретных, зримых перемен в русском обществе конца XIX века благодаря «Скучной истории» или «Палате № 6» и повести «В овраге», то это объясняется разностью воздействия публицистики и искусства. Публицистика посвящена действиям людей, социальным порядкам, явлениям общественной жизни, она указывает на недостатки, которые могут быть исправлены. Искусство раскрывает внутренний мир людей; его воздействие куда глубже, но четкому учету это воздействие не поддается, ибо искусство меняет не порядки, а людей, устанавливающих порядки.

О том, что Чехов увидел на Сахалине, мы можем судить по его документальной книге; о том, что он пережил во время своего путешествия, мы можем только догадываться. Он писал Суворину через десять дней после своего возвращения в Москву: «До поездки «Крейцера соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бесполовой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел...» Один из друзей Антона Павловича, литератор Щеглов, рассказывал, что характер Чехова после поездки изменился, стал мягче, серьезней. Когда Щеглов об этом сказал Антону Павловичу, тот ответил: «Да, много чего я там посмотрелся... много чего передумал». Щепкина-Куперник вспоминала, что Антон Павлович видел во сне страшные картины каторги, наказание плетью и в ужасе просыпался. Понятно, что Сахалин вошел в мир Чехова, и человека, не задумавшегося над подходом Антона Павловича к искусству, может поразить, почему писатель не оставил нам ряда повестей и рассказов, основанных на том, что он увидел во время своей поездки.

Есть немало писателей, которые ездят, как они говорят, «за материалом»; появился даже неологизм «творческая командировка». Я не собираюсь осуждать тот или иной подход писателя к литературной работе: читатель судит не по методу, а по результатам. Я хочу только пояснить, что понятие «творческих командировок» или «творческих путешествий» не входило в душевный мир Чехова-художника. Он написал о Сахалине книгу, лишенную элементов беллетристики: каторгу увидел честный врач и человек, обладающий совестью.

Для того чтобы еще яснее подчеркнуть отношение Антона Павловича к его писательской работе, я сравню его не с одним из анонимных обладателей творческих командировок, а с большим французским писателем, современником Чехова, Эмилем Золя.

Золя, бесспорно, оказал большое влияние на развитие социального современного романа. Если говорить о содержании предпринятой и осуществленной им серии романов, то прежде всего следует признать, что он первый показал в художественной литературе рабочих и борьбу пролетариата. Он читал с увлечением Карла Маркса, беседовал с вождем французской рабочей партии Гедом. Если коснуться формы его романов, то Золя был подлинным новатором: он переносил действие из одного места в другое, сменял массовые сцены крупными планами, предвосхищая монтаж кино. Для своей работы он прибегал к иным методам, нежели Чехов. Золя решал, что напишет роман на такую-то тему, казавшуюся ему важной, и тотчас приступал к сбору документации.

Решив написать роман о великосветской проститутке Нана, Золя (человек, в своей частной жизни отличавшийся почти пуританским целомудрием) посещал притоны, публичные дома и, вызывая насмешки присутствовавших, записывал в книжечку детали незнакомого ему быта.

В феврале 1884 года Золя приступает к работе над «Жерминалем». Он направляется на север Франции в угольный район, наблюдает забастовку горняков в Денен, спускается в шахты; материал собран, и он садится писать.

Весной 1891 года Золя едет в Седан — решил написать «Разгром». В течение девяти дней он беседует со старожилами, обходит поля сражений и возвращается к рабочему столу с необходимой документацией.

Во время работы над романом «Земля» он проводит шесть дней в Бос, потом едет в Шартр и нанимает коляску: записная книжка, короткие остановки в трактирах; остальное он найдет в газетах и журналах, посвященных проблемам, интересующим крестьян...

Можно ли отрицать, что для Золя именно такой подход к роману был логичен? Но Чехов не довольствовался беглыми наблюдениями, он писал только о том, что знал в совершенстве; его интересовали не внешние явления, не подслушанные меткие словечки, а внутренний мир героев — он описывал незримое

другим. Книга «Остров Сахалин» относится к общественной деятельности Чехова, ее можно сопоставить с защитой Эмилем Золя невинного Дрейфуса. Но если бы Золя отправился в Кайену, в этот французский Сахалин, он, наверно, написал бы еще один роман. Мир Золя шире мира Чехова и заселен более разношерстными людьми, мир этот шире, но показан поверхностней; и никого не удивит, если я скажу, что даже во Франции влияние Чехова теперь глубже, нежели влияние Золя.

Воздействие жизни, пережитого автором на творчество трудно проследить, и может показаться парадоксальным мое предположение, что Сахалин отразился на многих художественных произведениях Чехова, где место действия — Центральная Россия, Москва, усадьбы, села, Кавказское побережье и герои которых не прикованы к тачкам и не волочат кандалов.

Знакомый ему мир он показывал с точностью, не допускающей возражений. Куприн писал: «Внешней, механической памятью Чехов не отличался. Я говорю про ту мелочную память, которую так часто обладают в сильной степени женщины и крестьяне и которая состоит в запоминании того, как был одет, носит ли бороду и усы, какая была цепочка от часов и какие сапоги, какого цвета волосы. Просто эти детали были для него неважны и неинтересны». Мне думается, что Куприн прав только отчасти: Чехов изумительно показывал мельчайшие детали. Вполне возможно, что он не помнил, какие волосы были у молодого драматурга, всучившего ему вчера рукопись, или как была одета дама, которая на прошлой неделе попросила у него лекарство от бессонницы; но и драматург и дама могли стать его героями; а своих героев он знал во всех их подробностях. Он, например, огорчился, что Станиславский не сразу понял внешность Тригорина: «У него же клетчатые панталоны, дырявые ботинки... Клетчатые же панталоны, и сигару курит вот так...» Он твердо знал, что дядя Ваня умеет подбирать галстуки к костюмам. Галстуки или брюки были для Чехова связаны с обликом героев, с их душевным миром.

Он боялся приблизительного не меньше, чем неправдивого. Поучительна судьба его последнего рассказа «Невеста». В 1903 году в России ощущалось приближение очистительной грозы: восьмидесятые и девяностые годы были позади. Чехов, тяжело больной, жил в Ялте, в городе, который его угнетал своей курортной нереальностью. Он написал рассказ «Невеста», показал хорошую, сильную духом девушку, которая выры-

ваются из мещанской среды и уходит в революционное подполье. Образ Нади он, видимо, не считал для себя новым, исключительным: «Такие рассказы я уже писал, писал много раз, так что нового ничего не вычитаешь». Писатель Вересаев, связанный с революционными кругами, прочитав корректуру «Невесты», сказал Чехову: «Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут». Месяц спустя Чехов сообщил Вересаеву: «Рассказ «Невеста» искромсал и переделал в корректуре». Чехов хорошо знал свою героиню и, пуще всего боясь в искусстве лжи, не стал менять ее характер — он создавал своих героев не по плану, не подчиняясь сюжету, а вкладывая в них и частицу себя, и весь свой жизненный опыт. Рассказ он действительно «искромсал». В первых вариантах молодой человек, по имени Саша, увидав, что Надя тоскует по другой жизни, предлагал ей уехать в Петербург; встретившись полгода спустя в Москве и выслушав рассказ девушки о ее новой жизни, Саша говорил: «Отлично, превосходно... я очень рад. Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь я вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь так надо, без жертвы нельзя, без нижней ступени лестница не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо». В окончательном варианте Саша при встрече в Москве не говорит ничего значительного, а, уговаривая Надю ехать в Петербург, восклицает: «Клянусь вам, вы не пожалеете и не раскаетесь... Поедете, будете учиться, а там пусть вас носит судьба. Когда перевернете вашу жизнь, то все изменится. Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно». Чехов, не зная в точности, что станет с Надей, отбросил чересчур обязывающие слова о «жертве» и предоставил ей самой выбрать свой путь. В работе над «Невестой» сказались его художественная честность. (Что касается утверждения, будто в рассказе нет ничего нового, его следует отнести к скромности, постоянной неудовлетворенности своей работой. Конечно, Надя еще не делает ничего для того, чтобы «перевернуть жизнь» других, но это первая чеховская героиня, которая находит в себе силы для того, чтобы перевернуть свою собственную жизнь.)

Что сделала героиня рассказа «Невеста»? Отказалась выйти замуж за сына протоиерея, которого не любила; против воли матери и бабушки уехала в Петербург, поступила на Высшие курсы; вот и все. Конечно, вокруг Нади были тысячи девушек с судьбой куда более яркой, героической. Почему же «Невеста» продолжает нас волновать? Почему мы не можем оторваться от

книг Чехова, в которых собраны «скучные истории» эпохи, давно окрещенной «серой»?

Художник может раскрыть в малом, будничном, непримечательном большое, и он может превратить большое в нечто мелкое, лживое, случайное. Дело даже не в размерах дарования, а в соблюдении законов искусства — в художественной правдивости. Рембрандт писал портреты ничтожных негоциантов; моделями Гойи были ублюдки испанской знати. В то время, когда Иван Иванович ссорился с Иваном Никифоровичем, в России жили Пушкин, Белинский, да и сам Николай Васильевич Гоголь. Конец XVIII века во Франции был наполнен событиями, которые потрясли мир, по сравнению с ним и предшествующие десятилетия, и последующая эпоха — двадцатые, тридцатые годы XIX столетия — могут быть названы будничными. Однако ни холсты Давида, ни тем паче холодные оды Мария-Жозефа Шенье (брата Андре Шенье) нельзя сравнить с живописью Шардена, с комедиями Бомарше, с «Племянником Рамо» или с Делакруа, с «Красным и черным», с поэтами-романтиками. Было бы нелепым заключать, что эпохи, богатые событиями, неблагоприятны для искусства: эпоха Возрождения изобиловала революциями, войнами, научными открытиями, и она оставила нам замечательные произведения искусства. А многие весьма серые эпохи не создали в искусстве ничего примечательного. Для того чтобы избежать кривотолков, повторяю: художник может придать капле росы глубину моря, из этого не следует, что росинка глубже моря, из этого не следует также, что величие жизни противопоставлено искусству. Жорж Санд воодушевляли прекрасные идеи, и никто не назовет ее бездарной, но ее романы состарились быстрее, чем она сама. Наверно, были писатели крупнее Чехова, но, кажется, не было в мировой литературе ни одного честнее, совестливее, правдивее его, и в этом объяснение неослабевающей любви к нему читателей.

4

Как все писатели, Чехов часто вкладывал в уста героев свои собственные мысли и, как почти все писатели, не любил, когда мысли, высказанные героями, приписывались автору. Особенно щедро он оделил своими мыслями героя «Скучной истории», профессора Николая Степановича, и особенно сердился, когда

кто-либо принимал суждения Николая Степановича за мысли Антона Павловича: «Если я преподношу вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно вас благодарю. Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — «спятил старик». Все же остальное придумано и сделано...» Такие фразы относятся к душевной стыдливости, скрытности Чехова. Николай Степанович среди многого другого высказал отношение Чехова к равнодушию: «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть». Стремление Чехова быть беспристрастным свидетелем некоторые принимали за равнодушие. «Беспристрастный» никогда не означало «бесстрастный». Стремясь правдиво показать своих героев, Чехов не скрывал своей любви и неприязни, он только избегал лжи, которая была противна и его совести, и его пониманию законов искусства.

Издавна существовали и существуют различные виды изобразительного искусства; есть, например, графика, и есть живопись. Художник-график знает силу контрастов — белое и черное. Живописец никогда не применяет в чистом виде белила и черную краску, даже когда перед ним снег или траурное платье; он подмешивает к белилам охру, черную краску, изумрудную, в зависимости от освещения и от окружающих предметов, к черной — белила, жженую сиену, кобальт. На полотне белила образуют рельеф, а черная краска — дыру. Меняются времена, меняется и живопись; Рафаэль писал иначе, чем художники Помпеи, Рембрандт не походил на Ван-Эйка, Матисс — на Пуссена. Однако все они знали, что живопись не графика.

В произведениях Чехова нельзя найти в чистом виде белую и черную краски; это порой объясняли особенностями эпохи — тусклой и серой. Мне думается, вернее сказать об особенностях художника: в произведениях, посвященных не вылинявшим либералам, не растерянным интеллигентам, а искусству или любви, мы видим столь же старательное смешение красок, многообразие нюансов. Слово «реализм» само по себе ничего не определяет: Салтыков-Щедрин в сатирических очерках, Горький в первых романтических рассказах тоже были реалистами. Правильнее сказать, что Чехов, стремясь раскрыть внутренний мир человека, прибегал к приемам не графика, а живописца. Его

понимание своих задач как писателя лучше всего выражено в отзывах о книгах его предшественников. Он высоко ставил Тургенева, но любил в нем не то, что признавалось почти обязательным для любви и любования. О тургеневских женщинах он так отзывался: «...все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то пифии, вещающие, избобилующие претензиями не по чину». Я говорил о преклонении Чехова перед Толстым. Однако в любимом романе несколько страниц его огорчали: «Каждую ночь просыпаюсь и читаю «Войну и мир». Читаешь с таким любопытством и с таким наивным удивлением, как будто раньше не читал. Замечательно хорошо. Только не люблю тех мест, где Наполеон. Как Наполеон, так сейчас и натяжка, и всякие фокусы, чтобы доказать, что он глупее, чем был на самом деле. Все, что делают и говорят Пьер, князь Андрей или совершенно ничтожный Николай Ростов, — все это хорошо, умно, естественно и трогательно; все же, что думает и делает Наполеон, — это не естественно, не умно, надуту и ничтожно по значению». Было бы смешным полагать, что Чехов обиделся на Толстого за развенчание Наполеона, — Антон Павлович не любил ни войн, ни полководцев, ни дешевой романтики. Он обиделся за нарушение законов искусства: все герои романа Толстого написаны изнутри, живы, реальны, а Наполеон показан извне, он кажется случайно перекочевавшим с плаката на холст живописца.

Симпатии и антипатии Чехова ясны, но он не приукрашивает тех, кого любит, и паходит человеческие черты у тех, которые ему немылы, даже ненавистны. Когда иные критики говорили (да и говорят до сих пор), что в его отношении к героям чувствуется холод, они тем самым выдают свой холод перед подлинным искусством.

Да, Антон Павлович не раз говорил, что писатель во время работы должен быть холодным. Приводя эти слова, Бунин добавляет: «Но, конечно, это была совсем особая холодность... Ибо много ли среди русских писателей найдется таких, у которых душевная чуткость и сила восприимчивости были бы больше чеховских». О каком «холоде» говорил Чехов? Девятнадцатилетним юношей он писал своему брату о «Хижине дяди Тома»: «Я ее когда-то читал, прочел и полгода тому назад с научной целью и почувствовал после чтения неприятное ощущение, которое чувствуют смертные, наевшись не в меру изюму или ко-

ринки». Конечно, юношу мучило не потому, что он стоял за рабство, нет, соглашаясь с идеей Бичер-Стоу, он не мог вынести суррогата искусства. В 1892 году он старался объяснить молодой писательнице Авиловой: «Только вот Вам мой читательский совет: когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны». Авилова не поняла слов о «холоде»; и Антон Павлович терпеливо вернулся к вопросу: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно плакать и стенать, можно страдать и заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил». Хочется добавить, что эти письма относятся к тому времени, когда Чехов работал над «Палатой № 6». Эта повесть потрясла и потрясает читателей. Можно ли на минуту подумать, что автор не разделял страданий доктора Рагина и Ивана Дмитрича? Можно ли сказать, что «Палата № 6» — произведение, лишённое страсти, идеи? Ленину было двадцать два года, когда появилась в печати эта повесть; вот его впечатление от нее: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6».

Все герои Чехова — добрые и злые, умные и глупые, значительные и вздорные — показаны изнутри. Иногда рассказывает сам герой повествования («Скучная история», «Дом с мезонином», «Рассказ неизвестного человека», «Ариадна», «О любви» и другие), и это придает еще большую достоверность мыслям и чувствам лица, от которого идет повествование. Но если художник из «Дома с мезонином» и герой «Ариадны» раскрывают только себя, если в этих рассказах взбалмошная бабенка, обожающая кавалеров и курорты, или педантичная барышня Лида, проповедующая «малые дела», показаны глазами людей, от которых идет рассказ, то в «Скучной истории» и в «Рассказе неизвестного человека» мы видим людей, описывающих свою жизнь, с даром проникновения в сердца других. Мне приходилось читать, что старый профессор, скучный герой «Скучной истории», и неудачливый террорист, растерявший веру в свое дело, показаны Чеховым с некоторой иронией. Между тем писатель оделил их и многими своими мыслями, и своей восприимчивостью.

Умный, пронизательный, душевно чуткий профессор раскрывает нам не только свою драму — драму старости, неправильно прожитой жизни, тоски по «общей идее», он освещает и внутренний мир совестливой, растерявшейся Кати, воспитанницы героя, которая в конце повести молит его: «Помогите!.. Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?» Профессор отвечает: «По совести, Катя: не знаю». Четыре года спустя Чехов написал «Рассказ неизвестного человека». Герой повести, Владимир Иваныч, понимает чудесную женщину Зинаиду Федоровну, которая рвется от лжи, от пошлости к подвигу; он видит ее душевное превосходство. И снова в конце повествования мы видим ту же драму внутреннего крушения. Зинаида Федоровна в смятении обращается к человеку, которого приняла за героя: «Вы много пережили и испытали, знаете больше, чем я; подумайте серьезно и скажите: что мне делать? Научите меня. Если вы сами уже не в силах идти и вести за собой других, то по крайней мере укажите, куда мне идти». Владимир Иваныч, как и старый профессор, не может ничего ответить. Здесь нет иронии, здесь — правдивый рассказ и о своем времени, и о сложных путях человеческого сердца.

Чехов и бесчеловечность сумел показать по-человечески. Матвей Саввич, герой рассказа «Бабы», вспоминает, как он сошелся с молоденькой солдаткой Машей, мужа которой вскоре после свадьбы взяли на службу, как с нею прожил два года и как неожиданно вернулся муж. Матвей Саввич спокойно говорит любовнице: «Слава богу, теперь, говорю, значит, ты опять будешь мужняя жена». Маша не хочет жить с мужем: она полюбила Матвея Саввича. Она ищет у него защиты: «Не могу жить с постылым: сил моих нет! Если не любишь, то лучше убей!» Матвей Саввич бьет Машу — учит... Внезапно умирает муж — то ли отравился с горя, то ли его отравила Маша. На суде Матвей Саввич выступает против Маши: «Ее, говорю, грех». Маше дают тринадцать лет каторжных работ. Ее любовник рассказывает: «После такого решения Машенька потом в нашем остроге месяца три сидела. Я ходил к ней и по человечности носил ей чайку, сахарку. А она, бывало, увидит меня и начнет трястись всем телом, машет руками и бормочет: «Уйди! Уйди!» Матвей Саввич с его сахарком «по человечности» бесчеловечен — он не может понять, что такое любовь. Он подобрал, опять-таки «по человечности», сына Маши Кузьку; когда

он кричит на мальчонка, у Кузьки лицо перекашивает от ужаса. Все это куда убедительнее, страшнее и оттого, что рассказывает историю сам Матвей Саввич, и оттого, что он носил на передачу чай с сахаром, а потом приютил сироту.

В рассказе «Скрипка Ротшильда» гробовщик Яков (который подрабатывает игрой на скрипке), когда его жена заболевает, железным аршином снимает с нее мерку: делает впрок гроб. После смерти жены он сидит возле речки и горюет: «Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания. Ведь река порядочная, не пустячная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк... Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!» Поступки Якова бесчеловечны, но в нем жив человек. Он играет на скрипке так печально, что обиженный им еврей-музыкант плачет. Но есть слово «убытки» — оно придает раскаянию, печали, безвыходной тоске Якова ту реальность, которая потрясает читателя.

Герой рассказа «В усадьбе», Рашевич, рад гостю — следователю Мейеру. Рашевича не любят, его прозвали жабой. Денег нет. Нужно выдать замуж дочек, а нет женихов — никто к нему не заезжает. Вот только Мейер... И Рашевич с увлечением доказывает гостю, что есть белая кость и черная, что «чумазые» ни на что не годны. За ужином он предлагает Мейеру объединиться, дабы отразить нашествие «чумазых»: «В харю! В харю!» Гость возмущен. «Мой отец был простым рабочим, — добавил он грубым, отрывистым голосом, — но я в этом не вижу ничего дурного». Мейер уезжает. Рашевичу не по себе: «Раздевшись, он поглядел на свои длинные жилистые старческие ноги и вспомнил, что в уезде его прозвали жабой и что после всякого длинного разговора ему бывало стыдно...» Утром, вспоминая вчерашнюю неприятность, он пишет письмо своим дочерям, которые здесь же, в соседней комнате, пишет, что стар и скоро умрет. «Он чувствовал, что каждая его строчка дышит злобой и комедиантством, но остановиться уже не мог и все писал, писал». А из соседней комнаты доносятся голоса дочерей: «Жаба! Жаба!»

Рашевич действительно жаба, но, для того чтобы читатель в это поверил, Чехов показал его по-человечески.

Я упомянул о рассказе «Случай из практики», в котором Чехов показывает не только несправедливость, но и трагическую бессмысленность капитализма. Врач, приехавший на фабрику к больной владелице, видит девушку, заболевшую неврастением от нелепости своей жизни, ее перепуганную мать, огромные фабричные корпуса, бараки, где прозябают рабочие, и гувернантку, вернее, приживалку, Христину Дмитриевну, которая ест, пьет и рассказывает доктору: «Рабочие нами очень довольны. На фабрике у нас каждую зиму спектакли, сами рабочие играют, ну чтения с волшебным фонарем, великолепная чайная и, кажется, чего уж...» Ночью доктор думает: «Тут недоразумение, конечно... Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в *pinse-nez*. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру». Наутро доктор ласково говорит больной Лизе, владелице фабрики, которая извела себя терзаниями: «У вас, почтенная, бессонница...» Чехов выступает свидетелем обвинения, но обвиняет он не больную, совестливую девушку, не ее мать, да и не гувернантку, а те социальные условия, которые рождают несчастье всех; и то, что он по-человечески, участливо показывает Лизу, придает большой трагизм картине.

В одном из первых рассказов, подписанных уже не Чехонте, а Чеховым, «Враги», у земского доктора умирает сын. К нему приезжает помещик Абогин: «У меня опасно заболела жена». Доктор не хочет, не может ехать, но Абогин просит, молит, требует. Когда они приезжают в имение, выясняется, что жена Абогина симулировала припадок: «Услала затем, чтобы бежать, бежать с шутом, тупым клоуном, альфонсом...» Доктор возму-

щен. «Позвольте, как же это? — спросил он, с любопытством оглядываясь. — У меня умер ребенок, жена в тоске, одна на весь дом... сам я едва стою на ногах, три ночи не спал... и что же? Меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии...» Начинается драматический диалог. Абогин пытается доказать доктору, что он тоже несчастен. «Несчастлив,— презрительно усмехнулся доктор. — Не трогайте этого слова, оно вас не касается. Шалопай, которые не находят денег под вексель, тоже называют себя несчастными. Каплун, которого давит лишний жир, тоже несчастлив. Ничтожные люди!» Чехов внешне нейтрален: «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления... В ожидании экипажей Абогин и доктор молчали. К первому уже вернулись и выражение сытости, и тонкое изящество. Он шагал по гостиной, изящно встряхивал головой и, очевидно, что-то замышлял. Гнев его еще не остыл, но он старался показывать вид, что не замечает своего врага... Доктор же стоял, держался одной рукой о край стола и глядел на Абогина с тем глубоким, несколько циничным и некрасивым презрением, с каким умеют глядеть только горе и бездолье, когда видят перед собой сытость и изящество». Беллетрист, не доверяющий читателю или более думающий о критике, нежели о читателе, наверно, изобразил бы Абогина циничным и уродливым, а оскорбленного врача если не изящным, то, уж во всяком случае, величественным. Читатель, закончив такой рассказ, в скуке подумал бы: а я об этом уже читал — то ли в «Русских ведомостях», то ли в «Русском богатстве»... Но критик поставил бы пятерку.

Иногда Чехов вкладывает в уста людей, которые ему чужды, неприятны, даже враждебны, верные суждения о людях, пользующихся снисхождением и симпатией автора. В рассказе «Дуэль» он показывает очередное душевное крушение. Надежда Федоровна оставила мужа, увидев в Лаевском человека больших чувств, больших идей. А Лаевский мечтает, как бы освободиться от опостылевшей ему женщины; у него больше нет ни чувств, ни идей. Молодой зоолог фон Корен видит ничтожество Лаевского и говорит об этом всем окружающим. Фон Корен во всем прав и кругом виноват. Рассуждения его чрезвычайно напоминают тезисы фашистов, хотя происходило это в те годы, когда Гитлер еще ходил под столом: «Первобытное человечество было охраняемо от таких, как Лаевский, борьбой за существование и подбором; теперь же наша культура значительно ослабила борьбу и

подбор, и мы должны сами позаботиться об уничтожении хилых и негодных, иначе, когда Лаевские размножатся, цивилизация погибнет и человечество выродится совершенно». Лаевский ведет себя плохо, но у него есть сердце; под влиянием жестоких уроков жизни он принуждает себя стать другим. Фон Корен увлечен наукой, прогрессом, он, однако, бессердечен, он хочет добиться счастья человечества ценой истребления слабых. Лаевский говорит о нем: «Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и в этом отношении мы для него рабы, мясо для пушек, вьючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев, вставать и ложиться по барабану, поставил бы евнухов, чтобы стеречь наше целомудрие и нравственность, велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и все это во имя улучшения человеческой породы... А что такое человеческая порода? Иллюзия, мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами». И вот в конце повести фон Корен растерян — он не может понять, как Лаевский сумел душевно приподняться, найти мужество. «Никто не знает настоящей правды» — это говорит самоуверенный фон Корен — не себе, а своему вчерашнему врагу Лаевскому. Критики уверяли, что развязка «необоснованна», но Чехову удалось показать неправду фон Корена только потому, что фон Корен говорил и правду. В пьесе «Иванов» доктор Львов справедливо осуждает Иванова, но, как фон Корен, он и в правде не прав. Чехов о нем говорил в одном из писем: «Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека... Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция... Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится». В пьесе доктор Львов не кидает бомб, не бьет по лицу инспектора, но способствует самоубийству Иванова, к которому лежит сердце автора. Углублены не только Иванов, но и плоский Львов. Чехов писал о сухом и догматичном докторе: «Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и ни к чему. Правда, карикатура резче и потому понятнее, но лучше недорисовать, чем замарать...» Конечно, Львов не вышел симпатичным, но Чехов подошел к нему без желания его принизить; писатель с огромным сатирическим даром, он отказался от подмены портрета карикатурой.

Говоря о творческом пути Антона Павловича, обычно называют дату — весну 1886 года — как начало «перелома»: именно тогда он получил неожиданно письмо от старого писателя Григоровича, ободряющее и в то же время укоряющее молодого автора за легкомысленное отношение к труду писателя. После этого письма веселый, не очень взыскательный к своей работе сотрудник различных юмористических изданий Антоша Чехонте превращается в писателя Чехова. Но вот рассказ «Тоска». Он был напечатан в январе 1886 года в «Петербургской газете» в отделе «Легучие заметки» и подписан А. Чехонте. Это рассказ об извозчике Ионе, у которого умер сын; напрасно он пытается рассказать об этом седокам — никто не хочет слушать печальную историю. Тогда извозчик ночью обращается к лошади: «Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Теперя, скажем, у тебя жеребеночек и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить...» Как сумел Чехов перевоплотиться в старого Иону? Письма того периода, воспоминания современников показывают нам человека, любящего проказы, шутки, еще не знающего, кто он — врач или литератор, в один присест пишущего коротенький рассказ — то для «Осколков», то для «Будильника», то для «Сверчка», то для «Петербургской газеты». (В январе 1886 года было опубликовано семь рассказов Чехонте.) И вот именно тогда Антон Павлович написал «Тоску».

Три года спустя уже не Чехонте, а Чехов напечатал «Скучную историю». Автору было двадцать девять лет, а герою повествования — шестьдесят два года. Томас Манн незадолго до своей смерти написал статью о Чехове; он говорит, что больше всего дорожит «Скучной историей»: «Это совершенно необыкновенная, чарующая вещь, во всей литературе не сыскать ничего похожего на нее: сила ее воздействия, ее особенность — в тихом, грустном тоне. Эта история вызывает хотя бы уже по одному тому удивление, что именуется «скучной», в то время как она потрясает; вдобавок она написана молодым человеком, которому не было еще и тридцати лет; вложена она с предельным проникновением в уста старика, ученого с мировым именем.. »

Перечитывая Чехова, я то и дело удивляюсь: как мог он показать и душевное беспокойство беременной Ольги в «Именинах», и муки Липы, потерявшей ребенка («В овраге»), и отчаяние тринадцатилетней Варьки в «Спать хочется»?

Куприн писал о Чехове: «Он видел и слышал в человеке — в его лице, голосе и походке — то, что было скрыто от других, что не поддавалось, ускользало от глаза среднего наблюдателя». Свидетель на суде, который рассказывает то, что известно всем, никому не нужен — ни обвинению, ни защите. Любой писатель, если только он достоин именоваться писателем, видит нечто, ускользающее от глаза среднего наблюдателя. Не пора ли отказаться от наблюдательности как от основного качества писателя? Наблюдательным может быть умный и опытный репортер с фотоаппаратом; но вряд ли кто-нибудь, говоря о «Войне и мире» или о портретах Рембрандта, объяснит эти произведения искусства только наблюдательностью. Конечно, писателей куда меньше, чем профессиональных беллетристов; писатель, большой, средний или даже маленький, умеет не только видеть своих героев, но разделять с ними их переживания. Этот дар сопереживания обычно называют перевоплощением автора, и если задуматься над книгами Чехова, то видишь, что за свою короткую жизнь он прожил сотни человеческих жизней.

5

Читателей неизменно интересует, кого автор изобразил под таким-то именем, с кого написал такой-то персонаж. Между тем романов или рассказов с ключом не так уж много и, пожалуй, это не вершины художественного творчества. При жизни Чехова ходили легенды о так называемых «прототипах» его персонажей. Эти домыслы удивляли, а порой и сердили Антона Павловича. Уверяли, например, что «Попрыгунья» — это Кувшинникова, муж которой доктор и которая влюблена в художника Левитана. Чехов писал Авиловой: «Можете себе представить, одна знакомая моя, сорокадвухлетняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи»... и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство: дама пишет красками, муж у нее доктор и живет она с художником». Казалось бы, на этом кончалось сходство, ибо художник Рябовский показан непривлекательным, а Левитана Чехов нежно любил и ценил, Кувшинникова, по словам современников, была отнюдь не попрыгуньей и ее муж — не ученым, подававшим надежды, но бесцветным полицейским врачом. Однако разговоры продолжались. Левитан всерьез обиделся на

Антон Павлович. (Кажется, только Кувшинников, который когда-то учился медицине вместе с Чеховым, сохранял спокойствие; может быть, ему льстило, что он превращен в Дымова.)

Нечто подобное произошло и с «Чайкой». В Нине Заречной увидели Лику Мизинову, красивую молодую девушку, которая мечтала стать оперной певицей, часто бывала в доме Чеховых и влюбилась в Антона Павловича. Говорили, что Тригорин — это писатель Потапенко. Сходство подтверждалось и тем, что у него была связь с Ликой, и тем, что он ее бросил, а у нее после этого умер ребенок. Чехов, видимо вначале ни о чем не подозревая, просил Потапенко посодействовать скорейшему прохождению пьесы через цензуру. Когда разговоры о том, что в «Чайке» показана подлинная история, дошли до Антона Павловича, он всполошился: «Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя». Лика писала Чехову: «Здесь все говорят, что «Чайка» заимствована из моей жизни, и еще что вы хорошо отделали еще кого-то...»

Для того чтобы понять сложность рождения героев Чехова, я хочу остановиться именно на «Чайке», где наличие прототипов внешне неоспоримо. По сюжетной канве Нина — Лика, Тригорин — Потапенко, Аркадьина — жена Потапенко, а Треплев — припутанный к истории «декадент». Что касается «чайки», то и у нее имеется прототип: чайка — это вальдшнеп; в 1892 году Чехов ходил с Левитаном на охоту; художник пробил крыло вальдшнепу. Чехов писал: «Я поднял его: длинный нос, большие черные глаза и прекрасная одежда. Смотрит с удивлением. Что с ним делать? Левитан морщится, закрывает глаза и просит с дрожью в голосе: «Голубчик, ударь его головкой по ложу...» Я говорю: не могу. Он продолжает нервно пожимать плечами, вздрагивать головой и просить. А вальдшнеп продолжает смотреть с удивлением. Пришлось послушаться Левитана и убить его. Одним красивым влюбленным созданием стало меньше, а два дурака вернулись домой и сели ужинать».

Вполне возможно, что взгляд подстреленной птицы запомнился Чехову. Драма Лики Мизиновой была слишком связана с его жизнью, чтобы он о ней не думал, не вспоминал писем Лики: «Может быть, это глупо, даже неприлично писать, но так как вы и без этого знаете, что это так, то и не станете судить меня за это...». «Вы отлично знаете, как я отношусь к вам, а потому я нисколько не стыжусь и писать об этом. Знаю

также и ваше отношение, или снисходительное, или полное игнорирования... Умоляю вас, помогите мне, не зовите меня к себе, не выдайтесь со мной...» Отвергнутая человеком, которого она любила, Лику увлеклась беллетристом Потапенко; он ее вскоре бросил. Она после этого написала Антону Павловичу: «Видно, уж мне суждено так, что люди, которых я люблю, в конце концов мною пренебрегают. Я очень, очень несчастна. Не смейтесь. От прежней Лики не осталось и следа. И, как я ни думаю, все-таки не могу не сказать, что виной всему вы. Впрочем, такова, видно, судьба...»

Взгляд подстреленной птицы. Письма Лики, ее горе... Конечно, все это вошло в «Чайку». Но напрасно пытаться выдать поэзию за репортаж, живопись — за фотографию для удостоверений. Все герои «Чайки», как и вообще все герои Чехова, не копии существовавших в действительности людей, а сплав наблюдений, собственных переживаний, опыта, догадок, воображения.

Письма Антона Павловича изобилуют сетованиями на работу: «Все, что теперь пишется, не нравится мне и нагоняет скуку, все же, что сидит у меня в голове, интересует меня, трогает и волнует...», «Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я ее не вижу и в нее верю меньше, чем в домового...», «Собственное удовольствие, конечно, хорошая штука; оно чувствуется, пока пишешь, а потом?..», «Оборвавшись на повести, я могу приняться за рассказы; если последние плохи, могу ухватиться за водевиль, и этак без конца, до самой дохлой смерти...», «Кончил свой длинный утомительный рассказ...», «Пишу с удовольствием, находя приятность в самом процессе письма...», «Я должен обязательно писать! Писать, писать и писать!..», «Пуды исписанной бумаги, — и при всем том ни одной строчки, которая в глазах моих имела бы серьезное литературное значение!», «А мне надо писать, писать и спешить на почтовых...» В «Чайке» писатель Тригорин говорит: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю?.. Когда пишу, приятно... но... едва вышло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно...

Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...»

У писателя Тригорина в записной книжке все напоминает записные книжки самого Чехова. Нина Заречная дарит Тригорину медальон, на нем вырезано название книги Тригорина, страница, строки; он берет свою книгу и читает фразу — не Тригорина и не Потапенко, а Чехова, взятую из рассказа «Соседи»: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее». (В воспоминаниях о Чехове писательница Авилова рассказывает, что, влюбившись в Чехова, она послала ему брелок с условным обозначением той самой фразы, которую потом повторила Нина.) Треплев, недовольный своей прозой, рассуждает: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот лунная ночь готова...» Наставляя своего брата, литератора, Антон Павлович писал задолго до «Чайки»: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездой мелькнуло стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки».

Молодой Треплев, которого рассерженная мать именует «декадентом», как бы противопоставлен Тригорину. Я перечитываю записные книжки Чехова: «Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее...», «Публика в искусстве любит больше всего то, что банально и ей давно известно, к чему она привыкла...» А вот какие советы давал Антон Павлович брату, когда тот задумал написать пьесу: «Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок... Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать...» Много раз Чехов говорил о своем отвращении к театральной рутине. И то же самое повторяет Треплев: «А по-моему, современный театр — это рутинная, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью». Нужно ли доказывать, что и в рассуждения Треплева Чехов вложил себя?

Лучшим доказательством является «Чайка», пьеса, которая порывала с театральной рутинной. Недаром на премьере петербургские театралы ее освистали — свистели и пьесе Треллева, и пьесе Чехова.

Менее всего я хочу утверждать, что Чехов поделил себя между Тригоринным и Треллевым. Можно ли забыть о Нине — о самой «чайке»? У нее нет записной книжки, она не пишет пьес и не повторяет мыслей Чехова. Но разве письма Антона Павловича или воспоминания современников нам раскрывают, как терзался писатель Чехов, как неизменными разговорами о том, что «он должен писать», что пишет он «пустячки», он прикрывал главную страсть своей жизни — верность искусству? Эту страсть, эти терзания выражает Нина. Чехов был чрезвычайно стыдлив, на редкость скрытен, никогда бы он не сказал «Эмма — это я», как Флобер.

Персонажи «Чайки» — это и Потапенко, и молодые декаденты, и, вероятно, еще десятки различных поэтов, прозаиков, драматургов, с которыми Чехов неизменно нянчился, это и Лика, и другие женщины, сердечные тайны которых он знал. Все это бесспорно. Но «Чайка» — это также сам Чехов, его мысли, его страсти, долгие страницы ненаписанного дневника, сжатые в короткие реплики, это и «комедия в четырех действиях», и поэма, и автобиография.

Я думаю, что можно установить прямую связь между Чеховым и многими из его героев. Конечно, художники не похожи друг на друга; разные работают по-разному; но трудно представить себе художественное произведение, в которое художник не вложил бы частицы своей жизни, своих чувств. Искусство требует не только наблюдений над жизнью, но и участия в ней. Можно сколько угодно говорить о прототипах литературных героев, это интересно, даже поучительно; но не следует забывать о постоянном прототипе, имя которого — автор.

6

Я сказал, что все произведения Чехова мне кажутся одним романом; я хотел сразу добавить — или одной поэмой, но смутился — скажут: конечно, в пьесах Чехова много поэтического, но можно ли, не смеясь, причислить к поэзии «Скучную историю», «Палату № 6» и даже «Человека в футляре»?..

Первым запротестовал бы Антон Павлович. Когда Бунин осмелился заговорить о поэзии произведений Чехова, Антон Павлович усмехнулся: «Поэтами, милостивый государь, считаются только те, которые употребляют такие слова, как «серебристая даль», «аккорд» или «на бой, на бой, в борьбу со тьмой». Чехов отшутился, но некоторых критиков и теперь может озадачить, почему я называю поэзией вполне реалистические рассказы из русской жизни восьмидесятых и девяностых годов прошлого века. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, это никого не удивляет: во-первых, так учили в школе, во-вторых, все вспоминают слова о русской тройке и другие лирические отступления. Однако Собакевич, Манилов, Ноздрев описаны столь же поэтично, как тройка. Поэзия Чехова иная: она в скрытой музыке (меня не удивило, когда Франсуа Мориак сравнил Чехова с Моцартом). «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» не комедии, как думал Антон Павлович, не драмы, как их воспринимали и воспринимают многие зрители, а поэтические произведения, необычайно музыкальные, где, наперекор всем театральным канонам, звучат даже паузы. Разве не относятся к большим поэтическим находкам и разговор старого извозчика с лошадьёю, и письмо дедушке в деревню, и молодой снег в «Припадке», и чтение вывесок сзади наперед печальным героем «Скудной истории»? Дело, однако, не только в тех местах, которые даже по внешним признакам поэтичны: с годами все более и более освобождая свой язык от цветистости, Чехов сохранял и поэтическую настроенность, и ритм.

Вот повесть «В овраге». Молоденькая крестьянка Липа несет ребенка, которого Аксинья обдала кипятком. Ночь. Липа одна на дороге с мертвым младенцем. «Где-то далеко, неизвестно где, кричала выпь, точно корова, запертая в сарае, заунывно и глухо. Крик этой таинственной птицы слышали каждую весну, но не знали, какая она и где живет. Наверху в больнице, у самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то года считала кукушка и все сбивалась со счета и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз! На небе светил серебряный полумесяц, было много звезд. Липа не

помнила, как долго она сидела у пруда, но когда встала и пошла, то в поселке все уже спали и не было ни одного огня. До дома было, вероятно, верст двенадцать, но сил не хватало, не было соображения, как идти; месяц блестел то спереди, то справа, кричала все та же кукушка, уже осипшим голосом, со смехом, точно дразнила: ой, гляди, собьешься с дороги!.. Липа шла быстро, потеряла с головы платок... Она глядела на небо и думала о том, где теперь душа ее мальчика: идет ли следом за ней или носится там вверху, около звезд, и уже не думает о своей матери? О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей. Если бы с ней была мать, Прасковья, или Костыль, или кухарка, или какой-нибудь мужик!»

Чехов говорил, что подходит к своим героям как химик. Он говорил также: «Простой человек смотрит на луну и умиляется, как перед чем-то страшно таинственным и непостижимым. Ну, а астроном смотрит на нее совсем другими глазами...» Разумный, порой научный подход к человеческим страстям не только не мешал Чехову-поэту, он помогал ему: его поэзия лишена случайного. Он не раз говорил, что знакомство с медициной облегчило ему понимание героев. Но не чудесно ли, что этот умный и знающий человек мог лучше любого романтика понять и показать прелесть человеческой наивности? Липа неожиданно увидела телегу, двух людей.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова».

Почему эти строки так прекрасны? Может быть, потому, что старик не удивился, а просто ответил: «Мы из Фирсанова»?..

Вот «Дама с собачкой». Сорокалетний женатый Гуров, легкомысленно подходящий к женщинам, познакомился в Ялте с дамой, думал, что это мимолетная встреча. «Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем, и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем

прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих.

Вот «Случай из практики». Доктор видит больную Лизу Ляликову: «Совсем уже взрослая, большая, хорошего роста, но некрасивая, похожая на мать, с такими же маленькими глазами и с широкой, неумеренно развитой нижней частью лица, непричесанная, укрытая до подбородка, она в первую минуту произвела на Королева впечатление существа несчастного, убогого, которое из жалости пригрели здесь и укрыли, и не верилось, что это была наследница пяти громадных корпусов». «В это время принесли в спальню лампу. Больная прищурилась на свет и вдруг охватила голову руками и зарыдала. И впечатление существа убогого и некрасивого вдруг исчезло, и Королев уже не замечал ни маленьких глаз, ни грубо развитой нижней части лица; он видел мягкое страдальческое выражение, которое было так разумно и трогательно, и вся она казалась ему стройной, женственной, простой, и хотелось уже успокоить ее не лекарствами, не советом, а простым ласковым словом».

Я не люблю «поэтичности» в прозе — желания приблизить повествование к стихам: из произведений Тургенева «Песнь торжествующей любви» и «Стихотворения в прозе» мне кажутся наименее удачными; поэзия живет в других вещах Тургенева — в «Первой любви» или в «Асе». Мне трудно понять, как мог автор «Госпожи Бовари» написать «Саламбо». Поэзия Чехова не похожа на внешнюю «поэтичность» — она не в приподнятости или романтичности образов, не в гарнуре пейзажей, не в наборе изысканных слов, она в лиричности, в доброте и вместе с тем в душевной красоте автора.

Чехов в прозе был революционером: он порвал с приемами своих великих предшественников. Вершинами художественного мастерства считались пейзажи в романах Тургенева; Чехов о них говорил: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое». Толстой понимал художественные дерзания молодого писателя: «Чехова, как художника, нельзя даже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов. Строишь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и, в общем,

получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы. И вот еще наивернейший признак, что Чехов истинный художник: его можно перечитывать несколько раз...»

Один из самых больших художников мира, Толстой в старости отрекался от искусства. Чехова такие суждения сердили: «Говорить об искусстве, что оно одряхлело, вошло в тупой переулочек, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это все равно что говорить, что желание есть и пить устарело, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод старая штука, в желании есть мы вошли в тупой переулочек, но есть все-таки нужно, и мы будем есть, что бы там ни разводили на бобах философы и сердитые старики». Отрицая искусство, Лев Николаевич, однако, до последнего часа страстно его любил, повторял на память стихи Тютчева и по несколько раз читал вслух полюбившиеся ему рассказы Чехова. Он видел, что Чехов опрокидывает многие эстетические каноны прошлого, и это его не возмущало, а радовало.

Но почему, говоря о прозе Чехова, Толстой вспомнил живопись импрессионистов? На первый взгляд сравнение кажется непонятным. Однако в нем есть известная логика. Молодой Моне твердил своим друзьям Сислею и Ренуару: «Бежим отсюда! Эта школа нас погубит, здесь нет главного — искренности...» Увидев полотна молодых художников задолго до того, как критики окрестили их «импрессионизмом», Золя говорил, что они кажутся реальным восприятием мира рядом с кондитерскими изделиями последователей академического направления. В конце восьмидесятых годов рассказы Чехова производили такое же впечатление на русского читателя: Антон Павлович новыми глазами взглянул на мир и рассказал об этом по-новому. Он говорил: «...Лучше не досказать, чем пересказать, потому что... потому что... не знаю почему!» Вот отказ от точного и подробного рисунка, от сухого, линейного восприятия мира сближает Чехова с импрессионистами: они близки в разрыве с прошлым, но, конечно, не в художественных методах.

Как это часто бывает, критики обрадовались ярлычку, и Чехов на долгое время был произведен в «импрессионисты». «Литературная энциклопедия» в 1930 году поучала: «Импрессионизм появляется как перерождение бытового реализма, как завершающая фаза в диалектике развития реализма, на почве упадка и разложения мелкобуржуазной и разночинной интеллигенции в эпоху реакции 80-х годов... Ярким представителем этой разновидности импрессионизма является Чехов». В 1934 году

Ю. Соболев писал: «Импрессионизм Чехова особенно явственно выражается в пользовании сравнением и метафорой». Десять лет спустя слово «импрессионизм» стало для критиков уничижительным, и слова Толстого исчезли из книг, посвященных творчеству Чехова.

Чехов не пошел по проторенной дороге, хотя эта дорога была широкой и хорошо накатанной: он чувствовал несоответствие между старыми формами и новым содержанием. Сжатость диктовалась временем; и мы вправе его рассматривать как одного из первых художников XX века. Мопассан усовершенствовал новую форму: короткого рассказа, в основе которого не лежало ничего исключительного; однако и восприятие мира, и манера письма оставались традиционными. Золя нашел нечто новое в быстрой смене крупных планов и массовых сцен, в монтаже романа Чехов был нов во всем: он не доказывал, даже не рассказывал, он показывал. Он освободил рассказ или повесть от длительных вступлений, разъяснительных эпилогов, от подробного описания внешности героев, от обязательности их биографий. «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо говорить...»

Некоторые критики утверждали, что скупость деталей объясняется тем, что Чехов писал короткие рассказы. По-моему, Чехов выбрал форму короткого рассказа, потому что она соответствовала его стремлению к сжатости, к тому ритму, который ему казался современным. Краткость описания была для него связана с мироощущением, с желанием показать мир не условный, а реальный. Он писал Максиму Горькому: «...вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобратся и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжело для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Ю. Соболев считал особенностью Чехова его любовь к сравнениям и метафорам. Мне кажется, что Чехов, напротив, старался освободиться от нагромождения метафор, от чрезмерной образности, отличавшей многих авторов XIX века. Даже в своих ранних произведениях он прибегал к самым простым, житейским срав-

нениям; говоря, что блеснула молния, замечал: «Налево как будто кто чиркнул по небу спичкой». (Тургенев описывал грозу иначе: «...на небе непрерывно вспыхивали неяркие, длинные, словно разветвленные молнии: они не столько вспыхивали, сколько трепетали и подергивались, как крыло умирающей птицы».) Антон Павлович как-то сказал, что самое лучшее описание моря он нашел в ученической тетради: «Море было большое». Скромность для него была не только этическим понятием, но и эстетическим законом. Он писал Горькому: «Особенно эта несдержанность чувствуется в описаниях природы, которыми Вы прерываете диалоги; когда читаешь их, эти описания, то хочется, чтобы они были компактнее, короче, этак в 2—3 строки. Частые упоминания о неге, шепоте, бархатности и проч. придают этим описаниям некоторую риторичность, однообразие — и расхолаживают, почти утомляют».

Чехову нетрудно было отказаться от манеры Тургенева, которая казалась ему устаревшей. Искусство Достоевского никогда его не искушало: он не любил ни идей, снабженных для правдоподобия именем и костюмом, ни аффектации, ни напряженной интриги повествования. Был, однако, писатель, под влияние которого Антон Павлович мог бы легко подпасть. В незаконченном рассказе «Письмо» герой повествования читает книгу неназванного автора и так отзывается о ней: «Какая сила! Форма, по-видимому, неуклюжа, но зато какая широкая свобода, какой страшный, необъятный художник чувствуетея в этой неуклюжести! В одной фразе три раза «который» и два раза «видимо», фраза сделана дурно, не кистью, а точно мочалкой, но какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ним гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда!» Легко догадаться, чье произведение читал герой «Письма», — Чехов говорил Щукину: «Вы обратили внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда». С тех пор прошло более чем полвека; все переменялось в нашей стране — и ритм жизни, и люди, и орфография; но в книгах многих современных авторов я нахожу те самые придаточные, то замедленное, нарочито неуклюжее повествование, о которых говорил Чехов. А неуверенный в себе, скромнейший Антон Павлович, лично знавший Толстого, его боготворивший, сумел избежать подражания, создал свой ритм, свою манеру письма.

Флобер мечтал написать роман, в котором ничего не происходило бы. Такого романа он не написал. («Бювар и Пекюше» стал, может быть и не по воле автора, сатирой.) Чехов говорил много раз, что нужно писать просто и о простом, например, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Беллетристы шутили: Антон Павлович, исправляя рассказ, выбрасывает из него все, остается только, что он и она были молоды, влюбились, поженились, а потом были несчастны. Антон Павлович отвечал: «Послушайте же, но ведь так оно и есть на самом деле...»

Толстой, ценивший рассказы Чехова, не принимал его пьес, считал его неудачным драматургом; это мнение разделялось многими. В пьесах Чехова не было ничего связанного с вековым представлением о театре: ни внешнего, ни внутреннего действия, почти живые картины, порой с выстрелами под занавес, где пуля означает только точку. Жан-Луи Барро говорит о чеховском театре: «Каждая минута полна, но полнота эта не в диалоге, а в молчании, в ощущении жизни».

Опрокидывая все каноны, Чехов мгновенно переходил от смешного к печальному, от натурализма к поэзии, и в этом, как во многом другом, он был первым автором новой, сложной и трудной эпохи. Пьесу Треплева («Чайка») называли и называют пародией на декадентов. Нина Заречная декламировала под гогот публики: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный путь, угасли... я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь». Треплев был молод и неопытен; но вот творчески зрелый драматург — не Треплев, Чехов — кончает две пьесы лирическими монологами. Ольга в «Трех сестрах» восклицает: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...» И, конечно же, Чехов не был бы Чеховым, если бы после этих слов военный врач не запел бы «Гара-ра-бум-бия, сижу на тумбе я»...

Все знают, что Чехов страдал от пошлости и точно (по его определению, как химик) эту пошлость изобразил. Но вот рассказ молодого Антоши Чехонте «Поленька». Приказчик Николай

Тимофеич влюблен в молоденькую Поленьку, а ей мил студент. Она плачет в магазине, и влюбленный приказчик, чтобы отвлечь внимание покупателей, через силу выкрикивает: «Испанские, рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые...» Этими словами заканчивается рассказ. Я не знаю, что значит «сутажет» или «камбре» — моды меняются, моды, а не чувства, и конец этого мнимомористического рассказа, с пошлыми галантерейными терминами, звучит для меня как высокая поэзия.

7

Читаешь, перечитываешь рассказы Чехова и снова, снова изумляешься жизненности всех этих врачей, крестьян, студентов, учителей, следователей, либеральных дам и расфуфыренных горничных, горемык, поджидающих смерть приживалок, монахов, толстовцев и пьяниц, жуиров, модисток, актрис, барчуков, голытьбы, «лишних» людей, которые нужны до зарезу, и людей, уверенных в том, что они приносят пользу, которые оказываются лишними, убийц, воров, сладострастников и недотрог, работяг и тунеядцев — множество человеческих судеб, больших трагедий, маленьких драм, драматических водевилей.

Антон Павлович прожил всего сорок четыре года; последние годы, тяжело больной, он был обречен на ялтинское заточение. (В сорок четыре года Толстой еще не приступал к «Анне Карениной», Достоевский работал над «Преступлением и наказанием», Гончаров не был автором «Обломова». Если бы Стендаль умер в сорок четыре года, от него остались бы только «Арманс» и несколько полемических статей.) Некоторые авторы изображали Чехова вялым, бездеятельным, называли даже «увальнем», а найти в относительно раннем возрасте ключи к тысячам сердец он смог только потому, что страстно любил жизнь, не созерцал ее, но в нее вмешивался.

Он то плыл по Амуру, то бродил по улицам Рима, то колесил по степям Украины, то забирался в глухое русское село. Оставаясь долго на одном месте, он начинал тосковать, строил планы — может быть, поехать в Австралию или на Новую Землю? Он писал в одном из рассказов: «Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он

может проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Где бы он ни был, он повсюду тянулся к людям; не потому, что хотел о них написать, нет, писал он потому, что был увлечен человеческими судьбами.

Всегда у него было множество хлопот. Нужно... Что нужно? Нужно приобрести книги для библиотеки в Таганроге. Нужно построить школу и медпункт в Мелихове. Нужно собрать деньги для самарских детей и открыть столовую. Нужно помочь голодающим в Нижегородской губернии. Нужно устроить в Ялте санаторий для чахоточных. Нужно принять больную — у нее рожа руки. Нужно раздобыть лекарства — много приходит пациентов, а лекарств в аптеке нет. Нужно спасти великолепный журнал «Хирургическая летопись». Нужно раздобыть известь и купорос для дезинфекции. Нужно обходить дома, инструктировать счетчиков — идет перепись. Нужно устроить в Серпухове спектакль. Нужно принять у соседки ребенка. Нужно отправить больного студента Константинова в Крым. Нужно прочесть рассказы Шавровой и дать ей совет. Нужно начать строить вторую школу. Нужно помочь священнику Некрасову вернуться в деревню. Нужно отправить статую Антокольского в Таганрогский музей. Нужно помочь поэту Епифанову, — он болен, нет денег. Нужно начать строить третью школу. Нужно написать, да поподробнее, Гославскому, почему он не умеет писать. Нужно достать тысячу рублей для Мухалатского училища. Нужно добиться, чтобы в Москве построили клинику кожных болезней. Нужно исправить водевиль Лазарева-Грузинского — бедняга, сам не сможет. Нужно протолкнуть рассказ начинающего писателя, прописать лекарство почтмейстеру, помочь еврею, у которого нет правожительства, найти должность для неудачника. Он все время что-то делал и при этом уверял всех, что нет на свете человека более ленивого.

Я позволю себе остановиться на одном его увлечении, которое, казалось бы, не связано с работой писателя: он был страстным садоводом, сеял, пикировал, пересаживал, подвязывал, обрезал. Он волнуется, находясь в Ницце, не растопчут ли в саду две лилии. Он умоляет в письмах поливать получше эвкалипты. Когда в Ялте зацвела посаженная им камелия, он послал жене телеграмму. Он выписывал деревья, искал горшки для рассады, холил насаждения. Садоводство не было для него одной из страстишек, какими для многих являются рыбная ловля или охота; он чувствовал в росте куста, дерева то, что сильнее

всего его волновало,— утверждение жизни. Куприн приводил его слова: «Послушайте, при мне же здесь посажено каждое дерево, и, конечно, мне это дорого. Но и не это важно. Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и в чертополохе... Знаете ли, через триста—четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад».

Люди, встречавшиеся с Чеховым, рассказывают, что дети и животные сразу чувствовали к нему доверие. Антон Павлович не только любил детей — он их понимал. Детский мир в его рассказах освещен изнутри. Всегда у Чехова были животные — собаки, мангусты, которых он привез с Цейлона, журавль. Таксы Бром и Хина нам хорошо знакомы по его письмам. В. Л. Дуров мне рассказывал, что он дал Чехову сюжет «Каштанки». Но и здесь можно сказать: сюжет не имел существенного значения. Для того чтобы описать состояние Каштанки, когда умирает гусь, требовалось прежде всего понимание собак, любовь к ним.

Обычно считается, что оптимист не расстается с улыбкой, что у человека, любящего людей, душа нараспашку, что знающий вкус жизни вкусно жует, заразительно смеется, смачно изъясняется и о своем пристрастии к жизни распинается на всех перекрестках. Антон Павлович был сдержан, в его рассказах много описаний человеческих мук, его юмор не шумен, его оптимизм не слеп, и о своей любви к жизни он не распространялся — он любил жизнь без клятв и без проповедей.

Деятельное участие в жизни помогло ему показать не только быт, не только внешний облик эпохи, но и то, что должен увидеть подлинный художник, — душу человека; и, говоря об этом, необходимо остановиться на работе доктора Чехова. Как известно, вначале Антон Павлович считал себя врачом, а в свободное время писал юмористические рассказы. Уже будучи известным писателем, он все еще не решался определить свою профессию, говорил, что медицина его законная жена, и литература — любовница.

Некоторые утверждали, что Антон Павлович стал врачом случайно, что медицина его тяготила и он с радостью от нее избавился; такие суждения основывались на жалобах в письмах, на признаниях, что медицина ему опротивела. Но ведь в письмах Антона Павловича еще больше признаний, что ему опротивела литературная работа. Он никогда не был самоуверен, и если в годы больших успехов он все же не считал себя талантливым

писателем, то, и возвращаясь с приема больных, он никак не думал, что он — толковый врач.

В 1899 году он писал: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине мне удалось избежать многих ошибок». Литературоведы говорят, что медицинское образование помогло Чехову хорошо описать роды в «Именинах», припадок студента Васильева, патологические элементы в поведении Иванова, героев «Палаты № 6», манию величия Коврина в рассказе «Черный монах». Все это, конечно, верно (наивно было бы, однако, снова поверить скрытному Чехову и рассматривать рассказ «Черный монах» только как описание патологического случая). Но есть в одном из чеховских писем слова, которые куда лучше показывают, что ему дала врачебная практика: «У врачей бывают отвратительные дни и часы, не дай бог никому этого. Среди врачей, правда, не редкость невежды и хамы, как и среди писателей, инженеров, вообще людей, но те отвратительные часы и дни, о которых я говорю, бывают только у врачей, и за сие, говоря по совести, многое простить должно...» Чехов знал, что такое тревога за жизнь больного, сознание бессилия ему помочь, чередование надежды и отчаяния. Без тех «отвратительных дней и часов» ему было бы куда труднее понять дни и часы своих героев. В этом то основное, чем обогатила медицина Чехова-писателя, и это куда существеннее, чем сумма познаний, позволившая ему правильно описать различные патологические случаи.

8

Чехов часто с признательностью и нежностью говорил о Мопассане. Есть в мастерстве Чехова и Мопассана нечто общее — хотя бы то, что они оба достигли необычайной выразительности короткого рассказа, зачастую лишенного фабулы. Однако Чехов не похож на Мопассана, и остается только удивляться, как могли некоторые критики десятки лет именовать Антона Павловича «русским Мопассаном».

Сравнение писателя с зарубежными авторами всегда натянуто: в художественном гении сказывается характер народа; не было и не могло быть французского Диккенса, русского Вольтера, французского, английского или немецкого Чехова. Писатель Елпатьевский вскоре после кончины Антона Павловича писал: «Несомненное несчастье для Чехова — то, что он родился в России. С его жадностью к жизни, к краскам ее, с его проникновением красоты, с его огромным дарованием и чисто художественным темпераментом, он развернулся бы во всю ширь своего таланта и расцвел бы во всю красоту своей художественной натуры там, где так много солнца и красок жизни, где ничто не мешает расти тому, что может расти, где не взваливается на плечи человека ноша, которой он не может нести. А он жил в сумерках русской жизни...» Полвека спустя мы видим, насколько случайны и необдуманно были такие сожаления. Дело не в том, что Мопассан, живший в стране, где много солнца и красок, томился не менее Чехова, хотя и совсем по иным причинам, страдал от жизни вдоволь и умер в возрасте сорока трех лет; дело в другом: если бы Чехов родился не в России, он, может быть, и стал бы замечательным писателем, но Чехова не было бы.

Конечно, как художник, Чехов многое начинал и со многим порывал. Конечно, в отличие от своих предшественников, он не любил поучать; от него нельзя было ждать ни «Дневника писателя», в котором Достоевский наставлял своих читателей, ни «Послесловья к «Крейцеровой сонате». Но то сознание ответственности, которое было присуще русским писателям XIX века — и Гоголю, и Достоевскому, и Толстому, — жило в Чехове. Елпатьевский в статье, которую я цитировал, рассказывает, что однажды Мопассан решил вместе с несколькими молодыми писателями издавать газету. Тургенев спросил, какими принципами будет эта газета руководствоваться; Мопассан ответил: «Никаких принципов!» Достаточно вспомнить, как рассердился Антон Павлович, когда в «Русской мысли» его назвали «беспринципным», чтобы понять пропасть, отделявшую его от Мопассана. «Отвратительные дни и часы», тревога за человека, ответственность за него были чужды не только Бальзаку, но и горестному Мопассану.

Я вспоминаю крестьян в повестях Чехова и в новеллах Мопассана. Оба показали уродливый, страшный быт; но для одного крестьяне — люди, исковерканные условиями жизни, для дру-

того — чудища, раритеты, существа иного мира. И если Мопассан терзался от сознания своего одиночества, то Чехов страдал от одиночества людей. Мопассан дошел до отчаяния — не знал, что ему делать, как ухватиться за ободок жизни. Чехов мучился, подобно профессору в «Скучной истории», не зная, что ответить Кате, Зинаиде Федоровне, тысячам других, взыскующих правды, что подсказать людям для того, чтобы жизнь стала светлее, чище, человечнее. Я далек от желания умалить искусство Мопассана; это писатель, которого я люблю; да и не посмел бы я, говоря о Чехове, чернить художника, ему милого и близкого. Я хочу только отвести ненужное и неудачное сопоставление. Были у Мопассана краски, чувства, темы, чуждые Чехову, наверно ему недоступные. Но никогда Мопассан не смог бы написать «Скучную историю», «Рассказ неизвестного человека» или «Палату № 6». Говоря о России, французские литераторы слишком часто пытаются объяснить непонятные им явления словами «славянская душа». Какие-то особые свойства особой души, по их словам, делают понятными и Октябрьскую революцию, и русскую музыку, и смерть Толстого на полустанке, и многое другое. Разумеется, статьи о Чехове не обходятся без «славянской души». Как ни наивны подобные суждения, они показывают наличие и в русской истории, и в русской литературе некоторых черт, чуждых Западу; мне думается, что зарубежных читателей поразила в русских книгах необычайно обостренная совесть, и, может быть, именно это сильнее всего отличает Чехова от Мопассана.

9

Меня всегда удивляло, что французское слово «conscience» имеет двоякое значение — сознания и совести, хотя совесть не всегда связана с ясным сознанием. Я говорил, что именно обостренная совесть поразила читателей Запада в русской литературе XIX века — от «Шинели» до «Воскресения». Однако у сердца бывают большие открытия и большие ошибки: так, Гоголь пришел к мистическому оправданию ненавистного ему крепостничества, петрашевец Достоевский написал «Бесы», а величайший художник России в старости предал анафеме искусство. Чехов и в этом не походил на своих предшественников: он обладал и совестью и сознанием. Мы вправе говорить о его

сложившемся, едином мировоззрении; с годами оно расширялось, углублялось, но не было у него ни крутых поворотов, ни отречений.

Во многом он опередил свое время. Когда старый Толстой проповедовал возвращение к простой, первобытной жизни, когда молодой Мережковский и его друзья пытались возродить религию, связать ее с идеалистической философией, Чехов предвидел взлет естествознания и ту роль, которая предстоит точным наукам; он писал в 1894 году: «Естественные науки делают теперь чудеса, и они могут двинуться, как Мамай, на публику и покорить ее своей массой, грандиозностью...»

Конечно, уж одно то, что он был врачом и до самой смерти не переставал следить за развитием медицины, предопределяло его отношение к науке. В молодости он увлекался Дарвином. В 1889 году он писал по поводу романа Бурже: «Если говорить о его недостатках, то главный из них — это претенциозный поход против материалистического направления. Подобных походов я, простите, не понимаю. Они никогда ничем не оканчиваются и вносят в область мысли только ненужную путаницу. Против кого поход и зачем? Где враг и в чем его опасная сторона? Прежде всего, материалистическое направление — не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, преходящее; оно необходимо и неизбежно... Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины».

В отличие от писателей-проповедников, писателей-трибунов, писателей-кликуш, Антон Павлович был писателем, тесно связанным с наукой. «Вера в прогресс» для него была уверенностью, построенной на знании. Он писал Дягилеву, увлекавшемуся поисками бога: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет... Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает».

Еще и поныне многие философы и писатели Запада считают, что материализм убивает духовную жизнь и что прогресс науки влечет за собой падение искусства. Такие опасения были чужды Чехову: «Я хочу, чтобы люди не видели войны там, где ее нет.

Знания всегда пребывают в мире. И анатомия и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага — черта, и воевать им положительно не из-за чего. Борьбы за существование у них нет. Если человек знает учение о кровообращении, то он богат; если к тому же выучивает еще историю религии и романс «Я помню чудное мгновенье», то становится не беднее, а богаче,— стало быть, мы имеем дело только с плюсами. Потому-то гении никогда не воевали и в Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник».

Против проповеди толстовцев протестовало сознание Чехова: «Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса». Одновременно совесть подсказывала Чехову, что одними словами «люби ближнего» и одной заботой о спасении своей души ближним не поможешь. В повести «Моя жизнь» героиня говорит своему мужу: «Мы преуспели в личном совершенстве; но эти наши успехи имели ли заметное влияние на окружающую жизнь, принесли ли пользу хотя кому-нибудь? Нет. Невежество, физическая грязь, пьянство, поразительно высокая детская смертность — все осталось, как и было, и от того, что ты пахал и сеял, а я тратила деньги и читала книжки, никому не стало лучше. Очевидно, мы работали только для себя».

Стремление к миру более справедливому в сознании Чехова сливалось со стремлением к миру более разумному; именно поэтому он не останавливался на мечтах либералов об умеренной конституции.

«Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения согласились поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, быть может, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно. Представьте еще, что мы, чтобы еще менее зависеть от своего тела и менее трудиться, изобретаем машины, заменяющие труд... Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучитель-

ного, угнетающего страха и даже от самой смерти» («Дом с мезонином»).

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» («Три сестры»).

Он глядел вперед с доверием; этот автор многих печальных, даже безысходных историй был настоящим оптимистом. «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец», — говорил один из героев «Трех сестер», выражая те мысли, которые мы находим в письмах Чехова. Антон Павлович сердито отмахивался от рассуждений о вырождающемся человечестве: «Как бы ни было велико вырождение, его всегда можно победить волей и воспитанием». Он часто повторял слово «воспитание»: знал, что такое невежество, грубость нравов, суеверия, темнота, знал также, что с ними можно и нужно бороться.

На открытии памятника Чехову в Истре, или, вспоминая чеховское время, в Воскресенске, выступали старая заведующая местной библиотекой и ученик десятилетки; может быть, это примирило бы Антона Павловича с празднеством (он терпеть не мог торжественных церемоний). То, что в хорошо знакомом ему Воскресенске теперь есть средняя школа, что жители города много читают, бесспорно его обрадовало бы: ведь он был убежден, что необходимо научить людей грамоте, приобщить их к культуре, облегчить труд, — и тогда многое на свете изменится.

В Россию он верил, хотя, будучи целомудренным и скромным, об этом не говорил. Ему казалось, что любовь к родине связана с болью за ее недостатки. Горький приводил в своих воспоминаниях грустные слова Антона Павловича: «Странное существо — русский человек!.. Чтобы хорошо жить, по-человечески — надо же работать! Работать с любовью, с верой. А у нас не умеют этого... Я не встречал ни одного чиновника, который хоть немножко понимал бы значение своей работы: обыкновенно он сидит в столице или губернском городе, сочиняет бу-

маги и посылает их в Змиев и Сморгонь для исполнения. А кого эти бумаги лишат свободы движения в Змиеве и Сморгони, — об этом чиновник думает так же мало, как атеист о мучениях ада... Психология у них — собачья: бьют их — они тихонько повизгивают и прячутся по своим конурам, ласкают — они ложатся на спину, лапки кверху и виляют хвостиками...» Таких размышлений много, и я их отношу к глубокому, подлинному патриотизму Чехова.

В одном из писем, отправленных по дороге на Сахалин, Антон Павлович писал: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» Говорили, что Россию и русских людей он показал односторонне, что его внимание больше задерживалось на дурном, пошлом, уродливом. Это неверно; но и будь это верно, это не доказывало бы его равнодушия к родине: разве автор «Мертвых душ», разве автор «Господ Головлевых» не были патриотами? Чехов был врачом и знал, что болезни не лечат замалчиванием. Да и несправедливо, что в его книгах показаны только злые, никчемные или хмурые люди. Конечно, Чехов изобразил унтера Пришибеева и «человека в футляре»; но и они не родились держимордами, доносчиками, доморощенными прокурорами — никогда Чехов не сбивался на карикатуру, он показывал обыкновенных людей, изуродованных условиями, воспитанием, несправедливостью, насилием. Но разве только Пришибеева и Беликова создал Чехов? От модистки Поленьки, от извозчика Ионы до Нади из рассказа «Невеста» и до Ирины из «Трех сестер», от героя «Скучной истории» и Кати до Зинаиды Федоровны — сколько добрых, сердечных людей он описал, заселил ими мир!

Чехову был чужд расизм. В 1897 году в России опасались эпидемии чумы. Антон Павлович интересовался работами микробиолога Хавкина, ученика Пастера, который с успехом применял в Индии противочумные прививки; он писал Суворину: «Карантинная мера не серьезная. Некоторую надежду подают прививки Хавкина, но, к несчастью, Хавкин в России непопулярен: «Христиане должны беречься его, так как он жид».

Он ясно понимал единство мировой культуры. В его записной книжке есть такая заметка: «Национальной науки нет, как нет национальной таблицы умножения; что же национально, то уже не наука». Он смеялся над подделкой под патриотизм; вот еще из его записной книжки: «Патриот: а вы знаете, что наши

макароны лучше, чем итальянские! Я вам докажу! Однажды в Ницце мне подали севрюги — так я чуть не зарыдал!» И сей патриот не замечал, что он патриотичен только по сьедобной части».

Мережковский в свое время решил, что Чехов не понял Италии и Франции, отшатнулся от Запада. Чехов встречался с Мережковским в Риме и писал об этом: «Мережковский, которого я встретил здесь, с ума сошел от восторга. Русскому человеку, бедному и униженному, здесь, в мире красоты, богатства и свободы, нетрудно сойти с ума». Когда до Антона Павловича дошли слухи о том, будто он недоволен поездкой в Италию и Францию, он тотчас написал Суворину: «Надо быть быком, чтобы, приехав первый раз в Венецию или во Флоренцию, стать «отклоняться от Запада». В этом отклонении мало ума. Но желательно было бы знать, кто это старается, кто оповестил всю вселенную о том, что будто за граница мне не понравилась? Господи ты боже мой, никому я ни одним словом не заикнулся об этом. Мне даже Болонья понравилась. Что же я должен был делать? Реветь от восторга? Бить стекла? Обниматься с французами?» Он рассказывал, что из всех городов, которые он видел, ему больше всего по душе Флоренция, Париж и Москва. На вопрос Федорова: «А какой вам больше нравится?» — Антон Павлович ответил: «Конечно, Москва».

Где бы он ни был, он думал о России. В Ницце он написал рассказы «Печенег», «В родном углу», «На подводе», «У знакомых»; сидел в комнате на улице Гуно, рядом с чересчур синим морем, чересчур пышными пальмами, и писал о любимых им русских людях, об учительнице, об отставном солдате, о Подгорине, который жаждет жизни более «высокой и разумной». Возвращаясь с Сахалина, Антон Павлович увидел Цейлон, говорил потом, что побывал в «раю»; и вот на Цейлоне он начал рассказ «Гусев» — в раю не переставал думать о России.

Он умер за тринадцать лет до Октябрьской революции. История давно вынесла приговор прежнему строю, и, может быть, свидетель Чехов своими беспристрастными показаниями помог народу во многом разобраться. Самодержавие, державу сиятельных Пришибеевых обличали почти все писатели — одни сильнее, другие слабее, в зависимости от таланта; но ложь людей, которые хотели свободы только для себя, для просвещенных, для избранных, слишком многим современникам Чехова

казалась заслуживающей если не уважения, то снисхождения. Чехов, в отличие от них, ненавидел лицемерие, корысть, власть денег, и в этом он был близок той новой России, которой не увидел.

Но если история давно вынесла приговор России конца прошлого века, то что же мы находим в произведениях Чехова близкого, понятного, сегодняшнего?

Доктор Астров в пьесе «Дядя Ваня» говорит: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Когда Чехов уверял, что через двести или триста лет жизнь на земле будет прекрасной, он не чудачил, не фантазировал — он думал о росте человечества, которое только начинает мыслить, о гармоничном развитии человека. Старый профессор, герой «Скучной истории», в конце своей жизни терзается оттого, что у него нет «общей идеи», придающей смысл человеческому существованию. Одни критики увидели в этом тоску по религии, хотя Чехов был далек от веры и верований. Другие утверждали, что профессор тосковал по четким политическим и социальным идеалам. Возможно, что последнее утверждение — правда, но далеко не вся правда. Чехов никогда не был равнодушен к судьбе своего народа. Однако это — правда частичная. Профессор страдал, как и автор «Скучной истории», от отсутствия подлинной гармонии, красоты, человечности существования. Вот почему Томас Манн мог сказать, что он не только в 1954 году понимает героя «Скучной истории», но что терзания старого профессора представляются ему куда более длительными, нежели то общество, те нравы или заблуждения, которые обличал Чехов.

Нет разрыва между злобой дня и поэзией, между темами эпохи и законами искусства: художник показывает то, что волнует его, его современников, и если он способен увидеть не одну только оболочку, заглянуть в глубины человеческого сердца, то он создает произведение, которое поможет людям в очередной невзгоде и которое будет потрясать их детей, внуков много лет спустя после того, как история вынесет свой приговор, а пыль архивов припудрит давнюю злобу дня.

Проезжая мимо памятника Чехову в Истре, я гляжу всякий раз на знакомое лицо и улыбаюсь. Трудно выразить, сколько во мне благодарности к этому писателю, может быть самому человечному из всех! Он говорил, что человек обогащается, узнав о системе кровообращения или услышав «Я помню чудное мгно-

вень»; и вот Чехов меня воистину обогатил, открыл мне анатомию чувств, а многие его фразы застревали в моей голове, как стихи Пушкина или — ближе к нам — Блока. Он ничему не учил, а научил миллионы людей — и у нас, и далеко от Истры, от Бабкина, от Мелихова, от границ нашей большой страны — повсюду, где люди ищут, страдают, любят, борются, радуются. Я гляжу на старые деревья возле Новоиерусалимского монастыря — может быть, в летний день под ними сидел Чехов?.. Я никогда его не видел, но он мне кажется не классиком, а современником, и, смутно улыбаясь, про себя, чтобы не обидеть его скромности, я все повторяю и повторяю: «Спасибо, Антон Павлович!»

1959

Индия

Япония

Греция



Предисловие

Киплинг говорил, что Запад и Восток никогда не могут встретиться. Рассуждения о несовместимости западной культуры и восточной стали любимой присказкой дипломатов, журналистов, литераторов Западной Европы и Америки: ими пытаются оправдать и политику военных блоков, и попытки сохранить власть над колониями, и чванливые навыки «белой расы».

Во дворцах Пекина я видел произведения европейского искусства, которые нравились последним императорам. Если бы китаец захотел по ним ознакомиться с творческим гением Европы, он решил бы, что европейцы поверхностны, безвкусны, да и бездарны. С детства я знал индийских баядерок, китайские скатерки, украшенные драконами, японские ширмы и фонарики. Искусство Азии мне казалось декоративным, лишенным глубокого содержания. Потом я увидел в музеях произведения, которые опрокинули ошибочные представления. Я был поражен глубиной «Сакунталы». Однако, только посетив страны Азии, я понял органичность того искусства, которое когда-то мне представлялось условным. Нужно поговорить с обыкновенными жителями Калькутты или Мадраса, чтобы понять правдивость Калидасы. Нужно поглядеть на пейзаж возле Ханчжоу или близ Киото, чтобы убедиться, насколько реалистична живопись Го Си и Сэсю.

В Китае, где я был в 1951 году, потом в Индии, в Японии я многому удивлялся, но культура народов Азии не показалась мне запечатанной книгой: то европейское искусство, на котором я вырос, помогло мне понять поэзию Ли Бо и скульптуру эпохи Тан, живопись Аджанты и мудрость Тагора, статуи Нары и архитектуру современной Японии. Сложным путем видения Эллады дошли до островов Тихого океана. Дело, однако, не только во взаимных влияниях, дело и в общности человеческих представлений о любви, мире, добре.

Я бывал в Греции и прежде, но после Азии я на многое взглянул другими глазами. Я увидел Аполлона, который, до того как облюбовать Дельфы, вдохновлял египтян и ассирийцев, чтобы потом в далеком Гамджаре обратиться в отрока Будду. Глядя на древности Эллады, я часто думал о том,

насколько художники и поэты Азии ближе к культуре античного мира, чем философы Западной Европы и особенно Америки, которые выдают себя за ее прямых наследников.

Много раз мне приходилось читать размышления или измышления видных писателей, социологов, моралистов Франции, Англии, Соединенных Штатов, посвященные противопоставлению Запада Востоку. Все они довольно однообразны.

Запад создал христианство; эта религия менее фанатична и менее подавляет человека, нежели религии народов Азии. Поэтому Восток полагается на божественные силы, а Запад доверяет возможностям человека.

Западу присущи дух инициативы, творческое начало. Запад изобретал, открывал; Восток пассивен, в лучшем случае он не открывает, а перенимает.

Запад умеет организовывать, Восток анархичен. (Говоря о даре организации, присущем якобы только Европе, французский академик Андре Зигфрид пишет: «Поэтому все большие начинания, как, например, Суэцкий канал, могли быть предприняты только Западом». Эти слова относятся, разумеется, к строительству Суэцкого канала, но звучат они теперь скорее иронически — Китай еще в глубокой древности умел сооружать огромные каналы, а вот первое в истории начинание с целью разрушить канал было предпринято действительно «Западом», причем плохая организация не помогла инициаторам этого плана.)

Запад высоко ставит человека, он создал гуманизм, его культура индивидуалистична; Восток пренебрегает человеком, для него идеал — муравейник.

Я постарался коротко, но вполне добросовестно изложить длинные рассуждения, снабженные, разумеется, ссылками на Сократа, на Прометея, на Шекспира, даже на Черчилля. Не знаю, чего в них больше — лицемерия или невежества.

Начну с религии. Христианство, как известно, не только родилось в азиатских провинциях Римской империи, но и впитало в себя религиозные мифы народов Азии: иудеев, египтян, финикийцев. Оно было не менее фанатичным, нежели другие религии. (Инквизиция, насколько я помню, родилась не в Китае. В 1572 году во Франции на почве религиозного фанатизма была организована бойня, известная под именем «Варфоломеевой ночи». В том же году император Индии Акбар изложил свои принципы абсолютной религиозной терпимости и единства

идеалов индийцев различных верований.) В XVIII веке учения китайских философов дошли до Франции; они показались энциклопедистам весьма передовыми и были использованы в борьбе против фанатизма католической церкви. Если же защитникам «западной культуры» (вернее, западного империализма) особенно мил Олимп, то можно им напомнить, что религия японцев синто куда ближе к верованиям греков эпохи Перикла, нежели римско-католическая церковь или лютеранство.

Неверно, что Запад полагается на возможности человека, а Восток — на волю богов. Когда средневековая Европа, томясь, ждала светопредставления, философы Китая доказывали в своих книгах, что природа живет по своим законам, не вмешиваясь в дела человека. Индийский поэт пятнадцатого века Кабир писал: «Нет жизни в статуях. Не падай к их ногам». Не знаю, во что верили правители «Ост-Индской компании» — в помощь бога или в свои возможности, но они вышли из себя, увидев, что индийцы верят в возможность сбросить английское иго: миролюбивый Ганди стал для них воплощением злой воли. Что теперь возмущает американцев — вера китайцев в богов или то, что китайский народ показал возможность жить согласно своему разуму и своей воле?

Разговоры о том, что Восток, в отличие от Запада, лишен творческого начала, не может ничего изобрести, находятся в противоречии даже с западноевропейскими учебниками. Можно перечислить множество изобретений, принадлежащих китайцам: бумага, книгопечатание, компас, сейсмограф, фарфор, порох. Некоторые из этих изобретений стали известными европейцам после крестовых походов: от китайцев изобретения шли к арабам, от арабов — к итальянцам и французам. Задолго до европейцев китайцы сделали ряд открытий в математике, физике, медицине.

Дар организации тоже не монополия Запада. Конечно, в восемнадцатом или девятнадцатом веках европейцам удалось разорить страны Азии, разрушить их экономику, приостановить их культурное развитие, насадить подлинную анархию. Но можно ли судить об организационных способностях греков по векам чужеземного ига — от Рима до Порты? Мы знаем, что англичане захватили Индию не потому, что она была бедна, а потому, что она была богата: накануне вторжения английских войск ее текстильная промышленность соперничала с английской. Китай сооружал каналы, проводил дороги, строил большие

города. Япония в конце прошлого столетия показала, как быстро народ Азии может организовать передовую индустрию. Право же, есть чему поучиться у японцев многим заносчивым европейцам. Независимая Индия родилась недавно, и это государство настолько крепко, что с его мнением вынуждены считаться все великие державы. Народный Китай в течение нескольких лет сделал в области экономики, здравоохранения, просвещения больше, чем иные западные государства за полвека.

Столь же необоснованны утверждения, что гуманизм чужд культуре Азии. В пятом веке до нашей эры Конфуций говорил, что «жэнь», то есть «гуманность», должна лежать в основе общественных взаимоотношений. Правитель Индии Ашока в третьем веке до нашей эры, одержав военную победу, объявил народу, что он ей не радуется, ибо «испытывает угрызения совести»: Ашока знал ценность человека. Достаточно почитать рассказы Лу Синя или Прем Чанда, чтобы увидеть глубокий гуманизм современных писателей Азии. Конечно, воинственность самураев или кастовые преграды идут вразрез с человечностью. Но разве можно судить о гуманизме Запада по атомным бомбам, уничтожившим японские города?

Индивидуализм означает не ограждение индивидуума, а его попрание. Культура Западной Европы никогда не строилась на индивидуализме — напротив, как и культура Азии, она выражала общественные наклонности человека. Это не умаляет роли и ценности каждого индивидуума. Для европейца все негры похожи один на другого и Азия — это «муравейник», потому что английский чиновник не может отличить одного индийца от другого, а французский купец не в силах запомнить диковинные для его уха фамилии. С таким же правом китаец или индеец могут сказать, что англичане лишены своего облика, что Манчестер или Лион — «муравейник».

Вопреки утверждениям Киплинга, Восток и Запад не раз встречались, встречаются, будут встречаться. Обмен между Древней Грецией и Индией был благотворным для обеих сторон. В так называемый эллинистический период греческая культура тесно соприкасалась с культурами народов Азии; это была эпоха расцвета философии, математики, медицины. В Индии родилось искусство эпохи Гуптов, сочетавшее гармонию Эллады с духом индийского народа.

В средние века передовые философские и научные идеи шли в Западную Европу от арабов и евреев, проживавших в

Испании. Авиценна, Аверроэс, Маймонид готовили Возрождение. Об Аристотеле многие католические теологи узнали от арабов. Арабская поэзия помогла труверам и трубадурам Франции создать новую лирику. Беллини восхищался иранскими миниатюрами. Итальянское Возрождение вдохновлялось многим: и Древней Элладой, и Византией, и арабами, и Ираном.

Вольтер и Дидро увлекались философией Китая.

Можно взглянуть и на более близкие времена. В девятнадцатом веке японская и китайская живопись помогла французским импрессионистам освободиться от академических канонов. Рабиндранат Тагор потряс Европу. Ромен Роллан писал книги о мудрости Индии. Недавние поездки китайской оперы в страны Западной Европы оказали влияние на развитие европейского театра.

Влияния всегда были взаимными. Можно найти в современной индийской живописи увлечение французским искусством; можно проследить влияние классического русского романа на писателей Японии: можно установить, в чем помог Горький Лу Синю. Вряд ли необходимо напоминать об освоении японцами в конце девятнадцатого столетия европейской техники. Русская революция нашла живой отклик во всех странах Азии, она способствовала победе индийского народа и вдохновила Китай. Строя новое государство, китайский народ знает, чем он обязан теоретикам научного социализма.

История показала, что все народы как Азии, так и Европы выигрывали от сотрудничества между собой и проигрывали от изоляции. Греция в эпоху Перикла и позднее, при Александре Македонском, Китай во времена династии Тан, Индия при Гуптах были открыты для различных благотворных влияний; они создавали национальную культуру, обогащаемые опытом других народов. Застой замечался в эпохи культурной автаркии, от чего равно страдали Азия и Европа.

Я дорожу национальными чертами культуры: в народе, как в человеке, дороги его особенности, его неповторимые черты. Мы знаем, как прекрасна культура русского народа и китайского, сколько дали человечеству Франция и Индия, Греция и Италия. Важны, увлекательны, милы особенности быта, мышления, искусства. Но есть и другое, не менее существенное: то, что сближает людей, объединяет народы. Путешествуя, я, конечно, дивился неизвестному, жадно вглядывался в чужое и

радовался, находя в неизвестном знакомое, в непонятном — близкое и родное.

Наша эпоха изобилует противоречиями: социализм и взрыв расизма, открытие расщепления атома и варварское уничтожение Хиросимы, торжество мысли и торжество множества предрассудков, суеверий, порой превосходящих средние века.

Бороться с предрассудками — долг каждого. Я собрал в одну книгу путевые заметки, написанные после посещения Индии, Японии, Греции. При всем различии этих стран, их истории, быта, искусства, они породили во мне некоторые мысли общего характера. Может быть, потому, что большие реки начинаются сходно? Может быть, общностью этих истоков? А может быть, близостью к искусству, духовным подъемом, человечностью? Я твердо знаю, что деление мира на Восток и Запад, противопоставление одного другому не только произвольны, они антигуманистичны. Такое разделение придумано теми, кто исповедует недобрый принцип римских завоевателей: «Разделяй и властвуй». Я хочу надеяться, что мои заметки помогут читателю противопоставить мнимым защитникам «западной культуры» утверждение неделимости мира, общности культурного богатства, солидарности народов и людей.

Индийские впечатления

1

За последние десять лет мне много приходилось летать. Я привык к самолету, как можно привыкнуть к номеру гостиницы. Мир пестр, многообразен — разные люди, разные нравы, разная природа. А номера в гостиницах, куда обычно попадает чужеземец, удивительно похожи один на другой. Так и с самолетами. Внизу могут быть океан или Аравийская пустыня, Анды или степь, а в самолете чересчур чистенькая, чересчур улыбчивая стюардесса все с той же заученной ласковостью подносит фруктовый сок или иллюстрированный журнал и присматривает, застегнул ли пассажир ремень, привязывающий его к креслу. Если поглядеть в оконце, чаще всего увидишь облака; их можно сравнить (в зависимости от вкусов и настроения) с вечными снегами или с грязной ватой. Внизу снег, дождь, провалы, а в самолете всегда солнце; но оно не веселит — это не то солнце, к которому мы привыкли на земле. Конечно, порой внизу виднеется земля. Она похожа на полотна ранних кубистов. Может быть, пейзаж с птичьего полета и прелестен, не знаю. Но с той высоты, которую набирает четырехмоторный самолет, мир геометричен и на редкость однообразен. Даже города его не оживляют: это стандартные игрушки-кубики. Трудно себе представить, что в Афинах — Акрополь, что в Каире толпы на улицах приветствуют конституцию, что в Ницце необычайно холодно, а в Багдаде привычно голодно. Об этом можно узнать только из газеты, которую не преминет вручить неутомимая стюардесса.

Сверху жизнь не видна, видна диаграмма жизни. Говорят, что именно это благоприятствует раздумьям. Кажется, когда я в первый раз поднялся в воздух, я действительно попробовал пофилософствовать. С тех пор я совершил сотню перелетов и занимался в самолете чем угодно — правил корректуру, решал кроссворды или честно спал, но уж никак не предавался размышлениям о тщете жизни. По-моему, в воздушном сообщении столько абстрактного, что это способно отучить человека от

абстракции. Если бы царь Соломон отправился к царице Савской не на верблюде, а на реактивном самолете, может быть, он не написал бы «Экклезиаста».

Остановки не меняют картины. Аэродром Каира мало чем отличается от аэродрома Рио-де-Жанейро. Повсюду пассажиров проводят в тот же просторный и неживой ресторан, повсюду те же кресла, те же громкоговорители, и повсюду путешественники закупают псевдонациональные сувениры, чтобы потом рассказать: «Этот ларчик я приобрел в Бейруте» или «Негритянского божка я привез из Дакара». Авиакомпания раздают пассажирам брезентовые авоськи, и люди невольно закупают в Цюрихе шоколад, в Ресифе — кофе, в Лиссабоне — портвейн, а в Каире — рахат-лукум.

Грешно жаловаться на скуку перелетов: они длятся слишком мало, чтобы можно было по-настоящему заскучать. Путь из Парижа в Дели был коротким и малопримечательным. Как всегда, стюардесса время от времени приносила бюллетень, из которого явствовало, что мы летим на высоте пяти тысяч метров и в данную минуту пролетаем над Кипром. Я послушливо рассматривал облака, они казались мне знакомыми, как дома на улице Горького.

Что ни говори, этот вид передвижения имеет в себе нечто бесчеловечное. Ужасно в нем то, за что его предпочитаешь пароходу или поезду: быстрота. По пути в Дели ночь оказалась чрезвычайно куцей, часы показывали полночь, когда уже начало светать. Зато на обратном пути я получил подряд две ночи: западное солнце оказалось ленивым и никак не хотело подниматься по индийскому времени. Дня два или три чувствуешь себя странно: просыпаешься среди ночи или зеваешь под вечер — кажется, что пора спать. Это, конечно, несущественно, и с этим легко примириться. Когда я вылетел вечером из Бомбея, там было нестерпимо жарко — тридцать пять градусов в тени; на следующее утро я увидел Грецию и Сицилию, заваленные снегом. Я смутился от неожиданности: индийские газеты не писали, что в Европе стоит необычайно суровая зима, а может быть, писали, но я проглядел. В Париже вечером пришлось поежиться: минус шестнадцать. Перелет — двадцать два часа, разница в температуре — пятьдесят один градус. Но и на это смешно жаловаться: говорят, что обезьяны и даже лошади не одобряют подобных экспериментов, а человек, будучи «мыслящим тростником», выносит вещи похуже.

Когда я говорю о бесчеловечности перелетов, я думаю о другом. В Париже вокруг меня толковали о разоружении, о том, что один критик несправедливо обругал одного писателя, о том, что уличное движение стало невозможным — слишком много машин, о том, как трудно достать квартиру, о том, что кто-то не то сделал, не то собирается сделать хорошую кинокартину. Все это было понятно и знакомо. Понятны были и прохожие, и витрины магазинов, и пепельные фасады домов. Прилетев рано утром в Дели, я сразу почувствовал: я в другом мире. Все меня ошеломило — и старые храмы, и дети, и деревья, и луна. Особенно меня поразили люди: они иначе держались, чем в других странах, которые я знаю, иначе разговаривали, да и говорили они о другом.

Как раз когда я был в Дели, мне исполнилось шестьдесят пять лет. Уверяют, что в старости люди будто бы понимают больше, чем в двадцать лет. Не знаю. Но если даже они приобретают некоторый запас познаний, они теряют великий дар, присущий молодому человеку, — способность изумляться. Удивить человека в моем возрасте нелегко. Добавлю, что я хорошо знаю Европу, побывал в Китае, в Северной и Южной Америке. Индия, однако, меня поразила, мне казалось, что я вижу мир внове.

Конечно, в любой книге, посвященной Индии, можно прочитать, что эта страна, отгороженная от других Гималаями и океаном, представляет собой некий особый мир. Все же русский путешественник, пробиравшийся некогда во владения Великого Могола, проезжал через Самарканд, Бухару, Кабул, и этот путь облегчал ему понимание Индии. Он находил в песнях сходство мелодий, многие обычаи казались ему знакомыми, он глядел на минарет Кутб-Минар глазами, видевшими Гур-Эмир и Шахи-Зинди. Из Франции шли корабли, они заходили в Пирей, в Порт-Саид. Акрополь тоже хорошее предисловие к Индии. Дело не только в походе Александра Македонского или в оживленных сношениях между Индией и Элладой во времена Апоки, да и позднее, но в том, что Греция, как Индия, — один из источников нашей цивилизации; приобщаясь к обитателям Олимпа, учишься понимать гармонию древнего индийского искусства. Может быть, видя араба, слушающего, как журчит вода и погруженного в свои мысли, путешественник бывал более подготовлен к первой же беседе с жителем Мадраса, который уверял французского купца, что помимо биржевых цен существуют некоторые другие ценности.

До поездки в Индию я читал немало об этой стране, видел фотографии ее древностей, знал некоторые стихи ее поэтов. Я думал, что кое-что знаю. В Индии я понял, что я не знаю ничего об этой стране. Я ее полюбил как-то сразу, но ведь и подросток знает, что любовь бывает молниеносной, что для этого не требуется хорошего знания предмета любви: чувство приходит на помощь. Индия очень большая и очень старая страна; если выразить это цифрами, то можно сказать, что ее население доходит до четырехсот миллионов душ и что ее история охватывает свыше четырех тысяч лет. Таковую страну не изучишь в десять лет. А я провел в Индии всего один месяц. Мне очень хочется рассказать о том, что я там увидел, на какие мысли навели меня люди и памятники Индии. Само собой разумеется, я не стану рассуждать о том, что понять приезжему трудно и о чем спорят между собой сами индийцы. У путешественника, приехавшего впервые в Индию, нет ни знаний, ни опыта, ни чувства пропорций. Пожалуй, у него только одно преимущество: свежесть восприятия. Человек, проживший со своей женой двадцать или тридцать лет, ее более или менее знает. Если он писатель, он может описать ее, вернее, женщину, похожую на нее. Это описание будет весьма отличаться от тех признаний, которые слышал его закадычный друг двадцать или тридцать лет назад. В словах влюбленного юноши не было ни психологического анализа девушки, которая его увлекала, ни портретного сходства, но была в них острота чувства. Я знаю, что в моем рассказе об Индии будет много поверхностного, случайного, а порой и неверного. Мне думается, что мои индийские друзья простят мне это, почувствовав, что эти заметки продиктованы любовью.

2

В Дели я увидел прекрасную железную колонну. Ее поставили в пятом веке. Шли дожди, палило южное солнце, но ржа не тронула железа. Не скрою — я удивлялся, я не знал, что древние индийцы в таком совершенстве владели тайнами металлургии. Я сразу признался себе, что ничего не знаю об Индии. Шесть лет тому назад, приехав в Китай, я с горечью подумал о том, как нас плохо учили. В Индии я снова почувствовал свое невежество.

В гимназии нам много рассказывали про стойков и эпикуров, про то, сколько детей было у Зевса и как они ссорились друг с другом. Мы читали в переводе «Илиаду», а в подлиннике (конечно, с подстрочником) Горация. Мы твердо знали, что есть эллинская красота и римское право. Читая романы или стихи, мы то и дело встречались с Аполлоном, с Афродитой, с музами, с греческими софизмами и латинскими афоризмами. Каждый подросток знал, что есть Венера Милосская — перед ее совершенством плакали Гейне и Глеб Успенский. Мы знали, что Пушкин в лицее увлекался Апулеем и что, влюбившись, он поминал Киприду, а Чаадаева сравнивал с Периклом. Мы помнили также, что Архимед воскликнул «Эврика!» и что таковы истоки математики.

Все это очень хорошо: знания никому не могут повредить, и знакомство с Элладой не только повышало эстетический уровень, но и облегчало восприятие высоких гуманистических устремлений. Плохо другое: родословную нашей цивилизации нам представляли неполной, а следовательно, и неверной. Нас не учили тому, что есть другие истоки нашей культуры помимо Греции. Разве кто-нибудь в гимназии нам говорил о Конфуции, о Будде, о Ведах? Разве в хрестоматиях были стихи Ли Бо и Ду Фу? Разве мы знали древнюю индийскую скульптуру? Разве нам объясняли, кто придумал компас, кто изобрел книгопечатание? Мы знали про Гутенберга, он был для нас тем хитроумным немцем, который, по старому народному представлению, сделал луну. В гимназии нам не говорили, что китайцы смастерили эту самую луну за восемь веков до Гутенберга. Мы восхищались словами: «А все-таки она вертится!» Мы не подозревали, что за тысячу лет до итальянца Галилея индеец Арибахата установил, что земля — шар, вращающийся вокруг своей оси. Белинский писал: «Вы, может быть, думаете, что я изложу вам содержание «Рамаяны» и «Махабхараты», разберу неподражаемые красоты «Сакунталы»?.. Признаюсь вам откровенно — священные письмена Вед для меня сущая тарабарская грамота, а поэм и драм индийских я не видывал даже в переводах». Правда, год спустя после того как Белинский написал эти строки, при его же ближайшем содействии был опубликован русский перевод с санскрита части «Махабхараты», а вскоре переведена была «Сакунтала». Жуковский еще раньше перевел сказание о Нале и Дамаянти, а Карамзин — отрывки из драмы Калидасы. Московский Камерный театр открылся постановкой «Сакунталы».

Но никогда эти замечательные произведения не входили в школьные курсы мировой литературы. Прошлое человечества нам выдавалось суженым и обедненным.

Киплинг начинает одну из своих баллад словами: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Эти слова стали любимой присказкой многих европейцев, противопоставляющих свою культуру Азии. Может быть, в этом сказывается прежде всего то невежество, о котором я говорил?

Конечно, для иных политиков разговоры о защите «западной культуры» — лицемерное прикрытие их корыстных намерений: эти люди мало приобщены к любой культуре, будь она «восточной» или «западной». О них я сейчас не говорю. Но легко встретить честного французского врача или английского юриста, которые искренне верят, что вся культура человечества вышла из Греции и была передана избранной богом Европе воинами Рима. Так их учили в лицеях или в колледжах, и они это запомнили на всю свою жизнь.

В самом начале нашей эры в Индии был создан сборник басен «Панчатантра»; в баснях высмеиваются глупость, жадность, зависть и другие пороки. У древних индийских баснописцев не было никакого снисхождения ни к царственным самодурам, ни к алчным брахманам. Интересна судьба этих басен: пять или шесть веков спустя их перевели на арабский язык, потом с арабского на латинский и на греческий. Так они пришли в Европу. В старой Руси басни стали известными под названием «Стефанит и Ихнилат». Французская поэтесса двенадцатого века Мари де Франс в одном из своих фавлио повторяет фабулу басни из «Панчатантры» — «Мышка-девушка». Конечно, Мари де Франс была убеждена, что она вдохновляется рассказом римлян, а русские считали, что поучительные рассказы были написаны на греческом языке святым Иоанном Дамаскином. Лафонтен хорошо знал, чем он обязан Эзопу, но, наверно, не подозревал, что есть на свете «Панчатантра».

Папирус, бумага, которую во втором веке изобрели китайцы, или пальмовые листья, на которых писали поэты Древней Индии, не отличаются прочностью; литературу Древней Греции, Индии, Китая мы знаем по случайно уцелевшим образцам. Камень крепче пальмового листа. Правда, века разрушают и гранит, все же сохранилось достаточно замечательных памятников, чтобы мы могли судить о совершенстве мастеров, их создавших, и благодаря им понять давние времена. Вряд ли уместен

спор о том, что выше — Самофракийская Победа или изображение Бодисатвы, побеждающего смерть, найденное в Матхуре. Конечно, искусству всегда присущи национальные черты, и есть свои особенности в древней скульптуре Индии, как и в древней скульптуре Греции; но большое искусство тем и велико, что, подымаясь над национальными границами, оно становится понятным и дорогим любому человеку, где бы он ни родился.

Индийские купцы, посещавшие Древние Афины, восхищались Парфеноном, и воины Александра Македонского, вторгшиеся в Индию, не могли не любоваться ее искусством. Для того чтобы оценить барельефы Элевсинского храма, не нужно верить в те таинства, которые вдохновляли ваятелей. Возвращение Прозерпины из преисподней — прелестный поэтический образ, связанный с ощущением весеннего возрождения мира. Я был в Элевсине двадцать лет назад; я не поклонялся там Церере, но я преклонялся перед силой искусства, перед красотой. То же самое чувство я испытал теперь в Индии, в пещерных храмах Аджанты и Эллары: не нужно быть ни буддистом, ни брахманистом, чтобы понять красоту влюбленного Кришны или молодого Сакья-Муни, задумавшегося под деревом.

Нелепо противопоставлять Элладу Древней Индии или Китаю, куда полезнее призадуматься над их близостью. В любой истории искусств можно найти описание так называемого «греко-буддийского» искусства, процветавшего в первые века нашей эры на северо-западе Индии. Однако этим дело не ограничивается. Глядя на изумительную скульптуру Матхуры, на памятники эпохи Гуптов (эту эпоху считают золотым веком Индии), поражаешься сходству с лучшими образцами эллинского искусства. Разумеется, многие индийцы в те времена ездили в Грецию, как и многие греки посещали богатую Индию. Может быть, вместо рассуждений о влиянии Греции на Индию справедливее сказать о взаимном влиянии? Давно я читал, как восхищался культурой Индии греческий историк и медик Ктезиас, живший в пятом веке до нашей эры, то есть в эпоху расцвета Эллады. Философия Древней Индии увлекала и Платона и Пифагора. Несмотря на изобилие богов и богинь, несмотря на отсутствие четырехмоторных самолетов и стюардесс, древний мир был куда более единым в своей культуре, чем то представляется некоторым профессорам лицеев и колледжей.

Известно, что между Древним Китаем и Индией происходила оживленная торговля. Через горы и морем перевозили не только шелка и красители: из одной страны в другую проникали философские концепции, этические идеалы и, конечно же, эстетические нормы. В Китае сохранилась изумительная скульптура Юньгана, она сродни Индии и Греции. Я не думаю и в данном случае, что влияние было односторонним, скорее имело место общее устремление художников изобразить мир и человека с той скупостью средств, которая присуща высоким эпохам искусства, и народы обогащали друг друга своими духовными достижениями.

Можно продолжить эти размышления и привести еще один пример. Обычно историю Америки начинают с описания испанских кораблей, причаливших к пустынным берегам Нового Света. Напрасно, однако, искать в превосходных музеях Соединенных Штатов высокой скульптуры, созданной после так называемого «открытия Америки», — ее нет. Существует изумительная скульптура ацтеков, инков, майя и других народов, создавших культуру того Света, который несправедливо окрестили «новым». Несколько лет назад мне удалось увидеть выставку древнего искусства Мексики, и меня там поразила скульптура, родственная Китаю, Индии, Греции.

Рассуждения о некоторой общности древнего искусства различных стран могут показаться академичными: не все ли равно, что танцующий Шива в храме Эллары — родной брат аттического Диониса? Между тем это не отвлеченная дискуссия. В родословной человеческой культуры имеются явные погрешности: ее переписывали не очень сведущие писцы и ее подчищали достаточно опытные шулера. Античная цивилизация не ограничивалась Пелопоннесом или смежными странами, она включала в себя Индию и Китай.

Глядя на старую русскую керамику, видишь родство с флорентийцами, видишь также родство с Востоком, который знал полноту цвета. Однако если восстановить истину и признать, что древняя культура была слиянием гениев различных народов, то станет ясным, что есть общее между истоками русской культуры и странами Азии. Андрей Рублев, как и другие великие мастера славянского Возрождения — живописцы Охрида, Южной Сербии, Баяны, — бесспорно, знали искусство Эллады, и меня не удивило, что при всем различии тематики имеется сходство между тремя юношами вокруг стола, напи-

санними гениальным русским художником, и стенописью Аджанты.

Реки не только делятся на рукава возле морей, в которые они впадают, многие реки образуются из нескольких источников. Конечно, Греция — колыбель культуры, но такими же колыбелями были Индия и Китай. Осознание этого не только обогатит школьные программы, оно поможет опровергнуть расовое чванство и колониализм, сделает смешными попытки разрубить человеческую культуру на различные географические зоны.

3

Кажется, ни к одной стране не было проявлено столько несправедливости, как к Индии. Англичане ее двести лет обирали, жили за счет ее богатств и в то же время презрительно говорили о нищей, чумной и грязной стране. Ее завоеватели оружием подавляли восстания, сажали в тюрьмы, вешали и при этом снисходительно толковали о «неисправимом фатализме» и о «пассивности», якобы свойственных индийскому народу.

Об Индии говорили — «таинственная страна». На первый взгляд в таком определении нет ничего предвзятого: Индия — страна большая и многоликая, с долгой историей, сложной культурой, своеобразными обычаями. Однако для многих европейцев слова о «таинственности» Индии служили оправданием своего нежелания ее узнать и понять. Люди Запада много и красноречиво писали о том, что индийцы замкнуты, отъединены, чуждаются прогресса, умалчивая при этом, что европейцы отгородились от Индии глухой стеной условных представлений и поверхностных оценок.

Разумеется, были в Европе люди, искренне любившие Индию, были крупные ученые, посвятившие себя изучению культуры этой страны, как француз Леви, англичанин Хейвелл, русский Щербатский и многие другие. Лингвисты всего мира изучали санскрит. Еще в конце восемнадцатого века «Сахунтала» была переведена на ряд европейских языков. Русский перевод «Бхагавадгиты» (часть «Махабхараты») вышел впервые в 1788 году. Имелись отличные труды, посвященные древнему искусству Индии. Британский музей справедливо гордился коллекцией индийской скульптуры. Все же для огромного большинства

западноевропейских и американских интеллигентов Индия оставалась неизвестной. Незнание можно простить, хуже то, что люди, не знавшие Индии, часто считали, что они ее знают, подменяя живую страну различными вымышленными представлениями.

Индийцы любят острую еду, особенно соус керри — его готовят из горького стручкового перца, шафрана, кардамона и других специй. Английская еда, как известно, на редкость пресна, но порой англичане после добронравной овсяной каши и пудинга из капусты едят острейшие керри. Для многих европейцев Индия была именно таким пряным соусом, способным оживить уныние твердо установленных бюджетов, рент, школьной морали и меркантильной литературы.

Английские дельцы вывозили из Индии чай и шеллак, джут и хлопок. Киплинг нашел в Индии поэтическое сырье, которое восхитило многих европейцев, пресыщенных семейными драмами и банковскими крахами. Индия предстала перед ними как страна непроходимых джунглей и отважных завоевателей; она казалась реальной, но она была освещена ракетами боевой разведки и кострами конквистадоров.

Древнее индийское искусство было известно на Западе главным образом по храмам юга Индии, построенным в семнадцатом веке, с их причудливыми формами, с нагромождением сотен и сотен слонов, всадников, богов, танцовщиц. В любом европейском музее имелись бронзовые статуэтки той же эпохи, представляющие либо танцующего четверорукого Шиву, либо прихотливо изогнутых баядерок. Это искусство соответствует позднему европейскому барокко, оно перегружено деталями, мастерство в нем затверженное, отсутствуют сила чувства, монументальность, вдохновение. Почему же именно эти изысканные, но безжизненные произведения привлекали историков и эстетов Запада? Бронзовая баядерка, видимо, олицетворяла для них своеобразие «таинственной Индии». У испанцев есть слово «эспаньоляда», то есть «испанщина», — так они называют пристрастие иностранцев к мишурной экзотике Испании: пляшущие гитаны, кастаньеты, плащи. Можно сказать, что Запад увлекался не Индией, а «индийщиной». Стояли в своей великолепии изумительные памятники Эллары, Аджанты, Элефанты; на них не глядели. Умирал в муках один из крупнейших математиков нашего века Рамануджам, создатель эллиптических интегралов, в трудных условиях работали физики Бозе и Раман — ученые

не связывали их трудов ни с гением Индии, ни с ее трагической судьбой. Приходили вести о восстаниях, о борьбе народа, они мелькали на газетных полосах, и любой министерский кризис во Франции казался Западу более значительным, чем путь индийского народа.

Я знаю, что и здесь были исключения. Поэтический гений, а может быть, и весь облик Рабиндраната Тагора на час или на год потряс Запад. Первые голодовки Махатмы Ганди описывались во всех газетах мира. Но это было скорее изумлением перед странностями Востока, нежели глубоким и длительным интересом к судьбам Индии.

Помню, еще мальчишкой я прочитал книгу Блаватской о чудесах Индии. Эта русская, статуя которой я теперь увидел в храме теософов в Мадрасе, увлекалась не баядерками, а пестротой верований и суеверий, обрядов и предрассудков, аскетизмом и бродячими монахами. Ее почитают наравне с Энни Безант как одну из основоположниц теософии. Есть в теософии много от старого масонства, есть также отсвет Индии, услужливо придающий скучному уюту Хемпстеда или Шарлоттенбурга таинственную умонастроенность, есть и мистификация, заменяющая некоторым мистику. Для теософов Индия стала обетованной страной; в ее древних книгах, в ее многовековых обрядах они нашли то, чего им не хватало в насквозь изъезженной и слишком понятной Европе. Нужно сказать, что во время борьбы индийского народа симпатии как Энни Безант, так и некоторых других теософов были на стороне угнетенных. Это, конечно, не меняет картины. Многие европейцы и американцы впервые увидели Индию сквозь теософские очки: вместо подлинной страны перед ними встали различные чудеса, потрясшие Блаватскую.

Кто из европейцев и американцев не знает слова «йоги». Одна из религиозно-философских концепций Древней Индии дошла до Запада в упрощенном и искаженном виде. Биржевики и кокотки, писатели и карточные шулера начали усердно прилагать к различным дыхательным упражнениям. Одни жаждали войти в общение с божеством, другие искали забвения, искусственного рая, третьи надеялись стать всемогущими. О йогах писали популярные руководства, романы-реки и стихи в форме криптограмм.

В Пондишери (бывшая французская колония) построен огромный центр последователей Вивекананды, религиозного философа, жившего во второй половине прошлого века. Ромен

Роллан написал о Вивекананде книгу, увлекшись глубоким гуманизмом бенгальского проповедника. Оставаясь верующим индусом, Вивекананда был горячим сторонником прогресса, обличал угнетателей своего народа и окаменелость обрядности. Его имя стало известным на Западе, но люди там мало интересовались тем передовым и гуманным, что заключалось в его проповедях, его борьбой против суеверий и кастовой нетерпимости, его призывами к соотечественникам быть мужественными, добиться освобождения. Для Запада Вивекананда стал «неистовым индусом», который говорил о таинственной Веданте. Центр в Пондишери содержится главным образом на деньги, присылаемые из Америки и Западной Европы. Зарубежные приверженцы Вивекананды, конечно, знали, что миллионы бенгальцев умирают от голода, но считали, что, изучая древние книги или размышляя над словами бенгальского философа, они обретут ту абсолютную внутреннюю свободу, о которой говорится в Упанишадах.

На Западе писали и говорили об Индии то с трепетом, как на спиритическом сеансе, то с пренебрежением. Одни восторгались тем, что в Индии еще сохранилось много феодальных обычаев, что там поклоняются Ганapati — богу с головой слона, покровителю литераторов и коммерсантов, что там ходят в домотканых одеждах. Другие возмущались отсталостью Индии, ее нежеланием слепо перенять мораль и нравы ливерпульских оптовиков или американских бизнесменов.

Каких только небылиц не писали про эту страну! Уверяли, будто в ней триста языков, поэтому она не может быть независимой, и при этом не упоминали, что на мнимом языке «нора», по данным английских чиновников, разговаривают всего-навсего два человека. Клялись, что индийцы — религиозные фанатики, и стоит уйти из Индии солдатам королевской армии, как все жители перережут друг друга.

Западные филантропы пытались обвинить индийцев в том, что они сами повинны в своей нищете. При этом ничего не говорилось о неслыханной эксплуатации Индии Западом; нищета объяснялась мнимым «перенаселением». Не спрашивали, почему колонизаторы разоряют страну, спрашивали индийских женщин: как они смеют рожать детей? Между тем статистика показывает, что прирост населения шел в Европе вдвое быстрее, чем в Индии. Жозуэ де Кастро приводит развязные слова одного из самых рьяных мальтузианцев Фогта, который заявил, что

индийцы обрекают себя на голодную смерть, ибо «в Индии половые отношения — это национальный спорт».

Если у Индии, хотя бы благодаря теософам и йогам, было на Западе достаточно эксцентричных поклонников, то у нее было немало и хулителей. Некоторые английские моралисты писали, что индийцы лишены человеческих свойств, что им нельзя верить, и уж конечно, нельзя им доверить «жемчужину империи» Индию. Старая индийская литература, по словам некоторых западных исследователей, «убивала в человеке волю и динамизм». Существование в двадцатом веке каст означало в глазах этих знатоков приговор «Рамаяне» и «Махабхарате», написанным до начала нашей эры. Поносилось древнее искусство Индии. Джавахарлал Неру в своей книге «Открытие Индии» приводит отзыв Ситуэлла, который, по его словам, пользуется в Англии известным авторитетом. Ситуэлл говорит, что «отвратительная скабрёзность часто портит индусские произведения искусства».

Незадолго до моей поездки в Индию я прочитал книгу поэта и эссеиста Анри Мишо, который, побывав в Индии, решил поделиться своими впечатлениями. Приведу несколько цитат; мне неприятно их переписывать, но полезно узнать, до чего может довести западного эстета и сноба та спесь, которую прививали ему с детства. Анри Мишо пишет: «Никогда, никогда индеец не сможет заподозрить, до какого отчаяния он доводит европейца! Зрелище индийской толпы, индийской деревни или просто улицы с индийцами возле домов неприятно или отвратительно». Он говорит об индийцах: «У них лица самодовольных людей, лишенных морали, и лжесвидетелей. Отсутствие человечности. Красоты нет ни в них самих, ни в их жилищах». Как Ситуэлл, Анри Мишо обвиняет древнее индийское искусство и Калидасу в непристойности. Свою книгу Мишо иронически озаглавил «Варвар в Азии». На каждой странице он пытается глумиться над народами Азии, которые ему кажутся варварскими. Иронии, однако, не получилось: книга действительно показывает варвара, который, хотя и написал дюжину книг, не способен расшифровать даже азбуку высокой индийской культуры.

Индийский народ много сделал для того, чтобы опрокинуть ложные представления Запада об Индии. Может быть, Ситуэлл и не изменил своего мнения о скульптурах Эллары, а Мишо по-прежнему считает всех индийцев уродливыми, но рядовой

американец и европеец, проглядывая газеты, начинают понимать, что в Индии, кроме священных коров, бронзовых баядерок, теософов или йогов, существует индийский народ.

Десять с немногим лет назад Джавахарлал Неру содержался в ахмаднагарской тюрьме как преступник. Теперь Иден старается заручиться его поддержкой, и к нему ездит с визитом Даллес. Многие изменилось в мире.

Все же Запад еще не понял всего значения Индии, недостаточно сделал для того, чтобы узнать культуру и жизнь этой великой страны. Когда-то европейцы, стремясь найти путь в Индию, случайно открыли Америку. Было бы неплохо, если бы теперь те европейцы, которые открывают Америку ежедневно, а порой и ежечасно, открыли бы Индию, поняли бы ее прошлое и настоящее, ее путь в будущее...

4

Для чужестранца, попадающего в Индию, все, что он видит, необычайно. Конечно, эти первые впечатления порой случайны и разрозненны, но они ставят перед приезжим ряд вопросов, заставляют над многим задуматься.

Страна большая; кажется, в ней все есть — от северных сосен до гигантских тропических пальм. Пустыня Тар, где люди мечтают о воде, и Ассам — самое дождливое место мира. Кофейные рощи. Плантации риса. Сахарный тростник. Чудесное дерево Индии манго с золотыми сладкими плодами. Вместо репейника — ананасы, вместо бузины — пунцовые изгороди бугенвиллей, вместо крыжовника — бананы, вместо берез — высочайшие кокосовые пальмы. Океан; он то уходит далеко, то подбегает к домам; в нем много акул, и люди боятся купаться. Солнце неистово, на юге оно не знает передышки и не дает человеку передохнуть. Очень жарко в Мадрасе или в Бомбее, а в Калькутте жара сырая: влажность воздуха даже в сухие периоды года превышает девяносто процентов; все время — ощущение, что ты в оранжерее. Летом во время муссонов льют тропические ливни. В джунглях тигры, леопарды, носороги, слоны. Много змей; говорят, что иногда они забираются в дома; мне повезло — я видел змей только у бродячих факиров, которые устраивают на улицах битвы мангусты с коброй. Обезьяны порой опустошают поля, они залезают в окна домов и крадут по-

мидоры, орехи, бананы. Буйные лианы обвивают деревья, а деревья диковинные: баньян, бальзамные, равенала, саловые и много других, для которых нет русских названий: они пускают в землю воздушные корни и цветут огромными яркими цветами, похожими на орхидеи. По стенам взбираются бурундуки. Кружат орлы, беркуты, ястребы. Есть в природе нечто чрезмерное, оно давит человека.

Все расы смешаны и перемешаны. Невежественные немецкие расисты клялись арийской чистотой и даже переняли один из священных знаков индуизма — свастику. Арии не были древнейшими обитателями Индии, они пришли с севера за две тысячи лет до нашей эры. До них существовала древнейшая цивилизация долины Инда. В музеях можно увидеть скульптуру, найденную при раскопках Мохенджо-Даро; лица, изображенные на медальонах, напоминают чем-то египтян. На юге Индии живут с незапамятных времен тамилы; они похожи на негров. Приходили завоеватели и быстро смешивались с индийцами. Приходили скифы и кушаны, греки и гунны, арабы и афганцы, монголы и персы. Индия их поглощала. Менялись типы, образовывалась одна общая культура. Есть индийцы с очень светлой кожей и с носами, которые почему-то принято называть римскими; есть черные, с большими губами; есть на севере скуластые и узкоглазые. На улицах Калькутты или Бомбея можно увидеть самые различные типы, так что для расистов Индия — дурной пример; ее культура, ее народ — это чудесный сплав.

В Индии много языков, хотя, конечно, не столько, сколько насчитывали английские чиновники, больше, чем в Швейцарии, меньше, чем в Советском Союзе. В основном две группы языков — идущие от санскрита и дравидийские. На севере и в центре Индии можно объясниться на хинди; бенгали или маратхи близки к нему, как украинский или белорусский близки к русскому. На юге хинди не понимают, у дравидийских языков другие корни.

После долгой чужеземной оккупации индийцы относятся особенно ревниво к языковой проблеме. Когда я был в Индии, в Бомбее, в Калькутте люди волновались, говоря, что новые административные подразделения не отвечают языковым признакам.

На многих языках Индии существует богатая литература. В Мадрасе меня пригласили писатели, которые пишут на языке телугу; несколько дней спустя в том же городе я был на собрании тамильских писателей: Мадрас — двуязычный город.

В университетах лекции читают по-английски. Многие газеты выходят на английском языке, их читают интеллигенты, чиновники, коммерсанты. Есть и писатели, которые еще вынуждены писать на английском языке, хотя он понятен всего-навсего одной сотой населения; в их романах пенджабские крестьяне или калькуттские ткачи говорят на языке оксфордских студентов, в который вставлены слова бенгальские или урду.

Религий много. Много и разветвлений основной религии — индуизма, которая допускает довольно свободные толкования Веданты и объединяет целый сонм богов и богинь. Есть, например, вишнуизм: Вишну — бог, снисходительный к людям. Есть буддийские храмы, мечети, костелы, кирки, синагоги. В Бомбее есть огнепоклонники, парсы; они пришли в Индию некогда из Ирана; они не могут ни хоронить покойников, ни сжигать их и относят тела умерших в «Башню молчания», чтобы их расклевали хищные птицы. В Калькутте почти все шоферы такси — сикхи: им нельзя ни стричься, ни бриться, они носят всегда тюрбаны, а бороды подтягивают резиночкой. В Калькутте много различных храмов. Когда я подошел к одному, там происходило жертвоприношение: резали барашков. Рядом другой храм — джайнов; у прихожан рот закрыт сеткой — они боятся нечаянно проглотить мушку: религия запрещает им убивать любое живое существо. Бродячие монахи с причудливо расписанными лицами и сосудами, в которые верующие кладут подаяние. Есть богиня науки — для ученых.

При всем этом нет и следа религиозной нетерпимости. Никто не интересуется религией другого и не стремится обратить его в свою веру. Я видел храм, где молятся вместе индусы и мусульмане.

Принцип разделения на касты еще силен, хотя республика уничтожила кастовые ограничения. Разделение, основанное на древних религиозных заветах, настолько вошло в быт, что мадрасские католики из париев не ходят в церкви, где молятся индейцы высших каст; у париев свои церкви.

Как и у католиков, у индусов человек легко становится святым, которому поклоняются. Рамакришна Парамахамса был философом и стремился к социальным преобразованиям. Я вошел в один из храмов: люди молились, а богов не было. Потом раскрылись врата алтаря, и я увидел мраморную статую, похожую на памятники, украшающие площади городов или сады университетов. Статую Рамакришны Парамахамса поставили,

однако, в храме, и люди перед нею молятся. В мадрасском центре теософов — статуи Брахмы, Будды, Иисуса Христа; там же стоит статуя немолодой женщины с типично русским лицом. На цоколе написано: «Елена Петровна Блаватская»; молятся и ей.

Есть в религиозности индийцев много от привычки, много от жажды задуматься над жизнью, много и от суеверия. Мы ехали ночью из Аурангабада в Бомбей, дорога была плохая, стоял туман; усталый шофер нервничал. Когда мы проезжали мимо одного из многочисленных храмов, шофер остановился и, подзвав брахмана, дал ему четверть рупии. Вряд ли этот шофер был очень верующим. Но ведь в Западной Европе и в Америке миллионы людей вовсе неверующих боятся сесть за руль, если в машине нет какого-нибудь талисмана... В Калькутте на берегу Ганга большие фабрики джута. Ганг — священная река. В ней купаются, чтобы духовно очиститься, набирают мутную воду в кувшины, увозят в деревни.

Входя в храм любого культа, индийцы разуваются. Снимают обувь и входя в частный дом, заслуживающий уважения. В Мадрасе разувались и на собрании писателей, и на представлении балетной школы.

Чем больше едешь по миру, тем яснее становится условность различных обычаев, которые в детстве кажутся универсальными и вечными. Индийцы, например, не знают рукопожатий. Наверно, индийскому крестьянину кажется не только странным, но и бесперомонным поведение европейца, который почему-то хватается его за руку. Здравуются и прощаются индийцы очень мило: складывают руки на высоте подбородка, как будто молятся.

Индийцы любят цветы, длинными цветочными гирляндами они украшают гостей, молодоженов, именинников. Гирлянды из роз, из тубероз, из различных тропических цветов; они сверкают золотыми и серебряными нитями. В Индии я понял, что цветы могут быть грузом — на меня навешивали тяжелые гирлянды. Час спустя цветы вянут, их выбрасывают — цветов в Индии много...

Есть города очень древние. Я был в Матхуре, в Насике, им выше трех тысяч лет. Есть огромные и относительно новые города — Бомбей, Калькутта. Столица Дели состоит из двух городов — Старого и Нового. Старый похож на другие индийские города. Административный центр — это Новый Дели, он

напоминает город-сад: особняки, парки, широкие проспекты, памятники.

В центре Калькутты на улицах и на площадях столпотворение; много автомобилей, дорогу им преграждают большие белые коровы; трамваи, вереницы велосипедистов, тележки, причем седоки сидят на скамеечке спиной к лошади, поток рикш, которые обливаются потом. Огромные здания банков, рядом лачуги. Многие семьи живут на улицах. Бомбей, если взглянуть на него с моря, кажется европейским городом: на набережных высокие каменные дома. За ними начинаются сначала индийские дома с балкончиками, потом хибарки. В Мадрасе в лачуги, где живут рыбаки, войти нельзя — можно только вползти. Есть большие гостиницы для англичан, там слуги в тюрбанах, викторианские люстры, искусственно охлаждаемые комнаты.

Базары, нескончаемые базары. Автомобили, телеги, велосипеды. Возле зеленых и фруктовых лавок коровы, они подбирают кожуру бананов, корки папайя. Торговцы сидят, скрестив ноги, на прилавках. Как повсюду на Востоке, все вместе: мастерская ремесленника, его лавчонка и его жилье. Чем только не торгуют! Стеклянные браслеты и соломенные циновки, шелковые шали и бирюзовые ожерелья, листья бетеля, которые жуют после еды, и папайя — плоды дынного дерева, сласти с перцем и кокосовые орехи. Ручной труд дешев; чудесные шелковые платки, сотканые руками феи, стоят столько же, сколько пакетик лезвий для бритвы: независимой Индии всего девять лет, а прежние ее господа делали все, чтобы помешать росту индийской промышленности.

Строят большие заводы. Специалисты работают над электрификацией страны. Геологи заняты исследованиями: Индия одна из богатейших стран мира и по железной руде, и по марганцу, и по меди, и по нефти, и по углю.

Я был на празднестве Дня Республики в Дели. На военном параде вслед за современной зенитной артиллерией можно было увидеть слонов, затейливо раскрашенных; слоны дефилировали аккуратно, даже кланялись. Было много колесниц, отделанных с большим вкусом, они представляли различные области и города страны. Делегаты в национальных костюмах пели и танцевали. Одна из колесниц была посвящена второму пятилетнему плану: наглядно показывалось, что даст народу выполнение плана — поднятие жизненного уровня, сеть школ и больниц.

Проследовала другая колесница, на ней под смоковницей сидел молодой Будда, демоны его соблазняли.

В Дели я был в превосходно оборудованной физической лаборатории, ее аудитория в архитектурном плане великолепна. Был я и в хорошем здании университета. Был на огромном стадионе, где ночью, при свете прожекторов, показывали народные танцы. Высоко развито музейное дело: музеи Мадраса, Матхуры, Дели не только богаты замечательными экспонатами, эти экспонаты умело размещены. В музеи залетают птицы, а может быть, они там и гнездятся.

На центральных улицах Дели неистово кричат зеленые попугаи, их не меньше, чем в Москве воробьев. На окраинах столицы машина порой замедляет ход — обезьяны сидят на мостовой. Люди ими не интересуются, да и обезьяны в общем не интересуются людьми, а заняты своими обезьяньими делами: играют, ищут пропитание, выскивают у малышей блох.

Возле Калькутты находится статистический институт, руководимый крупным индийским ученым Махаланобисом. Этот институт теперь работает над развитием экономики Индии. Молодые индийцы трудятся с воодушевлением. Институт известен во всем мире как один из лучших. Там работают также иностранные специалисты: американцы, французы, русские, поляки. В доме Махаланобиса часто гостил Рабиндранат Тагор, для него в большом саду хозяин посадил манго — любимые деревья поэта. Наверно, Тагор обрадовался бы, увидев юношей и девушек, которые теперь работают над преобразованием Индии...

На юге можно увидеть деревни такими, какими они были две тысячи лет назад: глинобитные хижины, колодцы с волами или буйволами. Рыбаки Мадраса уходят в океан на маленьких плотах: несколько бревен заменяют лодки. Рыба дешева, да и жизнь...

Хорошее воздушное сообщение. Можно перелететь из одного небольшого города в другой на крохотном двенадцатиместном самолете. Перелет длится час, но стюардесса успевает принести завтрак или ужин.

В народных ресторанах юга еду (рис с овощами или овощи с рисом, иногда тыква, иногда фасоль) подают не на тарелках, а на банановых листьях. Миски и кружки из латуни, они всегда начищены и сверкают; бедняки покупают эту утварь однажды на всю жизнь. Перед едой и после еды моют руки, полощут рот. Рабочие на юге едят раз в день. Люди по большей части очень худые.

Я видел, как на базаре торговцы отходят от ларька; лежат без присмотра рубашки, ленты, сандалии, помидоры, — никто их не берет. Машины часто оставляют незапертыми. Воровства мало.

В больших городах — современные госпитали. В аптеках — набор американских и европейских медикаментов. На улицах Калькутты можно увидеть парализованных, эпилептиков, прожженных.

В Калькутту до сих пор прибывают беженцы из Пакистана. Может быть, эти несчастней всех. В Дели беженцев устроили. Я был в их поселках; проделана огромная работа; построены мастерские, детские ясли, школы. Есть и ремесленные училища; я видел, как мальчиков учили ручным способом изготовлять ведра. Проблема трудоустройства в Индии сложна: несколько веков экономику страны разрушали.

Много детей. В одном из храмов Калькутты я видел, как бездетные женщины вешают камни на ветки бесплодной смоковницы: брахманы говорят, что это может помочь.

В полях под деревом — детвора и учитель; каждый месяц возникают новые школы. В Мадрасе еще девяносто процентов неграмотных, но в школах уже учится шестьдесят процентов детей.

Конечно, образование — великое дело, но знания, которые получает человек, должны быть связаны с его отношением к жизни, к людям, с его эмоциями, с этическими и эстетическими нормами. Геббельс, Розенберг и другие фашистские дикари обладали университетскими дипломами. В Алабаме, в Миссисипи я видел плантаторов, получивших высшее образование, у них были все новинки технического комфорта, а когда они заговаривали о неграх, они казались мне первобытными существами. В Индии я видел неграмотных, в которых чувствовалась большая внутренняя культура.

Чужестранец с любопытством разглядывает людей, а на него не смотрят: даже дети знают, что рассматривать гостя невежливо. Люди общительны, охотно вступают в беседу, есть в них живость, непосредственность. Однако они не шумливы. Толпа тихая. Никто никого не толкает, не пробует пролезть вперед. В Дели во время военного парада сотни тысяч сидели на корточках, стараясь занять как можно меньше места, и расходились после парада спокойно, не толкались, не обгоняли друг друга.

Часто можно увидеть человека, который сидит на корточках и о чем-то думает. Это не иллюзия: индийцы действительно

любят думать; разговорившись с человеком, видишь, что его мысли не ограничены личными делами, ему свойственно желание многое понять. К нищим-философам народ относится с уважением, а суетливых дельцов, перенявших западные повадки, здесь презирают.

Пьют воду; я не видел ни одного пьяного.

Есть очень богатые дома, они обставлены роскошно, но по большей части безвкусно. Утварь, одежда, игрушки крестьян прекрасны в своей простоте. Женщины одеты в сари — это длинные цветные ткани, в которые они искусно заворачиваются. Возле речек — яркие цветники: это сушатся сари.

Женщины во многих областях Индии, особенно на севере, в течение долгих веков были обречены на затворничество — «парда». Теперь многое меняется; можно увидеть женщин, занимающихся общественной деятельностью; я встречал писательниц, художниц, студенток. Прежде девочек выдавали замуж очень рано, женихов подбирали родители, не спрашивая мнения дочери. Теперь идет борьба против этого обычая. Много кинокартин посвящено драмам влюбленных, которых разлучают старозаветные родители.

Кинокартины длинные, в них обязательно имеются песни и танцы. Подход к пляске серьезный; один из самых почитаемых богов, Шива, часто изображается танцующим. Индийские танцы производят очень сильное впечатление. Они сложны: каждое движение — это аллегорическая фраза. В танце участвует все тело; особенно выразительны руки. Музыкальные инструменты своеобразны, многие из них называют тысячелетними. Музыканты сидят на полу, и скрипач придерживает вину — старинную индийскую скрипку — ногой.

Музыка скорее печальная. Жизнь в кинокартинах и романах порой жестока. Жестока она часто и в действительности. А народ добродушен, сердечен. Не видно драк. Даже шоферы, которые во всех странах мира друг друга обругивают, в Индии сдержанны и молчаливы.

Все, о чем я говорю, обычно называют контрастами Индии. Конечно, глинобитную хижину и пролетающий над нею самолет можно назвать контрастами: первый век нашей эры и двадцатый. Однако, когда мы думаем обычно о контрастах, перед нами встает ощущение внутренней несовместимости. А именно его нет в Индии. В Риме античные памятники — либо музеи на открытом воздухе, либо вызов современности; храм Весты ни-

как не уживается с барами, освещенными едким светом неона. А калькуттские коровы вполне уживаются с «бьюиками», и древние храмы Насика входят в повседневную жизнь этого города.

На собрании писателей в Мадрасе председатель прочитал молитву; потом мне начали задавать вопросы о различных современных романах, о социалистическом реализме. Я был на выставке современного искусства в Дели. В работах многих художников меня поразило органическое сочетание традиций древней индийской живописи с зрением, с приемами нашей эпохи: нет ни разрыва, ни стилизации.

В своей автобиографии Джавахарлал Неру рассказывает, как трудно ему было порой понять некоторые слова или поступки Махатмы Ганди, которого он безгранично уважал и любил. Теперь мы видим, какую крупную роль сыграл Махатма Ганди в истории Индии. Но нелегко распутать сложный клубок мыслей и чувств этого человека, разгадать связь между тысячелетними текстами и политической борьбой двадцатого века.

Все, что в Европе было бы режущим противоречием, в Индии кажется естественным. Эта страна живет одновременно и в прошлом, и в настоящем и в будущем. Если этого не понять, нельзя понять ни пятилетних планов, ни религиозных процессий, ни мыслей народа, ни Рабиндраната Тагора, который говорил о своей вере в Упанишады и который приветствовал первое социалистическое государство мира.

5

Некоторые западные туристы восхищаются, видя первобытный труд индийских крестьян или живописную нищету юга; из окон первоклассной гостиницы, спального вагона, автомобиля жизнь большого народа им кажется удачной театральной реставрацией далекого прошлого человечества. Вернувшись к себе, в Англию или в Америку, они раскрывают книгу, чтобы найти объяснение страны чудес, которую им удалось повидать. Сосуществование в Индии различных эпох, ее бедность, прялки или деревянные плуги западные авторы любят объяснять характером индийцев, их набожностью, мечтательностью, пренебрежением к технике и комфорту. Бесспорно, индийцы многим отличаются от западных европейцев, а тем паче от американцев. Комфорт без общего развития культуры вряд ли мог удовлетворить этот народ, из-

давна считающий, что стоит жить только такой жизнью, которую можно назвать достойной человека. Однако, чтобы понять глинобитные хижины крестьян или распространенность туберкулеза, напрасно строить психологические гипотезы, лучше заглянуть в историю.

За три тысячи лет до нашей эры города Индии были превосходно спланированы и снабжены канализацией. Много веков спустя, в первые столетия нашей эры, когда в лесах Великобритании жили различные племена жили первобытной жизнью, не предвидя ни Хартии вольностей, ни тех хартий, которые будут выдавать английские короли и королевы «Ост-Индской компании», индийцы строили морские суда, изготавливали кирпич и парфюмерию, затейливые ковры и мебель с инкрустацией, разводили сахарный тростник, выращивали редкостные цветы и (это способно потрясти многих англичан) обладали клиниками для животных. Университет в Таксиле славился далеко за пределами Индии; эта страна гордилась своими математиками, хирургами, астрономами, драматургами. Греческий посол, посетивший Индию в третьем веке до нашей эры, описал большой и богатый город Паталипутру, окруженный стеной с пятьюстами башнями. Китаец Фа Сянь заверял восемьсот лет спустя, что Индия — богатейшая страна и что ее жители благоденствуют.

В пятнадцатом веке европейцы нашли морской путь в Индию. Португалец Паэс писал о Виджаянагаре: «Этот город снабжается лучше всех городов мира».

Феодалная Индия перед захватом ее англичанами представляла ряд государств, часто между собой враждовавших, как то было во Франции в пятнадцатом веке или в Германии в восемнадцатом веке. Это, конечно, облегчило дело завоевателей. Однако, когда на территорию Индии проникла «Ост-Индская компания», то есть купцы, быстро обросшие солдатчиной, страна, которую увидели европейцы, их поразила не бедностью, а богатством. Француз Тавернье писал, что даже в самых маленьких деревнях Индии можно всегда купить рис, муку, масло, молоко, разные овощи, сахар и сладости. Другой француз, Бернье, отметил большое количество навигационных каналов, искусственное орошение полей; он говорил, что индийцы экспортируют много тканей как хлопчатобумажных, так и шерстяных. Клайв, командовавший войсками английских захватчиков, говорил про Муршидабад: «Этот город такой же большой, густонаселенный и богатый, как Лондон».

Многие путешественники семнадцатого и восемнадцатого веков утверждали, что Индия была страной с высокоразвитой цивилизацией. Она занимала первое место в металлургии и благодаря высококачественной руде и благодаря умению обрабатывать железо. Значительная часть территории была вспахана; Индию тогда называли «житницей народов». Индийцы экспортировали в Европу шелк, красители, различные ткани, селитру, специи. На севере Индии было много примечательных писателей, среди них большой поэт Тулси Дас. В Агре был построен мавзолей Тадж-Махал, в котором сочетаются декоративность мусульманской архитектуры с чистотой и гармонией, присущими всему искусству Индии. На юге воздвигались огромные затейливые пагоды, как, например, знаменитый храм Мадуры. Это была эпоха расцвета индийской миниатюры.

Английский специалист по вопросам Индии Вера Энсти пишет: «Вплоть до восемнадцатого века Индия была страной в экономическом отношении сравнительно развитой, и индийские методы производства в организации промышленности и торговли могли выдержать сравнение с последними достижениями любой другой части света».

Нет, не загадочными свойствами индийской души можно объяснить колодцы с буйволами, голодных людей, неграмотность, прокаженных, а вполне ясными последствиями чужеземного ига.

В 1799 году резидент «Ост-Индской компании» Бечер писал: «Эта чудесная страна, которая процветала при самом деспотическом правительстве, превращается в руины». Год спустя от голода в Бенгалии умерло десять миллионов человек. После двадцати лет хозяйничанья «Ост-Индской компании» член английского парламента Фулerton заявил: «Поля больше не обрабатываются. Огромные площади уже поросли кустарником. Земледельцев грабят, ремесленников притесняют; голод без конца повторяется, население вымирает».

1757 год, когда после битвы у Плесси англичане овладели Бенгалией, стал исторической датой в судьбе как Великобритании, так и Индии. До этого прядильные станки Манчестера мало чем отличались от станков Дакки. Английская промышленность выросла после захвата англичанами Индии. Шагнув вперед, Англия одновременно отбросила Индию назад. Колонизаторы богатели, индийцы нищали. Англия заполнила захваченную страну своими товарами. За несколько лет население Дакки

уменьшилось в пять раз. Умирили ткачи и кузнецы, умирали землепашцы.

Трудно восстанавливаются страны после войн или после стихийных бедствий, но никакие военные походы, никакие наводнения или землетрясения не могут сравниться с почти двухвековым английским господством. Независимой Индии всего девять лет; она сделала за столь короткий срок очень много; но наивно было бы думать, что можно в девять лет залечить вековые раны, накормить досыта, одеть, расселить, научить грамоте четыреста миллионов.

В Мадрасе я был в домах, где живут докеры. В маленькой темной комнате помещаются иногда две или три семьи; здесь же больные; здесь же рожают женщины. Еще тяжелее жизнь бедноты в Калькутте. Признаюсь, минутами я не мог смотреть ни на легкое голубоватое небо, ни на диковинные деревья, ни на красоту, которой было вдоволь вокруг: меня давило человеческое горе. Я невольно возвращался в мыслях к трагедии, пережитой этим вдохновенным, прекрасным и добрым народом. Даже если хочешь о многом забыть, есть вещи, которые не забываются... А когда слышишь восторги иных западных туристов перед древней буколической жизнью крестьян Малабара или читаешь, что суеверие мешает индийскому бедняку жить гигиенично и обращаться к врачу за помощью, то хочется сказать, что если нет предела для взлета человеческого гения, то нет и предела человеческой низости. Рабиндранат Тагор незадолго до своей смерти написал: «Но какую Индию оставят они после себя, какую вопиющую нищету? Когда поток веков господства Англии наконец высохнет, сколько грязи и тины останется в его русле?»

По данным экономистов, население Индии в начале двадцатого века страдало больше от голода и нищеты, чем в начале восемнадцатого века. Представим себе жизнь Европы до того, как она захватила колонии: голод в Англии в шестнадцатом веке или во Франции в семнадцатом, когда по обочинам дорог валялись трупы умерших от истощения; проказу, чуму, холеру; виселицы на площадях европейских столиц; знахарей и шарлатанов; изуверство инквизиции; калек на папертях церквей; невежество и самодурство знати. Обо всем этом может прочитать любой англичанин или француз в курсе истории. Он может также сделать некоторые выводы и понять, что не темные крестьяне Индии, а просвещенные европейцы повинны в той вопиющей нищете, о которой писал Рабиндранат Тагор.

Было время, когда английские империалисты откровенно говорили, что Индия для них — только добыча. Полезно напомнить признание Джойнсона Хикса: «Мы не завоевали Индию для индийцев. Я знаю, что на миссионерских собраниях говорят, что мы завоевали Индию, чтобы поднять уровень жизни индийцев. Это лицемерие. Мы завоевали Индию мечом и мечом будем ее удерживать. Мы будем удерживать ее как лучший рынок для сбыта английских товаров». Теперь, однако, некоторые англичане пытаются реабилитировать роль Англии в Индии. Одни это делают потому, что людям свойственно приукрашивать прошлое; куда приятней вспоминать стихи Киплинга, чем голод в Бенгалии, отдохновенней считать, что ты насадил оливковую рощу, а не лес виселиц. Другие считают, что, пока существуют колонии, необходимо изображать англичан в Индии как носителей прогресса и гуманности.

История, увы, не математика: ее можно написать по-любому. В прошлом году на Ассамблее Мира в Хельсинки выступал английский юрист Гарвей Мур, который сказал: «Поистине неблагородно утверждать, будто вся наша деятельность в Индии сводилась исключительно к ее эксплуатации. Мы почти объединили этот континент, и теперешнее правительство Индии унаследовало традиции и честного правления, и беспристрастного правосудия». Разумеется, знакомство небольшой части индийцев, а именно интеллигенции, с английской культурой может быть отнесено к положительным явлениям; но ведь узнать Шекспира, Байрона, Диккенса, познакомиться с трудами Дарвина индийцы могли бы и без вице-королей. В Индию приехали не Шелли и не Китс, а генерал Клайв. Мур говорит, что англичане помогли Индии объединиться. Действительно, они завоевали одно за другим различные княжества; но они содержали много князей, поддерживая разъединение, а увидев, что теряют Индию, сделали все, чтобы рассечь этот «континент», как говорит Мур, на два государства. Что касается традиций «честного правления и беспристрастного правосудия», то в устах юриста эти слова звучат несколько неуместно. Можно вспомнить, как, подавив восстание в 1859 году, англичане сжигали стариков, женщин, детей. Они повторяли это чуть ли не до последних дней своего господства. Карательные экспедиции двадцатых годов нашего века и расправы в 1942 году с безоружными людьми никак не могут быть отнесены к проявлениям «честного правления». Да и суды были далеко не беспристрастными; достаточ-

но вспомнить суд над Тилаком, которого осудили, хотя присяжные индийцы высказались за оправдание, или процесс лидеров рабочего движения в 1929 году, когда верховный судья, признав, что нет никакого состава преступления, приговорил подсудимых к каторге.

Избавившись от политического гнета, Индия теперь стоит перед задачей обрести экономическую независимость, самой изготовлять оборудование для промышленных предприятий, самолеты, автомобили; добывать уголь из своей богатой всеми ископаемыми земли, а не ввозить его из Англии, добывать нефть и многое иное.

Я радовался, когда видел строящиеся заводы, дома, больницы, школы. Жизнь Индии прежде измерялась столетиями, если не тысячелетиями. Теперь проводятся пятилетние планы, и даже приезжий чувствует, что страна идет вперед. Перед индийцами множество трудных проблем, они должны считаться, например, с огромным количеством людей, которые существуют только благодаря ручному труду. Домотканые одежды, которые стали почти обязательными, связаны куда больше с экономикой страны, чем с философскими системами, утверждающими приоритет сельской простоты, или с эстетическими нормами.

Я слишком мало пробую в Индии, чтобы судить о том, насколько правильно то или иное начинание; можно с радостью сказать — теперь это дело самих индийцев. Еще четверть века назад иные досужие европейцы спорили — на чем кончилась история Индии: на Гуптах или на Великих Моголах. Теперь и подросток знает, что каждый день истории Индии пишет ее народ. В детстве я читал о волнениях в Индии и всегда при этом думал — неужели индийцы, или, как мы тогда говорили, индусы, не добьются своего освобождения, и я счастлив, что увидел Индию, в которой хозяева — индийцы.

6

Будда говорил, что люди разными путями приходят к совершенству. Разными путями идут и народы к жизни более совершенной; в выборе пути сказываются история, национальный характер. Прошлое Индии богато трагическими событиями, сменами династий, нашествиями завоевателей, собиранием и распадом государства. Ашоке были подвластны Афганистан и

Белуджистан. При Гуптах индийские княжества существовали на Цейлоне и на островах Индонезии. А были эпохи, когда Индия представляла собой мозаику крохотных государств. Не раз чередовалось то, что историки называют «расцветом» и «упадком». Однако разрыва не было, существовала преемственность, века не вытесняли один другой, а уживались рядом, как они уживаются рядом на улицах современной Калькутты и Мадраса.

В Европе язычников обращали в христианство. Византия противопоставила себя Риму. Лютер обличал Ватикан. Гуса сожгли на костре. Торквемада искал еретиков. Бушевали религиозные войны, была Варфоломеева ночь. Казалось бы, в Индии с ее религиозностью должны были происходить резкие перемены, преследования инаковерующих, отречение миллионов. Но вот был Махавира, прозванный «Джина» или «Джайна» («Победитель»). Он увлекался математикой, космологией, но от традиционного брахманизма перенял веру в перевоплощение. Его последователи не преследовали брахманов, и брахманы примирились с существованием джайнов. Пришел Гаутама, прозванный Буддой. Он принес новые этические принципы, но и он признавал переселение душ. Буддизм вскоре стал религией, которую исповедовал один из самых знаменитых правителей древности Ашока. Но Ашока с почтением относился к брахманизму. После него одни правители Индии были буддистами, другие — брахманистами, третьи — джайнами. Различия между этими соседствовавшими религиями постепенно сглаживались. Буддизм стал государственной религией во многих азиатских странах, а в Индии он померк. Однако и поныне можно увидеть рядом с храмами Вишну храмы буддистов и джайнов. Книга Упанишады, написанная за много веков до нашей эры, оставалась священной для Рабиндраната Тагора, который был нашим современником.

Ислам слыл воинствующей религией, и, когда мусульмане завоевали Индию, можно было предположить, что они опрокинут не только индуизм, но и весь уклад индийской жизни. Однако в тот самый год, когда французский король Карл IX отдал приказ об убийстве протестантов, мусульманский царь Индии Акбар провозгласил основой государства веротерпимость: ислам приспособился к Индии.

В Пондишери я видел карту, на которой отмечены все чужеземцы, вторгавшиеся в Индию. Не скрою — мне было приятно,

что в длинном перечне нет моих соотечественников. Тверской купец Афанасий Никитин добрался до далекого Бидара не для того, чтобы его завоевать, и никогда он не помышлял о создании «Ост-Индской компании». Маленький Пондишери прежде всего увидел голландцев, их вскоре сменили датчане, потом пришел француз Дюплекс и начал воевать против англичан. А индийцы, проходившие мимо воинственного французского маркиза, твердо знали, что их город не «Пулесере», не «Пельзери» и не «Пондишери», а Пучери; они рассказывали детям о том, что богиня Парвати ездит на быке Нанда, и повторяли стихи тамильского варианта «Рамаяны», написанного в девятом веке поэтом Камбаром.

Разумеется, меньше всего я хочу этим сказать, что индийцам претит движение времени. Напротив, история Индии изобилует проповедниками, выходившими из недр народа и боровшимися против окаменелости кастового общества крестьянскими восстаниями, а в прошлом веке и в этом — рабочими стачками. Завоевателям пришлось уйти из Индии не потому, что они вдруг почувствовали угрызения совести, а потому, что индийский народ не хотел больше мириться с иностранным игом. Был и есть в Индии непрестанный порыв к будущему. Однако любая религиозная ересь, любое смелое начинание, любое социальное движение, глядя в будущее, непременно опирались на традиции, на народные легенды, на далекое прошлое.

Писатель Прем Чанд на десять с лишним лет был моложе Максима Горького, которого он ценил и любил. Новеллы Прем Чанда правдивы, порой трогательны, порой жестоки и всегда человечны. Этот писатель и по своим политическим убеждениям, и по своей художественной манере — подлинный новатор. Однако древнейший эпос Индии он считал живым и говорил: «Эти книги новы поныне». Каждый русский любит «Слово о полку Игореве», как каждый француз любит «Песню о Роланде», но для русских или французских авторов эти эпопеи — изумительные памятники старины, в то время как для Прем Чанда подвиги героев «Рамаяны» были неразрывно связаны с современниками, жизнь которых он описывал.

Древнее искусство Индии мне показалось понятным, близким не только потому, что, как всякое большое искусство, оно выдержало испытание временем, но и потому, что оно связано с работами современных художников и с жизнью страны. Я помню чувства, овладевшие мной в Акрополе; это было восхищение,

омраченное мучительным ощущением отдаленности: так иногда в памяти старого человека встает клочок его детства — солнечный зайчик на крашеном полу или игрушка, но тщетно он пытается восстановить связь дней, ему трудно себе представить, что перед ним не случайное видение, не страница книги, а начало его собственной жизни. После Акрополя современные Афины кажутся другим миром, никто там не верит в Зевса-громовержца, никто не живет по заветам Платона, а художники, пытающиеся оживить традиции эллинского искусства, похожи на вечных учеников любой художественной школы мира. Не то в Индии. Я был в Махабалипураме; на самом берегу Индийского океана сохранились памятники, известные под названием Семи пагод. Когда-то вокруг них был большой город, столица Паллавов; от него ничего не осталось, кроме прибрежных скал, превращенных зодчими и скульпторами седьмого века в часовни и во множество статуй: боги, слоны, всадники, девушки, коровы. Из камня выступает жизнь, она драматична, напряженна, но есть в ней своя трудная гармония. Рядом море, несколько кокосовых пальм, выжженная солнцем бурая трава, песок, печальные лачуги крестьян. Эти крестьяне каждый вечер молятся в храме вишнуистов, и об этом невольно думаешь, глядя на каменного Вишну, который опускается на морское дно, чтобы спасти новорожденную Землю. В соседнем Мадрасе — и об этом тоже думаешь — выставка современного искусства. Конечно, художники далеки и от индуизма, и от слепой привязанности к прошлому, но в их работах легко найти нечто общее со скульптурой Махабалипурама.

Некоторые иностранцы, приезжающие в Индию, при виде мавзолея Тадж-Махал в Агре думают, что это и есть вершина индийского искусства. Слов нет, в Тадж-Махале многое от Индии — ее лирическая настроенность, чистота. Однако Тадж-Махал — родной брат гренадской Альгамбры, выражение мыслей и чувств просвещенного мусульманства; тот же светящийся мрамор, тот же легчайший купол, словно невидимыми нитями подвешенный к небу, то же любование пропорциями, та же роскошь материала. Запрещая изображение бога и человека, ислам повсюду способствовал расцвету архитектуры, напоминающей алгебраические формулы, а живопись и скульптуру сводил к орнаменту.

Не в Агре, не в Дели, да и не в поздних причудливых храмах юга Индии нужно искать подлинное ее искусство: его памятники

по большей части расположены далеко от больших городов, вне населенных пунктов. (Может быть, поэтому они и сохранились.)

Посмотреть Акрополь, находясь в Греции, легко, как легко во Флоренции зайти в Уффици, съездить в Пизу или в Падую. Дорога в заповедники древнего индийского искусства напоминает скорее паломничество, нежели туристическую экскурсию. В машине из Бомбея до древнего города Аурангабада восемь часов. Жара, едкая пыль; ухабы и рытвины, как будто это где-нибудь возле Суздаля или Кашина. От Аурангабада еще сто километров до Аджанты. Машина останавливается у подножья крутой горы, двадцатый век на этом решительно кончается. Нужно идти вверх под палящим солнцем Индии: пещерные храмы высечены в высокой скале.

Рассказать о живописи, пожалуй, так же трудно, как рассказать о пении птиц или о запахе цветов, ведь и у больших писателей мы встречаем ничего не говорящие формулы — «чудно пахли цветы» или «нежно пел соловей». Конечно, любители различают в пении соловья девять колен, но вряд ли даже их детальное перечисление может передать прелесть ночи, заполненной соловьиными трелями.

Аджанта была создана буддистскими монахами, которые начали работу во втором веке до нашей эры, а кончили девять столетий спустя. Двадцать девять храмов и монастырей высечены в скале; они украшены скульптурой и живописью. На полу видны углубления в камне — палитурные живописцев. Как могли они в темных пещерах (теперь их освещают электричеством) различать краски?.. Девять веков — большой отрезок времени; представим себе романский собор, который начали строить в двенадцатом веке; к нему приделали готические башни, один из его порталов в духе Возрождения, внутри статуя барокко, часовни похожи на беседки Трианона, роспись сделана импрессионистами, а витражи выполнил молодой Пикассо. Это может только присниться, и потом скажешь: ну и дурацкий сон!.. Конечно, в фресках Аджанты есть изменения; поздние кажутся более изысканными, порой манерными. Но разнобоя не чувствуешь. Это удивительно. Еще более удивительно, что прошло тринадцать веков с того дня, когда Аджанту покинули ее последние постояльцы. Никто не поклонялся Будде. Пещеры были завалены. А искусство Аджанты нам кажется живым, современным.

Монахи всех религий умели выбирать места для своих монастырей. Аджанта — это отвесная скала; внизу долина с речкой, напротив лесистый склон горы.

Вначале буддизм не знал монастырей. Будда говорил, что борьба против мирских соблазнов и суровый образ жизни помогают обрести душевный покой. Наиболее ревностные из его последователей оставляли свой дом, семью и, блуждая по стране, проповедовали аскетизм. Три месяца в Индии льют тропические дожди, и даже аскетические странники были вынуждены искать крова; для них начали строить в пещерах укрытия, своеобразные монастырские гостиницы, которые впоследствии стали монастырями. Высечь в скале двадцать девять храмов — это титаническая затея, но сделать из каждого нечто гармоничное, связать колонны с росписью, своды со статуями — воистину чудо.

Живопись Аджанты нельзя назвать религиозной, хотя она и создана монахами. Содержание стенописи весьма разнообразно, в них все, что волновало людей тех веков, — от простодушной легенды о том, как слон, попав в неволю, растрогал сердце короля, до изображения вручения верительных грамот персидским послом повелителю княжества Ватапи Пулакешину. Трудно поверить, что художники были отшельниками: их живопись говорит о прелести жизни. Девушка срывает цветок; другая смотрится в зеркальце. Вот мать с сыном. Вот юноша обнимает свою возлюбленную. А вот два буйвола; пренебрегая святостью места, они затеяли драку... Хотя смерть Гаутамы сопровождается чудесами, художник изобразил смерть человека. Здесь не только идиллия, здесь и бури жизни, но они представлены так, что кажутся осмысленными, полными внутренней гармонии. Художники Аджанты часто изображали танцы; редко где можно найти столь поразительное ощущение ритма в пространственном искусстве, каким является живопись, а тем более стенная.

Западные искусствоведы то обвиняли древнее индийское искусство в грубости, в чрезмерном натурализме, то, восхищаясь им, старались представить его абстрактным и неземным. Профессор Хейвелл говорит, что греки изображали человека, а индийцы, обладавшие высокими идеалами, стремились передать божественную сущность мира. Но в Аджанте, как во многих других местах, где сохранилось древнее искусство Индии, нас потрясает именно его человечность. Со стен пещер Аджанты на посетителя глядят люди.

В «Сакунтале» царь Душианта пишет портрет любимой девушки: в эпоху Гуптов живопись занимала почетное место, было распространено и портретное искусство. Люди на стенописях Аджанты — герои различных народных легенд; есть также сюжеты, навеянные происходившими в то время событиями; можно легко допустить, что, изображая некоторых людей, художники стремились, как портретисты, передать их индивидуальные особенности; все персонажи — индийцы, современники Калидасы.

Мировоззрение художников Аджанты никак нельзя назвать отрицанием суетной жизни. Если обязательно прибегать к ярлыкам, то вернее сказать о пантеизме. Стенопись Аджанты по своей душевной настроенности чем-то сродни «Цветочкам» Франциска Ассизского. Не раз в этих пещерах вспоминаешь Италию Возрождения, фрески тосканских мастеров. Конечно, Индия пятого века мало напоминала Италию пятнадцатого столетия, но живопись Аджанты напоминает то Гирландайо, то Боттичелли, то Леонардо да Винчи — гармонией, умением придать простой жизни глубокое значение.

Другим замечательным памятником древнего индийского искусства можно назвать Эллору. Ее храмы также вырублены в скале. Они созданы между четвертым и десятым веками; одни из них индуистские, другие буддистские, третьи джайнистские. Самый замечательный — храм Кайласа — относится к восьмому веку. Первое, что испытываешь, — изумление перед дерзостью и упорством людей. Восемьдесят метров длины, пятьдесят ширины, сорок высоты — храмы, галереи, статуи, — и все это из одного «куска» камня. Потом начинаешь восторгаться. Башни, галереи, мостики. Гигантские слоны подпирают площадки. Большие статуи и барельефы со множеством маленьких персонажей. Шива танцует. Злой демон пытается распахнуть гору, на которой сидят Шива и его жена Парвати; она чуть встревожена, он смутно улыбается — мир устоит. Есть разъяренные быки и танцующие девушки. И есть то, без чего разлетелся бы этот грандиозный камень на тысячи деталей, — гармония.

Могут спросить, реалистичны ли скульптуры Эллоры: ведь в наше время любят говорить о реализме. А были эпохи, когда создавались замечательные реалистические произведения и когда художники думали об очень многом, только не о том, реалистичны их произведения или нереалистичны. Они были реалистами потому, что их мысли и чувства отображали мир, в

котором они жили, и потому, что они глядели на людей, на горы, на деревья, а не на выработанные каноны. Конечно же, древняя индийская скульптура реалистична, хотя она показывает мир не в деталях; а в тех основных формах, которые являются плодом долгих наблюдений и долгих размышлений. Она монументальна, и это в равной мере относится как к огромным каменным слонам, так и к маленьким статуэткам из терракоты.

Рабиндранат Тагор, который сам был художником и который, пожалуй, острее своих современников понимал древнее искусство Индии, писал: «Если вы потребуете от меня показа какого-нибудь отдельного дерева, то я, не будучи художником, постараюсь воспроизвести каждую деталь, боясь потерять иначе особенность именно этого дерева и забыв, что особенность не есть сущность. Но когда за дело берется настоящий художник, он возвышается над мелочами и приступает к характеристике существенного». Эти слова применимы ко всему искусству, а особенно к искусству Индии — в этой стране философия всегда сливалась с поэзией, а зрение художника пополнялось созерцанием мыслителя.

Глядя на скульптуру Эллора, невольно задумываешься над особенностями развития искусства. Прогресс человечества не пытаются отрицать даже мракобесы. Мы все знаем, что за пятнадцать веков человечество ушло далеко вперед и в науке и в социологии. Люди эпохи, когда были созданы храмы Эллоры, не знали и тысячной доли того, что знает теперь любой школьник. Они боялись мести богов. Преступникам отсекали руки и ноги. Рождающийся феодальный строй вводил новые формы угнетения. Для огромного большинства людей мир кончался городской стеной или околицей деревни. Человеческий разум многое отвоёвывал у природы, он совершенствовал и продолжает совершенствовать структуру общества, он сделал труд более легким. Индия была разорена и обескровлена чужеземцами, но я убежден, что бедные паломники, некогда посещавшие Эллору, сочли бы райскими видениями поезд в Аурангабаде, коробок спичек или газету, которую сельский грамотей читает вслух. Почему же древнее искусство представляется нам не начальной азбукой, а высоким, порой почти непостижимым умением? Вряд ли кто-нибудь из наших современников пожалует, что он не живет во времена папы Юлия II, не ездит на перекладных, не должен аплодировать инквизиторам, которые

ставят на колени Галилея, не освещает своей комнаты коптящим светильником, не обязан уступать дорогу знатному идиоту, не страшится заразиться чумой. Однако мастерство Рафаэля, или Рембрандта, или Веласкеса таково, что мы не можем сказать с усмешкой: «Да, это азы, мы их давно обогнали». Искусство выражает человека и общество, которые меняются, становятся внутренне богаче, сложнее, совершенней. Если поставить рядом голландских банкиров, римских кардиналов или кастильских вельмож, портреты которых писали Рембрандт, Бронзино или Гойя, с Эйнштейном, или с Грамши, или с Антонио Мачадо, то прогресс очевиден. Но если сравнить силу и выразительность изображения людей художниками шестнадцатого и двадцатого веков, то слова об усовершенствовании покажутся неуместными. Менялись приемы, но умения не прибывало. Очевидно, изменения в самой работе художника не могут быть сопоставлены с развитием науки или с социальным прогрессом. Социалисты двадцатого века как о темном прошлом думают о рабовладельческом обществе; для современников открытия расщепления атома представляются наивными различные гипотезы древних греческих материалистов; но вряд ли скульптор наших дней может сказать, что его работы являются прогрессом по отношению к Самофракийской Победе. Древнюю историю мы изучаем, а на древнем искусстве учимся. И, кажется, нет лучшей школы для скульптора, чем пещеры Эллары.

Я был в Эллоре и в Аджанте с художником Хеббаром; я познакомился с ним еще в Москве во время выставки индийского искусства. Его картины мне понравились: это вполне современная живопись, но есть в ней нечто от древнего искусства Индии. Вечером в Аурангабаде мы долго говорили об искусстве, и я понял, что он смотрит на живопись Аджанты, на скульптуру Эллары глазами не историка, а скорее современника. За несколько недель до этого я ездил из Дели в Матхуру и в Агру с молодым художником Рам Кумаром, с которым мы встречались на конгрессах Мира. Рам Кумар учился в Париже у художника Леже, но его вещи отмечены Индией; если есть в них нечто общее с чужим искусством, то скорее с современными мексиканцами, нежели с французами. Рам Кумар говорил мне: «Мы должны сочетать новое с прошлым, традиции с современностью, Индию с миром».

Эта задача, разумеется, очень трудна и в другой стране могла бы показаться неразрешимой. Мы видели, как живо-

писцы некоторых стран, обладавших огромным художественным прошлым, отрекались от всех традиций и, стремясь сказать нечто новое, свое, становились подражательными. Рядом с ними работали другие мастера, послушливо следовавшие традициям, они тоже не создавали, а подражали — только другим образцам.

Так было и в Индии в прошлом веке. Искусство миниатюры (расцветшее в эпоху Моголов) вырождалось. Художники, которые пытались механически его продолжить, делали бездушные стилизованные картинки, способные понравиться только невзыскательным английским туристам. Из Англии приходили дурные академические картины, и некоторые индийские художники изображали йогов или танцовщиц в манере так называемого западноевропейского «классицизма». Нить казалась порванной.

Одним из первых индийских художников нашей эпохи был Рабиндранат Тагор. В художественной галерее Дели и в доме профессора Махаланобиса я видел живопись Рабиндраната Тагора, лиричную, тонкую, связанную и с нашим веком, и с Древней Индией. Однако Рабиндранат Тагор гораздо больше отдавался своему главному призванию — литературе, чем живописи, и рождение нового индийского искусства Мулк Радж Ананд справедливо связывает с именами двух художников: Амриты Шер Гил и Джамини Роя. Они не похожи друг на друга, у них разные истоки, разные судьбы, но оба они перекинули мост от далекого прошлого к нашей эпохе.

В галерее Дели несколько залов отведены Амрите Шер Гил. Ее судьба необычайна. Дочь индийца-сикха и венгерки, она родилась в Будапеште, училась в Париже, где на нее оказала большое влияние французская живопись, и в возрасте двадцати двух лет вернулась в Индию. Конечно, ее работы парижского периода свидетельствуют о большом таланте, но нашла себя Амрита Шер Гил только в Индии. Она побывала в Аджанте, в Эллоре; особенно ее потрясли пещерные храмы юга. Она увидела народ, несчастный и вдохновенный, простой и гордый. У нее было зрение современного художника, но в ее композициях, в красках, да и в душевной настроенности — Индия, с ее прошлым, с ее надеждами, с ее постоянством. Амрита Шер Гил умерла в 1941 году в возрасте двадцати восьми лет. Мы знаем поэтов рано умерших и произведших переворот в поэзии. Художники обыкновенно куда медленнее складываются,

и, кажется, Амрита Шер Гил — единственный пример художника, умершего, не достигнув тридцати лет, и сыгравшего столь крупную роль в истории своей страны.

В одном из народных кварталов Калькутты живет и работает художник Джамини Рой. Он похож на старого индийского мудреца, и порой, отрываясь от его прекрасных работ, я украдкой любовался им самим. Джамини Рой начал с того, что писал светские портреты и увлекался новой французской живописью. Потом в нем произошел внутренний перелом: он открыл народное искусство Индии. Он не отрекся при этом от своих живописных привязанностей, но его живопись стала и национальной, и современной, и самостоятельной. Нет в его вещах никакой стилизации, нет «индийщины», они серьезны, глубоки и вместе с тем удивительно народны.

Конечно, я многого не видел, мне удалось только побывать на большой ежегодной выставке в Дели. Многие работы мне показались значительными. Несмотря на полтора «пустых» лет, индийское искусство нашло свой путь. Художники здесь не раздавлены величием прошлого, они и не хотят отгородиться от мира, от века; они и продолжают и начинают.

Большое счастье не стоять перед дилеммой: что лучше — национальное чванство или космополитизм, сухой академизм или погоня за последним словом моды. В одной книге, посвященной древнему искусству Азии, я попал на хорошо выраженную мысль: когда искусство народа находится в расцвете, оно не нуждается в таможенных барьерах и не замыкается в себе, а, напротив, впитывает в себя все ценное, что создается другими народами. Это верно также, если говорить о границах времени: большое искусство не страшится ни самых древних форм, ни самых дерзких исканий. Современные индийские художники это поняли, и здесь объяснение их первых, но беспорных удач.

7

Пещеры Аджанты в течение долгих веков были заброшены, никто не знал об их существовании. Скульптуру Эллары можно увидеть, только заглянув в глубь Индии: скалы не путешествуют. В этом отношении книгам легче. Зато книги нуждаются в переводчиках: трудно порой оценить поэзию, которая переведена

лингвистом, не знающим, что такое ритм, или рифмоплетом, довольствующимся дурным подстроичником. Все же пьеса Калидасы «Сакунтала», написанная в пятом веке, к концу восемнадцатого столетия дошла до Европы и, хотя первые ее переводы были далеко не совершенны, потрясла многих своей глубиной. Мы знаем, что ею зачитывался Гете.

Драма Калидасы говорит о силе и о хрупкости любви. Царь Душианта встречает дочь отшельника. В двух сердцах внезапно рождается то чувство, которое вдохновляло и вдохновляет поэтов всех народов и всех времен. Потом Сакунтала теряет кольцо, которое ей подарил Душианта, и царь ее не узнает. Он видит перед собой красивую женщину, которая ему кажется незнакомой, и, залюбовавшись ею, сурово говорит себе, что не вправе смотреть на чужую жену. Сюжет взят из древнего эпоса «Махабхарата». Калидаса, однако, изменил историю: в начальной версии рассказывалось о соблазнителе, которого образумило провидение. У Калидасы — драма чувств. Кольцо-примета (так называется драма в прологе) — образ: когда исчезают сердечные приметы — то, что отличало одного или одну от других, — умирает и любовь. В «Сакунтале» мудрость сочетается с наивностью, поэзия с жизненной правдой.

Один из современных литературоведов утверждает, что Калидаса, будучи придворным драматургом, боялся рассердить царя и только поэтому изменил историю, взятую из «Махабхараты»: страдания Душианты лицемерны, а история с потерянным и найденным кольцом не что иное, как маскировка. По мнению этого литературоведа, «Сакунтала» — обличение знатного человека, соблаздившего бедную девушку.

Конечно, есть в «Сакунтале» сатирический фон. Калидаса (впрочем, как все подлинные поэты) любил простых людей и ненавидел знать. Однако, если бы «Сакунтала» сводилась к обличению аморальности царя Чандрагупты или даже всех индийских царей, вряд ли она так волновала бы нас. Пьеса Калидасы посвящена не столько порокам царского двора, сколько трудностям любви.

Второй план — смешение быта и душевных тайников, сочетание поэзии с философией, сатиры с лирикой, социального анализа с раскрытием внутреннего мира человека — свойствен индийскому искусству от древнейших его памятников до наших дней. Здесь объяснение сложной и на первый взгляд противоречивой фигуры Рабиндраната Тагора. Все в нем необычно: в пять

десять лет он казался седобородым патриархом, а в восемьдесят поражал молодостью сердца: тончайший лирический поэт, он был неутомимым общественным деятелем и, хотя говорил, что не создан для борьбы, сыграл огромную роль в подъеме национального движения; он был, пожалуй, единственным индийцем, которого сразу признал Запад, и не было, кажется, в Индии человека, столь глубоко презиравшего мишуру буржуазной цивилизации.

Рабиндранат Тагор родился в Калькутте в 1861 году, вскоре после подавления национального восстания. Родители его были ревнителями индийской культуры, и мальчик учился на родном языке. В то время некоторая часть бенгальской интеллигенции, отчаявшись в своих силах, повернулась лицом к Англии, считала, что торжество либеральных идей в Лондоне принесет освобождение Калькутте. Рабиндранат Тагор потом писал: «Я, естественно, вознес англичан на трон в своей душе. Так протекали первые годы моей жизни. Потом наши пути разошлись, и это сопровождалось болезненным чувством разочарования, когда я все больше начинал понимать, с какой легкостью те, кто усвоил высочайшие истины цивилизации, безнаказанно отвергли их, как только это касалось их своекорыстных национальных интересов». Рабиндранат Тагор стал не только национальным поэтом Индии, он стал ее совестью, ее сердцем.

История редко знавала людей столь разносторонних в своей деятельности. Я говорил о его живописи. Стоит напомнить, что четверть века тому назад, когда он был в Советском Союзе, в Москве устроили выставку его картин, которая пользовалась большим успехом. В литературе он не пренебрег ни одним жанром: поэт и драматург, новеллист и романист, эссеист и переводчик. Он был исследователем древнейшей литературы санскрита и написал грамматику бенгальского языка. Он был также композитором, и ему принадлежит история индийской музыки. Его ценят как крупного педагога; он основал школу передового типа, а впоследствии — университет. Он был видным общественным деятелем, выступал с докладами и лекциями, редактировал большой журнал и объехал полмира, изучая жизнь других народов и знакомя их с Индией. Когда думаешь о нем, кажется, что вся творческая энергия индийского народа, скованная чужеземными завоевателями, после длительного перерыва нашла выход в этом удивительном человеке.

Я сказал, что фигура Рабиндраната Тагора может показаться на первый взгляд полной противоречий; вернее сказать, что трудно понять этого человека, не поняв Индии. Одни иностранцы восхищались им за его приверженность к индуизму, говоря, что он всю свою жизнь искал божественное начало. Другие уверяли, что он ценил науку и прогресс, а в стихах обращался к богу только потому, что унаследовал этот литературный прием от древней вишнуистской поэзии. Конечно, Тагор был передовым человеком, его возмущало религиозное изуверство, деление общества на касты, страшная участь «неприкасаемых», ранние насильственные браки, трагическое положение вдов, слепота и фанатизм многих брахманов. Он переписывался с Роменом Ролланом, встречался с Эйнштейном и поехал в Советский Союз, несмотря на то что многие его отговаривали от этого. Но было бы смешно принимать его религиозную настроенность за литературную условность, за стилизацию прошлого или за увлечение символизмом. Тагор писал: «Западные критики описывают индийское мышление как метафизическое потому, что оно устремляется в бесконечность. Но следует отметить, что бесконечность в Индии не просто материя для метафизического умонастроения, в этой стране она так же реальна, как солнечный свет».

Рабиндранат Тагор любил поэта пятнадцатого века Кабира и перевел его стихи на английский язык. Тагор говорит о родстве Кабира с поэтами — мистиками христианства. Однако Кабир и проще и сложнее Рейсбрука или Сан-Хуана дель Круса. Кабир писал:

Купель священных рек — обычная вода.
Я омывался в ней и знаю: никогда
Она души не очищает.
Нет жизни в статуях. Не падай к их ногам!
Я знаю, я взывал к тем каменным богам,
И не было мне, не было ответа.

Одним из любимых изречений Рабиндраната Тагора были слова, написанные его отцом над входом в дом в Шантиникетане, где поэт провел большую часть своей жизни: «Никакому идолу не поклоняйся, ничьей веры не оскорбляй!»

На Западе Тагора часто сравнивали с Толстым: есть, конечно, нечто родственное между ними. Но Толстой в старости приблизился к религиозным идеалам и все свое внимание сосредоточил

на морали. Тагор был в молодости куда более религиозным, чем во второй половине своей жизни. Он приехал в Москву, когда ему было шестьдесят девять лет, и без всякого осуждения, напротив, с удовлетворением писал, что в России школа заменила церковь.

С самого начала своей деятельности он выступал против предрассудков, против кастового деления. Он делал это прямо, сурово, но одновременно всегда подчеркивал свое уважение к Упанишадам. Он понимал, что во времена английского господства религия была для народа одной из форм самозащиты: народ не хотел отказаться от своих национальных особенностей, а духовенство обращало его порывы в защиту обособленности и духовной темноты. Даже последнее десятилетие показывает, как трудно бороться в Индии против древних обычаев, окаменевших из-за политики колонизаторов. Пять лет назад в стране было организовано движение, направленное против законопроекта о предоставлении гражданских прав женщинам. Несмотря на то что по конституции все касты пользуются равными правами, во многих избирательных округах «неприкасаемые» должны были голосовать отдельно. Теперь это пережитки, а во времена, когда Тагор начинал свою деятельность, это было жизнью народа.

Тагор считал, что он не рожден для борьбы. Он писал: «Я поэт и не могу сделаться воином». Однако всю свою жизнь он боролся против английского господства, против насилия, лжи, невежества, голода.

Он приехал в Советский Союз в 1930 году и сразу понял то, что тогда оставалось скрытым для многих мыслителей и поэтов Запада. После этой поездки он призывал индийцев скинуть чужеземное иго: «Я только что вернулся из России, я видел, как труден путь народа к славе. По сравнению с невыносимыми трудностями, выпавшими на долю ее верных сынов, полицейские налеты — это дождь цветов. Скажите нашим сыновьям: все еще впереди, и ничто нас не минует. Если они, еще не вступив в бой, уже кричат «нам больно», пусть смиренно преклонят колени... Не нужно слез! Не унижайтесь!» Так мог говорить только поэт-воин.

Люди, выдавшие портреты Тагора и прочитавшие несколько написанных им страниц, могут подумать, что он был аскетом, суровым моралистом. А он любил смеяться, в его произведениях много юмора. Все индийские юноши, влюбляясь, повто-

ряют его лирические стихи: он умел писать о любви. Он понимал все человеческое, все новое и сумел оценить поэзию Уитмена.

Запад, в то время смотревший на Индию с пренебрежением, склонил голову перед гением Рабиндраната Тагора. Скандинавские пуритане присудили ему Нобелевскую премию. Английский король пожаловал ему титул баронета. Он отказался от этого титула, когда колонизаторы залили кровью улицы Амритсара. Он не дожил до освобождения Индии, а теперь его стихи стали национальным гимном республики.

Он был настоящим интернационалистом, и у него было немало друзей в Англии, да и в других западных странах. Он знал, что индийский народ должен многому научиться у народов Европы. Но одновременно он предостерегал своих соотечественников от увлечения той западной цивилизацией, которую он называл «трущобами одичавших машин».

Его роман «Гóра», стихи, многие новеллы показывают силу художника. Девятнадцатый век нас избаловал большими писателями. Но Тагор ведь не продолжал — ему пришлось начинать, он одновременно и создавал литературный язык Бенгалии, и писал на нем сложнейшие стихи.

Профессор Махаланобис рассказал мне о последних часах Рабиндраната Тагора. Это было в августе 1944 года. Тагора должны были оперировать. Он знал, что мало шансов на удачу операции. Его омрачали вести из России: фашисты тогда продвигались к Москве. Перед самой операцией он спросил своего друга, профессора Махаланобиса: «Что сегодня в газетах? Что в России?» Вести были дурные, но профессор, желая успокоить Тагора, сказал: «Их остановили». Тагор улыбнулся: «Я знал, что русские их остановят...» Это были его последние слова: он умер в августе 1941 года во время операции.

Я был в Калькутте в его комнате. Там пахнет сандалом: в кадилнице по индийскому обычаю жгут благовония.

Калькутта жила своей пестрой и драматичной жизнью. В отличие от других индийских городов, она не радует глаз древними красотами. Фабричная копоть, банки, лачуги. Ее смутный гул доходил до тихого дома Тагора. Я подумал: какой большой народ! Скванный, истерзанный, несчастный, он дал миру такого поэта...

Некоторые стихи Тагора стали песнями, их поют в Бенгалии. Поют песню о Кришнакали — девушке, которую поэт назвал

«Черным цветком». Это песня любви и печали. И поют другую песню о той же Кришнакали, написанную много позднее другим, молодым поэтом, — песню гнева и надежды. Говорят, другие времена — другие песни; это так и не так: песни иногда долговечней эпох. Конечно, многое в Индии изменилось, да и с каждым днем меняется. Но Тагор выразил сокровенные мысли и чувства своего народа, выразил то, что понятно людям всех стран.

Прем Чанд не раз говорил, что многим обязан Тагору. Дело не только в литературном влиянии. Порой быт и нравы людей меняются столь быстро, что писатели оказываются обогнанными событиями; устаревают сюжеты, конфликты, рассуждения. Но большие книги выдерживают отдаление веков: они написаны о человеческих страстях, которые понятны и в последующие эпохи.

Художественная литература раскрывает народ куда глубже, чем исторические, социологические или этнографические работы. Мы недостаточно знаем современную зарубежную литературу. Иногда наше знакомство с нею заканчивается на прославленных авторах прошлого столетия. Конечно, страсти, вдохновлявшие героев классических книг, живы и часто руководят поступками наших современников; но меняются условия жизни — меняются и формы страстей. Трудно по путеводителю, написанному в эпоху Бальзака, разобраться в паутине улиц современного Парижа, и трудно, зная только классиков Франции, понять многое, что происходит в этой стране. Будучи в Индии, я не раз сетовал: почему у нас так мало переводят ее новых писателей? Сорок лет назад, когда поэтическая звезда Тагора восходила, за один 1915 год в России вышло четыре издания переводов его стихов...

Я встречался в Индии со многими писателями; их размышления о литературе, о долге писателя, о творчестве казались мне глубокими. Индийские читатели мне говорили: «Неужели вы не читали их книг?..» Приходилось признаваться в своем невежестве и угрюмо думать: когда же наши издательства догадаются, что мир велик и разнообразен? В Мадрасе мне подарили мою повесть, переведенную на язык телугу. Мне стало стыдно и обидно: я не знаю ни одного художественного произведения, написанного на телугу, а на этом языке говорят тридцать миллионов индийцев. Кажется, иногда скалы в лучшем положении, чем книги: до Эллары от Москвы далеко, но, попав в Эллору, —

видишь. А сидя в Москве, ждешь: переведут или не переведут?..

Индийская литература меня поражает не тем бытом, который она естественно показывает, и не особенностями приемов — частыми обращениями к читателю, философскими отступлениями, — а своей человечностью. В одном из западных журналов я прочитал, что у индийских авторов «много детскости». Что ж, к старости иные люди каменеют сердцем, душевное горение им кажется ребячеством.

Прем Чанд изображал жизнь без прикрас. Но кроме злых нравов, нищеты, самодурства угнетателей, трусливости чиновничества, он видел и другое — душу Индии. Я сейчас вспомню его маленький рассказ, который, наверно, западный критик причислил бы к сугубо «детским». Рассказ ведется от первого лица. Рассказчик — сахиб, человек просвещенный, он сидит и читает книги. Его слуга влюбляется в женщину, которая до того бросила трех мужей и у которой дурная репутация. Сахиб пробует отговорить слугу, а когда тот все же женится на женщине с дурной репутацией, упрекает его в глупости или, как говорит западный критик, в чрезмерной «детскости». Жена бросает четвертого мужа и уезжает неизвестно куда. Сахиб злорадствует. А вскоре он встречается своего бывшего слугу с новорожденным: оказывается, он разыскал свою жену в родильном доме в другом городе. Сахиб ехидно напоминает слуге, что он познакомился с дурной женщиной всего пять или шесть месяцев назад. Слуга спокойно ему отвечает, что он это знает. Он знает, что это не его сын. Но это его сын, потому что он любит свою жену. И тогда ученый сахиб признается: «Вы считаете меня порядочным человеком, а на самом деле я негодяй. Вот вы оба — порядочные люди...» Конечно, в коротком пересказе все получается хуже. Если я решился изложить содержание этого рассказа, хотя я не выношу «дайджест», то есть конспектов художественных произведений, то только потому, что есть в короткой истории сахиба и слуги нечто мне бесконечно дорогое: она хорошо объясняет ту Индию, которую я увидел и полюбил.

Возвращаясь из Индии, я остановился на несколько дней в Париже. Я люблю этот город, там у меня много друзей. Но все время я себя ловил на том, что вспоминаю Индию. Чего-то мне не хватало в Европе. Как-то в Париже ко мне пришла молодая индийская писательница Аниль де Сильва-Вижье, автор интересной монографии «Жизнь Будды». Она живет теперь в

Англии; у нее любимое занятие, друзья; книга ее имела успех и была переведена на различные языки. Я спросил ее, как она себя чувствует в этом чужом для нее мире. Она ответила: «Трудно. Здесь многое меньше и мельче...» Я вспомнил слова Тагора о мышлении, направленном в бесконечность. Конечно, «бесконечность» принадлежит к тем чересчур большим словам, которых мы боимся (хотя это и математический термин), но я понял мою собеседницу.

8

Всякий знакомый с книгами Джавахарлала Неру понимает, что он должен быть чрезвычайно интересным собеседником. Его познания обширны, а его жизнь изобиловала драматическими событиями. Этот человек, прекрасно понимающий литературу и искусство, сейчас — премьер-министр великой страны. Естественно, что, когда я разговаривал с ним, меня больше всего интересовала роль Индии в деле укрепления мира. Неру очень убедительно, образно говорил о миролюбивой политике своей страны. Есть в нем и тонкость художника, и зоркость опытного политического деятеля, и народность — ощущение постоянной связи с простыми людьми Индии.

Потом мне приходилось беседовать и с учеными Бомбея, и с адвокатами Калькутты, и с рабочими юга. Они по-разному смотрели на аграрную проблему, и на национализацию промышленности, и на вопросы, связанные с языками. В одном, однако, все сходились: в поддержке внешней политики Индии.

Миролюбие Индии можно назвать историческим. Сохранился любопытный приказ Ашоки, царствовавшего в третьем веке до нашей эры. После войны с Калингой, из которой Ашока вышел победителем, он оповестил народ, что испытывает «угрызения совести», и торжественно обещал никогда впредь не прибегать к оружию. Это, кажется, первый памятник антивоенной литературы во всем мире.

Индийцы не были и в период расцвета своего государства захватчиками. Влияние их цивилизации, религии, искусства распространялось мирным путем. Кротость и миролюбие индийского народа хорошо известны, и нужно было довести его до отчаяния, чтобы он поднял руку на колонизаторов. Молодая республика теперь стоит перед трудной задачей — в течение

нескольких лет наверстать то, что было упущено при иностранном господстве: ей необходим мир, как он необходим всем народам, занятым творческим трудом.

«Панча шила» (пять принципов), положенные в основу индийско-китайского сотрудничества, заставили говорить о себе весь мир. В этой хартии о мирном сосуществовании и дружбе с мудростью Азии сформулированы чаяния всех народов мира. Как известно, к «панча шила» присоединились Советский Союз и ряд азиатских государств. Когда все государства мира примут «панча шила», впервые матери различных континентов спокойно улыбнутся, глядя на игры своих детей.

Роль, которую играет Индия в мировой политике, велика, и она растет с каждым годом. Это объясняется прежде всего тем, что Индия — великая держава, независимо от того, признают ли это юридически западные страны или нет. Можно не признавать за Индией прав и ответственности великой державы, — от этого голос Индии не теряет своего веса. Ее успехи в экономической области, ее последовательная миролюбивая политика, которую действительно поддерживает весь народ, заставляют считаться с ее мнением даже тех, которые предпочли бы видеть ее послушной чужой воле.

После последней войны настоящего мира не настало ни в Европе, ни в Азии. Существование государств с различными социальными системами показалось некоторым опасным. Недоверие и страх отравляли жизнь народов. Мир раскололся. В Азии была образована военная группировка государствами, которые нельзя назвать азиатскими. Индия отказалась от доходной, но неблагородной роли стать участницей этого блока. Путям раскола Азии и мира Индия противопоставила путь сотрудничества, сближения, и ее роль на конференции в Бандунге не была второстепенной.

Разумеется, те цели, которые ставит Индия, еще не достигнуты. Даже кусок ее территории до сих пор в руках португальских колонизаторов, и, к сожалению, находятся иностранные политики, которые в этом вопросе поддерживают неисправимых захватчиков. По соседству с Индией еще имеются иностранные военные базы. Различные миролюбивые предложения индийского правительства не раз отклонялись государствами, мечтающими принципам Ашоки противопоставить принципы Цезаря. Однако человечество идет вперед. Заводы, которые строят индийцы, новые школы, новые больницы придают еще больше

веса ее голосу. Как говорил Рабиндранат Тагор, победит светлый разум.

За последние годы родилась индо-советская дружба. Наши два народа никогда не враждовали. Правда, мы не очень хорошо знали друг друга, но русские всегда проявляли и живой интерес и симпатию к Индии. Афанасий Никитин добрался до Бидара еще до того, как Васко да Гама нашел путь к индийскому побережью. Москва рано увидела индийского посла, а в Дели почти три века назад приезжали торговые представители России. Наши писатели и ученые проявляли большой интерес к Индии, к ее древней культуре. Борьба индийского народа за независимость всегда встречала в нашей стране понимание и сочувствие.

Я был в Индии вскоре после посещения этой страны руководящими деятелями Советского Союза. Повсюду вспоминали их поездку. В Калькутте один врач рассказывал: «Люди пришли издалека, ждали весь день на палящем солнце, только чтобы увидеть — хотя бы издали — белых, которые за бедных...»

На представителей Советского Союза навешивали гирлянды пышных бенгальских роз. Я помню, как Джавахарлал Неру проезжал в Москве по Басманной улице и москвичи забрасывали его машину цветами. Правда, это была скромная северная сирень, но у Москвы не холодное сердце...

Все помнят и очереди москвичей, желавших посмотреть выставку индийского искусства, и успех индийских фильмов. Когда я был в Индии, там горячо встречали узбекских актеров. Дело не только в том, что узбеки хорошо танцуют или что «Два бигха земли» — удачная картина: за аплодисментами скрыто тяготение двух народов друг к другу. Мы не можем сказать, что мы в прошлом ссорились, чего-то не поделили, на чем-то не сошлись, нет, наша дружба чиста не только от корысти, но и от горьких воспоминаний. По причуде природы между нашими странами высочайшие горы, но нет Гималаев между сердцами наших народов.

В различных городах Индии я встречал наших специалистов — инженеров, экономистов, геологов, врачей. Вместе со своими индийскими коллегами они работают над тем, чтобы Индия скорее обзавелась своей собственной промышленностью, чтобы возросла сеть больниц и диспансеров. Они стараются понять обычаи, характер индийцев и вызывают симпатии своею скромностью.

Всем людям свойственно на чужбине возвращаться в мыслях к своей родине. Афанасий Никитин среди пышных празднеств Бидара записал в свой дневник: «Да сохранит бог землю русскую! В сем мире нет подобной ей земли. Хотя бояры русской земли не добры. Да устроится русская земля!» Рабиндранат Тагор в письмах из Москвы вспоминал то идиллические пейзажи Бенгалии, то борьбу своего народа против колонизаторов. Когда Чехов плыл мимо берегов Индии, он восхищался пейзажами, вывез любимого зверька индийцев мангусту, и там он начал один из своих самых русских рассказов — «Гусева». Не раз в Калькутте или Мадрасе я думал о Москве, об оставленной работе, о друзьях, думал о большом пути нашего народа. Человеку в шестьдесят пять лет есть что вспомнить — и хорошее и плохое... Но когда меня ласково встречали, когда говорили добрые слова о моей стране, я вспоминал далекое прошлое, семнадцатый год, первые мечты о братстве людей; и если нас в Индии любят, то только потому, что мы не делим людей на темных и светлых, на прирожденных господ и на наследственных рабов. Тепло Индии — это большая заслуженная награда нашему народу: его трудный и сложный путь понят и оценен. Об этом писал Рабиндранат Тагор двадцать пять лет назад, и об этом мне говорили индийцы разных классов, разных воззрений. Для человека это большая радость.

Вот и аэродром. Ночь. Индийские друзья пришли меня проводить. Я их узнал недавно, а мне кажется, что я провел с ними годы. Еще плашмя лежит южная луна, еще краснеют гирлянды роз и нежно складывают руки, прощаясь, индийцы... Что дала мне эта страна, кроме новых друзей, кроме большого искусства, кроме всего, о чем я написал? Мне кажется, что мир для меня стал не только шире, но как-то осмысленнее. Я почувствовал глубокую связь между Индией и всем, что мне дорого и близко: почувствовал, насколько едина маленькая планета, которая кружится вокруг Солнца, насколько многообразны и близки друг другу все народы.

В Калькутте прославленный Ботанический сад. Я очень люблю деревья и цветы, и он показался мне раем; ничего подобного я прежде не видел. Там есть изумительное дерево — баньян, или бенгальский фикус, родственник тех милых маленьких фикусов, которые украшают наши северные квартиры. Благодаря влажности воздуха фикус калькуттского сада дал множество воздушных корней. Достигая земли, воздушные

корни дают новые побеги: рождаются деревья. Корень первого дерева, или, если угодно, пракорень, давно погиб, но свыше девятисот деревьев связаны друг с другом. Этот лес как бы олицетворяет человечество. Народы тоже сплетены один с другим. О каждом можно сказать: «Но ведь это большое, высокое дерево...» Конечно, только одно дерево связано с другими, и все вместе они образуют лес.

Я знал это и раньше, но в Индии я это почувствовал особенно сильно. Может быть, потому, что, пережившая бесчеловечную судьбу, эта страна человечна до самой своей глубины, до каменных статуй, до простодушных слез, до улыбки смуглого мальчонки, который кого-то провожает в Европу, а может быть, просто пришел на аэродром — посмотреть, как люди улетают и прилетают...

1956

Японские заметки

1

Можно ли верить карте? По карте Токио находится на юго-восток от Москвы, а наш самолет полетел на северо-запад — к Стокгольму. Оттуда путь лежал на юг, потом на восток, потом на север. Оказалось, что Франкфурт, Рим, Карачи, Сайгон расположены между Москвой и Токио. Сначала отодвигаешь часовую стрелку на два часа назад, потом продвигаешь на десять часов вперед.

Конечно, карте можно верить, но кроме географии существует политика. Скандинавская авиационная компания «САС», учитывая политическую экзотику расколотого мира, решила сократить путь в Токио: ее самолеты летят через полюс. В Москве я получил любезное письмо от «САС»: узнав, что я собираюсь в Японию, шведы сообщили мне, что путь на полюс почти вдвое короче. Однако и мудрые шведы не обо всем догадываются: советскому путешественнику американцы запрещают пролетать над Аляской.

Наш век любит подчеркивать свои достижения. Разве не чудо быстроходная авиация? Можно, например, пролететь над Грецией, не заметив, что она под тобой. Стюардесса принесла кофе, а когда ты выпил чашечку, Греция уже позади. По правде сказать, обидно, что можно пролететь над Акрополем, даже не задумавшись... Но оставим историю, вернемся к географии. Триста лет назад люди пересекали моря на утлых суденышках. Тогда не было ни «ТУ», ни даже «Констеллейшен». Вместо стюардесс порой попадались пираты. Карты были неточными, а противные ветры вмешивались во все расчеты.

Московский посол Николай Сафарий писал в 1675 году: «За Китайским государством на восток, в Окияне-море, от китайских рубежей верст в семьсот лежит остров зело велик, именем Иапония». Николай Сафарий знал, что она расположена на восток от Сибири и что путь к ней лежит не через Стокгольм и не через Индию.

В былые времена правители Японии старались оградить своих подданных от чужеземных влияний. Для иностранных кораблей был открыт только один порт — Нагасаки. В музее Кубе я видел немало старых донесений. В 1739 году к берегам Японии возле поселка Амацу-Мура подошел русский корабль «Гавриил», и рыбак Таробэй продал русскому матросу пучок редьки. Беднягу Таробэя долго и строго допрашивали — как, зачем, почему. С тех пор многое изменилось. Давно Япония торгует с различными странами. Японцы ездят за границу и охотно принимают разноязычных гостей. Нет больше пиратов, и самолетам не страшны никакие ветры. Но двадцатому веку, гордому собой, не мешает над многим призадуматься. Он, например, считает, что осуществил древнюю мечту Икара — открыл человеку небо. Я был в городе Ниигата. Улыбаясь, японский друг показал мне на море: «Вон там Владивосток». Чайки летели на запад. Небо, оказывается, можно открыть, и его можно закрыть. (Конечно, ни то, ни другое не распространяется на птиц — они летят куда им надо и как им надо.)

Мы знаем, что история довольно эластичная наука: политики не только своевольно ее толкуют, они ее подчищают, исправляют, заново переписывают. Они не брезгают и географией. На аэродроме Токио много различных самолетов — французских и шведских, голландских и швейцарских, больше всего, однако, самолетов с опознавательными знаками «Военно-воздушные силы США». Японцы не раз удивленно спрашивали меня, почему из Токио в Москву нужно лететь через Пакистан. На этот вопрос могут ответить те чужеземные политики, для которых далекие страны с их древней и сложной культурой, с их многоликкой, загадочной жизнью — только атомные базы, нумерованные авиаматки, плацдармы, разноцветные кружки, треугольники, квадраты захватанной штабной карты.

У японцев и русских были в прошлом раздоры, но давно отшумели былые грозы. Что ни говори, горе — хороший учитель, народы многому научились. Даже одинокий бобыль не всегда может выбрать соседей по своему вкусу, а у народов выбора нет — они ведь не могут переменить квартиру. Несмотря на все старания американских политиков, японцы помнят про географию, они хотят жить в мире со своими соседями. Нигде я не встречал недоброжелательства к советскому народу. Я был первым советским писателем, приехавшим в Японию после восстановления дипломатических отношений между двумя государ-

ствами. Меня встречали губернаторы и мэры, ректоры университетов и крестьяне, писатели и рабочие, актеры и ремесленники.

Пожалуй, нигде за границей (если, конечно, оставить в стороне славянские государства) я не встречал столько людей, говорящих по-русски. В одном из университетов Токио, Васэда, семьсот студентов изучают русский язык. Возле древней столицы Нара имеется высшая школа с русским факультетом. В университете Кобе я встретил студентов, изучающих русскую литературу.

Я беседовал со старыми переводчиками — полвека назад они начали знакомить японских читателей с Толстым, Достоевским, Чеховым, Горьким. Эти люди влюблены в русскую литературу, и мне было радостно, что, продолжая свою работу, они переводят книги наших современников.

Передо мной список советских романов и повестей, переведенных за последние шесть-семь лет на японский язык; в нем около двухсот названий. Всего пять или шесть японских писателей могут прожить на гонорары за свои книги, но около двадцати переводчиков с русского живут на гонорары за переводы.

Со стороны многое виднее. В Японии понимаешь, какую роль играет советская литература, несмотря на многие ее недостатки. Она помогает понять душу народа, к которому приковано внимание мира. Те советские книги, которые у нас дома кажутся одни чересчур розовыми, другие чересчур черными, позволяют чужестранному читателю лучше понять различные стороны советской жизни, делают ее более разноликой, да и более человеческой.

Литература — ключ к пониманию народов; она показывает, как порой различны не только обычаи, но и духовный мир людей; вместе с тем литература раскрывает общность чувств. Нет такого железного занавеса, который мог бы помешать хорошей книге облететь мир; и в те годы, когда не было в Японии нашего посольства, когда токийские газеты не имели корреспондентов в Москве и перепечатывали из американской печати различные небывицы, десятки романов представляли советского человека и советский народ.

Обидно, что за последние двадцать лет у нас очень мало переводили японских авторов. С восьмого века и до наших дней японские поэты и прозаики создали немало замечательных книг, способных расширить, обогатить душевный мир читателя любой страны. А нам особенно важно лучше узнать наших восточных

соседей. Пусть переводчики побольше переводят, пусть издательства и журналы печатают побольше переводов, — в читателях недостатка не будет.

Дружбе наших двух народов способствует взаимное отсутствие предубеждений. Наш народ лишен расовых предрассудков, он умеет уважать несхожие с нашими нравы, ценит чужую культуру. Что касается японцев, то им свойственна любознательность, пытливость ума, большая внутренняя терпимость.

Конечно, культурное сближение Японии и Советского Союза не всем по душе. Есть на свете люди, которые боятся не только советских книг, но даже советской музыки. В одной газете, поддерживающей американскую политику, я прочитал, что Ойстрах омрачил покой Японии; статья называлась «Культурное наступление Советов». Можно только печально улыбнуться, когда слышишь подобные суждения. Культура всегда наступала и наступает — не на другие страны, а на невежество, на грубость, на человеческую разьединенность. Галилей наступал на суеверие, Стендаль — на лицемерие, Толстой — на жестокость. Японцы очень много читают, читают они не только японские книги и не только переводы с русского, они знают Хемингуэя и Сартра, Фолкнера и Камю, Грина и Брехта. Они любят французскую живопись и пристально следят за развитием американской техники. Они склонны учиться повсюду, где только есть чему поучиться. Нас это отнюдь не печалит: наша дружба не ревнива и наше миролюбие лишено воинственности. В отличие от некоторых других государств, мы понимаем, что рост культурного влияния зависит не от сердитых окриков и монопольных притязаний, а от роста и удельного веса культуры.

В одном американском журнале я недавно прочитал следующие строки: «Япония в газетном понятии — Дальний Восток, однако за последнее десятилетие в роковом споре между Востоком и Западом она примкнула к последнему. Я имею в виду не только политику, даже меньше всего политику, а культурные устремления среднего японца. Мы можем теперь назвать Японию Дальним Западом...» Мне кажется, что автор думал только о куцей политике, он не пошел дальше эфемерной газетной терминологии. Япония — сложнейший мир, ее культура — чудеснейший сплав национального гения и вкладов иных культур.

Скоро в Токио соберется Международный конгресс литературной организации «ПЕН-клуба». В порядке дня конгресса стоит вопрос «о связях между Западом и Востоком». Увы, и

писатели перестали безрассудно сомнительными газетными терминами. В Японии особенно ясно, насколько произвольно делить мир на «Запад» и «Восток». Нью-Йорк от Токио на восток, а Москва — на запад. Но дело не только в том, что Земля — шар, дело и в том, что культура народов сложна, она не уместается в границы, которые проводят на карте воинствующие политики. В облике японских городов многое от Запада, прежде всего техника. Но в домах американского типа помещаются банки, универмаги, гостиницы для иностранцев, редакции газет, а служащие банков и приказчики, журналисты и торговцы газетами живут в раздвижных деревянных домиках и не хотят жить в небоскребе. Конечно, универмаги Токио похожи на американские, но в токийских магазинах можно найти немало товаров, которые явно озадачили бы среднего американца, — тушь и кисточки, чтобы рисовать иероглифы, циновки, на которых японцы сидят и спят, красивые бумажные фонари, которые состояются на улицах с неоновыми рекламами. Конечно, есть в Осаке биржа и на бирже маклеры, но японский маклер способен вечером, придя домой и разувшись, писать стихи о цветущей вишне, о мудрости природы, о счастье созерцания. Оказывается, развитие механической цивилизации не всегда стирает особенности национальной культуры.

История Японии похожа на реку: то ее загораживают плюзы, то она стремительно несется, становится горным водопадом. Это связано со множеством противоречий, душевных драм, житейских неувязок. Эта страна не Дальний Восток и, уж конечно, не Дальний Запад. Вместо того чтобы подыскивать для нее конъюнктурные определения, лучше попытаться ее понять.

2

Япония изумляет приезжего: все, что он видит, на первый взгляд кажется глубоко противоречивым. Электрический поезд. Удобный вагон с откидными креслами. Здесь же буфет: служанки разносят душистый кофе. Две японки в кимоно раскрывают коробочки, похожие на шкатулки, и деревянными палочками едят рисовые биточки, начиненные сырой рыбой или сушеными водорослями. Позавтракав, они берут книги: у одной роман Сартра, у другой учебник образцового домоводства. Профессор француз-

ского языка в Киото беседует об Арагоне, об экзистенциализме. Вечером в японском ресторане он танцует старинный танец с гейшами, у которых вместо лиц как бы гипсовые маски. Не всегда можно понять, в какой ты части света — в Азии, в Европе или в Америке. Различные века переплетаются между собой.

Японский дом кажется игрушечным: ни кирпичей, ни металла, ни стекла, ни печей, ни радиаторов — дерево и промасленная бумага. Стены раздвигаются; дом может сразу превратиться в веранду, в беседку; то в нем четыре комнаты, то одна. Японцы живут в маленьких деревянных домиках, а построили они огромные заводы — доменные печи, огонь, сталь. Пейзаж Икогама или Осаки напоминает Детройт. По выработке искусственного шелка Япония занимает первое место в мире. Рабочие руки дешевы; оборудование на многих предприятиях устарело. Однако немало и замечательных машин.

В Киото я видел большие ремесленные предприятия: ткацкие, красильные, гончарные мастерские. Ремесленники работают искусно и старательно: им явно претит брак. Зарабатывают они мало. В Японии не видишь нищеты: она причесана и залатана — это аккуратная бедность. Хороший ткач зарабатывает пятнадцать тысяч иен в месяц, а прожиточный минимум на семью почти вдвое больше.

В текстильном музее Киото играет музыка и хорошенькие девушки-манекены прогуливаются по сцене: они рекламируют кимоно. На улицах много женщин, одетых в европейское платье, — в нем легче работать. Много и в кимоно. Женщины очень тонкие и кажутся хрупкими; некоторые несут на спине детей. Молодые мужчины в пиджаках. Мужчины надевают кимоно редко — в праздник. Все знают и без реклам, что японская одежда красивее европейской, но кимоно дороже, да и нельзя в нем спешить, а жизнь и в Японии тороплива.

Вместо портфелей красочные платочки — фуросёки: в них заворачивают книги, документы, мелкие покупки. Врач-профессор приносит сложные инструменты в фуросёки. Врачи предпочитают ботинки без шнурков — входя в дом, нужно разуться, а расшнуровывать и зашнуровывать ботинки при осмотре каждого больного утомительно.

Крестьяне в широких соломенных шляпах трудятся, как тысячу лет назад. Крохотные рисовые поля; ни лошади, ни вола. Поля тщательно возделаны и напоминают пригородные садики. Над некоторыми грядками прикрытие: дужки из бамбука,

обвитые прозрачной пластмассой,— это чтобы огурцы и дыни лучше вызревали. Внутри крестьянский дом мало чем отличается от городского: в японских домах нет ни кроватей, ни стульев, ни безделушек — циновки и пустота. В крестьянском доме, как и в городском, глубокая ванна, похожая на бочку. Рукомойников нет: японцы предпочитают мыться в горячей ванне. Электричество даже в глухих селах. Отопления нет, и в зимние дни люди греют ноги возле маленьких жаровен.

Токио — огромный город, в нем около восьми миллионов жителей. Можно назвать его собранием нескольких десятков городов: в каждом районе имеются свой центр, своя торговая улица; на одной фонари в форме ландышей, на другой в форме тюльпанов. Расстояния большие — сорок, пятьдесят километров. Много автомобилей, метро, автобусы. Есть немало безымянных улиц, не на всех домах номера; трудно дать свой адрес, еще труднее найти дом по длинному, но смутному описанию; некоторые рестораны дополняют объявления в газете маленькими планами — как добраться. Широкие проспекты, людная прямая магистраль Гиндза, а неподалеку кривые улочки, похожие на путаные лесные тропинки. Электрическая энергия дешева, и ночью торговые улицы залиты светом. Над крышами универмагов воздушные шары с иероглифами — это рекламы. Рядом над жилыми домами, надуваемые ветром, бьются огромные матерчатые рыбы, красные или черные, — сегодня «день мальчишка», а карп — символ мужества. Иероглифы на спинах плотников, носильщиков — названия фирм. Иероглифы на прелестных зонтиках — названия гостиниц и ресторанов.

Я приехал в Токио, когда зацветала «сакура» — вишня. Эта вишня не плодоносит, сажают ее ради цветов, а цветет она одну неделю в год. Цветение вишни — народный праздник, все улицы украшают ветками с большими бумажными цветами — живые цветы, а рядом бумажные.

Природа Японии вдоволь беспокойна. Повсюду горы, много вулканов. Куда ни поедешь, рядом горы и море. Часто бывают землетрясения. Стихийные бедствия чуть ли не каждый год разоряют миллионы японцев — то тайфун, то наводнение. В лесах — бамбук, аралии, а над ними сосны, криптомерии, дубы. Много камелий; я привык к небольшим кустикам в горшках, а в Японии камелия — настоящее дерево, и цветет оно белыми, розовыми, багровыми цветами. Японцы страстно любят природу; любой бедняк мечтает хотя бы на один день выбраться в горы

или к морю. Гора Фудзияма, очень строгая, геометрически ровная, со снежной головой, видна издалека. Она на множестве картин, плакатов, на вывесках, на полотенцах, даже на спичечных коробках. При домах часто крохотные садики, в них нет ни клумб, ни цветов — садик воспроизводит в миниатюре горный пейзаж: сосна с распластанными ветвями, как бы прибитая ветром, «озеро» величиной с умывальный таз, два-три камня, очень зеленый бархатный мох.

Возле древних храмов и монастырей, особенно в Киото и Наре, вереницы больших автобусов: это школьные экскурсии. Школьники в форме, девочки в матросках. Редко кто без фотоаппарата. Молящихся мало, а народу много — смотрят, фотографируют, что-то записывают. Священники или монахи как будто держат проповеди, в действительности они объясняют посетителям достопримечательности. В древнем буддийском монастыре возле Киото настоятель подарил мне слепок головы Будды. Мне захотелось тоже что-нибудь ему подарить, но у меня с собой ничего не было, кроме голубки — советского значка мира. На следующий вечер в Киото состоялась встреча советского писателя с местной интеллигенцией. Меня спрашивали о Шостаковиче, о Сарьяне, о последних советских романах, о моем отношении к атомным испытаниям. Такая беседа могла бы происходить в Праге или в Киеве. Вдруг я увидел моего знакомого — настоятеля монастыря, он был в европейском костюме и с голубкой на отвороте пиджака. В Фукуоке вокруг буддийского храма бегали больные, касаясь ладонями камней; бежали они быстро, по-спортивному, камни были сильно стерты поколениями. В Токио я видел молодого элегантного японца с хорошенькой женщиной. Они шли по улице, разглядывали витрины лавок; потом подошли к синтоистскому храму, на секунду примолкли и ударили в ладоши (так синтоисты молятся) — и сразу пошли дальше, о чем-то оживленно разговаривая. Сект полтора-два, а крупных религий две — буддисты и синтоисты. Если верить статистике, то верующих в Японии больше, чем жителей: буддистов сорок миллионов, последователей синтоизма шестьдесят миллионов, а японцев ведь всего восемьдесят семь миллионов. Объясняется это тем, что крестьяне праздник жатвы справляют по обряду синтоистов, а хоронят человека по буддистскому обряду. В кого они верят и верят ли, не знаю, но не чувствуется ни религиозного иступления, ни фанатизма. Японцы любят старину, традиционные праздники, легенды о зверях зодиака,

о водяном «Каппа», любят шумливые красочные процессии. Посещая пагоды, школьники пьют священную воду — она обычно из горного источника. Многие гадают — за несколько иен можно вытянуть билетик, там сказано, что с тобой приключится. Билетик подвешивают на ветку дерева возле пагоды; издали кажется, что деревья цветут.

Японцы учтивы; язык изобилует сложными оборотами для выражения уважения к собеседнику. Знакомясь, два японца сгибаются на сорок пять градусов, ладонями чуть касаясь колен. Оба не спешат выпрямиться. Рукопожатия — европейский обычай, в азиатских странах здороваются по-разному, но нигде руки своей не суют и считают это варварским обычаем (в общем, справедливо). Однако при уличной толчее, в автобусах, в универмагах японцы часто проталкиваются вперед и особых церемоний при этом не соблюдают. Одно дело частная жизнь, другое — улица.

Знакомясь, японцы обязательно обмениваются визитными карточками. Средний японец расходует несколько сот визитных карточек в год. Конечно, визитная карточка не изобретена японцами, но они нашли для нее разумное применение. У каждого японца дома картотека — алфавитный справочник всех людей, с которыми его познакомили, точное указание социального положения и более или менее точный адрес. Кроме визитных карточек, средний японец расходует очень много фотопленки: снимают все и повсюду. Фотоаппараты изготовляют первосортные и на любую цену.

Пишущие машинки имеются только в крупных учреждениях; трудно назвать их машинками, это большущие машины. Журналисты пишут статьи, как поэты стихи, — рукой, довольно медленно и, разумеется, иероглифами. Научиться читать и писать нелегко — нужно усвоить много тысяч иероглифов. Японский язык отличается от китайского и по своему строю, и по лексике. Для облегчения передачи японских слов китайскими иероглифами создана дополнительная фонетическая азбука «кана», в ней сорок семь знаков, каждый знак передает слог. Японцы любят иероглифы, и движение за переход на фонетический алфавит имеет очень мало приверженцев. Наборщики поражают чужестранца: по своим познаниям они похожи на академиков, по ловкости, с которой карабкаются вверх и выхватывают из кассы нужный знак, на спортсменов; правильнее всего сказать, что они похожи на кудесников.

В Японии почти нет неграмотных. У газет огромные тиражи. Вот несколько цифр: сто восемьдесят шесть газет выходят общим тиражом в тридцать пять миллионов экземпляров; «Асахи», утренний выпуск — шесть миллионов, вечерний — два миллиона семьсот тысяч, «Майнити», утренний выпуск — четыре с половиной миллиона, вечерний — три миллиона. Литературный журнал «Бунгэй сьондзю» расходуется в пятистах тысячах экземпляров. Очень распространено радио: на шесть жителей один приемник.

В Токио есть район книжных магазинов Канда; там и огромные книготорговли и лавчонки букинистов. В книжных магазинах много студентов: они стоят и бесплатно читают новинки. На каждой книге марка с печатью автора: удостоверение, что это законное издание.

Трудно сказать, кто студент, а кто школьник, — система обучения достаточно сложная: шесть лет начальной школы, три года средней, три года высшей и четыре года университета. Можно назвать учащегося в «высшей школе» студентом, можно назвать его и школьником. Для того чтобы перейти из начальной школы в среднюю, из средней в высшую, а из высшей в университет, нужно преодолеть много рогаток; половина желающих остается за бортом. В Токио три государственных университета, сто сорок частных университетов и высших школ. В университете Васэда двадцать шесть тысяч студентов; в прошлом году приняли четыре тысячи, а кандидатов было сто пятнадцать тысяч. Всего в Японии около пяти миллионов студентов.

Студенток, однако, очень мало — от трех до пяти процентов; на медицинский факультет, например, девушек, за редкими исключениями, не принимают, в фармацевтическую школу принимают. По статистике, только шесть процентов кончающих курс университета находят работу по специальности. Филологи становятся порой официантами кафе, адвокаты — посыльными, математика — приказчиками.

В боковых улицах возле токийской Гиндзы тысячи баров. Яркие рекламы; почти все бары называются по-французски: ночной Токио хочет походить на воображаемый Париж. В барах полумрак. Японцы поскромнее пьют пиво, побогаче — коктейли или виски.

Коктейли готовят, как в Америке. Но любители коктейлей днем частенько присутствуют на чайной церемонии, где чай готовят так торжественно и так сложно, что никакой бармен

не сумел бы с этим справиться. Есть особые курсы, где девушек обучают чайной церемонии. Ярко-зеленый чай, мелко истолченный, заваривается прямо в пиале и взбивается особой кисточкой из тонких побегов бамбука.

Девушки часто изучают также искусство составлять букеты, это называется по-японски «икэбана». Нельзя поставить много цветов в вазу — это грубо. Берут два или три цветка и одну веточку, втыкают их в металлическую подушечку, которую ставят в воду в плоском сосуде. Искусство состоит в том, как подобрать три цветка и две веточки или два цветка и одну веточку. Есть в Киото высшая школа составления букетов, она выдает усвоившим это искусство дипломы. Есть и множество краткосрочных курсов. Есть студенческие и рабочие кружки, организованные левыми организациями «любителей икэбана». Один из руководителей такого кружка объяснил мне, что он «защищает народную культуру от космополитизма».

Выступает оратор, он говорит: «Мы должны освободиться от конституции, навязанной нам американцами...» Оказывается, это бывший военный, который теперь связан с американским посольством. Отмены конституции, «навязанной американцами», он требует с благословения американцев: в конституции имеется раздел, которым Япония торжественно отказывается от возрождения армии; это не нравится ни бывшему полковнику, ни его заграничным вдохновителям. Militarism — не искусство составлять букеты...

Губернатор большой префектуры угощал меня ужином. Это передовой человек левых взглядов. Он пригласил меня в традиционный японский ресторан. На ужине присутствовали различные деятели культуры и три молоденькие гейши. Одну из них звали «Тысяча цапель», ей было восемнадцать лет, и она только-только кончила свою подготовку к профессии гейши. Гейша должна уметь танцевать, петь, играть на музыкальных инструментах и быть одновременно приятной собеседницей. Прическа гейши сложна, и гейша ночью кладет под голову особую деревянную подставку, чтобы не разрушить прическу. «Тысяча цапель» рассказала мне, что ей очень нравятся Наташа Ростова и Пьер и что каждый день она ходит в кино, причем смотрит только заграничные фильмы.

На улице вечером я как-то увидел влюбленных, они шли молча, и юноша скромно держал девушку за руку. Японский писатель, который был со мной, сказал: «Видите, как Япония

модернизировалась за последние годы! Когда я был юношей, такая сцена вызвала бы всеобщее возмущение...»

Наибольшим успехом у читателей за последний год пользуется роман семидесятилетнего писателя Дзюнитиро Танидзакэ «Ключ», который разошелся в количестве четырехсот пятидесяти тысяч экземпляров. Роман описывает сексуальную жизнь молодых супругов — муж и жена ведут дневник и откровенно пишут о всех пережитых ими удовольствиях и неудовольствиях. Этот роман прочитало немало девушек. Мне не раз говорили о любовных драмах: родители с помощью свата «накэдо» подыскивают дочери жениха, сама же девушка не имеет права выбора. Так до сих пор выдают замуж и многих читательниц романа «Ключ».

Молодежь увлекается спортом. На выставке картин Пикассо и Матисса было больше посетителей, чем во Франции. По радио передают музыку Шостаковича. Есть театр классический — Кабуки, и есть «современный» — там играют Ибсена, Чехова, Горького, Шоу, Сартра. Есть яростные апологеты абстрактного искусства, которые считают Пикассо «бескрылым реалистом». В учебник литературы для подростков включены отрывки из романа двадцатилетней писательницы-француженки Франсуазы Саган. Любая мода, любая прихоть находят отклик, вокруг них идут жаркие споры. Падкость на все самое крайнее и тысячи тысячелетних обычаев.

Я в беспорядке перечислил разрозненные черты быта, которые останавливают внимание приезжего. Теперь мне хочется их осмыслить, понять связь между тем, что в первые дни мне казалось бессвязным.

Я заметил, что японцы дома и на улице держат себя по-разному: дома они не только куда вежливее, чем на улице, они как-то значительнее. Комнаты японцев отличаются безукоризненной чистотой. Даже кошка понимает, что на татами — циновке — нельзя наступать. В поездках нет пепельниц, окурки кидают на пол. В клубах немые стекла, плохо подметенные полы. В клубах нет татами — там можно сорить. Есть граница между домом и внешним миром — порог: там японец оставляет не только обувь, но и многое из того, что ему навязано извне.

Пятнадцать веков назад из Китая в Японию пришли религия, философия, письменность, искусство. Японцы их усвоили и приспособили к своим потребностям, к своему характеру. Родилась японская культура, богатая, своеобразная, величие

которой мы видим в музеях, в древних храмах, в старой поэзии, в чудом сохранившемся театре Но. Мы видим эту культуру также в различных сторонах японского быта, во многих душевных чертах японцев.

Феодализм в Японии проявил редкую долговечность — не нужно забывать, что эта страна окружена морями и что замкнуться на островах куда легче, чем на континенте. Все хорошее и все дурное, все живое и все мертвое оказалось законсервированным.

Двери были раскрыты в 1854 году. Япония устремилась к западноевропейской цивилизации. Она быстрее усваивала, чем осваивала. Росла индустрия, укреплялись новые финансовые династии. Император по-прежнему почитался божеством, но вокруг него толпились банкиры, промышленники, военные. Мифология начинала казаться украшением. Народ просыпался. Шли крестьянские восстания, забастовки. Формировалась интеллигенция, то буйная, то меланхоличная, она читала Маркса и Ницше, Кропоткина и Достоевского, училась в Сорбонне, зачитывалась рассказами о русских революционерах и романами Пруста. В двадцатые годы нашего века многое затрепало. Тогда власть взяли представители крайне правых кругов, они стали убеждать народ, что у него нет «жизненного пространства», в этом беда. Закончилось это памятной всем трагедией.

Американская оккупация была тяжким покушением на душу народа. Она застала японцев не только разоренными, но и душевно растерянными. Страна была сбита с толку и не знала, как ей жить.

Газеты много писали о демонстрациях, петициях, забастовках; я сейчас хочу сказать о другом: о душевном сопротивлении, о том, что начиналось на пороге японского дома, когда улицы были заполнены смехом и песнями незлобивых парней из Оклахомы или из Небраски.

Конечно, здравомыслящие японцы ценили преимущества трактора над сохой и современной машины над примитивным ткацким станком. Достаточно провести один день в Японии, чтобы увидеть, насколько быстро она обзавелась дарами современной цивилизации. Но Япония не Оклахома и не Небраска, это страна очень древней культуры, притом культуры не только верхушки общества — в песнях, в одежде, в утвари крестьян тот вкус, который создается веками. Можно еще добавить, что Япония не Америка, азиатам свойственны душевное углубление,

созерцание, стремление постичь смысл жизни. Конечно, японцы активны, трудолюбивы, у них есть и чувство иронии и умение повеселиться. Но, сидя на татами, каждый японец порой задумывается над тем существенным, что никогда не придет в голову веселому парню из Оклахомы. Ценя машины, приветствуя технический прогресс, японец знает, что одного комфорта человеку недостаточно. Отсюда то внутреннее смятение, которое я часто наблюдал, беседуя с молодыми японцами.

Сложность, которая стоит перед ними, — в клубке противоречий. Можно и должно защищать искусство составлять букеты, но нельзя защищать многих обычаев, оставшихся от феодального периода. Мало кто теперь знает японский «домострой» — «Онна дайгаку», но жизнь миллионов современных женщин еще связана архаичными предписаниями: «Женщина должна видеть в муже своего господина: путь женщины повиноваться другим. По отношению к мужу она должна соблюдать учтивость и в выражении лица и в своих речах, должна быть послушной...» Трудность борьбы в том, что она идет одновременно и против уродливых пережитков, и против наносной мишуры цивилизации, против культа денег и удобств, которые пришли из Нового Света.

Конечно, и экономика занимает мысли людей: некуда продавать товары, импорт растет, экспорт отстает, безработица, куцые бюджеты. Когда я был в Японии, люди часто говорили о поездке социалистов в Пекин: «Миссия доброй воли». Возможность торговли с Китаем интересует любого японца. А может быть, интерес к Китаю шире и глубже? Один немолодой японец, недавно вернувшийся из Сан-Франциско, по профессии ботаник, человек, которого трудно заподозрить в чрезмерной левизне, усмехаясь, сказал мне: «Если мы учились у Форда, у Бергсона, у Шпенглера, у Сартра, то почему бы нам не поучиться у простого китайско-го кули?..»

Сколько из пяти миллионов студентов найдут работу? Не знаю. Некоторые мне говорили с печальной усмешкой: «Зато мы кое-что узнаем в университете...» Газеты пишут, что среди молодежи участились самоубийства, это приписывают и безработице, и любовным драмам (быт еще держится, а его обоснования исчезли), и душевному смятению. Самоубийством кончают сотни, может быть, тысячи; десятки миллионов живут, ищут. Они грустно шутят, много думают и много, очень много читают.

Я вспоминаю книжную лавку вечером, сотни студентов с книгами. Они не ищут развлечения в книге, они ищут ответа на множество своих сомнений. Морской ветер треплет и рыб на крышах, и деревья, и волосы молодого студента — он только что вышел из книжной лавки, среди толпы остановился, задумался.

3

В двадцатом веке Япония не раз привлекала к себе внимание Запада. Ее описывали крупные писатели — Бернанд Шоу, Клодель, Дюамель, многие другие. Ее охотно посещали зажиточные туристы: кроме озер, водопадов, кроме ручных оленей в священном парке Нары и кукольного театра, их ожидали услужливые проводники и комфортабельные гостиницы. Турист, естественно, замечает то, что ему непривычно, и, в зависимости от своего характера, либо беспредельно восхищается экзотикой новой для него страны, либо столь же страстно ею возмущается. Вспоминая все, что мне приводилось читать о Японии, я вижу, насколько многие описания этой страны были условными, а суждения о ней парадоксальными и вряд ли справедливыми. Японцам не повезло, как не повезло героям некоторых посредственных романов нашей литературы: их изображали только одной краской — или розовой, или черной.

Сакура, то есть вишня, которая украшает множество японских вееров, кимоно и фуросйки, цветет действительно розовыми цветами. Я не думаю, однако, чтобы розовой была жизнь Японии; не верю ни в умиленность персонажей романов Лоти, ни в страсти «Мадам Баттерфляй». Описывая японцев, некоторые западные авторы улыбались растроганно и снисходительно; примерно так держатся с детьми холостые мужчины, желая показать мамашам свою доброту. В их рассказах имелось все — и рис, который едят палочками, и раздвижные домики, и сверхчутливость, и хорошенькие девушки в кимоно с широкими поясами «оби», неизменно щебечущие. Символом розовой Японии была куколка с черными гладкими волосами. Куклы, изготовляемые в Киото и Фукуоке, грузились на пароходы, заполняли подарочные магазины Лондона, Парижа, Нью-Йорка, а потом поселялись в будуарах содержанок, в столовых адвокатов и коммерсантов, в приемных дантистов. Для миллионов западных

буржуа Япония была игрушечным миром с гейшами и с бумажными фонариками, с цаплями и драконами, с ирисами и с веерами, с хризантемами и с церемониями.

Конечно, были на Западе специалисты, хорошо знавшие искусство Японии, были художники, потрясенные старой японской живописью, но средний европеец, читатель «Мадам Хризантем», восхищался не японским гением, а «японщиной» — стилизацией, доходившей до безвкусицы. Ему нравилась «Страна восходящего солнца», осыпанная лепестками сакуры и окропленная слезами мадам Баттерфляй. Японцы про себя незаметно посмеивались, но не возражали, они изготавливали на экспорт стилизованные ширмы и абажуры, они даже установили, в каком именно домике Нагасаки проживала мадам Баттерфляй. Падкость западного буржуа на экзотику объяснялась скукой его жизни, бухгалтерией чувств, механикой развлечений. Он влюблялся в мнимую Индию йогов и баядерок, в вымышленный Китай премудрых мандаринов, в воображаемую Японию, улыбку и розовую.

Англичанин Лафкадио Херн не был поверхностным туристом, он прожил в Японии большую часть своей жизни и написал об этой стране интересные книги; но и он не мог удержаться от стремления сделать японцев розовыми. Он жаждал идиллии: его пугало распространение в Японии образования, он считал, что наиболее глубоко японскую душу выражают крестьяне и дети. В книге «Улыбка японца» Херн говорит, что японцы улыбаются, скрывая свое горе, они воспитаны в духе строгой морали, и улыбка для них — акт благодеяния.

Бесспорно, японцам (как и китайцам) свойственны большая стыдливость, да и большая вежливость, нежели европейцам. Однако стоит привести слова японского философа и эссеиста Тэцудзо Таникава, который писал: «Со взглядом Херна на улыбку японцев, как на имеющую особый глубокий смысл, нельзя согласиться, даже если такой взгляд продиктован добрыми чувствами к японцам. Японцы, возвращаясь на родину после долгого отсутствия, часто говорят, что им бросаются в глаза неприветливые взгляды их соотечественников. В такой внешней недоброжелательности, которая прямо противоположна улыбке, я вижу прямое наследие японского феодализма. «Если мужчина выйдет из дому, то обязательно встретит семь врагов», — говорили самураи. Жизненная необходимость быть всегда начеку выражалась в недоброжелательном остром взгляде». Таникава написал

это почти двадцать лет назад, когда Япония, подчиняясь кучке милитаристов, вела войну и готовилась к войнам. Естественно, менее всего в те годы японцам было до приторных улыбок. Если я вспомнил об этом споре, то только для того, чтобы подчеркнуть, насколько многие западные авторы, описывая Японию, подчиняли реальность своим концепциям.

Люди, читавшие о розовой стране, пропустили мимо ушей и рождение крупной промышленности, и рост образования, и социальные битвы, и приход к власти людей, мечтавших о захвате всей Азии. Они вдвойне растерялись, раскрыв в одно недоброе утро газету: откуда у кукольных мастеров мощные бомбардировщики и почему ближайшие родственники мадам Хризантем водяным лилиям предпочли подводные лодки.

Были и такие западные авторы, которых Япония возмущала. Они не раз писали, что японцы лишены какой-либо индивидуальности; мелькали стереотипные определения: «пруссаки Азии», «вечные имитаторы», «муравейник». В книгах этих авторов Япония была страной самураев, жаждущих рубить и крушить, страной харакири и пыток, коварства и жестокости, беспрекословно повинования и дьявольской хитрости.

Конечно, в тридцатые годы нашего века японские генералы старались удешевить штаты шпионов, а полиция не жалела средств на секретных осведомителей. Но ведь это относится к политической истории страны, а не к характеру народа. Между тем авторы, рисовавшие Японию черной, уверяли, будто каждый японец рождается шпионом, нет для него более возвышенного времяпрепровождения, нежели добровольный сыск. Достаточно вспомнить, как в добродушной Италии чернорубашечники убивали детей, как в городе четырех революций картезианцы маршировали под окрик фельдфебелей, как пылали книги в стране Гутенберга, — чтобы отвести всякие попытки сделать национальный характер ответственным за злодеяния того или иного режима.

Почему японцев называли «пруссаками»? Меньше всего в их природе слепого повиновения. Японской толпе несвойственна автоматическая дисциплина. Даже в самые темные периоды своей истории японцы не раз выказывали неповиновение, протестовали, высмеивали, бунтовали. Это люди живые, насмешливые, порой озорные, муштра им не к лицу.

Словами вроде «муравейник» кидаться не стоит. Я много раз читал и о японцах, и о китайцах, и об индийцах довольно однообразные суждения досужных мещан Запада: «У них нет индиви-

дуальности, нет понятия личной судьбы, именно поэтому они не дорожат жизнью». Не знаю, чего больше в таких разговорах — недомыслия или лицемерия. Западного буржуа пугают цифры, он никак не может примириться с тем, что китайцев в четыре раза больше, чем американцев, или что индийцев в семь раз больше, чем англичан. Но если многозначное число превращает страну в муравейник, то житель Австралии вправе назвать муравейником Италию — ведь итальянцев в шесть раз больше, чем австралийцев. Разговоры о том, что японцы будто бы не дорожат своей жизнью, попросту неумны — рыбак Хоккайдо так же мало хочет умереть, как и парижский сноб, а духовный мир токийского студента, право, не проще и не беднее духовного мира студента Оксфорда. Разговоры о «муравейнике» помогли многим филистерам Запада оправдать перед своей совестью уничтожение Хиросимы и Нагасаки.

Правда ли, что японцы «вечные имитаторы», как то часто утверждают на Западе? Люди, отрицающие творческий дар японцев, начинают обычно с того, что культура пришла в Японию из Китая, что до сих пор японцы употребляют китайские иероглифы, что скульптура эпохи Нара похожа на скульптуру эпохи Лючао и Тан, что японская поэзия десятого века носит следы влияния больших поэтов Китая. Все это бесспорно, и к этому можно добавить, что фрески, сохранившиеся в храмах Нары, сродни индийской живописи пещерных храмов Аджанты, что я видел японскую живопись, которая бесспорно свидетельствует о далеких влияниях Ирана, что, глядя на скульптуру эпохи Асукай, кроме индийского Будды можно вспомнить и о древнегреческом Дионисе. В Наре, как в индийской Эллоре, как в Китае, видишь общность истоков мировой культуры.

Китай династии Тан был самым передовым государством того времени, он находился в полном расцвете творческих сил. Культура едва родившаяся или, напротив, одряхлевшая, окостеневшая боится влияний извне, стремится плотнее закрыть все двери. Напротив, культура сильная, переживающая подъем, охотно вбирает в себя чужое мастерство, чужие достижения. Таким был Китай эпохи Тан, Древняя Греция, Индия Гуптов. Они оставили после себя изумительные произведения искусства, которые нас потрясают, на которых мы учимся.

Культура пришла в Японию из Китая, как она пришла к европейским народам из Греции, но японцам повезло — они не знали толкований Византии и ретуши Рима.

Японцы сумели придать китайским формам искусства свой национальный характер, и не их вина, если иностранные туристы больше всего восхищаются теми памятниками прошлого, которые менее всего показательны для японского гения. В десятках английских и французских книг пагода-мавзолей сёгунов Токугава в Никко описывается как шедевр японского зодчества. Этот храм, построенный в семнадцатом веке, громоздок, пестр, пожалуй даже криклив. А сила японского искусства в его необычайной простоте, нагоде, в пренебрежении ненужными подробностями, в понимании материала, который подается незамаскированным, скажу больше — в лирическом, взволнованном подходе к материалу. В Никко можно найти множество искусных деталей, но искусность еще не означает искусства: это, если угодно, японское барокко. Достаточно сравнить мавзолей в Никко с пагодой Хорюдзи в Наре, с более поздними дворцами Киото, чтобы понять, насколько украшательство, пышность, внешняя эффектность чужды японскому духу.

Архитектура с самых древних времен в Японии была связана с пониманием природы, зодчий являлся в известной мере садовником — деревья сажали, как возводят здание, а строили храмы, дворцы, дома, строго считаясь с пейзажем и включая деревянное строение в картину — горы, небо, вода, деревья. Архитекторы, как и садовники, быстро отказались от симметрии. Их постройки созданы не для патетических утверждений, не для того, чтобы удивлять, — они стояли и стоят, задумчивые, глубоко естественные в своем сложнейшем искусстве, предназначенные для созерцания, для размышлений.

Я упоминал о чайной церемонии. Может быть, теперь это только затверженный ритуал или протест против грубой механизации быта, но в течение веков и веков эта церемония предполагала возможность дружеской беседы, спокойных размышлений, внутренней сосредоточенности, и меня не удивляет, что беседки для чайной церемонии строились с таким же искусством и с таким же вниманием, как храмы.

Древние японские скульпторы очеловечили образ Будды. Это не идол, да и не бог, это задумавшийся человек. Работая над статуями Будды и всех его воплощений, скульпторы показывали знание природы и вместе с тем выражали свое понимание красоты — Будда не обожествлен, он только одухотворен. В музее Нары рядом с изумительной головой Бодисатвы стоят статуи его учеников; каждая статуя — это биография, раскрытие ха-

рактера и судьбы. Я не знаю, существовало ли в седьмом веке слово «реализм», но реализм существовал,— достаточно посмотреть скульптуру Нары.

Вряд ли люди, обвиняющие японцев в подражательстве, способны к раздумьям. А может быть, они и не ходили по улицам Киото и Нары, может быть, их рассуждения вызваны той поразительной быстротой, с которой японцы переняли западную цивилизацию? Японцам действительно пришлось за короткий срок выполнить то, на что народы Западной Европы положили века. Во Франции первый университет, независимый от теологии, был основан в шестнадцатом веке, первая газета начала выходить в семнадцатом веке, а железные дороги французы стали строить в тридцатых годах прошлого столетия. В Японии в течение двух лет (1871—1872) открылась первая железная дорога, начали работать современная почта и телеграф, появилась первая ежедневная газета, было введено всеобщее начальное обучение и открыт первый университет.

Быстрота освоения техники говорит не об «имитаторском» характере японцев, а об их редкостном трудолюбии. Это трудолюбие, терпение, тщательность в работе проходят через всю их жизнь. Может быть, перенять современное машиностроение японцам было не труднее, чем создать ткацкое мастерство, где от каждого ремесленника требуются чувство цвета, вкус и руки феи? В Японии очень любят карликовые деревья. Крохотные сосны, криптомерии, клены, вишни в горшочках, которые не глубже чайного блюдечка, украшают японские дома. Ствол деревца свидетельствует о его почтенном возрасте. В любви японцев к этим зеленым карликам то же стремление привести природу к себе, хотя бы в миниатюрном виде, как и в планировке их крохотных садиков. Вряд ли, однако, чужестранец, с удивлением разглядывающий карликовое деревце, догадывается, сколько нужно труда и терпения, чтобы его вырастить, не дать ему ни подняться вверх, ни погибнуть. Японцы вывозят за границу культивируемый жемчуг. В раковину осторожно кладут крохотный шарик, сделанный из толченого перламутра. Раковину, которой «привили» этот шарик, опускают на морское дно. Время от времени ее осматривают, ограждают от паразитов; она превращается в домашнее животное, требующее ухода. Четыре года спустя ее окончательно вытаскивают из воды: жемчужина готова. Эта работа требует не меньшего внимания, чем изготовление мельчайших деталей механизма.

Карликовые деревья или культивируемый жемчуг — если угодно, мелкие курьезы, но такое же трудолюбие, такую же находчивость японцы проявляют во всей своей деятельности — в постройке гидростанций и в рыбном промысле, в издательском деле и в текстильной промышленности.

Тем литераторам Запада, которые утверждают, что японцы — «имитаторы», стоит призадуматься над историей культурных связей между Японией и Европой. Очень многому европейцы научились у японцев — и светлой, строгой архитектуре, и пониманию перспективы в живописи, и садоводству, и разнообразию фарфора. Не настало ли время отказаться от чересчур легких определений, которые только усиливают непонимание и порождают горечь разубверений? Японские куклы очень милы и никому не мешают, но кроме кукол в современной Японии есть выдающиеся ученые-физики, крупные медики, превосходные архитекторы, великолепные конструкторы, талантливые кинорежиссеры. Это страна и очень старая и очень молодая. Англичанин Дрэссер писал: «Можем ли мы показать в Англии здания, которые, просуществовав с восьмого века, стояли бы в том же виде, как их построили? А ведь наши постройки покоятся на прочных фундаментах и не на земле, подверженной постоянным сотрясениям...» Я дивился, глядя на постройки, о которых пишет Дрэссер, — дивился и гению и познаниям древних японских зодчих. Но едва ли не еще больше меня восхищали десятки тысяч студентов, их собрания, вопросы, которые они мне ставили, живость взгляда, пытливость, задор и легкая, почти неуловимая печаль. Беседуя с ними, я как будто заглядывал в завтрашний день Японии.

4

В каждом японском доме имеется небольшая ниша — «токонома». В ней низкий столик, на нем букет — веточка и три цветка, иногда ваза или статуэтка. Над столиком одна картина. Больше ничего в комнате нет. Разоткровенничавшись, вежливые японцы признавались мне, что европейские дома им кажутся магазинами, столько в них вещей и вещиц. Японцы часто меняют картину (у них стенные шкафы, где они держат вещи). Они говорят, что любоваться картиной можно только тогда, когда она одна; и надо признать, что эстетическое чувство среднего японца более

развито, более изощренно, чем чувства даже весьма изощренных и развитых европейцев.

Есть в Париже дешевый универмаг «Самаритен», и есть сотни магазинов в западных районах города, предназначенные для богатых посетителей. Вещи, которые продаются в «Самаритен» и на улице Сен-Оноре, разнятся между собой не только по качеству, но и по своей природе; кажется, что они созданы в разных странах или в разные эпохи. Пропасть отделяет вкусы просвещенного француза от вкусов мелкого лавочника; трудно себе представить, что оба говорят на одном языке, может быть, учились в той же начальной школе. Такого разрыва нет в Японии. Одни и те же вещи нравятся всем. Вкусы рабочего Осаки или крестьянина Кюсю мало чем отличаются от вкусов токийского знатока.

В европейских странах, а тем паче в Америке, эстетике отведено весьма скромное место: она связана с досугом людей (да и то не всех). Японец не забывает о канонах красоты, ни когда обедает, ни когда, кланяясь, обменивается визитными карточками, ни когда проезжает мимо Фудзиямы в тесном переполненном вагоне, ни когда беседует с приятелями. Можно сказать, что вся его жизнь связана с эстетическими нормами.

«На нашу еду приятнее глядеть, чем ее есть», — сказал мне один японец. Нужно сказать, что японцы в еде скромны, и гурманы порой направляются в китайские рестораны. В Китае никогда не знаешь, что ешь, — вкусно, но загадочно; китайская кулинария наряду с французской — сложнейшее искусство. Японская кухня значительно проще, рыба на тарелке выглядит рыбой, грибы — грибами, бамбук — бамбуком. Сложность японского обеда не в характере блюд, а в их сервировке. Рыба, креветки, курица, редька, морская капуста — все это требует соответствующей посуды. Прекрасны и лакированные чашечки, в которых подают рис, и длинные тарелочки для мелкой рыбы, и маленькие подносы в виде листьев. Перед едой и после нее японцы вытирают лицо и руки мокрой, крепко выжатой салфеточкой; для этих салфеток имеются особые подносики из бамбука, из дерева, из соломы.

Прежде я несколько недоверчиво относился к изделиям японского прикладного искусства: мне казалось, что на них слишком много драконов или хризантем. Теперь я знаю, что вещи сомнительного вкуса изготавливаются главным образом на экспорт — они отвечают вкусам европейских и американских

покупателей. Японцы не любят чрезмерного украшения. Кустарь не скрывает природы материала орнаментом, напротив, он показывает ее, будь то дерево, камень, бумага, глина. На утвари, сделанной из дерева, видны все жилки.

Конечно, японцы не простаки, в дипломатии или в торговле они умеют быть хитрыми; но по своему характеру это скорее прямые люди. Откровенны они и в искусстве: прием обнажен. Во всем мире существуют издавна кукольные театры; в одних странах это театры марионеток, и актеры, спрятавшись, дергают ниточки; в других актер за ширмой или внизу, невидимый публике, управляет куклой руками. В Японии особенно славится кукольный театр Бунраку. Это отнюдь не детский театр, в нем идут классические трагедии, которые потрясают зрителей. Каждой куклой управляют три человека — актер и два помощника. Все они на сцене, помощники в капюшонах, закрывающих лица, актер с открытым лицом. Четыре действующих лица — три человека и одна кукла — проделывают те же движения. В том, что люди не спрятаны, — откровенность, присущая японскому искусству, и она никак не расхолаживает зрителей.

В театре Кабуки, который остается наиболее посещаемым театром Японии, я видел старую пьесу. Молодой самурай сражался с разбойниками. На сцене валялись бутафорские руки, ноги, головы, отсеченные самураем. Зрелище не пыталось прикинуться подлинной жизнью. Игра актеров была глубоко театральной, и она волновала переполненный зал.

Огромное впечатление произвел на меня древнейший из существующих театров мира — Но. Пьесы идут на языке, мало понятном огромному большинству зрителей; у многих с собой книжечки — они следят по тексту за монологами актеров. Но — не театр в нашем понимании этого слова: это скорее декламация под музыку и пение, нечто от обряда. На сцене один актер в маске, выходит он на сцену по особому мостику, который проходит по зрительному залу. Другой актер, поддерживающий с первым диалог, сидит на полу и в действии не участвует. Музыканты — они же хор. Многое в театре Но напоминает древнегреческую трагедию: и содержание старинных пьес, и роль хора, и буйство страстей в расхождении с неподвижностью маски. Театр Кабуки как-то поставил корнелевского «Сида»; мне кажется, что Но мог бы поставить «Царя Эдипа», — здесь слова Софокла звучали бы убедительнее, чем на сценах современных европейских театров.

В Токио имеются и мюзик-холлы и театры, ставящие американские фарсы. Но театр Но сохранился, он собирает зрителей. Дело не только в любви японцев к старине: театр не музей. Спектакли Но продолжают волновать зрителей, и это тоже показывает, насколько обострено их эстетическое восприятие мира.

В Токио, в Киото я видел превосходные ботанические сады: в них собраны богатые коллекции растений, там работают видные ученые. Такие сады существуют в Москве, в Париже, в Калькутте, в Лондоне, словом, повсюду. Но в Наре я видел ботанический сад, какого нет нигде: в нем собраны десять тысяч растений, упоминаемых в древнейшем сборнике японской поэзии «Ман, есю». Этот сборник («Десять тысяч листьев») был составлен в конце восьмого века: в нем главным образом стихи («танки») седьмого и восьмого веков.

В десятом веке был составлен другой сборник стихов — «Кокинсю». В предисловии Цураюки писал: «У поэзии есть семя — сердце человека. Она растет среди тысячи листьев — слов. Многообразна в этом мире деятельность человека: когда он выражает свои заветные мысли словами, мы зовем это поэзией. Прислушаемся к пению соловья среди цветов или лягушки в воде — есть ли живое существо, лишненное песни? Поэзия движет небом и землей, трогает незримых богов и духов, вносит нежность в отношения мужчины и женщины, смягчает сердца суровых воинов. Поэзия существует с тех пор, как земля отделилась от неба».

В чересчур скупых, а подчас слабых переводах старая японская поэзия дошла до Европы и прельстила любителей. Она сложна в своей простоте. В танке тридцать один слог, в более поздней форме — хайку — семнадцать. Рифм нет; следовательно, нет той внешней приметы, которая помогает выдавать прозу за поэзию; рифмоплетство немислимо. Лаконизм требует мудрости, а если таковой нет, превращается или в изложение чужой мысли, или в отсутствие всякой мысли. Почти каждый образованный японец сочинил в жизни несколько хайку. Конечно, из этого не следует, что в Японии миллионы поэтов. Для многих написать хайку значит показать, что он не профан; часто это только дань обычаю; но даже машинальные жесты накладывают на человека свой отпечаток. Можно со скуки напиться, можно взять почитать детективный роман, можно и написать хайку. Как бы ни было банально и плоско такое произведение, автор

если и не возвысился, его сочиняя, то, во всяком случае, не при­низил при этом своего человеческого образа.

Я говорил, что религия привлекает японцев красотой пагод, живописностью процессий, поэтичностью легенд. Существует множество праздников — то праздник обожествленной лисицы, то праздник цветов, то праздник огня — с шестивью, с музыкой, с танцами. Буддизм и конфуцианство, придя из Китая, изменили свой облик: если в Китае они основывались на этике, то в Японии их оплотом стала эстетика. Веками феодальное строе­ние общества принималось как предписание высшей школы для составления букетов — лилия должна несколько превышать веточку, а из двух ирисов один должен быть повыше, другой пониже.

«Вы говорите об искусстве составления букетов, — может воскликнуть в недоумении читатель, — а откуда появились те миллионы рабочих, которые первого мая заполнили площади японских городов?» Другой скажет: «По-вашему, японцы только и делают, что сочиняют стихи. Но вот передо мной статистика. Едва оправившись от военного разгрома, японская промышленность начинает соперничать с американской. Недавно газеты со­общили, что в Америке фабриканты швейных машин негоду­ют — помилуйте, в Панаме, у них под носом, люди покупают швейные машины японского производства». Все это правда. Правда и то, что рабочие, участвующие в грандиозных демон­страциях, высоко ценят искусство составлять букеты, а инже­неры, работающие на фабриках швейных машин, порой сочиняют хайку.

В Индии есть богатые люди, которые подражают английско­му образу жизни, они не хотят говорить на хинди, они предпо­читают рису с перцем («керри») пресные пудинги, зачитываются поэзией Эллиота, следят за последними лондонскими модами. Рядом с ними миллионы их соотечественников живут, как жили тысячу лет назад. Каждый японец в течение одного дня столь­ко-то часов живет по-европейски или по-американски, столько-то часов — традиционной японской жизнью. Два разных мира в нем существуют. Я не скажу, что это сосуществование можно всегда назвать мирным.

Писатель Дзюнитиро Танидзакки, о последнем романе которо­го я упоминал, — автор нашумевшей в Японии статьи «Похвала тени». Говоря, что японцы не выносят яркого света, Танидзакки утверждал, что современная техника убивает красоту, необхо-

димую японцам как воздух. Он обличал отопительные приборы, фаянсовые ванны, приходящие на смену деревянным, белые стены больниц, металлические инструменты хирургов, чересчур яркое освещение в домах, даже клозеты, говоря, что «из всех построек японского типа уборная наиболее соответствует поэтическому вкусу». Считая, что японцам присуще искать красоту не в свете, а в сумерках, Танидзаки вместе с тем признавал, что нельзя остановить ход времени, он только мечтал: «Я желал бы снова вызвать к жизни постепенно утрачиваемый нами «мир тени», хотя бы в области литературы. Мне хотелось бы глубже надвинуть карнизы над дворцом литературы, затемнить его стены, отвести в тень то, что выставлено напоказ». Со времени опубликования «Похвалы тени» прошло много лет, жизнь еще отчетливее показала, что назад пути нет. А Дзюнитиро Танидзаки написал роман о сексуальной жизни, в котором выставил напоказ то, что обычно остается в тени. Однако не следует думать, что тревога, высказанная в статье «Похвала тени», необоснованна. Перед каждым японцем стоит все тот же проклятый вопрос: как сочетать прогресс с национальным характером народа?

В пригородах Токио можно увидеть странные дома, японцы их иногда называют «бунка дзютаку» — «дома культурного типа». Это традиционные японские домики с пристройкой в европейском стиле. Спят обитатели таких домов в японской части, а гостиная расположена в европейской пристройке — там и кресла и диваны. Дома эти некрасивы — два разных стиля враждуют между собой. Синтез — не механическое сложение. Во всех областях, особенно в искусстве, японцы жаждут найти синтез.

Возле Ниигаты я видел собрание работ художника Тэцудзо Сато, который умер преждевременно несколько лет назад. Это сильный живописец, но на него, бесспорно, повлияли Ван-Гог и Сутин. В музее Кобе я видел пейзажи окрестностей этого города, сделанные талантливым художником. Нетрудно было установить родство его работ с Утрилло. Часто я слышал споры — правы ли художники, которые поддаются влиянию европейской живописи?

Сто лет назад можно было говорить об обратном явлении — о влиянии японской живописи на французов. На портрете Золя, написанном Мане, над столом писателя — японская гравюра. Это правдивая деталь — Золя был любителем японского

искусства; это и признание — Мане, стремившийся к более «плоскому» показу предметов, многому научился у Хиросиге и Хокусай (он не знал тогда еще неизвестного Сяраку).

Что принесли японцы западным живописцам? Иное понимание перспективы, свежесть живописного восприятия, сочетание реальности пейзажа с лирической взволнованностью художника. В японских музеях я видел замечательные живописные работы далекого прошлого. Я не могу забыть весенний пейзаж; его автор, Хасэгава Тохяку, жил в шестнадцатом веке, но я воспринял эту вещь как современную. Я понимаю, что Мане или Писсаро в своих поисках повернулись к Японии, где острый рисунок не мог убить живопись, где безупречность линии не покушалась на полноту света, где художники, наблюдая природу, издавна знали взаимоотношения между цветом и светом. О влиянии японцев на французских импрессионистов много писали, и никому при этом не приходило в голову заподозрить французов в отсутствии самостоятельности.

(Французская живопись второй половины девятнадцатого и начала двадцатого века была, конечно, глубоко национальной и вместе с тем не страшилась чужеземных влияний. Немало иностранцев по происхождению вошли тогда в круг французских мастеров, писали Францию, и писали ее по-французски. Назову хотя бы Ван-Гога и Сислея. Это явление неизменно повторяется: в эпоху расцвета искусство той или иной страны притягивает к себе чужих мастеров. Эль Греко — грек — был выдающимся испанским художником, и Феофан Грек — разумеется, тоже грек — в своих иконах прекрасно выразил русский реализм и русскую лиричность.)

Французские живописцы во времена Курбе, Мане и других блестящих живописцев прошлого века должны были разрешить труднейшую задачу: освободиться от окаменевшей линейной живописи эпигонов Энгра. Перед художниками Японии стоит теперь еще более трудная задача: создать живопись, которая, будучи современной, оставалась бы японской. Конечно, в Японии много художников искусных, да и талантливых, которые не ищут, а продолжают. Их техника высока, и мне кажется, что любой художник, работающий в традиционной манере, может, закрыв глаза, нарисовать цветок камелии, Фудзияму или женское личико. Но великий Сэсю не перерисовывал, а видел и находил. Когда я глядел на мертвые копии прошлого, я понимал, что художник Сато мог вдохновиться работами Ван-Гога (тем

паче что Ван-Гог не раз вдохновлялся старыми живописцами Японии).

Японцы часто спорят: должен ли современный поэт писать танками, или ему следует искать новые формы, оправдано ли существование театра, где женские роли исполняют не актрисы, а актеры, может ли художник перейти на масляные краски? Конечно, об этом лучше всего судить самим японцам. Мне хочется только сказать, что в любой стране, в любую эпоху изменение форм жизни неизменно приводило к изменениям в искусстве. Я понимаю, что современных японских режиссеров и актеров интересуют советский, французский, английский театры; им есть чему поучиться в Европе, как европейцам есть чему поучиться у мастеров Но и Кабуки. Взаимные влияния сложны и порой порождают неожиданные явления. Меня не удивит, если на завтрашний театр Франции повлияет древний Но, как меня не удивит, если японцы многое возьмут у передовых театров Европы.

Эссеист Таникава в прекрасной статье «Душа японца» писал: «Иностранцы, узнав, что в каждом японском доме имеются любимые картины, изображающие ландшафты или цветы, и что большинство японцев сочиняют «вака» и «хайку», часто думают, что японцы — художники и поэты по природе. Однако все это лишь результат привитых с детства привычек и заключенной в трафаретные рамки восприимчивости, здесь совершенно нет ничего индивидуального». Я, кажется, не принадлежу к тем иностранцам, о которых говорит Таникава; я понимаю, насколько далек инженер, сочиняющий хайку, от поэта. Но мне думается, что привычки, прививаемые с детства, играют огромную роль. Если приучить человека к тому, чтобы вешать на стену пейзаж, этот пейзаж будет неизменно перед его глазами, войдет в его жизнь. Культура народа связана с воспитанием, с насаждением хороших привычек. Воспитание, конечно, не превращает японцев в художников или в поэтов, но оно предохраняет их от того механического одичания, которое грозит малоразвитому человеку, слепо перенимающему так называемый «американский образ жизни».

Один японский писатель мне рассказывал о некоторой американизации японского быта, а в конце беседы, как бы желая успокоить себя, сказал: «В общем, это не так страшно — Япония не раз показывала, что она может взять чужое и сделать его своим...» Мне думается, что он прав: Япония от себя не отрече-

тся. А в таком случае нет ничего страшного, если и меняются те или иные стороны быта. Да и подражание различным образцам европейского искусства не так уж страшно, если оно связано с искренними поисками своей формы и, разумеется, своего содержания. Самое существенное — душа народа. От американизации Японии защищена не столько крепостью вековых обычаев, сколько глубокой внутренней культурой — ее народ достаточно зрел для того, чтобы не соблазниться грошовыми погремушками, и он сохранил достаточно душевной молодости, творческого задора для того, чтобы не впасть в детство.

5

Самый крупный литературный журнал Японии «Бунгэй» опросил двадцать шесть известных критиков, какие романы послевоенного времени они считают наиболее примечательными. Во главе списка оказались романы «Зона пустоты» Хироси Нома и «Дневник военноопленного» Сёхэй Оока. Обе эти книги посвящены минувшей войне. К ним можно было бы добавить десятки других. Внешне следы войны почти исчезли: японские города, построенные из дерева, быстро сгорают и так же быстро отстраиваются. Другое дело человек, его память — горе войны не забыто.

Это горе испытали многие народы, но японцам пришлось узнать то, чего не узнали другие. «Пикадон» — так они называют атомные взрывы, а два злосчастных города зовут «гэмбуаку тоси» — «город атомной бомбы».

Мне не привелось побывать в Хиросиме, но я видел Нагасаки. Этот город на первый взгляд кажется обычным приморским городом: он отстроен, заселен. Часть его населения уцелела благодаря рельефу местности. Но уже на вокзале я увидел людей с обожженными лицами — это следы страшного взрыва. Уцелевшие вначале думали, что они спаслись, потом они начали болеть: они умирали постепенно.

На месте, где разорвалась атомная бомба, — колонна; неподалеку большой памятник жертвам бомбардировки. Атомный музей. Цветники. Оставленные как воспоминания развалины католической церкви с полурасщепленным Христом. Город живет обычной жизнью большого японского города. Работают

заводы и верфи, грузятся суда, в магазинах продают нескороаемые шкафы и куколки, подъезжают автобусы с туристами. Чужовичность происшедшего понимаешь, разговаривая с теми, кто случайно уцелел от взрыва. Я не забуду глаз пожилого учителя, в них, кажется, осталось навсегда то, чего человек не может и не должен увидеть. «Пусть знают все, что с нами случилось, да, пусть знают, что случилось с Нагасаки,—сказал мне он,—может быть, тогда другие города не узнают такого горя...»

В Атомном музее портрет профессора Токаси Нагаи; он лежит и смотрит в микроскоп. Профессору Нагаи было сорок семь лет, когда американцы сбросили на Нагасаки атомную бомбу. Он был профессором медицинского факультета. Его жена, учительница, погибла. Профессор был ранен и, раненный, тотчас начал ухаживать за больными. Осенью — через три месяца после гибели Нагасаки — он собрал уцелевших студентов и возобновил занятия. Вскоре он заболел атомной болезнью, или, как ее называют медики, «лучевой болезнью». Он должен был лежать, но продолжал работать: на себе он изучал последствия радиации. Он написал несколько книг, среди них «Мы из Нагасаки»: он хотел предостеречь всех от повторения взрывов. В 1951 году он скончался.

Тамики Хара был тоже одним из уцелевших. Он лихорадочно записывал все, что видел и слышал, и назвал свою книгу «Цветы лета»; отослав рукопись, он покончил с собой.

Доктор Мичихико Хасия, начальник госпиталя в Хиросиме, вел изо дня в день дневник. Его книга, переведенная на различные языки Европы, может быть, убедительнее, чем любой роман: есть вещи, от которых в бессилии отворачивается искусство.

Девяносто процентов атомных жертв умерли в течение двух недель после взрывов, десять процентов умирали медленно. Одна девочка из Хиросимы в классном сочинении писала: «Потом мама стала очень слабая. Доктор сказал, что она, должно быть, отравилась, когда искала своего брата среди горячей золы. Через полгода одна девочка десяти лет заболела от радиации, у ней выпали все волосы, она стала совсем лысая, и, хотя ее лечил доктор из Красного Креста, она стала кашлять кровью и умерла через двадцать дней. С тех пор прошло уже шесть лет, а некоторые еще умирают от последствий этой страшной бомбы. Это ужасно! Ведь те, которые умерли, на вид ничем не отличались от нас. Что будет со мной, если умрет кто-нибудь из нашей семьи? Я знаю, что атомная болезнь очень мучительна. Когда

я думаю, что такие вещи еще существуют на свете, мне делается страшно, и я стараюсь забыть...» Бедная девочка, наверно, она слышала от учителя, что существует прогресс, что наука совершает чудеса, что скоро на свете не будет больше страшных болезней, и вот она написала: «Такие вещи еще существуют на свете». В этом слове «еще» об атомной бомбе, об атомной болезни — страшная ирония. Девочка, может быть, не знает, какая беда случилась с человечеством: духовное одичание превратило работу высоких умов в муки Хиросимы и Нагасаки. Не «еще» нужно сказать, а «уже»... Я понимаю, как тяжелы были последние годы Эйнштейна; помню мою с ним беседу в 1946 году и большую печаль этого старого, мудрого, доброго человека, когда он выговорил: «Нагасаки, Хиросима». Я не раз видел, как меняются глаза Жолио-Кюри, обычно веселые и чуть насмешливые, когда он начинает говорить об атомных взрывах. Надавно я прочитал заявление немецкого ученого Отто Гана; он сказал, что с чувством глубокого стыда пережил Хиросиму; ведь, может быть, и его работы помогли преступлению.

Школьница написала свое сочинение шесть лет назад, но и в 1957 году в Нагасаки продолжают умирать люди от лучевой болезни. У женщин рождаются уроды. Двенадцать лет спустя... Младенцы стали подростками, но среди них много обреченных, и они это знают.

Атомное проклятие, как облако, стоит над Японией. Через девять лет после Хиросимы в районе кораллового острова Бикини американцы провели испытание водородной бомбы. Двадцать три японских рыбака с судна «Фукурю-мару» заболели лучевой болезнью. Над Японией прошли радиоактивные дожди. Земля, трава, молоко, рыба — во всем был стронций 90, новая смерть, которой не могли придумать и зловещие авторы древних апокалипсисов.

Я был в Японии, когда англичане готовили испытание своей бомбы на острове Рождества. Японский «Национальный Совет по борьбе с водородным оружием» готовился послать к острову Рождества флотилию протеста. Простые люди присылали тысячи писем: они хотели принять участие в этом невиданном рейсе. Нужно побывать в Японии, чтобы понять, как люди могут ненавидеть атомное оружие, как возмущены они страшными испытаниями, когда испытывают не только разрушительную силу водородной бомбы, но и веру людей в будущее, в детский смех, в жизнь.

Все время, пока я был в Нагасаки, шел дождь — дождь над азиями в цвету, над грузчиками, над памятником, над рынком с розовыми, голубыми, серебряными рыбинами. Дождь и стронций 90, дождь и слезы, дождь Нагасаки. Я уехал и не могу этого забыть. Япония теперь не просто одна из стран, она — истец. Пока люди не покончат с атомным оружием, не будет ни у кого спокойной совести. Я это знал раньше, но особенно ясно я это почувствовал в дождливый день в будничном, деловом Нагасаки.

6

Я писал о Нагасаки, и вдруг мне вспомнился нелепый подвал бургерского ресторана в величавом чопорном Стокгольме. Там мы клялись добиться запрещения атомной бомбы. Нас было немного, человек сто; некоторых уже нет в живых. Никто в чопорном Стокгольме о нас не думал, газеты мало писали о «каком-то сборище сторонников мира». А потом старые рабочие в кепках, взволнованные девушки, бухгалтеры, моряки начали обходить дома, улицы, страны, собирая подписи под коротеньким текстом, который назывался «Стокгольмским воззванием», и мы увидели, что с нами миллионы. В Стокгольме говорили о Нагасаки. Семь лет спустя я приехал в этот далекий японский город. Что я там услышал? Знакомые мне слова...

Мир огромен и очень мал. Летишь, летишь, то холодно, то нестерпимо жарко, то снег, то океан, то тропические леса, то страшная пустыня, похожая на макет ада, и вот прилетаешь, как говорят, на другой конец света, по часам еще утро, на дворе вечер, — и, оказывается, вокруг тебя такие же люди, с теми же сомнениями, радостями, тревогами. Все удивительно понятно, а казалось, что ничего не поймешь.

Велико разнообразие тех форм, в которые человек укладывает положенную ему жизнь, и слово «вода» или «воздух» звучат настолько различно в разных странах, что чужестранец никогда не поймет, о чем идет речь, а речь идет о том, о чем ты слышал с младенчества.

Мне казалось, что я привык к Японии, обжился; уезжал я, с печалью глядя на знакомый вид улиц, на лица друзей. Конечно, я ко многому не успел привыкнуть, но это относится к форме жизни, да и не жизни, к форме быта. Я, например, пытался при-

выкнуть сидеть на полу по-японски, подобрав под себя ноги, но ничего у меня не получалось: старые ноги не слушались, замлевали. За обедом я решительно не знал, как мне быть с ногами, особенно если обед бывал долгим. Но оставим ноги в покое, ведь теперь я сижу на стуле в привычной для себя позе. За долгими обедами шли долгие беседы, и редко где я чувствовал с такой ясностью, что моих собеседников волнует то самое, что волнует меня, что нет между нами тех океанов и гор, над которыми я пролетал. Может быть, туризм порой разъединяет, вместо того чтобы объединять: ведь турист ищет необычного, ему кажется, не для того он готовился к долгому пути, не для того мечтал, глядя на крохотный глобус, на старые гравюры или живописные фотографии, чтобы найти нечто чересчур знакомое. Может быть, отсюда интерес только к необычному, культ экзотики? А экзотичной может быть одежда, но не лицо — лицо бывает ни на что не похожим, отличным от тысячи других, но оно всегда человечно. Турист разыскивает курьезы, требует странностей, он не знает будней страны — как люди ходят на службу, как обижаются или ворчат, — он предпочитает реальности миф или холод музея.

Конечно, я не хочу этим сказать, что особенности не существуют, что ими можно пренебречь, нет, меня потрясает человеческая общность именно потому, что мир многообразен, что в каждой стране, даже самой непримечательной, есть нечто свое, неповторимое. Если можно чему-нибудь научиться у любого человека (а я в этом убежден), то сколько уроков дает новая страна, тем паче такая своеобразная и сложная, как Япония.

Я хотел бы, чтобы ее еще лучше узнали архитекторы. Японские жилые дома не декорация для слащавых романов — это то, чему стоит поучиться. Конечно, наши дедушки отнесли бы строгость и пустоту японского дома к бедности или даже к дикости. Но у каждой эпохи не только свои песни, у нее и свой стиль жизни. Современность любит строгость, свет. А вопреки словам японского писателя, который уверял, что японцам необходимо полумрак, их дома светлы и, будучи небольшими, просторны: внутри ничего лишнего. Мы объелись ничем не оправданным и некрасивым украшательством, нужна диета. Японские дома могут многому научить европейских архитекторов и декораторов.

Почему я заговорил об архитектуре? Да потому, что мой дом мне показался после Японии темным и захламленным. Я не архитектор, и если я чему-нибудь и научился в Японии, то, конеч-

но, не искусству строительства. Но японские дома, да и не только они, помогли мне лучше понять очень многое.

Часто спрашиваешь себя: как все-таки быть с искусством? Есть ли для него место в нашей жизни — чересчур торопливой? А место для искусства обязательно должно найтись, даже если для этого придется потесниться и логике, и простой таблице умножения, и сложнейшим машинам.

Конечно, для красоты теперь время трудное. Человек торопится, он не успевает посидеть, подумать, полюбоваться деревом у речки, прекрасным лицом, картиной. А все это человеку необходимо как воздух или вода. И вот я побывал в Японии. Никто не скажет, что эта страна чурается технического прогресса. Куда ни погляди — трубы заводов, электрические станции, машины, да и всякие обиходные машинки. Между тем я видел, как японцы, отнюдь не бездельные, сидели на татами и любовались сосной или картиной. Три цветка и веточка — не прихоть. Этого японцы не уступили и не уступят. Если на улицах идет жесткая борьба против экономической кабалы, против иностранных баз, против атомных взрывов, то в сердце почти каждого японца идет не менее ожесточенная борьба против плоского утилитаризма, против меркантильной сухости, против механизации слов, жестов, чувств.

Мне могут сказать: но разве в той же Японии вы не заметили некоторой ущербности искусства? Разве современные художники вас потрясли, как Сэсю? Разве вы не убегали в музеи к статуям эпохи Асукай? На это можно многое ответить. Вполне возможно, что и Сэсю считал эпоху Асукай более высокой, чем та, в которую он жил. Людям понятней красота в исторической перспективе: они хотят отойти от картины не только на несколько шагов, но и на несколько веков, чтобы лучше ее разглядеть. Теперь, возможно, и нет таких мастеров, как Сэсю. Бывают эпохи посева и эпохи жатвы. В одном старом японском стихотворении рассказывается о разном подходе трех государственных людей Японии к песне соловья. Вероятно, это аллегория: как бы японцы ни любили красоту, говоря о крупных государственных деятелях, они все же интересовались не их отношением к соловьиному пению, а их политикой. Стихи, о которых я говорю, относятся к шестнадцатому веку, когда Набунага, Хидэёси и Токугава Иэясу добились объединения Японии. В стихах Набунага говорит: «Если соловей не поет, я его убиваю». Хидэёси возражает: «Я его заставляю петь». Иэясу улыбается: «А я

жду». Оставим в стороне сёгунов и древние тяжбы. По отношению к соловью прав был Иэясу — если соловья не убить и не замучить, то рано или поздно он запоет.

Япония еще не разрешила ни одной из тех неотложных проблем, которые ее теперь мучают. Это в равной степени можно сказать и о ее торговом экспорте, и о стихосложении. Она вся в поисках, в спорах, в душевной тревоге. Может быть, именно это придало столько человеческой теплоты многим моим встречам?.. Забуду ли я молодых участников «Литературного кружка имени Романа Роллана» в Фукуоке, где я почувствовал высокую взыскательность, чистоту, горение? Забуду ли я кондитера в Киото? Три дня он трудился над садом из леденца. Он едва дотащил его до гостиницы, где я жил. Это был прекраснейший сад — розы, камелии, ирисы, и кондитер по-детски просил, чтобы я довез его мечту до Москвы. Забуду ли я долгие сердечные беседы с писателями о том, что нас мучает, когда мы сидим над листом бумаги? И не все ли равно, будем мы его пачкать справа налево или слева направо, — работа писателя всюду та же; я их понимал, как винодел Армении может понять винодела Франции.

Может быть, прочитав о чайной церемонии, кто-нибудь решит, что японцы весьма церемонны. Это не так, они меня подкупили именно своей непринужденностью, порой даже, с точки зрения иного европейца, бесцеремонностью. В поезде они спокойно раздеваются у всех на виду. Они ставят вопросы, которые в Европе нашли бы чересчур смелыми. В них много непосредственности, это было для меня неожиданным, и я с ними подружился.

Мне грустно было расставаться с новыми друзьями. Было это на огромном аэродроме в Токио, где можно увидеть все — и американские военные самолеты, и японок с детьми на спине, и тысячи кукол в киосках, и, конечно же, букетики, составленные по всем предписаниям высшей школы.

...Если посмотреть в оконце самолета, внизу вода, очень много воды; острова кажутся бесконечно маленькими. Земля ли это? Может быть, только корабль? Кораблем останется в моей памяти Япония. Пусть ветер будет ему попутным!

Размышления в Греции

1

Маленький городок Элевсин. Изнуряющий сухой зной. Голые горы — рыжеватые, розовые, сиреневые. Несколько приземистых олив с припудренной серебряной пылью тусклой листвой. Паутина высохших горных ручьев. Козы с трудом находят среди камней колючую траву. В кафе людно; маленькие чашечки кофе, вода — люди пьют воду со вкусом, даже с восхищением. Кафе — местный клуб: здесь читают газеты, здесь обсуждают налоговую политику Караманлиса, испытания водородных бомб, результаты последнего футбольного матча. Подъезжает огромный синий автобус: это туристы. Один из греков нехотя встает, надевает на рукав повязку и подходит к туристам: он может показать им развалины храма Деметры. Рыжий толстяк, мюнхенский пивовар, фотографирует свою супругу на фоне дорической колонны. Гид заунывно рассказывает: «Когда проклятый Гадес умыкнул красотку Кору, мамаша ее вышла из себя и объявила, что больше не будут расти ни пшеница, ни кукуруза. Зевс был здорово обеспокоен продовольственными затруднениями и направил к Деметре вертушку Ириду, но мамаша стояла на своем». Худощавый немец в трусиках, обливаясь седьмым потом, говорит неизвестно кому: «Вот где они, знаменитые таинства!..» Молодожены зевают: конечно, интересно, но сколько можно смотреть на обломки колонн?.. Гид кладет в карман драхмы и возвращается в кафе к стакану воды. Спор продолжается. «Они хотят сделать из Греции атомную базу, а мы получим эту штуковину на голову», — сердито повторяет усатый седельщик. Гид пытается его успокоить: «От stronция ты все равно не спасешься. Они могут устроить базу на Кипре или в Смирне, легче тебе не будет. Даже если залезть в тартарары к этому треклятому Гадесу, все равно stronций пройдет и туда...»

В Афинах Акрополь, развалины античных храмов, агора, византийские церкви, а рядом гостиницы, министерства, банки. Улица с лавчонками антикваров: танагрские статуэтки, амфоры, геммы. Может быть, их нашли в земле при строительстве метро,

а может быть, изготовили в Гамбурге. Полураздетые туристы. Много американцев. Для них Акрополь — пляж. Афинские щеголи, несмотря на жару, блистают последними достижениями лондонской моды. На грузовиках написано «метафора» — по-гречески это значит «транспорт». Газеты называются «эфмеридами», меню в ресторане «каталогом», письма «эпистолами». Знакомого врача зовут Демосфеном, агента авиационной компании — Аполлоном, горничную в гостинице — Терпсихорой.

Английские туристы обходят лавочки в поисках уцененной вазы. Афинские франты покупают английские рубашки. Иностранцы спешат в Эпидавр, там на развалинах древнего театра ставят комедии Аристофана. Туристам кажется, что они за сходную цену перелетели в четвертый век до нашей эры. Они сидят торжественно, как на похоронах: конечно, комедии Аристофана примитивны, грубы, непонятно, как люди могли смеяться от таких шуток, но все же это — истоки нашей культуры, отсюда пошли Бернارد Шоу, Пиранделло, Сартр. Греческие крестьяне смотрят и смеются: для них спектакль не история, а современная комедия. (Мне рассказывали, как в 1927 году поэт Сикелианос в древних Дельфах поставил трагедию Эсхила «Закованный Прометей». Дельфы окружены жестокими скалами, в воздухе неизменно реют орлы. Прометей проклинал тиранию Зевса. Вдруг разразилась подлинная, не бутафорская гроза. Туристы поспешно убежали под навесы, а крестьяне в восторге аплодировали раскатам грома.) В афинских театрах идут пьесы Чехова, Лорки, Сартра. Сегодня концерт эстрадной певицы из Перу, билеты стоят дорого, но в Афинах есть и богатые люди.

В Дельфах французские археологи продолжают раскопки. На юге Крита итальянцы ищут памятники минойской цивилизации, англичане облюбовали север острова. В досаде говорит мне молодой геолог: «Мы чертовски отстали, повсюду хозяйничают иностранцы! У нас, например, замечательный боксит, а добыча относительно маленькая. Есть серный колчедан, есть магнезит, лучший в мире наждак, и ничего не делается, рутина, иностранцы, нищета...»

Туристические конторы Нью-Йорка, Лондона, Парижа, Гамбурга соблазняют своих клиентов поездками в Грецию: там дорогие реликвии человечества, и притом там очень дешевые драхмы. Во Франции французы ворчат: «Теперь все доступно только американцам с их долларами...» Во французском путеводителе по Греции я прочитал следующее: «На франки жизнь в Греции

дешева, но боритесь с желанием чувствовать себя победителем. Вы богаты в драмах, наслаждайтесь этим, но не забывайте о других богатствах — духовных...» Для француза в Греции жизнь дешева, для греков она дорога. Здесь много газет, но тиражи маленькие — для крестьянина, для рабочего, для мелкого служащего купить газету не по карману, и газеты читают только в кафе. Крестьяне едят кукурузу, фасоль, инжир. В год канадец потребляет 60 килограммов мяса, грек — 11, в год швейцарец потребляет 300 литров молока, грек — 12 литров. Четверть населения Греции живет на гроши: по официальной статистике, месячный бюджет двух миллионов греков меньше 120 драм — четыре доллара...

Один из западных путешественников писал: «В Греции живут греческий народ и левантинцы». Трудно в точности сказать, кого называют на Западе «левантинцами»: это люди неярко выраженной национальности, предпочтительно коммерсанты, проживающие на восточном побережье Средиземного моря. Левантинцы обычно франтовато одеты, презирают своих соотечественников, знают цены на хлопок и курс доллара. Афинские левантинцы, когда я был в Греции четверть века назад, говорили по-французски, читали новеллы Поля Морана, пили коньяк. Теперь они пьют виски, говорят «о'кэй» и читают «дайджест».

В богатых пригородах пышные особняки. Строят довольно много и неплохо. Большой квартал столицы состоит из лачуг: здесь живут беженцы из Малой Азии.

«Таверна богов», «Таверна Дафниса», «Таверна муз» — тавернами называют дешевые харчевни. Столики прямо на мостовой. Едят помидоры, кабачки, баклажаны, маслины. В маленьких городах площади пахнут олеандрами и жареным салом: на вертелах жарят свиней и бараньи потроха — «кокоречи». Вино с привкусом смолы — «рецина», греки привыкли к этому сочетанию, и вино, которое не пахнет смолой, им кажется неполноценным.

Крестьянки носят воду в кувшинах, которые кажутся музейными. У пастухов ярко вышитые сумки; эти сумки американки покупают для пляжей Флориды. Американки покупают также губки; хотя губок сколько угодно в любой нью-йоркской аптеке, приятно привезти из Эллады греческую богиню и греческую губку. Добыча губок тяжелое и опасное ремесло: за ними нужно нырять на дно моря.

Туристы говорят об Орфее, о реставрации мозаик в Дафни, о том, когда Акрополь прекраснее — днем или при лунном свете.

Греки говорят о том, что необходимо увеличить посевную площадь, что «общий рынок» окончательно погубит греческую экономику, что нельзя допустить превращения Эгейских островов в атомные базы, что Карталис правильно обвинял американцев, а Папандреу старался смягчить краски. Греки любили политические споры еще во времена Перикла, и эту страсть они сохранили.

Молодые греки спорят о книгах Кафки и Сартра, о социалистическом реализме, об абстрактной живописи. Некоторые недавно вернулись из концлагерей: они числятся «в отпуску». Они много читают, много думают; их сомнения, горечь, надежды близки французам, итальянцам, полякам.

Мне привелось посетить много мастерских художников. Я видел хорошую живопись, превосходную графику. Как и повсюду, греческие художники стремятся найти синтез традиций и живописного зренья эпохи, народного характера и современных чувствований. Вот скульптура Капралоса: в ней можно увидеть и наследие греческой архаики, и любовь к обобщенным формам Майоля. Я подолгу разговаривал с писателями — левыми и правыми, реалистами и романтиками; одни из них стремятся создать большие социальные полотна, другие увлечены психологическим анализом. Удивит ли кого-нибудь, что их сомнения, их искания мне понятны и близки? Идеи ускользают от внимательных глаз духовного таможенника. Однако есть и в греческой литературе, и в греческом искусстве нечто свое, связанное с историей Греции, с характером ее народа. Далекое прошлое могло бы помочь понять культуру современной Греции, но слишком часто оно ее заслоняет.

Сотни замечательных эллинистов писали и пишут о Древней Греции. Француз Лассэра увлекает сатира Архилоха и седьмой век до нашей эры. Швед Нильссон работает над следами минойской культуры. Англичанин Бовра занят стихами Сафо. Итальянец Джакопи посвящает свои труды древностям Родоса. Швейцарец Боннар вдохновенно раскрывает нам творчество Софокла и Эврипида. Русский искусствовед Блаватский публикует работы о греческой цивилизации на Черноморском побережье. Ежегодно выходят сотни обстоятельных работ: подвергаются исследованию любая статуя античного мира, любая грамматическая форма, присущая тому или иному писателю Древней Греции. Поэзия всех народов Европы изобилует ссылками на греческую мифологию, на историю Древней Эллады, Слова поэ-

тов с детства западают в сознание: хрестоматии — это почти таблица умножения. Передо мной томик стихов Пушкина, в них почти полный путеводитель по Олимпу и его окрестностям: Зевс, Аполлон, Киприда, Гермес, Эрос, Прозерпина, Морфей, Вакх, Сатир, Приап, Мнемозина, Немезида, Парки, Мельпомена, Терпсихора, Плутон, Леда, Орфей, Дафнис, Харон с Цербером, горы Парнаса и Геликон, источник Иппокрены, реки Лета и Стикс, Елисейские поля. В стихах имена поэтов Древней Греции — Гомера, Иона, Анакреона, Эсхила, Феокрита, художника Апеллеса, философов Аристиппа, Платона, Эпикура, Ксенофана, государственных деятелей Перикла, Аристиды. Это, конечно, неполный перечень, и привел я его только для того, чтобы еще раз напомнить, насколько Древняя Греция прочно вошла в наш мир.

Нелегко человеку нести чересчур громкое имя; ветеринар Сервантес, геолог Рембрандт, агроном Достоевский порой испытывают на себе насмешливые взгляды товарищей. Огромное прошлое Греции часто мешает чужестранцу увидеть современных греков. Народ для него превращается в смотрителя музея. Несправедливое предубеждение прежде всего обедняет самого туриста. Образцы греческого искусства можно увидеть и в Британском музее, и в Лувре, и в Риме — их долго расхищали, как бесхозное добро. Однако только в Греции можно понять всю жизненность, всю глубину искусства Древней Эллады. Оно связано прежде всего с природой страны, в которой нет ничего чрезмерного, подавляющего человека. Пейзаж как бы воспитывает в человеке чувство меры. Древнее искусство связано и с характером народа, с современными греками, как бы они ни отличались от своих далеких предков. Я говорю не только о внешнем сходстве — по городам и селам Греции ходят модели олимпийских богов и богинь. Важнее другое — те особенности национального гения, которыми помечены и памятники древнего искусства, и жизнь живого народа.

Некогда Греция была мощным государством. Греческие колонии существовали в Сицилии и в Крыму, на юге Франции и на севере Африки, в Испании и в Малой Азии. Все помнят междоусобные войны греков: город шел против города. Однако это не мешало древним грекам чувствовать себя именно греками. Всех чужестранцев они называли «варварами» («барбарос»), слово тогда не было уничижительным. «Бар-бар-бар» звучало загадочно — ведь чужеземец говорил на непонятном языке. (Так

русские некогда называли всех иностранцев «немцами».) Греки уважали варваров, они охотно перенимали достижения египетской или вавилонской культуры; но они ревностно отстаивали независимость Греции, считая, что отстаивают свою свободу. И когда персы хотели завоевать Грецию, греки, объединившись, разбили захватчиков.

Греки не воздвигали грандиозных пирамид, не создавали универсальных религий, как христианство, не оглушали мир трубами воинственных легионов Рима. Они были мореплавателями, купцами, гончарами, виноделами, пастухами, ткачами, ювелирами. Они охотно допускали разнообразие и богов и людей — в этом, может быть, объяснение необычайного расцвета архитектуры и философии, скульптуры и поэзии Древней Эллады. Они утвердили ценность человека, его право на радость и вместе с тем ощущение трагичности его судьбы. Положив начало материалистической философии, они одновременно укрепили значение человеческого сознания.

Мы часто вспоминаем прекрасные слова Паскаля: человек хрупок, как тростник, но человек — это «мыслящий тростник». Задолго до Паскаля ту же мысль выразил фригийский раб, философ Эпиктет, живший в достаточно бесчеловечное время императора Нерона. Эпиктет писал: «Тиран мне угрожает, он зовет меня к себе: «Я тебя закую в цепи». — «Ты угрожаешь моим рукам и моим ногам», — говорю я. «Я тебе отрежу голову». — «Теперь, — говорю я, — ты угрожаешь моей голове». — «Значит, вы, философы, призываете презирать властителей?» — «Ничуть, никто из нас не оспаривает их прав. Возьми мое тело, возьми мое добро, возьми мое честное имя». — «Конечно, я все это возьму. Но я хочу в придачу повелевать твоими мыслями». — «Откуда у тебя возьмется на это сила? Как осмеливаешься ты рассчитывать, что сможешь повелевать мыслями других? Ты можешь побеждать страхом, и только. Пора тебе понять, что мысль может восторжествовать, но что никто не в силах восторжествовать над мыслью». В этих словах объяснение судьбы Греции, которая была воистину трагична. Римский консул Муммий предал Элладу огню и мечу; он расхитил сокровища Коринфа. Турки превратили храмы Акрополя в мечети, в гаремы, в арсенал. В 1687 году венецианский дож Морозини штурмовал Афины. В греческой столице тогда насчитывалось всего-навсего девять тысяч жителей. Ядро венецианской пушки попало в Парфенон, который служил туркам пороховым складом. Вслед за разбойниками

с оружием пришли разбойники с деньгами. Байрон говорил: «Шотландец сделал то, чего не сделали готы». В начале девятнадцатого века шотландский лорд Элгин, посол Великобритании в Турции, разграбил Парфенон. Несколько сот рабочих спилили статуи Фидия и погрузили их на пароход. Французский археолог Рейнак писал: «Английские туристы, для которых Италия была тогда закрыта, с их сплином и с их любопытством, добрались до Греции. Как известно, у англичан три вещи связаны между собой — любоваться, хотеть и брать».

На родине Перикла и Эпикура развились невежественные янычары. Наконец Греция очнулась: в 1821 году вспыхнуло восстание. Турки убивали подростков, жгли села; они заперли в одной из башен Акрополя заложников. Они казнили этих заложников и сбросили их головы с холма вниз. С волнением мир следил за неравной борьбой, которая длилась свыше семи лет. «Страна героев и богов расторгла рабские вериги», — писал Пушкин. Смерть Байрона в Мисолонги стала символичной. На глазах у всех оживала древняя эпопея: греки умирали, но не сдавались.

Независимая Греция сразу была поставлена в полную зависимость от великих держав. Ей отрезали скудный клочок территории, зато поднесли в подарок баварского принца Оттона. Когда тридцать лет спустя греки опять восстали и свергли баварца, англичане им подарили нового короля — датского принца Георга. Экономика страны была в руках дельцов Сити. В 1879 году Гладстон в припадке великодушия воскликнул: «Как бы я был счастлив, если бы, прежде чем закрыть глаза, мне довелось увидеть соединение Кипра с Грецией». Гладстону было тогда семьдесят лет, но он не торопился закрыть глаза. Два года спустя он снова пришел к власти и поспешно заявил: «Кипр — неотъемлемая часть Британской империи». С тех пор прошло семьдесят пять лет, а трагедия Кипра, трагедия Греции продолжается. Архиепископа Макариоса англичане послали на один из своих «чертовых островов», где они содержали и содержат ослушников — там побывали и малайцы, и евреи, и арабы. Я беседовал с архиепископом, когда ему сообщили об очередном смертном приговоре кипрскому патриоту. Архиепископ в горе сказал мне: «Этих насильников ничто больше не может устыдить...»

Перед второй мировой войной Греция попала под опеку немцев. Гамбургские купцы сменили ливерпульцев. Итальянцы хо-

зьяничали на Додеканезских островах. Потом началась война. Греки разбили итальянских фашистов. На помощь Муссолини поспешил Гитлер. Греки мужественно пытались остановить моторизованные дивизии Германии. Народная война не прекращалась ни на день. Гора Олимп ожила — не боги бродили по ней, а партизаны. Оккупанты грабили страну. В Афинах каждый день две тысячи человек умирали от дистрофии.

Слишком поздно или слишком рано, чтобы говорить о послевоенных годах; скажу одно: греческий народ снова показал необычайную самоотверженность. Любой человек любых политических убеждений не забыл, что значила улыбка Белояниса.

Многие туристы помнят про Марафон, про Фермопилы, но не знают, вернее, не хотят знать о том, как греки, наши современники, отстаивали свободу в годы войны, как они героически умирали. Тогда не было ни диковинной мифологии, ни дорических колонн, ни мраморной Ники. Здесь нет того ярлыка двухтысячелетней давности, который привлекает мюнхенского пивовара или чикагского маклера. Такие туристы могут часами слушать про пастушков Аркадии или про муки Орфея, но их никак не интересуют те греки, которых они видят из окон синих автобусов. Есть Греция. А греки? Помилуйте, греки давно умерли. Или, если угодно, есть новые греки, но это жители маленькой страны, на которую приходится тратить хорошие, полноценные доллары.

В 1941 году, когда нацисты захватили Грецию, одному из самых крупных поэтов этой страны Сикелианосу было пятьдесят шесть лет. До войны он был известен ограниченному кругу любителей поэзии. Он написал свою «Клятву на Стиксе», ничего не упрощая и ни от чего не отступаясь, и эта поэма дошла до сердца народа. Почему чужестранцы не заглянут в современные книги? Они найдут в них продление того, что их восхищает в поэзии древних греков.

Сикелианос умер. Поэзия жива. Я только что прочитал поэму Ритцоса, посвященную подвигу киприотского повстанца, молодого шофера, который один в пещере сутки отбивался от батальона англичан. «С кем мне говорить? Может быть, с этой улиткой? Она ползет по камню. У нее на спине часовня. Ей рассказать? Но она не услышит, у нее своя часовня, она молчит... Мне двадцать девять лет, и мне ясно одно: я хочу жить. У меня еще не было времени, чтобы жить. Но как-то утром, это было весной на набережной, мы сидели с нею, и теперь я знаю, что жизнь

была прекрасна. Она и теперь прекрасна, может быть, еще милее... Я никогда не думал, что узкая пещера может оказаться такой просторной: в ней вся земля — с оливами, с берегами, с бедами, с парусниками — парусы надуты ветром смелых. Весь мир здесь, и песни, и сны, и колокольни, и скромная трава. Я знаю, что отсюда выйду мертвым. Еще я знаю, что есть на свете свобода, теперь я это знаю лучше, чем раньше,— это не слово, она здесь, рядом. Ей и вам говорю: прощай!»

Молодой шофер погиб на Кипре недавно — несколько месяцев назад; кровь кажется невысохшей. И неужели эта драма, эти стихи, это душевное торжество не слиты с той музейной Никой, которая в смертельной усталости присела, развязывает ремень сандалии?..

Современная Греция помогла мне глубже, полнее понять и Акрополь, и легкую улыбку изумленной Персефоны, и трагедии Эсхила, все то богатство, которое нам оставила Древняя Эллада. Встречаясь с живыми людьми, я много думал о далеком прошлом человечества. Если живые люди помогают понять старые камни, то и древняя культура помогает нам понять наш сегодняшний день. Я не жалею о потерянном рае, не завидую современникам Фидия, я предан своему веку, у бывшего я учусь — порой, оглянувшись назад, яснее видишь извилистый путь в будущее.

2

Акрополь в розоватом дыму рассвета, предвещавшего необычайно знойный день, показался мне неизвестным, впервые мной увиденным, хотя я бывал прежде в Афинах и восхищался им. Перечитывая некоторые книги, дивисься их новизне; конечно, текст не меняется, меняется читатель.

Впервые я увидел Акрополь в 1926 году; тогда стихи Маяковского, живопись Пикассо, архитектура Корбюзье еще были для моего поколения боевой программой. Конечно, я был поражен гармонией Парфенона, но любовался им я вчуже — он никак не входил в мою жизнь; более того, в душе я сопротивлялся его красоте, которая казалась мне чересчур совершенной.

Вероятно, сопротивление Акрополю, да и всему искусству Золотого века Эллады, было связано с давними воспоминаниями.

Когда мне было шестнадцать лет, я твердо знал, что Парфенон — вершина архитектуры, что никто не переплюнет Праксителя и Фидию. Считалось, что каноны красоты раз и навсегда установлены две тысячи четыреста лет назад. Все, что было до того, — варварство, а все прекрасное, что создано потом, — прямое продление Золотого века Греции. Гипсовые Аполлоны служили моделями воспитанникам художественных школ всего мира. Любой поэтический пошляк сравнивал приглянувшуюся ему женщину с Кипридой, и любой критик, разбирая его стихи, не забывал упомянуть о ретивом Пегасе. Где только не было парламентов, банков и барских особняков, украшенных ионическими или коринфскими колоннами! Министры, медики, романисты, которым ставили памятники из высококачественного мрамора, напоминали античных полубогов. Иконоборство «конструктивистов» и «лефовцев» было рождено иконопоклонством.

Многое изменилось в мире с тех пор, когда я впервые увидел Акрополь. Теперь меня тревожит не судьба того или иного художественного направления, а судьба искусства — его место в жизни. Я снова взглянул на Парфенон без предубеждения. Он меня потряс сочетанием расчета и вдохновения, каждая из его колонн обдумана, и все колонны, которые кажутся одинаковыми, различны.

Восхищаясь Акрополем, я, однако, по-прежнему думаю, что эстетические нормы меняются. До Золотого века изумительные произведения искусства были созданы и в самой Греции, и в Египте, и в Ассирии. А после Золотого века прекрасное создавалось и от продления эллинских традиций, и от их отрицания. Мы восхищаемся готическими соборами или индийскими пагодами, хотя они построены совсем по другим законам, нежели Парфенон. Что касается слепого подражания античным образцам, то оно неизбежно приводило и приводит к бездушной стилизации.

Акрополь не изолированный остров, искусство Золотого века не одинокая вершина. Историки искусств в прошлом столетии сбивали людей с толку своими произвольными и узкими определениями. Они отделяли пятый век и от греческой архаики, которая им казалась приготовительным классом, и от последующего развития эллинского искусства, которое они рассматривали как эпигонство. Границы совершенства во времени были точно определены: не менее точно границы прекрасного отделяли Грецию от других стран.

Я вновь увидел скульптуру седьмого и шестого веков до нашей эры. Она показалась мне прекрасной. Нелеп спор о том, что «выше» — Джотто или Тициан, Шартрский собор или дворцы Версаля, романсеро о Сиде или трагедия Корнеля. Различные эпохи, каждая по-своему, выражали свое понимание мира; и прогресс науки или социального строения общества никак не означал прогресса в искусстве. Греческие мастера седьмого и шестого веков обобщали формы вовсе не потому, что плохо знали анатомию — в скульптуре их привлекала монументальность, они избегали дробления форм, не подозревая, что двести лет спустя такое дробление станет рассматриваться как мастерство. Глядя на архаическую Нику, на статуи и фризы Дельфийского музея, видишь, насколько смешны разговоры о «примитивности» мастеров шестого века. Афиняне эпохи Солон не походили на афинян эпохи Перикла: в шестом веке люди были цельнее, они не знали и многих противоречий, возникших впоследствии. Кто станет утверждать, что Сафо не умела писать стихи, потому что в ее поэзии куда больше прямоты, силы, цельности, нежели в произведениях изнеженных и скептических поэтов Александрии?

Западные европейцы начали увлекаться Древней Грецией в эпоху Возрождения, и прежде всего они оценили аффектированную скульптуру позднейшей эпохи, как, например, статую Лаокоона. Когда лорд Элгин, ограбивший Парфенон, привез добычу в Лондон, многие соотечественники его упрекали: «Стоило ли везти столь варварские статуи?..» Постепенно европейцы стали признавать скульптуру четвертого века; высотами искусства почитались статуи Праксителя. (Я видел в Дельфах его Гермеса, он показался мне изысканным и дряблым.) Наконец дождался признания Фидий. Границы «варварского» и «примитивного» переместились — пятый век был не только реабилитирован, но возведен, стал «золотым». Только полвека назад начало меняться отношение к греческой архаике. Наиболее широкие исследователи поняли, что искусство седьмого и шестого веков вовсе не подготовка к Фидию, а нечто самостоятельное и ценное. Однако такие суждения еще не дошли до сознания рядового европейца, не стали страницами учебников. Рядовой европеец по-прежнему убежден, что обобщенность форм в Нике свидетельствует о неумении скульптора передать сложность человеческого тела, а натуралистические ноги дельфийского возничего показывают, насколько совершенно искусство Золотого века.

По-прежнему в художественных школах малейшее отступление от канонов пятого века рассматривается как ошибка.

Переоценка оценок, по-моему, не связана с некими абсолютными качествами или недостатками художественных произведений былого. Проза Лермонтова и Гоголя была наиболее совершенной прозой их эпохи, как проза Чехова может быть названа лучшей прозой конца прошлого века, но празден спор о том, кто был бóльшим мастером — Лермонтов или Чехов. Я отнюдь не собираюсь отрицать огромной притягательности искусства Золотого века, которое покоряет нас гармоничностью, легкостью, утверждением жизни с привкусом светлой печали. Есть в Афинском музее «стела» — надгробный памятник. Молодая женщина держит шкатулку с безделушками, которую принесла ей служанка, и, умирая, прощается с прелестной мишурой жизни. Можно, разумеется, говорить о чрезмерной красоте, которая облегчила задачу мастера. Все же посетитель музея глядит на «стелу» с той просветленной печалью, с которой много веков назад молодая женщина глядела на браслеты или ожерелья.

Я не только принимаю и люблю пятый век, я знаю, что и в последующие столетия, в так называемый эллинистический период, простирающийся от конца четвертого до пятого века, греческое искусство, несмотря на бесспорные признаки старческой расслабленности, еще создавало высокие произведения, как Самофракийскую Победу (конец четвертого века) или Венеру Милосскую (конец второго века). В любой культуре есть утро, полдень, вечер. Закату эпохи присущи аффектации, потеря чувства меры, изнеженность, внешняя эффектность (такие черты характерны для барокко). Однако и в вечере есть своя прелесть. Самофракийская Победа могла быть создана на сто лет раньше, но Венера Милосская прельщает нас именно теми чертами, которые историки называют «вырождением эллинистического периода».

Мы знаем архитектуру и скульптуру Древней Греции, с трудом мы представляем ее живопись. Пожалуй, так называемые «белые лекифы» — вазы, которые греки ставили в могилы, лучше всего показывают нам живописное мастерство Золотого века: краски глубоки и полны, это не раскрашенный рисунок, а подлинная живопись.

В живописи легче всего установить связь между византийским искусством и античным миром. Миниатюры шестого века нашей эры еще полны поэзии Древней Эллады. Конечно, хрис-

тианство принесло много нового, оно и обогатило и разорило человека, исчезла гармония между природой и человеческим сознанием; разрыва, однако, не было. Византийские авторы знали философов и поэтов Древней Греции; мастера мозаики любовались богами и богинями прошлого. Еще недавно западные искусствоведы несколько пренебрежительно относились к искусству Византии; мы снова видим смещение вкусов: за последние двадцать лет в Англии и во Франции вышли десятки книг, посвященных византийскому искусству; а туристов, приезжающих в Грецию, возят теперь не только в Олимпию или в Дельфы, но и в Мистру, в Салоники, на Афон.

Искусство многолико, оно не уместается в упрощенные схемы. Нельзя говорить, что Древняя Эллада, выродившись, пришла к эллинистическому периоду. Конечно, искусство второго века до нашей эры духовно слабее искусства Золотого века, но Гейне и Глеб Успенский в умилении плакали перед Венерой Милосской, они отмахнулись бы от знатока, который вздумал бы им доказывать, что Афина Фидия куда совершеннее.

Социологи отмечают положительные стороны эллинистического периода: рост производительных сил требовал новых форм рабовладельческого общества; демократия Золотого века отмирала. Александр Македонский покорил не только различные города Греции, его империя включила в себя Персию, Египет, Вавилон. Он дошел до Самарканда, вторгся в Индию. Он помог распространению эллинистической культуры в Азии, но, разумеется, он в то же время приглушал древнегреческие традиции в самой Элладе. Он, например, приказал грекам становиться перед ним на колени. Историк Каллисфен верно служил Александру, но, постояв на коленях, рассердился: все же он эллин, философ, племянник Аристотеля. Каллисфен по законам не был подсуден македонскому суду. Каллисфена все же обвинили в заговоре и преспокойно казнили. Александр считал, что одного царского титла недостаточно: огромная разноязычная империя должна быть скреплена более солидным цементом. Выяснилось, что он — сын египетского бога Аммона. Это был один из весьма почитаемых богов, мало в чем уступавший Зевсу (сохранились даже статуи Зевса с рогами Аммона). Народное собрание Афин официально объявило Александра богом. Один из политических деятелей Афин — Демад, известный последовательным приспособленчеством, уговаривал своих соотечественников: «Предоставим Александру именоваться богом, если ему этого хочется...»

Обычно культуру эллинистического периода определяют как упадочную; это верно и неверно. История знала немало эпох, когда расцвет наук не совпадал с расцветом искусств или когда социальный прогресс не сопровождался научными открытиями или высокими художественными произведениями. Искусство Италии семнадцатого века свидетельствует о закате большой эпохи, однако именно в то время Италия дала миру замечательных физиков, математиков, астрономов. Эпоха Французской революции обогатила мир новыми политическими концепциями, но ничего не дала в литературе: между Бомарше и первыми романтиками — пустое место. Эллинистический период не знали ни зодчих Парфенона, ни Эсхила. Это была эпоха ученых и философов — Архимеда и Эвклида, Гиппарха и Эратосфена, Эпикура и Зенона, эпоха становления астрономии и геометрии, географии и медицины, эпоха философских школ и дидактических поэм. В литературе и в искусстве развивались новые формы, которые принято называть малыми: эпиграммы и комедия нравов, мозаика и ювелирное мастерство.

Как это обычно бывает, эллины пользовались куда большим успехом, чем их отцы и деды. Греция, потерявшая политическую независимость и обедневшая, оставалась для богатого и сильного Рима арбитром прекрасного. Элладу римляне знали и любили именно по ее «упадочному» эллинистическому периоду. Сотни статуй фабриковались в Греции на экспорт. Среди них был и чрезвычайно изысканный Аполлон Бельведерский, который для ревнителей академических канонов остается идеалом античной красоты. Римская литература была неприкрытым подражанием грекам эллинистического периода. Вергилий в своих «Эклогах» подражал Феокриту, Теренций — Менандру, а Гораций, сочиняя «Поэтическое искусство», — александрийцу Филодему.

Греция в эллинистический период, выйдя из своих пределов, дошла не только до Рима. Ее влияние было чрезвычайно сильно в Иудее; две книги, впоследствии признанные священными, — философический «Экклезиаст» и эротическая «Песнь Песней» были написаны в эллинистический период.

Развивалась торговля; путешествия в далекие страны становились привычными. В поставке золота Индия соперничала с Испанией, медь везли с Кипра, железо — из Китая, пшеницу — из Египта и Крыма, из Греции — вино и масло, из Вавилонии — финики, из Антиохии — инжир, из Дамаска — сливы. Александрия торговала полотном, Киренаика — шерстяными тканями,

Китай — шелком, Индия — муслином. Начались оживленные сношения Греции с Сирией, с Месопотамией, с далекой Индией.

Богов стало неизмеримо больше: повсюду, кроме местных богов, были импортированные. У египетского бога Сераписа и у богини Изиды были свои храмы в любом греческом городе, а Дионис Эллады двинулся в страны Азии. Петроний уверяет, что в Афинах статуй богов было больше, нежели жителей. Апостол Павел нашел в этом городе храм, посвященный «неизвестному богу», — это было не мистикой, но предосторожностью: хлебнувшие горя афиняне не хотели ссориться ни с царями, ни с богами. Изобилие богов, однако, утомляло. Евреи, после рассеяния поселившиеся в различных греческих городах, принесли идею единого бога. Мистерии, прежде всего Элевсинские, где посвященным сулили воскресение из мертвых и личное бессмертие, предвещали близкое торжество новой религии. Если в искусстве Греция учила народы Азии, то в поисках универсальной религии Азия опережала греков. Вскоре Изида превратилась в богоматерь. В одном из афинских музеев я видел Христа в образе Орфея, уводящего за собой животных и птиц.

Бесспорно, философия Индии была известна древним грекам. Они знали переведенную с еврейского языка Библию. Они знали притчи и басни Азии.

В Индии я видел прекрасную скульптуру эпохи Гуптов: юный Будда напоминает греческого Диониса. Из Индии вместе с буддизмом образы Эллады пришли в Китай, а оттуда в Японию. В Аджанте, в Эллоре, в Наре я часто вспоминал Грецию, а в Турции передо мной не раз вставали видения Азии.

В Греции Европа соседствует с Азией и с Африкой. Греки это всегда знали — и в своих радостях и в беде. Эсхил пережил нашествие персов, которые уничтожили храмы Акрополя. Вскоре после этого греки разбили захватчиков. Эсхил посвятил две трагедии недавним войнам — «Финей» и «Персов», он хотел в них показать, что Европа и Азия — родные сестры.

Я увидел Акрополь не одиноким островом. Он был связан и с нашей эпохой, и с искусством далеких миров. Внизу были Афины. Французский эллинист Шапутье пишет: «Современная Греция, как и Греция эпохи греко-персидских войн, не выдвигавшаяся вперед провинция Востока; это крайний мыс Европы; как посещают мыс Сан-Венсенте, где Генрих Мореплаватель столкнулся с Океаном и победил его, сумеем подойти к Греции, где молодая Европа столкнулась с Востоком и укротила его».

Я не хочу сейчас обсуждать вопрос о том, кто победил Океан: праотец Ной, Одиссей, древние греки и финикийцы, которые проплывали от Индии и Сомали до Балтики, или же полюбившийся французскому автору и никогда не плававший португальский принц. Хуже другое: попытка осветить историю в свете злободневности, приспособить золотой век Эллады для нужд тех политиков, которые восстанавливают условный «Запад» против не менее условного «Востока». Мне кажется, что Эсхил был мудрее господина Шапутье...

3

Деятнадцатый век умирал. В Трансваале шла война между бурами и англичанами. Вильгельм II предложил великим державам направить свои войска в Китай, чтобы усмирить восстание. Говорили о «желтой опасности». Говорили также о деле Дрейфуса. Книжной новинкой было «Воскресение» Толстого. Чехов писал: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступит на земле...» В небе еще спокойно летали птицы: авиацию только придумывали. Гитлеру было всего одиннадцать лет. Не было еще ни футуристов, ни расщепления атома, ни кибернетики. Казалось, только что изобретенный автомобиль, который походил на старинную карету и который чересчур громко фырчал, несется по широкой дороге прогресса.

В этот последний год прошлого века почтенный пятидесятилетний археолог сэр Артур Эванс, производивший раскопки на Крите, напал на камни дворца Кносса; рассказывают, что от радости он стал плясать. Кругом люди гадали, что будет в новом, двадцатом веке; Эванс их не слушал — его специальностью было прошлое. Открытие неизвестной цивилизации — большое событие, и я понимаю, что, несмотря на критскую жару, Эванс записал.

Я не археолог, и в Грецию я ездил не для того, чтобы изучать раскопки. Меня интересовало движение за мир в этой стране; я разговаривал с политическими деятелями, с депутатами, писателями, студентами, рабочими; разговоры шли вокруг водородной бомбы, испытаний, стронция 90. Конечно, в свободное время я бегал на свидания с храмами и статуями: человеку, связанному

работой с искусством, не освободиться от таких слабостей. Но почему в Кноссе я стоял как вкопанный под неистовым солнцем среди нагромождения камней? Ведь там нет искусства — все, что нашли, увезено в музей Иераклиона; а Эванс подпер здания новыми бетонными колоннами и колонны выкрасил в нестерпимый красный цвет, вместо фресок, перенесенных в музей, поставил отвратительные копии, словом, бросил вызов эстетическим чувствам грядущих паломников. Да и пейзаж вокруг Кносса на редкость маловыразителен, это не Дельфы, не афинский Акрополь, не Микены — дворец в долине, среди холмов, которые покрыты жидкими виноградниками. Конечно, до поездки в Кносс я побывал в музее Иераклиона, следовательно, я знал, что скрывалось под этими камнями. Воображение приходило на помощь глазам. Я не стал плясать — я ведь ничего не открыл, и радоваться мне было нечему. Кносс меня не восхитил и не рассердил, это не Акрополь, это воистину вне наших споров — есть, видимо, кроме юридической давности, давность, которая замораживает чувства. Однако не равнодушно я глядел на камни Кносса: я был ошеломлен.

Мои представления о культуре глубокой древности были связаны с пафосом грандиозного — пирамиды, сфинксы, монументальная скульптура. Я помнил, что египтяне, финикияне, ассирийцы вдохновлялись мрачными верованиями, жертвоприношениями, астрологией. Эванс открыл культуру Древнего Крита, процветавшую с двадцать второго по четырнадцатый век до нашей эры. Эта культура не потрясает своим величием, не открывает новый сонм богов. Древние критяне были людьми, которые ценили красоту и комфорт, они любили природу, не запирали женщин в гинекеи или гаремы, не увлекались военной славой. Их города были лишены укреплений. Видимо, они больше заботились о хорошей канализации, нежели о происхождении космоса. К их культуре менее всего подходит эпитет «примитивная» — она изысканна, изнеженна, дряхла. Вот это сочетание тончайших ювелирных изделий с датой — двадцатый век до нашей эры! — и потрясает посетителей Кносса или Феста.

Не все в культуре Древнего Крита нам понятно: найденные таблички с надписями еще не все расшифрованы. Нет истории; нет описания социального строя; нет точных данных о религии. Обо всем приходится судить по находкам археологов — по архитектуре дворцов или городов, по фрескам, по сосудам, по крохотным геммам. Здесь раздолье для догадок. Даже названия

эпохе не дано: «древнекритская», — говорят одни, «эгейская», — определяют другие, «критомикенская», — поправляют третьи, «минойская», — утверждают четвертые. Эпитет «минойская» можно считать наиболее распространенным; происходит он от имени легендарного царя Крита Миноса.

Древние греки, кое-что унаследовавшие от культуры критян, создали миф о Миносе, один из самых поэтических и загадочных мифов. Минос был сыном Зевса и прекрасной финикийки Европы, которую Зевс похитил, прикинувшись быком. Минос жил в лабиринте — таким представлялся грекам давно исчезнувший дворец Кносса с его избытком залов, комнат, закоулков, складов, коридоров. Минос был женат на Пасифае, которая родила получеловека-полубыка Минотавра, пожирившего юношей и девушек Афин. Тезей решил убить Минотавра. Дочь Миноса Ариадна дала Тезею нить, чтобы он не заблудился в лабиринте кносского дворца. Тезей увез Ариадну, бросил ее вскоре и женился на другой дочери Миноса — Федре. Известно, что Федра безнадежно влюбилась в своего пасынка, оговорила его, а после этого удавилась. Таким образом, семейная жизнь Миноса была достаточно сложной. Критский царь, однако, не отступал перед пороками, его окружавшими. Он стал, напротив, строгим законником. Древние греки верили, что после смерти он переехал в подземное царство, где вместе с двумя коллегами судит умерших. Вот от этого Миноса и пошло слово «минойская», которым определяется культура Древнего Крита.

Ее рождение неизвестно, и о нем даже не строят догадок. Ее смерть толкуется археологами по-разному. В 1750 году до нашей эры первый дворец Кносса был уничтожен. Кем или чем? — спрашивают друг друга археологи. Может быть, было землетрясение? А может быть, на остров напали дикари ахейцы? Впрочем, полвека спустя был построен новый дворец, и с восемнадцатого по четырнадцатый век минойское государство процветало. В конце четырнадцатого века произошла катастрофа. Города и дворцы исчезли. Эванс считал, что удар был двойным: внутренняя революция и землетрясение. Француз Глотс предполагает, что ахейцы напали на государство Миноса. Греческий историк Маринатос приписывает катастрофу вулкану. Словом, догадок много. Так или иначе, минойского государства не стало.

Трудно восстановить жизнь критян в эти отдаленнейшие времена. Видимо, существовала пропасть между примитивным бытом земледельцев и утонченными вкусами зажиточных горожан.

Дворец Кносса был куда комфортабельнее дворцов Версаля или Гатчины. Водопровод и канализация обслуживали как дворец, так и город. Храмов не было. Жители хранили в прекрасных сосудах вино, оливковое масло, пшеницу. У критян были большие парусные суда, они торговали с Египтом, с Киренаикой, с Кипром, с Финикией.

Существовала письменность; многие тексты до сих пор не расшифрованы; знаки означали слоги, а может быть, буквы. Прекрасно вымощенные дороги вели к столице. Дома были двухэтажными, некоторые трехэтажными, кубической формы, с плоскими крышами — террасами. Во дворце Кносса сохранилась ванная комната и уборная царицы, они соответствуют понятиям удобства нашего времени. Женщины играли видную роль в общественной жизни. Поразительно искусство — оно, пожалуй, больше всего сродни искусству Древней Японии. Художники увлекались декоративной живописью, любили изображать животных, птиц, рыб и цветы. Скульптуры не было, процветали различные так называемые «малые искусства» — статуэтки из слоновой кости, из бронзы, из фаянса, керамика, инкрустации, геммы.

Обычно мы представляем себе людей глубокой древности одержимыми страхом перед богами, преисполненными ощущения трагизма, затравленными и в то же время воинственными. Подданные легендарного царя Миноса, если верить искусству, умели жить в свое удовольствие. Они любили бой быков и театр; возможно, что у них была своя Кармен. Женщины были франтихами, их платья напоминают европейские моды конца девятнадцатого века. Художники обладали чувством цвета, интересовались движением, ритмом. Вот сюжеты отдельных кусков фресок или росписи сосудов: обезьяна срывает крокусы, царь прогуливается среди цветущих лилий, синяя птица порхает над ирисами, жнецы возвращаются с работы, летучие рыбы выпорхнули из моря, придворные дамы кокетливо охорашиваются, юноша наносит классический удар разъяренному быку.

В Иераклионе местный врач Ямалакис собрал изумительную коллекцию минойских гемм. Большинство гемм относится к периоду между восемнадцатым и шестнадцатым веками до нашей эры. На маленьком кусочке яшмы или халцедона — тончайший рисунок: акробаты, быки, корабли, осьминоги, цветы.

Крохотные геммы, которые нужно рассматривать в лупу, уцелели. Нет больше ни минойской культуры, ни народа, который ее создал. Доктор Ямалакис разговаривает со мной о буду-

щем: что сулят миру водородные бомбы?.. А на геммах жизнь идиллична и незыблема. Можно посидеть и подумать: до чего хрупка культура и до чего живуч человек! Жители древнего Кносса метались в ужасе: конец света! А тридцать пять веков спустя археологи откопали фрески, и европейцы пришли в восхищение: до чего эта живопись современна!.. Придворная дама напоминала модели Тулуз-Лотрека, музееведы окрестили ее «Парижанкой»; статуэтка, изображавшая женщину, была названа «Баядеркой». Я не влюбился в минойское искусство, оно чуждо мне, но я был потрясен его совершенством. Вероятно, до нас дошел вечер длинного, неизвестного нам дня. После таких гемм нечего было делать, требовалась катастрофа — вулкан, революция или ахейцы. Все давно поросло травой...

Впрочем, дальнейшее еще более изумительно. Минойская культура многому научила ахейцев, которые, возможно, были повинны в ее гибели. В Микенах найдено немало предметов, свидетельствующих о критском влиянии; в доме торговца маслом нашли даже табличку с минойскими письменами, предполагают, что это — счета или прејскурант. Ахейцы научились у критян земледелию и мореплаванию. В отличие от жителей Кносса, ахейцы были воинственными. Микены — крепость, до сих пор сохранились ее циклопические стены. В подземельях хранились трофеи — среди них работы минойских мастеров. Конечно, минойская культура, став микенской, огрубела, но разрыва не было. Предстояла новая катастрофа: затемнение всей культуры. Очевидно, оно было связано с приходом новых дикарей: ахейцы успели уже приобщиться к азам минойской культуры, а доряне умели только воевать и разрушать. Греки разучились писать. Исчезло искусство. Никто больше не интересовался лепестками лилий или прыжком акробата. Ночь была долгой — три или четыре столетия. Только в восьмом веке зарождается архаическое искусство.

Я не думаю отрицать прогресс, но мне кажется, что смешно воспринимать человеческую культуру как широкую плавную реку, нет, эта река то широко разливается, то высыхает, порой надолго уходит под землю; и людям приходится снова «открывать Америки», придумывать заново письменность, разгадывать давно разгаданное и учиться, как, занимаясь живописью, не забывать о роли цвета. В истории нет повторений, но ее пути куда более запутанны, чем лабиринт Кносса.

Мы часто пытаемся заглянуть в будущее и куда реже вспоминаем прошлое. Это хорошо — именно так нужно жить. Но

иногда необходимо взглянуть на былое: позади века, нет, не века — тысячелетия.

Вечером на берегу чересчур синего моря мэр Иераклиона разговаривал со мной о последних событиях. Он рассказал мне, что муниципалитет недавно осудил атомные бомбы. Ну где же их осуждать, если не здесь — рядом с развалинами Кносса!.. Я слушал мэра и порой вспоминал крохотные геммы. Все-таки полезно в 1957 году столкнуться с годом 1957 до нашей эры...

4

Один из древних царей Аргоса ответил египетскому посланнику: «То, что ты слышишь, — не слова, начерченные на дощечках или на папирусе, но ясные слова свободного человека». Древние греки любили подчеркивать свою привязанность к свободе. Создав богов по своему образу и подобию, они создали Прометея, который бросил вызов богам.

Предисловие к докторской диссертации молодой Маркс заканчивал цитатой из трагедии Эсхила «Закованный Прометей». К образу Прометея часто возвращались поэты Европы.

Прометей восстал против всемогущего Зевса и передал людям огонь. Он избавил человека от страха. Расплата ужасна. Трагедия происходит среди безлюдных гор Кавказа. Зевс приковал Прометея к скале и грозит: орел будет вечно клевать печень бунтаря. Зевс хочет, чтобы Прометей смирился, признал свою вину и раскрыл, кто попытается свергнуть его, как он сам сверг Крона, а Крон — Урана.

Зевс посылает к Прометею Гермеса.

Г е р м е с. Мой отец приказывает тебе говорить.

П р о м е т е й. Красивые слова, самодовольный тон — сразу видно, холоп богов. Молокососы, выскочки, вы радуетесь новой власти. Вам кажется, что вы в неприступной крепости и ограждены от беды. Но я видел, как прогнали двух царей. Третьего прогонят еще быстрее, да и с большим позором... Иди, от меня ты ничего не добьешься.

Г е р м е с. Все твои муки от твоего упрямства.

П р о м е т е й. Я не променяю моих страданий на твое холопство. Можешь мне поверить — я предпочитаю быть прикованным к этой скале, чем служить Зевсу.

Гермес. Ты надо мной издеваешься, как над мальчишкой.
Прометей. А ты глуше мальчишки, если ты считаешь что-либо от меня выведать».

Хор вмешивается и говорит Гермесу: «В твоих речах одно слово нестерпимо. Как, ты призываешь к низости? Мы предпочитаем страдать с ним. Мы умеем ненавидеть предателей: нет ничего ниже предательства».

После того как Прометей рассказал хору о своем смелом поступке, о том, как он передал людям все науки, все искусства, все умение, хор спрашивает — не может ли Прометей разбить свои цепи. Прометей отвечает, что судьба сильнее умения. Эсхил подчиняет события року, но выше рока он ставит силу сознания и твердость воли. Прометея можно заковать, но добиться, чтобы он покаялся, нельзя.

Две тысячи четыреста лет прошло с того времени, когда Эсхил написал эту трагедию. Она нам не кажется устаревшей, хотя, конечно, мы смотрим ее иначе, чем афиняне пятого века. Трагедию Эсхила толковали по-разному. Говорили, что Эсхил хотел показать борьбу человека за обладание тайнами природы. Пытались доказать, что, поскольку Эсхил написал другую трагедию «Освобожденный Прометей» (текст ее до нас не дошел), он, наверно, примирил бунтаря с мудрым Зевсом. Однако, как ни называй огонь, он всегда жжет, и революционный дух трагедии заставляет нас забыть о всех толкованиях.

Есть, однако, другая трагедия: не Эсхила — истории, трагедия ограниченности человеческого сознания. Эллинист Андре Боннар, влюбленный в культуру Древней Греции, пишет: «Удивляет и на первый взгляд кажется возмутительным, что самые крупные философы древности, говоря о рабовладении, не только не осуждают его, а, напротив, стараются его оправдать. Так поступают Платон и Аристотель». В произведениях Эсхила нет ни одной фразы, протестующей против института рабства.

Царь Аргоса, говоривший египетскому посланнику о преимуществах свободы, наверно, обладал множеством рабов. Эсхил, бесспорно, не раз видел в своей жизни, как свободные афиняне покупали и продавали рабов, как разлучали раба и рабыню, как у рабыни отнимали ребенка, как наказывали кнутом непокорных. Дерзость Прометея безгранична, но и она ограничена сознанием поэта. Прометей мог клеймить Зевса, но не рабовладельцев. Поэт, даже гениальный, — это человек, и его сознание ограничено рамками эпохи, общества, нравов.

Бесконечно увеличилась со времен Эсхила сумма познаний, но трагедия, о которой я говорю, не уменьшилась. Мы, кажется, можем в минуты душевного подъема как бы рукой проверить и стены и потолок нашего сознания. Наверно, среди наших современников, считающих себя господами положения, законодателями, эрудитами, судьями, среди Зевсов двадцатого века (я уж не говорю о Гермесах), найдется достаточно людей, способных спокойно попирать человеческое достоинство и при этом искренне восхищаться образом Прометея. Я не сомневаюсь, что судьи Белояниса знают Эсхила...

Искусство создается людьми, а люди живут в определенную эпоху, в определенном обществе, их сознание ограничено. Они не понимают многих чувств своих прадедов и не догадываются о тех вопросах, которые встанут перед их правнуками. Почему же Парфенон или «Прикованный Прометей» потрясают нас, как потрясали людей древности? Почему мы не расколоты ограниченностью сознания старых поэтов или художников?

Белинский писал: «В каких бы формах ни проявлялась человеческая жизнь, она понятна всегда и для всех, потому что переходящая форма, но вечна идея эстетического творения. Прометей Эсхила, прикованный к горе, терзаемый коршуном и с горделивым презрением отвечающий на упреки Зевеса, есть форма чисто греческая, но идея непоколебимой человеческой воли и энергии души, гордой и в страдании, которая выражается в этой форме, понятна и теперь: в Прометее я вижу человека, в коршуне страдание, в ответах Прометея Зевесу мощь духа, силу воли, твердость характера».

5

Если о гибели минойской культуры нам ничего не известно, то обстоятельства падения Древней Эллады достаточно изучены. Мы знаем, что Александр Македонский уничтожил Фивы, как римский консул Эмилий Павел разорил семьдесят городов Эпира и обратил в рабство сто пятьдесят тысяч греков, как Мумий сровнял с землей Коринф, как другой римлянин, Сулла, разграбил Олимпию и сжег Пирей.

Печальное зрелище являла собой Греция в первом веке до нашей эры. Эпир и Этолия обратились в пустыню. От некогда

цветущих городов—Мегалополя, Мегары, Пирея, Эгины, Фив—остались груды камней.

Однако не следует принимать следствие за причину; падение Древней Эллады и ее высокой культуры объясняется не военной мощью римлян, а теми глубокими противоречиями, которые определяли жизнь греческих городов. Эти противоречия были ясны и в те времена, когда никто в Греции еще не знал о существовании Рима.

Историки прошлого столетия часто определяли Афины Золотого века как «идеальную демократию». Действительно, законы Перикла были весьма передовыми для его времени. Перикл, например, сделал многое для привлечения к государственной деятельности людей, материально не обеспеченных; желая дать возможность всем гражданам участвовать в народных празднествах, он установил для неимущих возмещение за дни прогула. Но откуда правители Афин брали деньги и на празднества, и на оплату того, что мы теперь называем «платными отпусками»?

После окончания греко-персидских войн Афины стали сильной военно-морской державой. Они организовали «Делосский союз», в котором Афинам принадлежала гегемония. Они брали с других городов дань, а в случае послушания и, следовательно, укрощения, контрибуцию. Так, например, когда остров Фасос попытался оспаривать решение Афин, которые послали туда десять тысяч колонистов, непокорных усмирили и заставили их выплатить большую контрибуцию, а заодно уступить Афинам железные рудники. Экспедиция в Эвксинский Понт подчинила Афинам греческие города черноморского побережья. Афиняне попытались захватить даже Сицилию. Один французский автор Жан Белен, отнюдь не чрезмерно левый, определяет политику Афин Золотого века как «империализм, если даже не колониализм». Афины непрерывно вмешивались в дела других греческих государств. Когда в Спарте восстали илоты, правитель Афин Кимон предложил свою помощь: Афины могут усмирить рабов. Спарта отклонила помощь. Сорок лет спустя Афины, вторгшись во владения Спарты, призвали илотов к восстанию. Трудно это приписать свободомыслию афинян: стоило спартамцам перейти в контрнаступление, как двадцать тысяч рабов убежали из Афин.

Нельзя понять падение Эллады, не задумавшись над тем, какую роль играет в этой стране философов и поэтов самое откровенное, жестокое рабство. В Афинах в Золотом веке полити-

ческими правами обладали тридцать тысяч человек, рабов было двести тысяч, а всего жителей — четыреста тысяч. В Коринфе или на Эгине на одного гражданина приходилось восемь или десять рабов; огромный рынок на Делосе мог отгрузить за день десять тысяч рабов. Военные экспедиции часто оправдывались необходимостью заполучить несколько тысяч или несколько десятков тысяч тех, кого один из философов древности называл «живыми инструментами». (Слова «робот» тогда еще не существовало.) В некоторых городах, как, например, в Спарте, с рабами обращались исключительно жестоко; илотам было запрещено выходить из лачуг после заката солнца. Спартанцы, воспитывавшие своих юношей для военных походов, устраивали тренировочные испытания: молодые люди из хорошего общества время от времени нападали на безоружных илотов и убивали их.

Рабы были дешевой рабочей силой. Не следует думать, что греки, обладавшие рабами, предавались исключительно духовной жизни, слушали диалоги философов или любовались статуями Фидия. Нет, рабы были и у мореплавателей, и у торговцев, и у ремесленников: хозяева работали, работали, конечно, и рабы. У людей богатых бывало очень много рабов. Они их предоставляли для работы на рудниках или для постройки храмов. Зарплату раба получал его владелец.

Наличие столь дешевой рабочей силы сужало задачи ученых: они не старались применить свои изобретения для облегчения труда. Во втором веке до нашей эры Герон Александрийский изобрел паровой двигатель «эолопил». Это было за две тысячи лет до того, как Европа узнала первые паровые двигатели; но Герон Александрийский сделал из эолопила игрушку: куколки плясали, приводимые в движение силой пара.

Миновал Золотой век, и к последующим векам никто не подбирал поэтических эпитетов. Страна была разорена войнами. Росли цены на пшеницу, на масло, на вино. Росло и отчаяние обездоленных. То и дело восставали рабы; зачастую к ним присоединялись те греки, которые по закону считались свободными, но у которых была только одна свобода — голодной смерти.

Самым большим и, видимо, самым серьезным восстанием было движение рабов и бедноты, поднятое во втором веке пергамцем Аристоником, который хотел создать «солнечное государство», где все будут равны. Рим подавил это восстание с помощью правителей многих греческих городов.

Рядом с нищетой процветала роскошь. Шла оживленная тор-

говля дорогими винами, паросским мрамором, хиосскими шелковыми тканями, статуями, ценными сосудами, ювелирными изделиями. Что ни год, устанавливались новые праздники, устраивались красочные процессии, спортивные состязания. В актерах не было недостатка, им давали награды и охранные грамоты. Литераторы составляли труды о косметике, о гастрономии, о драгоценных камнях. Появились библиофилы, собиравшие редкие манускрипты. Прозвучали эротические стихи, поддельные мемуары и пасквили.

А войны не затихали. Греческий историк Полибий писал: «Мы все молим у богов мира и в жажде его готовы на все уступки». Тень солдатского воинственного Рима надвигалась на Элладу. Любой грек знал, что Рим хочет уничтожить даже ту обкорнанную свободу, которой еще пользовались города Греции. Однако по очереди то один греческий город, то другой старались заручиться поддержкой римлян. Когда Этолия вступила в союз с Римом против Македонии, спартанец Ликиск говорил: «Эта война угрожает грекам порабощением иностранцами, которых выдумали призвать только против Филиппа; вы не видите, что призвали их против самих себя и против всей Эллады. Этолийцы поступают теперь точно так же, как те народы, которые допускают в свои города иностранные гарнизоны, превосходящие их собственные войска, рассчитывая упрочить свое положение, но потом, едва избавившись от страха перед врагами, оказываются под властью друзей». (Должен признаться, что приведенные мною слова кажутся взятыми из сегодняшнего номера газеты.) Однако правящие классы шли на измену не потому, что идеализировали Рим, а потому, что боялись своих рабов и горемык. В римских солдатах богатые греки видели жандармов, способных оградить порядок. Римский историк Ливий писал: «Здесь было известно, что в государствах знатные и вообще благонамеренные люди стоят за союз с римлянами и довольны настоящим положением, а толпа и те, дела которых не соответствовали их желаниям, хотят всеобщего переворота».

Страх перед «всеобщим переворотом» был весьма распространенным явлением. Чем более жестоко подавлялись восстания, тем тревожнее становилось победителям. Философ Керкид из Мелагополя уговаривал своих друзей спокойно встретить приближающуюся социальную революцию, ухаживать за больными и подавать нищим милостыню. Но правила греческими городами не философы и не буколические поэты...

Междоусобные войны, происки политиков, расправы со вчерашними кумирами, изобилие богов и тиранов, все это порождало скептицизм. Лучшие умы искали истину внутри себя. Эпикур уговаривал друзей держаться подальше от политики: «Живи незаметно».

Катастрофа надвигалась. Партия порядка жила иллюзорной надеждой просветить Рим и смягчить его суровое сердце. Просвещенные люди верили, что науки, искусство, философия Греции не могут иссякнуть, потому что любой грек будет защищать эти величайшие ценности. Но рабов было куда больше, чем просвещенных людей, и рабам нечего было отстаивать.

Развязка наступила в первом веке до нашей эры. Царь Понта Митридат вел войну против Рима. Он бросил на зеленое сукно последнюю карту: призвал к восстанию рабов. В Афинах к власти пришли демократы. Решив поддержать Митридата в его борьбе против Рима, афинские правители рассчитывали на городскую бедноту. Некоторые военные вооружили рабов. Но все было слишком поздно. Рим победил.

Греция стала римской провинцией. Императоры Рима не отличались скромностью: чтобы им угодить, нужно было воздвигать огромные статуи. Афины оказались в трудном положении: у них не было больше ни дани, ни контрибуций. Хитроумные афиняне все же нашли выход: статуя оставалась та же, менялись лицо и надпись. Так, Тиверий стал Нероном, Нерон — Веспасианом, Веспасиан — Титом.

Разоренная, униженная, обнищавшая Греция представлялась римлянам страной красоты и поэзии. Восемнадцатилетнего Горация отправили учиться в Афины. В Грецию приезжали богатые римляне, чтобы полюбоваться произведениями искусства. Туристических бюро еще не было, но туристы Древнего Рима глядели на живых греков столь же равнодушно, как туристы Детройта или Дюссельдорфа.

6

Близ Афин есть местечко Дафни (по-гречески это значит лавровая роща). Когда-то здесь был храм Аполлона, еще видны его развалины. Но в Дафни приезжают ради памятника другой культуры: здесь сохранилась византийская церковь одиннадцатого века с изумительными мозаиками. Какой праздник красок,

как все обдуманно и вместе с тем лирично, сколько гармонии! Огромное спокойствие овладевает посетителем. Не нужно только глядеть в купол: там навис над миром необычайно грозный даже для Византии Христос Пантократор. Но если смотреть на стены, раскрывается светлый обаятельный мир: реки, ясли, купы деревьев, ангелы и солнечный луч, прокраившийся к колыбели. Здесь особенно ясно чувствуешь, что искусство Древней Эллады не исчезло бесследно, обломки античных статуй, разрозненные стихи Пиндара или Феокрита, воспоминания о потерянном рае, подобно косому лучу падающего в море солнца, освещали сознание византийских аскетов и начетчиков. Только лик Христа напоминает, что мастеров Дафни обступали не боги Олимпа с их любовными проказами, а суровые и непреклонные догмы.

Я восхищался византийским искусством и в киевской Софии, и в приземистых, прохладных базиликах Рима, и в церквях вокруг Салоник; но в Дафни особенно ясна связь Византии с античной Грецией. Жители Константинополя, Афин, Никеи, Хиоса, Салоник, Мистры жили окруженные мраморными Дионисами и Кипридами, изуродованными, развенчанными, но все же живыми в своей красоте. Эрудиты изучали «Илиаду» и философию Платона. Митрополит писал сочинение о богах Олимпа. Язык Эсхила и Еврипида звучал на улицах, на рынках, на папертях церквей.

И все же как трудно себе представить, глядя на мозаики Дафни, что был Парфенон! Два разных мира. Шестнадцать веков отделяют Зевса, похищающего Европу, от Христа Пантократора, который держит в руке неумолимую книгу закона. Греция за эти века многому научилась и многое забыла.

Искусствоведы прошлого века считали искусство Византии грубым, неумелым, почти лубочным; они удивлялись, как могли потомки Фидия, Праксителя, Апеллеса заменить непринужденную композицию геометрий, забыть об анатомии, о красоте человеческого тела, пренебрегать движением, отойти от реалистического изображения мира. Искусствоведы говорили, что искусство Византии свидетельствует о запустении, даже об одичании. Такие рассуждения построены на механическом отделении искусства от жизни, на ложном представлении, что форма развивается или деградирует самостоятельно, что существует прогресс в мастерстве и что по сравнению с Золотым веком Дафни — посредственная работа начинающего школьника.

Понятие прогресса, вполне правильное по отношению к жизни общества, к точным наукам, к технике, неприменимо к мастерству художника. Формы не рождаются самостоятельно, они диктуются содержанием. Эпохи не похожи одна на другую, и художник выбирает форму в зависимости от того, что именно он хочет выразить. Венера Милосская не прогресс по отношению к Нике шестого века, и мозаики Дафни не регресс по сравнению с античными вазами или с живописью Помпеи. Можно блистательно выразить в искусстве душу эпохи, не блиставшей ни смелыми идеями, ни великими открытиями, и можно несамостоятельно, а следовательно, и невыразительно показать эпоху чрезвычайно важную для развития человечества. Новые идеи, новые чувства требуют новых художественных форм, спор о том, какая форма сама по себе выше, право же, бесплоден.

Конечно, юноши на древних лекифах куда больше напоминают живых греческих юношей, чем ангелы Дафни. Но мне кажется наивным утверждение, что мастера Византии не умели реалистически изобразить человека. Они никогда к этому не стремились: их вдохновляла не природа, а идея. Конечно, они не смогли бы изобразить обнаженную девушку, как то делали древние греки. Но и самые умелые мастера Золотого века не сумели бы воплотить в камешках мозаики структуру мира, которым правит некий единый закон, иерархию и мораль Византии. Для того чтобы понять все значение перемены, происшедшей в искусстве, не нужно заглядывать в книги историков, достаточно поднять голову: Христос Пантократор все объяснит. Нечто было потеряно — не умение рисовать, а умение любоваться, любить жизнь, потеряна была гармония между сознанием и природой, между идеей и чувствами. Нечто было и найдено: подход к человеческому существованию как к жестокой поденнице, полной смысла.

Конечно, я с горестью думаю о распаде культуры Древней Эллады, но не потому, что последующее искусство мне кажется второразрядным, низшим, а потому, что (история похожа на спираль) мир Акрополя мне теперь ближе, чем мир Византии.

Искусство Византии выполнило свою задачу: оно хотело передать не многообразие жизни, а единообразие идеи. Идея не менялась; отсюда вытекали строгие предписания, ограничивавшие фантазию художника. Нужно было изображать не случайное, а казавшееся вечным, и, чтобы устранить споры о том,

что является вечным, был составлен указатель дозволенного к изображению. Фигуры мозаик лишены объема, они показывают бесплотность идеи. Лица идеализированы, одухотворены.

Византия была государством, в котором религия выполняла политические функции, а полиция руководила религиозными догмами. Вся культура находилась под бдительным надзором государства. Соборы с точностью часового механизма осуждали различные ереси; нельзя было изменить даже деталь обряда. Людей, заподозренных в стремлении пересмотреть правильность той или иной догмы, отправляли на острова или убивали. Особенное подозрение вызывали люди, побывавшие в одной из стран католической Европы. Лицемерие, местничество, придворные интриги были язвами Византии. Государство считало, что простые люди должны быть ограждены от сомнений и видеть в императоре божественный промысел. На искусство была возложена миссия — поддерживать веру, приподымать отчаявшихся, воспитывать население в духе религии, изображать лики святых, примеру которых можно и должно следовать.

Конечно, большой художник, выполняя то или иное задание, вносит в работу нечто свое: корректив искусства. Рафаэль по указанию папы писал заседание собора, обсуждавшего вопросы теологического характера. Художник увлекся разрешением чисто живописной задачи, и, глядя на его фреску, мы менее всего заняты содержанием церковной дискуссии. Художники Дафни, изображая евангельские сцены, думали о композиции, о цвете, о свете, и нас их мозаики поражают своей пластической гармонией.

Считалось, что художники Возрождения как-то сразу «открыли» искусство античного мира. Такое представление эффектно, но страдает упрощением. Мастера Византии сохраняли некоторые эллинистические традиции, а из Византии живописные ценности дошли до Сьенны, Падуи, Флоренции.

Мы очень многим обязаны грекам — и Древней Элладе и Византии. Это относится ко всей русской культуре, но я сейчас скажу только о живописи. Древние греческие города на Черном море — Ольвия, Херсонес оставили после себя художественные произведения, которые стали известными в Киевской Руси; об этом смутно упоминают и древние летописи, и «Слово о полку Игореве». У нас работали выдающиеся художники Византии, и прежде всего я думаю о Феофане Греке. В нем было горение

византийского искусства, его просветленный и почти отрешенный взгляд на страсти мира. Конечно, Феофан Грек, работая в Новгороде и в Москве, испытал на себе влияние русского мира, но в нем оставалось много греческого, как и в великом критянце Теотокопулосе, который стал одним из ярчайших выразителей испанского гения, но который и в удлинении фигур, и в аскетических лицах оставался греком (испанцы его называли Эль Греко — «Грек»).

Величайший русский живописец Андрей Рублев нас потрясает сочетанием русского лиризма, русского характера с эллинской языческой легкостью. Мне было радостно услышать от такого мастера живописи, каким был Матисс, признание, что самым сильным живописным открытием в его жизни была «Троица» Рублева. Как дошла Эллада до нашего великого художника? Может быть, он видел статуи, роспись ваз? А может быть, он разглядел отсвет Древней Греции в письме Феофана Грека, с которым вместе работал в Москве.

Нет, не в резком изменении художественных методов значение той эпохи, которую условно прозвали Возрождением. Античное искусство, литература и философия Эллады помогли если не опрокинуть окаменевшие догмы, то их значительно отодвинуть, дать больший простор мысли. Многие индивидуальные чувства, описанные поэтом раннего Возрождения Франсуа Вийоном, вдохновили испанского поэта Протоиерея из Ита в самом начале четырнадцатого века. Мозаики Дафни были созданы задолго до Чимабуэ. Но Возрождение дало большую свободу художникам и писателям. Они могли, например, писать и на светские темы. Они еще не смели открыто признаваться в неверии, но от них уже не требовали ежечасного доказательства своей веры. Наконец, отпало обязательное единообразие тем, образов, художественных методов. Что касается перемены мыслей и чувств, то они относятся к перемене эпох, социальных институтов, взаимоотношений между людьми. Если богоматерь становится живой реальной женщиной, то не потому, что художники Возрождения снова научились рисовать, а потому, что вера в божественную сущность Марии, еще на словах обязательная, претерпела сильнейшие изменения.

Гибель культуры Древней Греции дорого обошлась Европе; для того чтобы это понять, лучше всего припомнить науки, которые не случайно именуются точными. Разве не обидно, что в третьем веке до нашей эры Аристарх Самосский писал о вра-

щении Земли вокруг Солнца и вокруг своей оси и что потребовалось девятнадцать столетий, чтобы это установил Коперник? Разве не постыдно, что Гарвею пришлось заново открывать систему кровообращения двадцать веков спустя после того, как о ней писал современник Аристарха Самосского — Герофил? Разве не наводит на мрачные мысли история сношений между Европой и Азией? Обычно говорят, что Васко да Гама первый решил обогнуть Африку для того, чтобы доплыть до Индии. Но о возможности такого пути писал Эрастосфен Киренский за тысячу семьсот лет до рождения португальского мореплавателя.

Вместо астрономии развивалась астрология, вместо медицины — знахарство. Европа раннего средневековья оказалась отрезанной от высококультурных стран — от Индии эпохи Гуптов, от Китая династии Тан. Века догматизма, суеверий, застоя мысли сменили Грецию Парфенона, Эсхила, Эпикура.

Я думаю об этом с глубоким изумлением. Кажется понятнее загадочная катастрофа, положившая конец минойской культуре: там по крайней мере можно приписать вину вулкану, то есть неразумной стихии. А люди, десять веков преследовавшие разум во имя божественного провидения, ради небес разорявшие землю, были императорами, королями, папами, патриархами, богословами, начетчиками, судьями.

В Афинах я купил как-то французскую газету и в жаркую душную ночь, когда нельзя было уснуть, читал обстоятельную статью о последних завоеваниях культуры. Речь шла о поисках какой-то улучшенной и, по словам журналиста, «гуманной» бомбе, которая в случае войны сможет уничтожить одну страну и ее население, не угрожая другим странам или грядущим поколениям. Из окна моей комнаты был виден Акрополь...

Маркс сравнивал Древнюю Грецию со счастливым детством человечества. А стало ли человечество взрослым? Помню, когда мне было двенадцать или тринадцать лет, я вдруг почувствовал себя постаревшим, именно не выросшим, а постаревшим. Кто знает, сколько предстоит жить еще человечеству и не посмотрит ли человек через сто веков на двадцатый век нашей эры как на детство, только не всегда счастливое? По-французски взрослость называется «эпохой разума»; а есть ли разум у людей, которые помышляют улучшенной бомбой уничтожить часть человечест-

ва и отбросить его на многие столетия назад?.. Нечего, таким образом, удивляться римлянам, а потом готам, гуннам или другим кочевникам, искавшим новое жилье. Красивее всего выглядит в этом деле критский вулкан, хотя, может быть, он и не вмешивался в ход истории.

7

Я много говорил о прошлом: в Греции оно неотделимо от настоящего. Эта страна, разумеется, не музей: ее народ жив, и живет он злобами дня; но века, тысячелетия культуры остались не только в тех заповедниках, которые посещают туристы, они вошли в плоть и кровь каждого грека. В Греции всего восемь миллионов жителей, но никогда арифметикой не определишь значения народа. Судьба современной Греции должна волновать любого человека: она связана и с его судьбой.

Я полюбил греков и за их внутреннее беспокойство, и за талантливость, которая сказывается как-то неожиданно — то в брошенной случайно фразе, то в умении украсить тряпьем лачугу, и за презрение к деньгам. Я говорил, что греческие буржуа часто занимались международной торговлей. Может быть, поэтому за границей бытует образ грека-торгаша? А обыкновенные греки хорошо знают, что главное в жизни не богатство, и в этом (впрочем, как и во многом другом) Греция напоминает мне Испанию. Здесь тоже немало Дон-Кихотов, чудачков, мечтателей, героев.

Как-то вечером несколько советских людей оказались в беднейшем квартале Афин, заселенном беженцами из Малой Азии. Русских узнали. Мы сидели в нищей таверне, точнее, на улочке у таверны. Собрались жители квартала: один принес помидоры, другой вино, третий апельсины. Когда мы хотели заплатить за ужин, хозяин таверны отказался взять деньги. После долгой беседы мы попросили помочь найти такси, чтобы вернуться в гостиницу. Я хотел заплатить шоферу, но он ответил, что люди, собравшиеся вокруг таверны, ему заплатили за наш проезд. Дело не в дружеских чувствах — их можно найти и в других странах; но в других странах люди поприветствуют, хозяин ресторана пожмет руку, шофер попросит автограф, и все при этом примут деньги. Грецию капитализм с его моралью — «взял — заплати» — как-то не успел развратить.

Трагедия современной Греции понятна каждому. Кажется, этот народ пережил за последние двадцать лет больше других. В чем его горе? Могут сказать — в технической отсталости, в военной слабости, наконец, просто в том, что теперь малым странам на свете неуютно. Все это, конечно, справедливо. Достаточно посмотреть магазины в провинциальном городке, чтобы понять, насколько отстала промышленность этой страны по сравнению с Италией. Что-то есть захолустное, непробудное в дебрях греческой бюрократии. Но не это драматично. Греция никогда не хотела быть ни восточным мысом Запада, ни передним краем Востока. Она пыталась сочетать культуру Европы и культуру Азии. Теперь мир раскололся. События, пережитые Грецией после второй мировой войны, следы которых повсюду, связаны с этим расколом мира. Греция оказалась включенной в один из блоков, а это расходится и с ее традициями, и с характером народа, и с его интересами. Я встречал в Греции людей, которые любят Советский Союз, встречал и таких, которые его не любят, но я не встретил ни одного человека, думающего, что можно войной разрешить те противоречия, которые теперь раздирают человечество. Может быть, в степях Америки или Австралии можно найти людей, не приобщенных к истории и считающих, что столкновения мировоззрений разрешаются хорошей дракой: не так ли парни дерутся из-за местной красоты? Но греки слишком хорошо помнят прошлое, а прошлого у них хоть отбавляй.

Я вспоминаю день в Дельфах. Это было некогда священное место: на время празднеств в честь бога солнца и искусств Аполлона приостанавливались все военные действия. Я разговаривал в Дельфах с греческими писателями. Среди них были люди, которые считают, что социализм ограничивает свободу, а свобода дороже всего. О многом можно спорить, можно проспорить всю жизнь. Но мы говорили вполголоса, стараясь резким словом друг друга не обидеть: камни Дельфов требовали мира; мы все сошлись на одном: спор решит история; наш долг оставить грядущим арбитрам города, а не развалины, книги, а не пепел, культуру, а не пустошь.

Французские

тетради

**Заметки и
переводы**



О некоторых чертах французской культуры

1

«Европа еще французская, но Франции уже нет», — писал в 1853 году П. А. Вяземский, друг Стендаля, человек, знавший и любивший Францию. Семь лет спустя английский критик Грег повторил слова Вяземского: «Трудно сказать, что создает большее впечатление полнейшего и глубочайшего вырождения Франции — ее политика или ее литература». В те годы были изданы «Возмездие» Гюго, «Госпожа Бовари» Флобера, «Цветы зла» Бодлера; на выставках можно было увидеть полотна Делакруа, Коро, Курбе, Домье, Мане; играла Федру Рашель; исполняли произведения Берлиоза; в научных кругах Европы говорили о работах физиолога Клода Бернара, химика Дюма, молодого микробиолога Пастера.

Вяземский или Грег не впервые отпевали Францию. Задолго до них этим занимались и английские пуритане, и немецкие романтики. Беркли возмущался низменным характером французской философии, а Клейст клеймил безнравственность французской поэзии. Что касается политиков, то они с давних пор неустанно твердили о вырождении Франции. Сообщая императрице Екатерине о взятии Бастилии, российский посол в Париже Симолин уверял, что пришел конец престижу и влиянию Франции.

О том, что «французы выродились», я слышал уже в моем детстве, когда шли разговоры о деле Дрейфуса, о различных аферах, или, как их тогда называли, «панамах», о бесстыдстве Мирбо, написавшего «Дневник горничной». Между двумя мировыми войнами в Германии и в Испании, в Америке и в Англии что ни год появлялись политические статьи и философские трактаты, научные труды и хлесткие памфлеты, посвященные закату Франции. Каждый приводил свои доводы: одни говорили, что рост коммунизма доказывает нежизнеспособность этой страны, другие объясняли аферу Стависского моральной порочностью французов, третьи доказывали, что Франция — страна рутины и застоя.

Люди, хоронившие Францию, часто говорили о литературе, об искусстве, ссылались на живопись Пикассо и Матисса, на проказы сюрреалистов, на александрийский скепсис Валери. Различные явления, связанные с социальными сдвигами, общими для всей Западной Европы, приписывались агонии французского гения. Когда нацистские войска вошли в опустевший Париж, моралисты различных стран не могли скрыть удовлетворения: они это давно предсказывали! Ни сопротивление народа, ни парижское восстание, ни быстрое восстановление Франции в послевоенные годы не заставили плакальчиков задуматься. Разговоры о том, что «Франции уже нет», продолжаются.

Может быть, столь длительное и настойчивое стремление похоронить французскую культуру объясняется ее притягательной силой? Движение, захватившее передовую Германию в конце XVIII века и получившее название «Бури и натиска», стремилось утвердить национальный характер немецкой культуры. Сторонники этого движения выступали против преклонения перед Францией. Высмеивая тех немцев, которые слепо французили, они заодно пытались низвергнуть мастеров французской литературы, но при этом сплошь да рядом опирались на книги французских писателей и философов. Лессинг, выступая против Расина и Корнеля, ссылаясь на Дидро; да он и сам писал: «Мы редко освобождаемся от недостойного преклонения перед французскими образцами до того, как сами французы начинают отвергать эти образцы». Молодой Гете, Шиллер, Гердер зачитывались книгами Руссо. «Буря и натиск» шли на Францию, но можно сказать, что в известной степени они шли из Франции.

Значение французской культуры для других народов нельзя объяснить особой одаренностью французов. Смешно говорить о постоянстве духовной гегемонии. Если в XVII веке немецкие писатели подражали французам, то в XVI веке французские поэты не менее старательно копировали итальянцев и даже придумали глагол «петраркизировать». В конце XVIII века французское влияние на молодую русскую литературу было бесспорным; Вольтер, Гельвеций, Дидро, Руссо помогли Радищеву найти себя; в поэзии той эпохи легко найти отзвуки французского классицизма. Сто лет спустя русский роман, в свою очередь, оплодотворил французскую литературу; можно проследить влияние Толстого на Ромена Роллана, на Пруста,

а Достоевского на Шарля-Луи Филиппа, Андре Жюда, Мориака. Одна эпоха приходила на смену другой, менялись партитуры, менялись и фигуры у дирижерского пюпитра.

Ни Рабле, ни Ронсар, ни Фуке не могли сравниться с великими итальянцами Возрождения. Никто не осмелится сопоставить Агриппу д'Обинье с его современниками — Шекспиром и Сервантесом. Но и в эпохи, когда вся Европа глядела на Париж, культура Франции потрясала не величием или глубиной отдельных художников, а своей общей настроенностью, близостью к сомнениям и чаяниям других народов, если угодно, человечностью.

Обычно, когда говорят, что «Европа стала французской», вспоминают XVII век, классицизм, дворцы Версаля, копии которых выросли вокруг всех европейских столиц, распространенность французского языка (Лейбниц сочинения, направленные против Франции, писал по-французски). Но в XVII веке рядом с именами Декарта, Паскаля, Расина, Мольера, Пуссена можно поставить и другие, не менее известные, — Ньютона, Спинозы, Рембрандта, Веласкеса, Кальдерона. Характер французских влияний в те времена определялся не блеском гениев, а устремлениями передового общества. Вокруг работ французских ученых и философов шли споры повсеместно, у них повсюду были друзья и враги; Декарта равно ненавидели и иезуиты и протестанты.

Конечно, среди французов всегда были самодовольные глупцы, считавшие, что цивилизованный мир кончается за Рейном и за Альпами; особенно много развилось ограниченных националистов в буржуазном обществе; их высмеивали и Тургенев, и Герцен, и Достоевский. Но, говоря о чертах народного характера, я меньше всего имею в виду буржуазию. Суждения Деруллада о немцах мало чем отличаются от суждений немецкого националиста о французах. А французскому народу никогда не была свойственна неприязнь к чужестранцам.

В XVI веке испанец Сервет читал лекции в Париже о системе кровообращения (его сожгли протестанты в Женеве). Итальянец Джордано Бруно в Париже отстаивал материалистическую философию (его сожгли католики в Риме). В XV столетии Франция восхищалась бургундской школой скульпторов; ее основателем был голландец Клаус Слютер, которого пригласил в Дижон Филипп Отважный. Во Франции работали Леонардо да Винчи и Челлини. Конечно, в XVI веке ведущая

роль Италии была общепризнанной, но и сто лет спустя, когда вся Европа начала подражать французскому классицизму, Франция по-прежнему стремилась привлечь к себе ученых и художников других стран. Голландский физик Гюйгенс стал президентом Французской академии и шестнадцать лет проработал в Париже. В парижской обсерватории работали итальянец Кассини и датчанин Ремер. Французов, живших в век Людовика XIV, не смущало, что премьер-министр Франции — свеженатурализованный итальянец Мазарини, что залы Луврского дворца расписывает итальянец Романелли, что Париж украшается статуями фламандцев, швейцарцев, итальянцев.

Французские санкюлоты послали в Конвент пруссака Клотса только потому, что он проповедовал всеобщее братство народов. Конвент присвоил Шиллеру звание почетного гражданина Французской республики, как «другу свободы».

Помню, юношей в Париже я увидел взрыв народного гнева. Я шел по площади Клиши и сочинял какие-то вздорные стихи, когда вдруг все вокруг потемнело от людей — десятки тысяч парижан хотели прорваться к испанскому посольству, возмущенные казнью вольномыслящего Ферреро. Полиция их не пропускала. Толпа повалила омнибусы, начала строить баррикады. Много лет спустя то же самое повторилось при известии о казни Сакко и Ванцетти. Нет у французов (я говорю, конечно, о тех, которые достойны так называться) национальной ограниченности: они способны проглядеть свое несчастье и вознегодовать от чужого горя.

Иностранец не чувствует себя во Франции одиноким. Карамзин приехал в Париж в годы революции. Время было нелегкое. Казалось бы, Франция санкюлотов должна была оттолкнуть русского писателя, который придерживался умеренно либеральных взглядов; однако он писал: «Я хочу жить и умереть в моем любезном отечестве; но после России нет для меня земли приятнее Франции, где иностранец часто забывает, что он не между своими». Четверть века прожил в Париже Гейне, и его друзьями были Бальзак, Жорж Санд, Берлиоз, Дюма. Мицкевич во Франции был окружен глубокой любовью простых людей и прославленных деятелей культуры — Давида Анжерского и Жорж Санд, Ламенне и Кине. Тургенев стал лучшим другом Флобера, к словам русского писателя прислушивались Мопассан, Золя.

Французы всегда умели привлекать к своей культуре пришельцев из других стран. Одним из крупнейших французских философов XVIII века был уроженец Германии Гольбах. Итальянец Люлли создал французскую оперу. Польша Мария Кюри сыграла большую роль в развитии французской физики. Если взять историю французской живописи за последние сто лет, то найдешь немало имен, экзотичных для французского уха: англичанин Сислей, голландец Ван-Гог, испанец Пикассо, итальянец Модильяни, русские Шагал и Сутин. Казалось бы, язык — непреодолимая преграда, но уроженец Кубы Эредия стал одним из видных поэтов-парнасцев, грек Пападиаментопулос, подписывавший стихи псевдонимом Жан Мореас, — известным поэтом-символистом, а поляк Костровицкий, он же Гийом Аполлинер, определил во многом развитие французской поэзии нашего века.

Все знают, что Франция, как и другие государства Западной Европы, захватила в свое время богатые земли Африки, Азии, Америки. Французская буржуазия в своей алчности и свирепости не уступала английской, испанской или голландской. Французы разоряли Индокитай и Конго, Тунис и Мадагаскар. С каким бы флагом ни приходили завоеватели, они остаются завоевателями. Но если в Англии большой поэт Киплинг прославил колониализм, то Киплинга во Франции не нашлось. Сто лет назад Гюго в стихотворении «Цивилизация» заклеил колонизаторов. Но и задолго до этого принципы равенства и человеческой солидарности были провозглашены лучшими представителями французской культуры. В 1729 году Монтескье писал: «Если бы я знал что-либо полезное мне, но вредное моей семье, я бы это отстранил. Если бы я знал что-либо полезное моей семье, но не моей родине, я постарался бы об этом забыть. Если бы я знал что-либо полезное моей родине, но несущее опасность Европе, или что-нибудь полезное Европе, но несущее опасность человечеству, я рассматривал бы это как преступление».

В XX веке, когда особенно остро проявились противоречия между подлинной французской культурой и колониальной политикой буржуазии, все чаще и чаще стали раздаваться голоса писателей, возмущенных алчностью, жестокостью, слепотой колонизаторов. Задолго до освободительной войны Вьетнама Андре Виолис описала зверства французских колонизаторов в Индокитае. Книга любимого писателя буржуазных

эстетов Андре Жида об изуверстве колониальных самодуров в Черной Африке прозвучала тридцать лет тому назад как обвинительный акт. Во время войны в Индокитае, окрещенной французским народом «грязной», кажется, ни один видный представитель французской культуры не осмелился взять сторону усмирителей. Против зверств в Алжире протестовали и протестуют писатели самых различных политических воззрений — от Арагона до Мориака, от Доменака до Сартра. Алжирская война потрясла совесть Франции, эта война стала открытой раной.

Мне хотелось бы отметить, что расизм несвойствен французам; французские расисты — и те стыдятся своих чувств: проповедуя ненависть к арабам, они театрально братаются с неграми, — им хочется показать, что Франция не Миссисипи. Я видел, как в англосаксонских странах расизм с детских лет отравляет сознание среднего человека; даже будучи сторонником гуманистических идей, он в повседневной жизни относится с предубеждением к людям, у которых кожа другого цвета или нос другой формы. Французские колонизаторы грабили жителей колоний, как все колонизаторы, но при этом они не ощущали себя представителями «высшей расы»; не случайно гитлеровцы, да и многие американские расисты, в сердцах называли французов «негроидами».

Будучи в Индии, я заехал в Пондишери — это бывшая французская колония. Граждане Пондишери высказались за присоединение к Индийской республике, и в Индии французы оказались умнее, чем в Индокитае, — они добровольно ушли. В музее Пондишери среди индийских богов я увидел перенесенный из мэрии бюст Марианны — французской республики, украшенный гирляндой цветов, а на стенах портреты Гюго, Пастера, Ромена Роллана. Индийцы мне говорили о своей любви к французской культуре, — колониальные чиновники не заслонили от них подлинной Франции.

Конечно, алжирские каратели, заседающие в различных «комитетах общественного спасения», не свалились с неба — во Франции всегда водились тупые шовинисты (слово «шовинизм», кстати, родилось от имени лихого участника наполеоновских походов Николаса Шовена). Но идеи национального чванства или расового превосходства не вдохновляли писателей Франции. Вольтер и Дидро вдоволь издевались над пороками французского общества и, когда их упрекали в отсутствии

патриотизма, отвечали, что, говоря правду, служат как Франции, так и всему человечеству. Сто лет спустя о том же говорил Стендаль. Бесспорно, он еще в ранней молодости прочитал прекрасные слова одного из самых своих любимых авторов — Монтескье: «Нужно быть правдивым во всем, даже в том, что касается родины. Каждый гражданин обязан умереть за свою родину, но никого нельзя обязать лгать во имя родины».

Не в этой ли преданности общечеловеческим ценностям объяснение столь длительного и столь широкого по захвату притяжения к французской культуре?

2

Французы не создали ни Дон-Кихота, ни Гамлета, ни Фауста. Подняв бунт против классицизма, французские романтики противопоставляли Корнелию и Расину Шекспира. Стремясь преодолеть документализм Золя или эстетизм Франса, французские романисты начала нашего века вдохновлялись Толстым и Достоевским. (Можно обшарить все девяносто французских департаментов (областей) — в них не найдешь князя Мышкина.) Тартюф не стал предметом философских дискуссий. Никто на свете не пытался подражать Жюльену Сорелю, Растиньяку или Эмме Бовари. Герои французских романов входили в жизнь читателей пестрой гурьбой не как «вечные образы», а как живые люди.

Если влияние французской литературы было огромным, то это объясняется прежде всего ее человеческим и социальным характером. Она не столько потрясала глубиной раскрытия, сколько будила воображение и волю народов, была скорее дрожжами, нежели мукой.

Спросите русского, кто крупнейший поэт России, он не колеблясь назовет Пушкина, как немец на однородный вопрос ответит — Гете, англичанин — Шекспир. Пять французов назовут пять различных имен — Гюго, Лафонтена, Расина, Вийона, Бодлера. Литература потрясала и в самой Франции не особенностями творческого гения, а своей общей настроенностью. Французский эстет, в 1957 году потерявший свою индивидуальность, любит говорить об индивидуализме, якобы отличающем французов. На самом деле для французов характерны социальные наклонности, любовь к общению, потребность

выйти на улицу, смешаться с толпой, поговорить и, конечно, поспорить. Стендаль, пустивший в ход словечко «эготизм», ненавидел эгоизм, а Монтескье писал: «Для того чтобы создать нечто великое, вовсе не нужно быть великим, не нужно для этого быть над людьми, нужно быть с людьми».

Французские авторы, обладавшие средним талантом, порой вдохновляли больших писателей других стран. Остановлюсь на одном примере: на судьбе книг Жорж Санд в России. Белинский называл ее «вдохновенной пророчицей». Узнав о ее смерти, Достоевский писал: «Лишь прочтя о ней, понял, что значило в моей жизни это имя — сколько взял этот поэт в свое время моих восторгов, поклонений и сколько дал мне когда-то радостей, счастья!» Восторженно говорили о Жорж Санд Тургенев и Салтыков-Щедрин, Герцен и Чернышевский. Можно ли отнести это к литературным достоинствам ее романов? Конечно, нет. Идеи Жорж Санд, которая жила бурями своего парода, оказались близкими русской интеллигенции: в ее книгах русские писатели увидели многое из того, что им хотелось бы сказать. В романах «Жак» и «Орас» русских волновали «лишние люди», в «Индиане» — эмоциональная сила женщины, в «Деревне» — первые попытки изобразить душевный мир крестьян. Конечно, искусство писать романы мы учимся у Бальзака и Стендаля, а не у Жорж Санд. Но ведь тому же искусству мы учимся и у Толстого и у Диккенса. Если Жорж Санд смогла в течение многих десятилетий казаться «пророчицей», то это связано не с ее мастерством, а с ролью Франции.

Чехов писал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя... Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко». Франция обладала даром в течение веков как бы концентрировать идеи и моральные стремления Европы. Если забыть об этом, трудно понять, почему судьба одного невинно осужденного офицера взволновала лучших людей, где бы они ни жили, среди них Чехова. Он пытался доказать антисемиту и шовинисту Суворину правоту Золя, выступившего с обвинением военного суда Франции: «Вы пишете, что Вам досадно па Золя, а здесь у всех такое чувство, как будто родился новый, лучший Золя... Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали», или в другом письме: «Золя благородная душа, и я (принадлежащий к синдикату и получивший уже от евреев 100 франков) в восторге от его порыва. Франция

чудесная страна, и писатели у нее чудесные». Долголетняя дружба, связывавшая Чехова и Суворина, не выдержала испытания делом Дрейфуса. Это может удивить: ведь газета Суворина, говоря о внутренних делах России, была такой же бесчестной и ретроградной, как и в освещении процесса Дрейфуса. Золя помог Чехову окончательно разгадать Суворина — это звучит парадоксально, но это правда.

(Странно перечитывать размышления о давнишней злобе дня. Эпопея нацизма, да и многое другое заслонили от нас давно отшумевшее дело Дрейфуса. Время заставило по-новому отнестись к художественным достоинствам Золя. В начале нашего века считалось признаком хорошего вкуса с некоторым пренебрежением рассматривать романы Золя как произведения, относящиеся скорее к публицистике, нежели к высокой литературе. Теперь мы видим, что Золя открыл многое как художник: еще до рождения кинематографии он применил чередование крупных планов и массовых сцен, нашел форму для нового явления — открытого вмешательства политических событий в частную жизнь человека: газету порой раскрываешь с большим нетерпением, чем письмо, — от газеты зависит судьба каждого.)

Слова Чехова о Золя или пристрастие наших старых писателей к Жорж Санд я вспомнил для того, чтобы подчеркнуть, насколько французская литература была связана с жизнью французского общества, Гоголь, приехав в Париж, ужаснулся: «Здесь все политика»; и то, что его возмущало, приводило в восхищение Белинского: «Отсюда же истекает и яркая противоположность между высоким, всемирно-историческим значением немцев в науке и искусстве и их пошлостью в гражданском и семейственном быту. Франция, напротив, понимает жизнь как жизнь, а мысль как деятельность, как развитие общественности, как приложение к обществу всех успехов науки и искусства... И вот причина, почему литература французская имеет такое огромное влияние на все образованные и даже полуобразованные народы мира; вот почему даже ее летучие, эфемерные произведения пользуются такою всеобщностью, такою повсюдною известностью... Положите немца в тиски, — ему и в них будет хорошо, если он поймет их механизм и *переведет их значение на язык науки*; французу всегда тесно и на просторе, потому что для него жить — значит беспрестанно расширять горизонт жизни».

У нас часто спорят — совместима ли публицистика с художественной литературой. Такой вопрос не вставал ни перед Вольтером, ни перед Бальзаком, ни перед Стендалем, ни перед Золя. Их памфлеты написаны рукой художника; в их романах множество страниц, которые любитель этикеток бесспорно назовет публицистикой. Все они считали, что литература — борьба. Накануне смерти старый Гюго говорил о Вольтере, который, не страшась, вступил в поединок с коалицией церкви — монархии — аристократии: «Каким было его оружие? Оно легко, как ветер, оно сокрушает, как молния. Это — перо».

Все сказанное относится не только к прошлому. В наши дни писатели, принадлежащие к различным партиям, к различным философским течениям, не ставят газету ниже книги. Публицистика занимает видное место в работе Арагона и Мориака, Дюамеля и Куртада, Сартра и Вайяна.

Во французской литературе с давних пор и по наше время процветает своеобразный жанр «эссе» — по-русски его переводят то буквально и неправильно «опыты», то весьма отдаленно и вряд ли точно «очерки». Эссе — книги, в которых переплетаются личные наблюдения и размышления, проблемы искусства и политика, беллетристика и философия. Трудно определить несколькими словами содержание книги Монтеня «Опыты», сыгравшей большую роль в развитии французского общества: он пишет о книгах, которые прочитал, и о себе, о законах и о совести; по его словам, книга посвящена «искусству жизни». Эссе писали и Монтескье и Вольтер. Были эссе в форме писем, в форме диалога, в форме романа. Книги путешествий Стендаля, его «История итальянской живописи», книга «О любви» представляют клубок размышлений, причем психологические открытия неизменно сплетаются с вопросами политики. Книги об искусстве? Нет, как говорил Монтень, об «искусстве жизни».

Порой можно услышать, что французская литература издавна была «салонной» и что французские писатели предпочитали и предпочитают жизни «башню из слоновой кости» — временное выдается за постоянное, частное за общее. «Башня из слоновой кости» — посредственный образ поэта-парнасца, но не в этой «башне» можно разыскать подлинных писателей Франции. Политика, о которой говорил Гоголь, их с давних пор увлекала. Агриппа д'Обинье писал свои поэмы между

двумя битвами, стихи для него были оружием против католиков. Мы знаем Монтескье как автора прелестных «Персидских писем»; но, помимо этой книги, он написал «Дух законов», был председателем парламента в Бордо, участвовал в политической жизни предреволюционной Франции. Вольтер говорил: «Как огонь рвется ввысь, как камень падает вниз, человек создан для действия. Не действовать и не существовать для человека одно и то же». И Вольтер «действовал»: вел кампании против иезуитов, вступался за невинно осужденных, требовал отмены законов, принижающих человека. Вся жизнь Дидро была посвящена разрушению самого фундамента порочного общества. Монархи, игравшие в либералов, сначала рассматривали Дидро как блистательного литератора, потом увидели в нем революционера и рассердились. Дидро требовал мира, Фридрих II возражал: «Монарх обязан защищать своих союзников... Есть войны нужные, неизбежные, справедливые. Марк Аврелий, Траян, Юлиан непрерывно вели войны, но философы их прославляли. Почему же вы выступаете против властителей?» Для многих современников Ламартин был скорее министром иностранных дел временного правительства, нежели автором элегий. Бальзак еще в молодости писал сестре: «Итак, если я человек с сильной волей — это еще неизвестно, — я смогу добиться большего, чем литературная слава. Прекрасно быть большим человеком и большим гражданином». Стендаль писал статьи на политические темы.

Кажется, нет ничего показательнее биографии Виктора Гюго. Герцен приводит его ответ агентам Наполеона III: «Если останутся десять французов в изгнании, я останусь с ними; если три, я буду в их числе; если останется один, то этот изгнанник буду я. Я не возвращусь иначе как в свободную Францию».

(Гюго провел в изгнании девятнадцать лет; когда он вернулся на родину, ему было шестьдесят восемь лет. Вольтер был в изгнании сорок два года и только восьмидесятичетырехлетним стариком снова увидел Францию.)

Сохранились отчеты парламентских заседаний, на которых Гюго сражался против реакции. 17 июля 1851 года он выступил в парламенте, заявив, что президент республики Наполеон подготавливает государственный переворот. Большинство депутатов было возмущено словами Гюго, ему кричали, что он «подкуплен», что он «презренный клеветник». Он продолжал

говорить. 5 марта 1871 года Гюго, депутат Национального собрания, которое две недели спустя превратилось в оплот версальцев, снова обличал реакцию. Протоколы сохранили прелестную реплику одного из реакционных депутатов, виконта де Лоржерия: «Национальное собрание отказывается слушать господина Виктора Гюго, потому что он говорит не по-французски». Да, язык великого поэта Франции эти духовные друзья Бисмарка посмели назвать не французским... Гюго отказался от депутатского мандата: понял, что Национальное собрание пойдет против народа.

После поражения Коммуны Гюго уехал в Брюссель. Вскоре король Бельгии Леопольд II собственноручно подписал указ: «Предписывается Виктору Гюго, возраст шестьдесят девять лет, родился в Безансоне, занятие — литератор, проживает в Брюсселе, немедленно оставить пределы королевства».

Одним из руководителей Коммуны был писатель Валлес, а на ее баррикадах сражался юный Рембо. Золя был осужден военным судом за защиту невинного Дрейфуса. Во время первой мировой войны Ромен Роллан, выступив против войны, сплотил вокруг себя передовую интеллигенцию. Всем памятна роль Барбюса в защите мира. Два больших поэта — Элюар и Арагон — стали коммунистами. Можно напомнить о члене Конвента художнике Давиде, о коммунаре Курбе, об участии ученых в политической жизни Франции — от Кондорсе до Ланжевена и Жолио-Кюри.

Разумеется, значение Гюго не в парламентских речах, не в листовках, а в книгах. В письме к Ганской Бальзак писал: «Теперь в политике слово, стихи весят столько же, сколько раньше весили военные победы... Лист бумаги, этот хрупкий инструмент, может изменить лицо земного шара». Где же «башня из слоновой кости»? Может быть, в словах Ламаргина, который сказал: «Поэзия не бесплодная игра воображения, а выражение высших чаяний человечества»? Может быть, к «башне» тянулся Гюго, говоря: «Не потребность новизны терзает творца, а потребность правды»? Или «башню» можно предугадать в книгах Шамфора, которого роялисты звали «якобинцем», а якобинцы «мягкотелым» и который покончил жизнь самоубийством в 1794 году? Он был виконтом, знатоком искусств, человеком редкого вкуса, писал трагедии, пользовавшиеся успехом у публики. Когда друзья начали его упрекать за участие в революции, говоря, что «торжество черни убьет искусство, дове-

дет театр до самого низкого уровня», Шамфор отвечал: «Оплачивать прекрасные трагедии или комедии ценой страданий тех, кто находится в социальном или политическом рабстве, это значит немного переплачивать за свое место в театре». Но, может быть, в «башню из слоновой кости» ушел Рембо? Он ведь был «декадентом» и «символистом». (Я отнюдь не думаю отрицать очевидного: во Франции в конце прошлого века и в начале нашего существовали декаденты. Эпоха была падка на всяческие литературные школы, и символисты, бесспорно, тоже существовали. Но следует смотреть не только на этикетки. Ранний Маяковский и Бурлюк оба называли себя «футуристами», Есенин и Мариенгоф говорили, что они — «имажинисты»; но вряд ли кому-нибудь придет в голову, доверившись ярлыкам, считать, что «Облако в штанах» родственно стихам Бурлюка и что сельская лирика Есенина напоминает «Роман без вранья» Мариенгофа.) Артур Рембо, один из крупнейших поэтов Франции, писал: «Когда же мы пойдем через пески и горы, чтобы приветствовать рождение нового труда, новой мудрости, бегство бесов и деспотов, конец суеверий?..»

С давних времен писатели Франции боролись против бесов и деспотов. Пьер Абеляр известен как поэт, воспевавший нежную любовь к Элоизе. Он был также мыслителем, выступал против схоластики, против догматизма, за что и был осужден. Книжки Теофиля Вье сожгли, а его самого посадили в тюрьму. Вольтер сидел в Бастилии, Дидро в Венсенском остроге. «Опыты» Монтеня были запрещены. Судили Беранже за его песни, Бодлера за «Цветы зла», Флобера за «Госпожу Бовари». Конечно, инквизиция во Франции, по сравнению с Испанией и Италией, была умеренной, чуть ли не благодушной. Конечно, страх показаться смешными несколько умерял пыл французских держиморд, и если «Тартюфа» вначале запретили, то комедия вскоре была поставлена. Конечно, добытые народом политические свободы сказались и на судьбах книг — их легче было опорочить, чем сжечь. Но различие между бессудной расправой и судебной волокитой скорее количественное, чем качественное. Французская культура создавалась не в процессе приспособления к существующим порядкам, а в непрестанной борьбе с ними.

Разговоры о «башне из слоновой кости» и о «чистом искусстве» основаны на коротком и, по-моему, незначительном эпизоде в истории французской литературы. Парадоксальное и

вряд ли серьезное заявление о том, что искусство создается ради самого искусства, принадлежит поэту середины прошлого века Теофилю Готье. Можно по-разному относиться к его произведениям, мне они кажутся отмеченными скорее мастерством, чем вдохновением. Дело, впрочем, не в оценке его таланта. Недавно после долгого перерыва я заглянул в книгу «Эмали и камеи» и не нашел в ней ничего, что бы резко отличало стихи Готье от стихов других поэтов той же эпохи: март, открывающий дорогу весне, любовь седого человека к молодой девушке, размышления над увядающей розой. Написаны эти стихи были, разумеется, потому, что Готье радовался весне, страшился старости или хотел растрогать женское сердце. Размышления о каком-то особом искусстве, предназначенном для самого процесса творчества, не только противоречат логике (а французу без логики не прожить и дня), они не способны даже объяснить поэзию Готье и его последователей. Готье в предисловии к книге Бодлера «Цветы зла» пытался доказать, что и Бодлер писал стихи для удовольствия писать. Биография Бодлера нелегко поддается расшифровке: он противоречиво поступал, часто обманывал других и, наверно, самого себя. Он не раз соглашался с Готье — и в беседах и в газетных статьях. Бодлер, однако, оставил нам не только литературные декларации, но и стихи, а его поэзия рождена глубокими чувствами: автор «Цветов зла» страдал от зла. Нельзя его поставить рядом с Готье. Что касается «парнасцев» и других проповедников «чистого искусства», то, ненавидя народ, который они называли «чернью», раздосадованные мещанскими вкусами буржуа, они пытались сделать вид, что отворачиваются от жизни. Жизнь отвернулась от них. (Можно к этому добавить, что сам Теофиль Готье не всегда обитал в «башне из слоновой кости», он, например, нашел в себе пыл, чтобы написать несколько весьма низких страниц о коммунарах, попавших в руки версальцев.)

Отход от жизни никогда не соблазнял французов: их не тянуло ни на небеса, ни в скиты, ни в «башни». Французу скучно, пусто без людей. Дидро говорил, что наслаждение одного неглубоко и тотчас забывается: человек хочет наслаждаться с другими. Объясняя, почему многие француженки кажутся ему красивыми, Герцен писал: «Быть красавицей — несчастье, красавица — жертва своей наружности, на нее смотрят как на художественное произведение, в ней ничего не

ищут далее наружности. Французская красота чрезвычайно человечественна, социальна; она далека от германо-английской надтельности, заставляющей проливать слезы о грехах мира сего, о слабостях его, толико сладких, она также далека и от андалузской чувственности, от которой сердце замирает и захватывает дух. Она не в одной наружности, не в одной внутренней жизни, а в их созвучном примирении. Такая красота — результат жизни, — жизни целых поколений, длинного ряда влияний, органических, психических и социальных; такая красота воспитывается веками, вырабатывается преемственным устройством быта, нравов, достается в наследие, развивается средою, внутренней работой, деятельностью мозга, — такая красота факт цивилизации и народного характера». Эти слова приложимы не только к красоте лица, но и к картине, к поэме.

Во французской литературе много трагических поэм — от Агриппы д'Обинье до «Неоконченного романа» Арагона, немало романов с печальными итогами — от «Опасных связей» до «Закона» Роже Вайяна. Но трагические стихи и раздирающие судьбы героев романов освещены утверждением возможной радости жизни, которая разбита, как корабль рифами или льдинами; и ко всей французской литературе подошли бы в качестве эпиграфа слова из романа «Об ужасающей жизни великого Гаргантюа»: «Человек создан природой для мира, а не для войны, рожден для радости, для наслаждения всеми плодами и растениями».

Декарта мы обычно представляем себе как основоположника сухого картезианства, а его только книжники звали по-латыни Картезиусом. Рене Декарт был общительным и веселым человеком. Когда его как-то стали допрашивать о грехах его молодости, он, улыбаясь, ответил, что «не давал никакого обета целомудрия и не стремился прослыть святым». Он не противопоставлял науки фантазии, говорил, что поэтам иногда удается открыть то, что остается загадочным для философов.

Я знал Ланжевена; я ничего не смыслю ни в магнетизме, ни в ионах, но, слушая его, я понимал, что значит большая наука и большое человеческое сердце: он умел очеловечить физику. Я часто встречался с Жолио-Кюри. Все знают, что он был крупным ученым, знают о его большой общественной работе. К этому нужно добавить, что Жолио-Кюри отличался необычайной человечностью, в нем таился концентрат страстей, притяжений и отталкиваний, он был прост, порывист, очень

чувствителен и когда показывал свои пейзажи (в свободные часы он занимался живописью), и когда рассказывал о рыбной ловле, и когда шутил. Если бы мне, как писателю, сказали: «Назови человека, в котором наиболее ярко представлено все человеческое», я, пожалуй, назвал бы его.

Мне не раз приходилось слышать и от французов и от иностранцев, проживших некоторое время во Франции, слова: «Французы умеют жить». Вряд ли это справедливо по отношению к организации труда, к комфорту жилища, к работе административного аппарата. Многие промышленники Франции с завистью смотрят на Америку (да и на соседнюю Германию); буржуазные журналисты ставят в пример своим соотечественникам опрятность и прочность английских парламентских порядков; любой француз знает, что в Бельгии или в Швейцарии жизнь куда лучше налажена. Все же есть много правды в словах о том, что французы умеют жить: это связано с характером народа. Если хорошая погода, француз весел, хотя за час до этого он получил неприятное извещение от фининспектора и хотя в газете прочитал кипу огорчивших и встревоживших его сообщений. В годы экономического кризиса в Париже можно было увидеть много горемык: они жили на улицах. Меня всегда поражало, как бездомный человек, заработавший гроши, обедал с приятелем на тротуаре: он ел кусок хлеба и кружок колбасы с наслаждением гастронома, и его веселости мог бы позавидовать английский джентльмен, посещающий изысканные рестораны. Французский бедняк, доведенный нуждой до отчаянья, способен улыбнуться шутке. Это не мешает ему час спустя, при очередной вспышке народного гнева, пойти навстречу смерти. Можно определить умение француза радоваться часу, даже минуте как ребячество, как беспечность, можно назвать это и мудростью. Полежаев, например, писал:

Француз — дитя,
Он вам, шутя,
Разрушит трон
И даст закон;
...Самолюбив,
Нетерпелив,
Он быстр, как взор,
И пуст, как вздор...

А Салтыков-Щедрин восхищался умением француза наслаждаться любой передышкой, любой деталью жизни; он го-

ворил о парижской улице: «Озлобленному она проливает мир в сердце, недугующему — подает исцеление».

Теперь много говорят об американизации французской жизни. Задолго до нашего времени, в 1870 году, Флобер писал: «Мы вступим в эру глупости. В эру утилитаризма, милитаризма и американизма». Если подумать о политической судьбе Франции, то может показаться, что пророчества Флобера сбылись. Но если приглядеться поближе к французской жизни, видишь, что американизация коснулась только некоторых сторон быта правящей верхушки общества. Столь расхваливаемый «американский образ жизни» не по душе десяткам миллионов французов. Разумеется, французы любят автомобили, но ведь можно сидеть за рулем и не ставить превыше всего доллар, не страдать расовой спесью, не считать, что количество автомобилей является основным показателем культурного уровня страны. Умение наслаждаться часом или минутой, о котором я говорил, помогает французам сопротивляться механизации мыслей, чувств, веселья, даже любви, столь распространенной в Америке.

В отдыхе больше всего сказывается народный характер. Некоторые туристы, попав ночью на площадь Пигалль, где английский язык слышишь чаще, чем французский, решают, что французы любят кутить, любят ослепляющие вывески, грохот музыки. Есть на свете множество мифов: о мнимом мистицизме русских, о воображаемой умеренности немцев. Есть миф и о развратных французах, о Париже, который будто бы является «новым Вавилоном». А Франция рано ложится спать; в одиннадцать часов вечера видишь мало освещенных окон. Для огромного большинства французов воскресный отдых — это рыбная ловля, прогулка в лес, уход за садиком. Нигде, кажется, так страстно не относятся к цветам. Цветы продаются повсюду — и в бедных пригородах, и у заводских ворот. Огромные рынки отведены под цветочную рассаду, под кусты и деревья. В любом маленьком городе сотни маленьких кафе и ресторанов — «бистро», там друзья за стаканом вина спорят или шутят. Народ, перерезавший не раз улицы баррикадами, знает, что мостовые могут превращаться в танцевальные залы и что уличными скамейки под тенистыми каштанами созданы для влюбленных.

Я очень редко встречал во французской книге сомнения в ценности и смысле жизни, но не раз, читая книгу французского

автора, задумывался: какая жизнь может быть названа достойной человека? Эти сомнения равно относились и к законам государства, и к законам сердца. Французская литература показала миру все значение общественных проблем, но никогда она не отрекалась от признания человеческого достоинства. Мне кажется, что ее мораль — плод веков и веков — может быть выражена одной мыслью: человек живет в обществе, все общественное непосредственно его затрагивает, он связан с товарищами, с соотечественниками, с человечеством, но, стремясь улучшить, облагородить, обновить общество, он ни на минуту не забывает, что не он создан для субботы, а суббота создана для него.

3

Может быть, легче всего понять отличительные черты французской культуры, оглянувшись на те далекие времена, когда в Западной Европе, разоренной, суверенной, вдоволь обнищавшей и одичавшей, зарождалась городская жизнь.

Мы часто несправедливы к XII—XIII векам. Когда мы входим в готический собор, в нашем сознании его полумрак смешивается с мраком смутного средневековья, даже с мракобесием — с инквизицией, с астрологией, с алхимией. (Само слово «готика» сбивает с толку. Конечно, готы соборов в Шартре или Реймсе не строили; название «готика» было придумано итальянцами эпохи Возрождения, которые, отталкиваясь от средневековой архитектуры, окрестили ее презрительно готической, ибо готы, некогда разорившие Италию, оставили по себе недобрую память.)

Иногда говорят о «чуде Возрождения». История не знает чудес. Необычайный расцвет науки, литературы, искусств в XV и XVI веках был связан с новыми социальными условиями в странах Западной Европы. Однако многое подготовлялось предшествующими столетиями. В XII веке французы как бы открыли античную культуру. Разумеется, эта культура продолжала тогда теплиться в Византии. Но Западная Европа была отрезана от Византии страхом византийских императоров и духовенства перед общением с Западом. Идеи древних греков пришли во Францию сложным путем — через арабов и евреев, живших в Испании, через Авиценну и Маймонида. Передовые

французы зачитывались Аристотелем и Платоном, Горацием и Вергилием. Поэт Пьер Блуа писал: «Как карлики, мы на плечах у древних, и видим дальше их лишь потому, что видели они...» Строились огромные соборы в Париже, в Шартре, в Реймсе, в других городах Франции: первая эпидемия высотных зданий. Предшествующая, так называемая романская архитектура была приземистой, сельской. В городах потребовались большие высокие здания. Романтикам готические соборы казались полными мистицизма, они видели в стрельчатом зодчестве стремление людей подняться к небесам. На самом деле готика была потрясающей победой разума, и зодчие XII века могут рассматриваться и как художники, и как инженеры, разрешавшие сложнейшие проблемы строительства. Соборы предназначались не только для церковных служб, в них читали лекции студентам, устраивали театральные представления, даже маскарады; в соборе Парижской богородицы заседали Генеральные штаты — парламент. Соборы были общественными зданиями, и в их строительстве были заинтересованы все горожане. Архитекторы не только не искали таинственного мрака, они стремились сделать соборы наиболее светлыми. Скульптура, украшавшая порталы, была каменной энциклопедией, первой библиотекой для неграмотных, вдохновенным изображением суммы познаний; здесь были изображения времен года, искусств и наук, различных ремесел, радостей народа и его бедствий; сцены из священной истории переходили в летопись подлинных событий, а химеры соседствовали с современниками, служившими моделями скульптору. В искусстве окраски стекла — густо-красного, сапфирового, изумрудного, служившего для витражей, — впервые нашло выражение чувство цвета, предвещающая близкое торжество живописи. Готика была не смятением духа, но победой разума, ясности, света.

С потрясающей быстротой новая архитектура увлекла другие страны. Готику в те времена называли «французским зодчеством». Англичане звали французоз для постройки Кентерберийского собора, шведы в Упсалу и Висби, датчане в Роксфильд, немцы в Вимпорен. Французы построили собор святого Вита в Праге, церковь миноритов в Вене. На несколько веков готика стала стилем Европы. Постепенно она начала вырождаться, приняла характер болезненный, почти истерический. Стил, как то бывало не раз в истории искусств, уступил место стилизации. (Забавно отметить, что Кельнский собор,

который многим туристам кажется шедевром готики, построен фактически в прошлом веке и поражает подменой стиля искусственной сложностью деталей.)

Одновременно с архитектурой поэзия Франции вдохновляла в те века многие народы Европы. Эта поэзия была лиричной и повествовательной, она раскрывала сердца и давала познания, говорила о мужестве и о свободе, высмеивала духовенство и вельмож, клеймила войну, утверждала ценность жизни. Содержание поэзии XII и XIII веков разнообразно; любовь и разочарование, вера и сомнения, жизнь и смерть, все то, что порой называют «вечными темами», разумеется, вдохновляло труверов и трубадуров. Впервые в поэзии они выразили то благоговение перед любимой женщиной, которое придало любви более сложный и более человеческий характер; даже если зачастую они грешили вычурностью или аффектацией, любовная поэзия XII века помогла воспитанию чувств, подготовила сердца к восприятию Данте и впоследствии Петрарки. Однако средневековые поэты не пренебрегали и злобой дня: восстаниями крестьян против духовенства, обличениями ростовщиков, приключениями ремесленных цехов, критикой Генриха III, сатирическим изображением монахов и епископов. «Роман Розы», написанный в XIII веке Жаном де Мён, направлен против власти невежества и лицемерия, против святош, пристрастных судей, против богатства и деспотизма. Сто лет спустя Эйшташ Дешан писал:

У вас от господа права,
У вас из золота слова,
У вас замки, у вас ключи,
У вас мечи и палачи,
Но есть на свете правда...

Рождались большие эпопеи и сатиры-фаблио, рассказы о подвигах Роланда, Ланселота, Тристана и о проделках хитрого Лиса.

Из Франции темы и герои, сюжеты и припевы двинулись в другие страны. Песни о рыцарях Круглого стола зазвучали в городах Италии. Англичане воспевали странствующего рыцаря Ланселота и смеялись над проделками Лиса. Скандинавские барды вдохновлялись легендой о Граале. Французская эпопея не осталась без отклика в соседней Германии.

В средние века не было еще раздела между литературой устной и письменностью, между народной поэзией и учеными

поэтами. Когда мы думаем о старых эпопеях, мы склонны приписывать их творчеству народа. Это верно, поскольку все большие поэты связаны с народом, и это вместе с тем ошибочно, потому что и у эпопей были авторы. Мы не знаем их имен, для нас они анонимны, но они созданы не множеством, а одним; и даже если они менялись в устной передаче или переделывались, то это только означает, что дошедшие до нас варианты — творчество двух или двадцати поэтов. Эпопеи народны не потому, что их сочинял коллектив, именуемый «народом», а потому, что они выражали народные стремления и чувства.

Есть лица, настолько изменившиеся с годами, что, глядя на фотографию ребенка, нельзя в ней найти ни одной черты лица взрослого человека, который показывает вам эту фотографию; и существуют другие лица — с детских лет до старости вы видите какую-либо резко выраженную черту — глаза, нос или построение головы. Читая литературу средневековой Франции, видишь в ней черты авторов, нам хорошо знакомых. В романе Лиса мы уже видим и «Кандида» и «Остров пингвинов», в лирике Рютбефа предопределены и Вийон, и Верлен, и Элюар.

Франция слыла в мире бунтовщицей; все считали, что фригийский колпачок ей к лицу. Действительно, в течение десяти веков Франция не раз опрокидывала королевские троны, меняла законы, меняла и нравы. XIX век был полон бурными столкновениями литературных течений, художественных школ. Романтики крушили классицизм, реалисты низвергали романтиков, символисты нападали на натуралистов. Приверженцы одного течения были разъединены между собой и социальными воззрениями, и художественными приемами: бесконечно далеки друг от друга романтики Альфред де Виньи и Гюго, парнасцы Леконт де Лиль и Сюлли-Прюдом, натуралисты Гюисманс и Золя, символисты Верлен и Малларме. Сторонники того или иного направления, совместно подписывая литературные манифесты, сотрудничая в полемических журналах, зачастую произведениями опровергали свои декларации.

События разворачивались быстро, вспыхивали революции, вчерашний авангард оказывался в обозе. Многие писатели не успевали осознать всего значения социальных сдвигов. Виктор Гюго не понял драмы июньских дней 1848 года; разглядев потом Наполеона III, он проглядел Кавеньяка. Жорж Санд была с близниками сорок восьмого, но не признала их детей — коммунаров. Естественно, что Дюма-сын приветствовал

версальцев: он был средним драматургом среднего буржуа. Но Флобер ненавидел буржуазию и все же отшатнулся от Коммуны: недоглядел, недодумал.

Были писатели, которые родились слишком рано, чтобы современники могли их понять, как Стендаль, Бодлер, Рембо; были и другие, запоздавшие, которые, при всем их блеске, казались сошедшими с цоколей памятников, как Клодель. Однако не было поколения, которое не рвалось бы вперед и одновременно не клялось бы тенями предшественников.

Никто не упрекает французов в медлительности. Салтыков-Щедрин, приехав в Париж, писал: «Немец работает усердно, но точно во сне веревки вьет; у парижанина работа горит в руках». Французская речь быстра. Роже Вайян заметил, что одна и та же пьеса исполняется в Париже два часа, а в Берлине три. Когда французы слышат впервые «Марсельезу» в исполнении русского оркестра, они бываюи восхищены и удивлены: знакомый им с детства революционный марш становится медлительной, торжественной кантатой.

На солнечных часах в одной деревне департамента Эндр имеется следующая надпись: «Если ты даже попытаешься заслонить собой солнце, время будет идти». Трудно назвать французов консерваторами по наклонности. (Я говорю сейчас не о политике, а о повседневной жизни.) Вместе с тем чужестранца во Франции поражало и поражает какое-то загадочное, на первый взгляд, двойное существование: все в этой стране меняется и все будто остается прежним. Архитектор Корбюзье, создатель конструктивизма (то есть индустриального стиля, применяемого к жилым домам), — француз, и во Франции он построил немало зданий, которые нельзя назвать иначе, как опыты. Однако дома в провинциальном городе выглядят, как сто лет назад. Вот дом нотариуса в Туре или адвоката в Пуатье. Ставни летом закрыты — может выгореть шелковая покрывка на старомодных креслах, да и кресла в чехлах. Кажется, что в гостиной стоит атмосфера Людовика-Филиппа: окна открывают с опаской, боясь сквозняков. Десятки тысяч лавчонок, где продают вазы Директории, пуфы Второй империи, вылинявшие гардины, клеенных амуров. Француз, который мчитя в автомобиле с севера на юг и должен заночевать в незнакомом городке, предпочитает ветхий постоялый двор, где, судя по надписи, останавливались племянник Талейрана или сама госпожа Рекамье. Еще сохранились старые кафе с пыльными

красными диванами; любимое название их «Кафе де коммерс»; туда приходят в определенный час завсегда, а говорят они там на вполне современные темы: о том, что «алжирская история — это болото, из него не выберешься», или о том, что «атомный дождь — дело паскудное». В речах ораторы любят щеголять оборотами, взятыми у авторов XVIII века, и письмо, касающееся очередной биржевой сделки, маклер кончает, как его дедушка, обязательной формулой: «Благоволите, милостивый государь, принять уверения в моем глубоком к вам почтении».

Меняются литературные формы, стиль, язык, но темы романов поражают своим постоянством. (Я говорю, разумеется, о тех писателях, которые не хотят или не могут различить новое. Романы Арагона, «Пьеретта Амабль» Роже Вайяна, ряд других произведений открывают нам новые стороны французской жизни.) Лет тридцать тому назад критик Эдмон Жалю писал по поводу романа Франсуа Мориака: «Наследство и завещания — самые естественные и самые традиционные занятия французов». Жизнь с тех пор изменилась, но, просмотрев несколько новых романов, я увидел, что речь идет о наследстве. Если зайти в один из театров на Больших бульварах, где идут современные комедии, можно увидеть достаточно ветхий «треугольник»: муж, жена, любовник. Один из самых крупных успехов достался роману восемнадцатилетней девушки Франсуазы Саган «Здравствуй, печаль!». В этом романе имеются достоинства, но то, что он разошелся в количестве почти полумиллиона экземпляров, следует объяснить возрастом автора, который поразил читателей. Меня же этот роман удивил другим: хотя он показывает вполне современную жизнь и хотя Франсуаза Саган воспитывалась скорее на сюрреалистах, чем на классиках, ее книга потрясаете традиционна — и в попытке обрисовать героев, и в сюжете, да и в самом тоне повествования.

Во Франции, как и повсеместно, технический прогресс несет известную демократизацию культуры — радио, телевидение, кинематограф, невиданная прежде распространенность иллюстрированных еженедельников знакомят простого человека с другими странами, с историей, со множеством предметов, которые он не успел узнать в начальной школе. Все это, разумеется, связано с вульгаризацией науки и эстетики — уровень кинокартин (главным образом американских) или иллюстрированных еженедельников, вроде «Матча», низкий. Писатель

Жорж Дюамель давно ведет войну против кинематографа и радио. В начале тридцатых годов он предложил объявить «пятилетку отказа от новых изобретений», а два года назад на «международной встрече» в Женеве снова повторил свои доводы, видя зло не в дурном использовании технических изобретений, а в самих изобретениях. Он, если угодно, представляет крайнее крыло интеллектуального консерватизма. Французы ворчат, что опять показали дурацкий фильм или что телевизоры мешают детям готовить уроки, но при этом ходят в кино и обзаводятся телевизорами.

Франция отнюдь не отгораживается от новых идей. Стоило промелькнуть в газетах сообщению, что советские гинекологи применяют новый метод для обезболивания родов, как его стали применять во многих парижских госпиталях. После статей о работе советских селекционеров возникли кружки любителей-мичуринцев. Психиатры применяют все методы лечения, найденные немцами или англичанами. Психологи увлекаются лоботомией. Социологи заняты проблемой профессиональной ориентации, педагоги — политехническим образованием. Идеи, приходящие из-за границы, верные и неверные, быстро находят во Франции отклик. Большую роль сыграл Ницше. На романистов, если взять последние полвека, влияли Горький и Джойс, Чехов и Фолкнер, Хемингуэй и Кафка. В драматургии бесспорно влияние Пиранделло, Шоу, Лорки. Молодые поэты многое взяли у Маяковского. Сартр продлил философию датчанина Киркегаарда и немца Гейдегера. Сюрреалисты увлекались фрейдизмом. Марксизм и советский опыт во многом определили творческий путь столь различных писателей, как Арагон и Элюар, Жан-Ришар Блок и Роже Вайян, Куртад и Клод Руа.

Старое причудливо сочетается с новым. Франция не раз отступалась от того, что казалось ей несправедливым, неразумным, отжившим, но никогда Франция не отступалась от себя.

Много раз я слышал, как ревностные католики посмеивались над нравами духовенства или осуждали политику Ватикана. Я встречал убежденных консерваторов, которые с уважением, даже с гордостью говорили не только о сочинениях Сен-Жюста, но и о «Страстной неделе» Арагона. Клодель был католиком, в своей общественной деятельности дипломатом, консерватором, но он был подлинным поэтом, и, может быть, самые теплые, самые благородные слова, посвященные его смерти, были подписаны Арагоном.

Гастон Монмуссо — один из старейших французских коммунистов. Он страстно любит Турень, где родился, и написал о ней книгу. Его герой Жан Брекот рассуждает о замке Аза, построенном в эпоху Возрождения: «Ничего не скажешь, такие мы есть. Вот замок капиталистов. Капиталисты меня выводили из себя всю мою жизнь, как и вас всех. Я должен был бы ненавидеть этот замок, с его башнями, парадными лестницами, роскошной отделкой стен. И вот наоборот — я его люблю, — есть в нем что-то мое, вот в чем дело...»

Сознание, что культура создана поколениями, что ее создавал народ, его сердце, его руки, связывает прошлое с настоящим. Рабочий, непримиримый коммунист, с глубоким почтением относится к древности, будь то готические церкви или пышные усадьбы на Луаре.

Никогда новаторство во Франции не означало разрыва с традициями. В стихах Верлена слышатся интонации Вийона. Стендаль был одним из создателей современного романа, он говорил, что его поймут только в XX веке, но в его книгах я часто нахожу отзвуки Гельвеция и Монтескье. Арагон по всему своему складу новатор, но он воскресил искусство сонета, а в его «Парижском крестьянине» есть нечто, сближающее автора со стилистами XVIII века.

Нельзя остановить ход времени — это знают и крестьяне в деревне в департаменте Эндр, и французские писатели, это знает Франция. Знание придает силы, но оно может приносить и некоторую печаль. Есть такая печаль в веселой, любящей шутку и свет Франции. Ее самые веселые песни никогда не переходят в радостный гул. Краски ее палитры светлы, но нет в них яркости.

В новом костюме некоторые люди чувствуют себя как-то неловко. Тридцать лет тому назад я писал книгу о Бабефе. Я прочитал тогда много документов эпохи — и дневников, и писем, и донесений секретных сотрудников полиции. Конечно, Франция в эпоху своей Великой революции надела фригийский колпачок как обновку, но удивительно, что он сразу показался всем ее привычным головным убором, как будто она его носила много веков подряд. В годы потрясений Франция удивляет своей приверженностью к тысячам мелочей издавна налаженной жизни. В годы тишины, исторического штиля на ее лице блуждают тени, в ней тревога, гнев, которые могут разразиться грозой, неожиданной для всех, только не для самих французов.

Почти триста лет тому назад эссеист Лабрюйер писал: «Расин изображает людей такими, какие они есть, Корнель такими, какими они должны быть». Литературные споры начались не вчера...

Я не собираюсь сейчас начинать дискуссию о том, что такое реализм и каковы его границы. Разумеется, в разные эпохи писатели по-разному понимали свое назначение: менялись социальные условия, вместе с ними менялись и эстетические нормы, и принципы морали. Однако Расин и Корнель были современниками, оба отдавали дань как философии, так и эстетике классицизма. Но Расин по-иному представлял свои художественные задачи, нежели Корнель, и показ преступной страсти Федры не похож на изображение идеального воина Сиды. Корнель создал предмет преклонения, породил поговорку «Прекрасен, как Сид». «Федру» сначала освистали, потом трагедия была оценена как правдивое изображение страсти и преступления. У каждого из двух поэтов имелись сторонники, но споры между ними были скорее столкновением темпераментов и вкусов, нежели борьбой двух враждебных идеологий. И Корнель и Расин были сторонниками абсолютной монархии, оба вместе с тем показывали темные стороны, язвы, порождаемые деспотией. Молодой Достоевский восхищался и Корнелем и Расином, он писал своему брату: «У Расина нет поэзии! У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии?.. Да читал ли ты «Андромаху». А? Брат! Читал ли ты «Ифигению»? Неужели ты скажешь, что это не прелестно?.. Теперь о Корнеле... Читал ли ты «Сиды»? Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах пред Корнелем». Для Белинского Корнель и Расин были прежде всего представителями классицизма: «Поэзия Корнеля и Расина для нас — ложная, риторическая поэзия...» Но для современников Расин и Корнель были художественными антиподами, и Лабрюйер это подчеркнул в статье, которую я процитировал. Разные художественные приемы, но не разные миры: Расин мог бы показать Сиду таким, каким он был, а Корнель изобразить Федру такой, какой она должна быть. Мольер предпочитал ставить трагедии Расина, но когда Расин отдал пьесу другой труппе, — чтобы ответить обидой на обиду, Мольер тотчас поставил трагедию старика Корнеля. (Посколь-

ку я вспомнил Мольера, можно добавить, что третий большой драматург эпохи предпочитал трагедии комедию и показывал людей такими, какими они не должны быть.)

Писатели, художники не только различных жанров, но и различных художественных методов сосуществовали во Франции с древнейших времен. Рютбеф стремился показать жизнь и человеческие чувства, не украшая быта и не приподымая героя; он говорит с редкой искренностью о своей неудачной женитьбе, о заблуждениях, о горе. (Два века спустя раздался родственный ему голос Франсуа Вийона.) Современники Рютбефа писали иначе: авторы эпоей воспевали безупречных рыцарей, а сатирики в фэблио живописали пороки общества.

Ронсар и Дю Белле были не только современниками, но и создателями одного литературного направления — «Плеяды», близкими друзьями. Оба любили сонеты, и оба писали много о любви. Но в сонетах Дю Белле любовь трудна, печальна, это любовь человека, который живет не в легендарной Аркадии, а в обществе с его предрассудками, интригами, преступлениями. Ронсар в сонетах — олимпиец, он любит на античный лад; он считал, что именно такой должна быть любовь.

Конечно, во Франции были и мистерии, и куртуазная лирика средневековья, и холодный пафос классицизма, и «Эрнани», и Вилье де Лиль Адан, и Малларме. Однако мне кажется, что французский гений всегда тяготел к ясности, конкретности. Мистицизм не нашел во Франции того исступления и тех туманов, которые позволили в других странах расцвести творчеству святой Терезы, Сан Хуана де ля Крус, Якоба Бемэ, Сведенборга. Даже скульптура, украшавшая готические соборы, была по своему характеру реальной, земной. На портале бургундских церквей XIII века можно увидеть статуи крестьян, которые в марте обрезают фруктовые деревья, в июле косят сено, в сентябре собирают виноград, а в декабре закалывают свинью. Обычно указывают на Шатобриана как на выразителя мистических наклонностей Франции. Шатобриан, как и многие немецкие романтики, идеализировал феодальный строй, ненавидел революцию, но он достаточно трезво оценивал свою позицию: «Самые смелые доктрины, касающиеся собственности, равенства, свободы, преподносятся утром и вечером, их слушают монархи, которые трясутся за тройной целью ненадежных солдат. Потоп демократии заставляет монархов карабкаться вверх — с первого этажа на чердаки дворцов,

оттуда им придется пуститься вплавь, но волны их одолеют». Вряд ли такое объяснение событий первой половины XIX века можно назвать мистическим. Французское искусство всегда жаждало реальности.

Конечно, можно понятие реалистического искусства сузить, отнести его только к одному художественному направлению XIX века, но, говоря о реализме, я имею в виду взаимоотношения между художником и реальностью. Мне кажутся реалистическими не только Шарден, но и Ватто, не только поэзия Гюго, но и поэзия Бодлера.

Каковы же отношения между художником и реальностью? Я попытаюсь это показать на примере двух писателей, которые всеми считаются создателями французского реалистического романа, — Бальзака и Стендаля. Эти авторы не похожи один на другого. Трудно подсчитать, сколько печатных листов написал Бальзак, он оставил девяносто семь романов. Стендаль написал два романа, повесть и половину третьего романа, который не успел кончить. (Бальзак прожил пятьдесят один год, Стендаль пятьдесят девять.) Оба увлекались политикой, но один был монархистом, консерватором, другой передовым республиканцем. (Это отнюдь не должно звучать так: один был блондином, другой брюнетом — политические идеи могут быть для художника биноклем, помогающим разглядеть далекие планы, они могут быть и дымчатыми очками, окрашивающими даже близкие предметы в нереальный цвет. Политические страсти помогали Стендалю, когда он писал «Красное и черное». Политические страсти неизменно мешали Бальзаку, поскольку он видел события в искаженном свете.) Стендалю была присуща ирония, которой не знал, даже не понимал Бальзак. Автор «Человеческой комедии» искал в искусстве грандиозного, Стендаль его боялся. Бальзак понял силу Стендаля, восторженно отзывался о «Пармском монастыре», но описанию битвы у Ватерлоо в этом романе противопоставлял свое стремление показать битву во всем ее объеме: он хотел создать то, что потом создал Толстой. Известный критик Сент-Бев называл Стендаля «человеком, лишенным воображения». Если понимать под «воображением» то, чем восхищались и восхищаются читатели романов Бальзака — изобилие персонажей, сложность действия, — то Стендаль поражает своей бедностью: в его труппе мало актеров, директор театра, Анри Бейль, сам исполняет главные роли, да и развитие действия, интрига мало его инте-

ресуют, его воображение раскрывает нам сложный душевный мир его героев. Романы Бальзака подробны, в них множество детальных описаний, Стендаль в показе быта, обстановки, наружности людей чрезвычайно лаконичен. Он был горд и скромн, мечтал быть понятым в XX веке, а Бальзак, узнав при жизни полноту славы, любил деньги, ордена, звания и титулы.

Можно, однако, говоря о реализме, объединить этих двух авторов: не потому, что они близки друг другу, не потому даже, что жили в одну эпоху, а потому, что, будучи оба большими писателями, подчинялись некоторым общим законам творчества. Бальзак говорил: «Писатели ничего не придумывают»; ту же мысль выразил Стендаль: «Роман — зеркало на большой дороге». Это, конечно, не означает, что они протоколировали события, изображали в точности то, что видели, описывали людей, которых встретили в жизни. Жюльен Сорель показан читателям в Безансоне, Стендаль там никогда не был. Бальзак в романе «Поиски абсолюта» местом действия выбрал незнакомый ему город Дуэ. В Ангулеме, где разворачивается действие «Утраченных иллюзий», Бальзак бывал; когда он писал этот роман, он проверял у своих друзей, как называется та или иная улица. Однако, по отзывам современников, Ангулем Бальзака не походил на подлинный Ангулем (вернее сказать, что эти современники не понимали отличия искусства от реальности). Историки литературы нашли ряд черт, сближающих некоторых героев «Красного и черного» с людьми, которых Стендаль встречал. Исследователи Бальзака заверяют, что есть некоторые черты Делакруа в Жозефе Бридо, Жорж Санд в Фелисите де Туш или Этьена Араго в Растиньяке. Однако и у Бальзака и у Стендаля подлинное портретное сходство можно установить только у второстепенных персонажей. Число героев Бальзака чрезвычайно велико, и, конечно, немислимо допустить, чтобы он наблюдал в действительности за жизнью многих тысяч людей, да еще писал при этом ежегодно несколько романов. Хотя героев Стендаля куда меньше, мы знаем, что многие из них относятся к тем кругам общества, которых автор не знал. Что позволило этим писателям осветить душевный мир своих героев? Жизненный опыт, понимание общества, собственные страсти, ошибки, злоключения. В очерке «Уроки Стендаля» я говорю о том, как помогли этому писателю события его жизни: не только «Красное и черное», но и «Пармский монастырь»

потрясают нас сердечным опытом Анри Бейля, который оживает в образах Жюльена Сореля и Фабрицио.

Бальзак с ранней молодости мечтал разбогатеть. Он купил типографию: думал хорошо зарабатывать, издавая чужие книги. (Когда дело лопнуло, он говорил, что отыграется на своих собственных сочинениях.) Его страсть к деньгам порой доходила до наивности: купив участок у винодела, он хотел построить оранжерею, разводить ананасы и зарабатывать на этом ежегодно миллион франков; незадолго до смерти, измученный, больной, приехав к Ганской, в ее украинское имение, он решил купить у соседнего помещика шестьдесят тысяч дубов, отправить их в Париж и заработать опять-таки миллион франков. При всем этом он неизменно попадал в трудное материальное положение, не вылезал из долгов; издатели возбуждали против него процессы, требуя возврата авансов; кредиторы предъявляли ко взысканию векселя; имущество писателя описывали. Не удивительно, что в своих романах он показывал людей, стремящихся к наживе, изображал тиски ростовщиков, происки банкиров, рисовал кредиторов, стряпчих, судей — это был тот мир, который он знал не только со стороны. Могут сказать, что я пытаюсь принизить значение художника, показавшего всю низость мира корысти и произвола. Ничуть. Я только добавляю, что сам Оноре де Бальзак был жертвой этого мира.

Если в Жюльене Сореле можно найти молодого Анри Бейля, то в образ Сезара Биротто Бальзак вложил немало своих личных воспоминаний: и мечту о богатстве, и честолюбие, и политические комбинации как путь к славе.

Стендаль говорил, что перестал строить план книг: в процессе творчества план опрокидывается. Исследователь творчества Бальзака Барнар Гийон показывает, как изменился «Сельский врач» в ходе работы — от первоначального плана почти ничего не осталось. То же самое относится и ко многим другим романам Бальзака. Герои книги — это чудодейственный сплав: в них много наблюдений, много собственных переживаний автора и, следовательно, много догадок. Писатель, создав героя, размышляет, как тот поступил бы в данных обстоятельствах; он не может произвольно распоряжаться своими героями, которые уже живут самостоятельно от него. Друзья Бальзака рассказывали, что разговор о его матери, о женщине, в которую он был влюблен, об издателях он порой прерывал восклицанием: «Все это так, но вернемся к действительности...

Что мы можем сделать с Нюссинженом, с графиней Ланже?..» Герои были для него не листами рукописи, не идеями автора, а действительностью, может быть большей, чем окружавшие его люди. Он напряженно думал, как должен или, точнее, как может поступить в дальнейшем тот или иной из его героев. Автор ищет в чувствах и мыслях своих персонажей, в развитии действия правдивости, реальности. Французский критик Тибодэ, разбирая процесс становления романа, говорил: «Писатель вовсе не восстанавливает реальную жизнь человека, он делает реальной предполагаемую жизнь».

Энгельс писал: «Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти». Как же объяснить противоречия между политическими выступлениями Бальзака и его романами? В 1832 году Бальзак, сблизившись с руководителем реакционной партии, мечтал стать депутатом от туренского города Шинон на частичных выборах. Ему это не удалось. Вскоре после этого он написал большую политическую статью, он не расставался с мечтой выставить свою кандидатуру в парламент на ближайших общих выборах. В это время он работал над романом «Сельский врач». Он послал в правую газету «Реноватер» статью, которую газета не опубликовала: очевидно, испугалась чересчур резкой критики правительства. Работая над гранками «Сельского врача», Бальзак вставил свою статью в роман: она стала речами доктора Бенаси. Но Бенаси был живым героем, его биография, его любовь к простым людям не позволяли ему повторить все рассуждения господина Оноре де Бальзака, и не писатель диктовал речи Бенаси, а сельский врач вразумлял автора. Бальзак неизменно возмущался вспышками народного недовольства, обвиняя в них республиканцев. Бенаси в романе объясняет, что «войну бедных против богатых» порождает произвол; он продолжает, говоря о положении обездоленных: «Некоторые люди, никогда не измерявшие чрезмерности страданий, обвиняют в чрезмерности месть народа». Конечно, идеи Бенаси утопичны: как Бальзак, он хочет повернуть историю вспять. Но в отличие от Бальзака, Бенаси

признает справедливость народного гнева. Не удивительно, что роман возмутил политических друзей автора. Бальзак — не писатель, а легитимист, господин Оноре де Бальзак искренне удивлялся: «Три газеты моей партии осыпали меня оскорблениями».

Бальзак сделал привлекательными республиканцев Мишеля Кретьена или Низерона, хотя в жизни он неоднократно доказывал, что все республиканцы или лживые демагоги, или слабоумные. Стендаль терпеть не мог духовенства, но в «Красном и черном» мы видим добропорядочного священника. Рассматривая возможное развитие судьбы героя, художник должен помнить о реальности, и Стендаль не отступает от художественной правды, показывая, что добропорядочный священник бессилен перед иезуитами и лицемерами. Бальзак обожал высший свет, но, повинаясь законам искусства, его правде, он показал своих любимцев, благородных маркизов и виконтесс, как обреченных.

При всем различии идей и художественных методов Бальзак и Стендаль подчинялись законам искусства, стремились придать своим героям плоть, реальность, длительную жизнь. Таковы, на мой взгляд, задачи художника: он не отворачивается от жизни и не копирует ее, не уходит от общества и не льстит ему, он верен своему времени, но, раскрывая душевный мир героев, стремится найти в нем те страсти, те чувствования, те черты, которые будут волновать читателей и последующих поколений, как нас волнуют романы Стендаля и Бальзака.

Романтики хотели изображать людей такими, какими они должны быть, но прельщали их не сухой ригоризм Корнеля, не добродетели в париках, не пафос, припудренный цирюльником, а средневековые тени. Они видели условность там, где на самом деле когда-то была реальность. Каменные девушки готики им мнились отвлеченными — с удлиненными лицами, со смутной улыбкой, с чистотой овала, а для скульптора XIII века это были портреты его соседок — такими, какими он их видел.

В 1843 году в Париже была поставлена драма Гюго «Бургграфы», где показывалась красота старого немецкого феодализма в духе романтической школы. Бальзак писал о пьесе: «Это не настоящее. Наша страна — фанатик правды, это страна здравого смысла...»

Впрочем, и романтизм во Франции был не вполне романтическим, — очевидно, ему мешало то свойство французского

характера, которое Бальзак, раздраженный тирадами на сцене, назвал здравым смыслом. Романтизм во Франции был шумливым, ярким, дневным, без луны и без метафизики.

Интересно отметить, что французы издавна искали за границей того, чего не находили дома: мистику, душевное подполье, отвлеченность, психологическую загадочность. Из немецких авторов они больше всего зачитывались Новалисом и Гофманом. Для Бодлера Эдгар По был открытием. Достоевский увлек Андре Жида и с ним десятки писателей. Мальро, равнодушный к Хемингуэю и Стейнбеку, восхищенно говорил о Фолкнере. В последнее десятилетие французы зачитываются романами Кафки. (Все народы любят в чужих литературах то, чего не могут найти у себя. Не этим ли объясняется, что Мопассана и Анатоля Франса читали и почитали больше у нас, чем во Франции?)

Конечно, свойства французского характера, стремление к ясности, к разумности, к конкретности, могут быть силой и слабостью. Есть глубокое различье между доводами Монтескье и трезвенностью нотариуса или лавочника. Хорошая видимость позволяет нам увидеть во всей его красоте и широте горный пейзаж, она также обнажает жалкие лагуны. Порой француз теряется перед явлением, для него новым, не подходящим под те категории, которые ему кажутся логичными. Шахматист Флор мне рассказывал, что однажды он проиграл партию подростку, ошеломившему его дебютом: невежество мальчика Флор принял за хитроумие, которого не мог разгадать, растерялся и признал себя побежденным. Со многими французами происходило и происходит нечто обратное: сложные и непонятные им ходы истории они воспринимают как ошибки, как незнание правил игры. Привычка к логическому анализу делает беспомощными некоторые книги умнейших авторов, посвященные проблемам современности; она порой выхолащивает художественные произведения: вместо раскрытия героя мы видим автора с микроскопом — он изучает воображаемый препарат, на самом деле он раскрывает не героя, а самого себя. Есть французское выражение, превосходно определяющее такого рода обследования: «расщепить волос на четыре части...» В жизни нет добродетели, которая при известных обстоятельствах не становилась бы пороком, и об этом следовало упомянуть.

У туманов есть свои поэты. Есть свои исследователи у глубин подсознания. Гений Франции чужд смутной музыке

природы, он любит зримое и осязаемое, он не может существовать без разума и света. Многие русские писатели прошлого века бывали во Франции, одним из них она понравилась, другим нет. Белинский, Салтыков-Щедрин, например, восхищались характером французского народа, а Гоголю французы не понравились. Тургенев, хотя он подолгу жил во Франции, приходил в состояние раздражения, соприкасаясь с проявлениями французского характера. Маяковский полюбил Париж, а Блок от него отшатнулся. Это не случайные впечатления, они помогают еще точнее понять природу французов. К Франции тяготели писатели, любившие социальное начало, справедливость, точность, яркость красочных восприятий, договоренность, и, наоборот, те, кого прельщали поэзия недоговоренности, музыка, романтика, если не мистика, возмущались ограниченностью, сухостью, рассудочностью французов.

Мне не кажется, что художник обязан хорошо петь или что ботанику полагается уметь рифмовать. Французы говорят, что даже самая прекрасная девушка не может дать больше того, что у нее есть. Бетховен не был французом, но он испытал на себе благотворное влияние Французской революции, и так же нелепо винить французов в том, что они не создали ничего равного симфониям Бетховена, как упрекать немцев за то, что у них не было Робеспьера и Сен-Жюста. Бывали эпохи, когда люди предпочитали не мыслить, а верить: они могли при этом быть на свой лад счастливы, могли создавать высокие произведения искусства. Декарт сказал, что он мыслит и, следовательно, существует. Эта потребность мыслить неизменно проходит через историю Франции. Реализм ее искусства не переходящая школа, а природа народа: осмысленный мир всегда реален, а стремление подменить реальность любой, даже самой возвышенной мечтой связано со слепотой (прирожденной или по обету), с потерей дара или возможности мыслить.

5

Пушкин писал: «Всем известно, что французы народ самый антипоэтический. Лучшие писатели их, славнейшие представители сего остроумного и положительного народа, Montaigne, Voltaire, Montesquieu, Лагарп и сам Руссо, доказали, сколь чувство изящного было для них чуждо и непонятно». Суворовы

оценки французской поэзии можно найти и в статьях немецких поэтов конца XVIII века. Сомнения порой овладевали даже самими французами. Монтескье писал: «Может быть, и есть хорошие французские поэты, но французская поэзия плохая». Он приписывал это монотонности силлабического стихосложения. Вольтер, восхищаясь поэтичностью библейской «Песни Песней», иронически добавлял: «Ясно, что ее автор родился не в Париже». Дидро утверждал, что развитие цивилизации убило во Франции чувство поэзии. Флобер писал, что во Франции нет поэзии, и, объясняя это любовью французов к остроумию, приводил в пример Вольтера — блеск его ума и ничтожество его стихов.

Конечно, приговоры Пушкина или Монтескье связаны с эпохой: французская поэзия в XVII и XVIII веках переживала спад, о ней лучше судить по ее раннему периоду или по XIX веку. Но над причинами столь частого и серьезного отталкивания от французской поэзии стоит задуматься. Вряд ли доводы Монтескье убедительны. Силлабическое стихосложение присуще не одной французской поэзии; оно может показаться монотонным, как и силлабо-тоническое: все зависит от голоса и от уха. Для русского белый французский стих звучит как проза, а французы говорят, что русский ямб напоминает им удары, отбиваемые метрономом. Разговоры о том, что цивилизация убивает поэзию, мне не кажутся убедительными: Бодлер поэт не меньший, чем Вийон. Может быть, остроумие и мешало Вольтеру писать хорошие стихи — этот большой писатель был малым поэтом, но разве остроумие помешало Гейне стать одним из лучших поэтов XIX века?

Я говорил, что французы любят конкретность, точность, ясность. Всего лучше об этом свидетельствует язык. Редактируя переводы с русского на французский, я не раз терялся: русская фраза, казавшаяся мне вполне понятной, для перевода на французский язык требовала уточнения. Дело не в том, что нельзя перевести те слова, которых не существует во французском языке, как, например, «тоска» или «уют», — во Франции нет и соответствующих понятий; но при переводе множества обычных слов (предпочтительно глаголов) приходится толковать выражения. По-французски не скажешь «она в ответ усмехнулась» или «он тогда махнул рукой»: нужно объяснить, как она усмехнулась — злобно, печально, насмешливо или, может быть, добродушно; почему он махнул рукой — от досады, от огор-

чения, от безразличия? Французский язык долго именовали дипломатическим, а его употребление, наверно, затрудняло работу дипломатов: по-французски трудно замаскировать мысль, трудно говорить недоговаривая.

Совместима ли поэзия с ясностью? Конечно, но не всякая. Есть чувства, изумительно выраженные французскими поэтами, и есть другие, которые куда сильнее передали Шелли, Лермонтов, Новалис. Белинский писал, что в двадцатые годы XIX века русская молодежь «с жадностью бросилась на немецкую литературу», «все восстало против владычества псевдоклассической французской поэзии.» В поэзии русской явились «луна» и «туманы», «уныние» и «грусть», «смерть» и «гроб». Есть поэзия полдня, есть и поэзия ночи. Влюбленные всех стран, всех эпох предпочитают луну солнцу. Для Тютчева день был «блистательным покровом», и когда покров спадал, перед ним вставала обнаженная бездна. Ночи, «древнему хаосу», Тютчев посвятил много чудесных стихов. Таких стихов во французской поэзии мало: она дневная. Можно понимать день как жизнь, на которую ночь набрасывает покрывало, а можно вместе с Тютчевым искать поэзию ночи.

Бодлер, опрокинув многие традиции, придал большую поэтичность французскому языку. Полный раздвоенности, глубокого душевного смятения, вглядываясь в изнанку жизни и при этом стремясь к той красоте, которая не терпит движения, он порой искал убежища в тютчевской бездне. Убеждая (или утешая) сам себя, он как-то сказал: «Франция любит ребусы». А Франция никогда не любила головоломок, и Бодлера она признала, потому что он сумел ясно сказать о неясном.

Затрудненность понимания поэмы, симфонии, картины может быть порождена двумя причинами: сложностью идей, чувств, требующих для своего выражения непривычной формы, или же стремлением художника сделать затрудненность восприятия одним из элементов эстетики. В первом случае трудность произведения оправданна: художник часто опережает свою эпоху. Французам, воспитанным на поэзии XVIII века, стихи романтиков казались не только смешными, но и малопонятными. При жизни над Бодлером глумились, а сто лет спустя объявили его классиком. Путь к высокой простоте ведет через сложность. Арагон и Элюар никогда не отрецивались от своей ранней поэзии, чрезвычайно трудной для понимания, — она их привела к ясности зрелых лет.

Есть, однако, и другая сложность — нарочитая. Один из персонажей «Жиль Блаза» говорит: «Если этот сонет непонятен, тем лучше... Его достоинство в непонятности». Нарочито туманная поэзия существовала в Древней Греции в эллинистический период. Ликофрон, живший в III веке до нашей эры, писал: «Вы должны идти по следам моих загадок и найти правильный путь к истине, которая в темноте». Маринизм в Италии, гонгоризм в Испании были школами усложненной или «герметической» поэзии. Во Франции влияние Марино было слабым и кратковременным. Попытка создать герметическую поэзию принадлежит Малларме и относится к концу XIX века. Малларме был человеком большой художественной культуры, и его рассматривали как главу литературного направления; но многие символисты, считавшие себя его последователями, писали ясно: Лафорг, с его легкой и печальной иронией, язвительный Тайяд, слащавый Самэн, великосветский Анри де Ренье. (В России символизм также объединял весьма различных поэтов — Брюсова и Бальмонта, Блока и Андрея Белого, Сологуба и Анненского.) Говоря о французской литературе конца XIX века, некоторые критики довольствуются общими определениями «декадентство» или «формализм», причем они все валют в одну кучу — трагическую поэзию Бодлера и вполне моральную воркотню графини де Ноайль, стихи Рембо о Франции 1871 года и заумь какого-нибудь развязного «летриста», переводящего на французский с опозданием в сорок лет русское «дырбул-щир». Невольно вспоминаешь слова Пушкина: «Литература у нас существует, но критики еще нет. У нас журналисты бранятся именем *романтик*, как старушки бранят повес *франмасонами* и *волтерианцами* — не имея понятия ни о Вольтере, ни о *франмасонстве*».

Формализм во Франции, как и повсюду, прельщает людей душевно нерадивых, которым нечего сказать и которые равнодушно культивируют формы, заимствованные у других, — натуралистические или символические, академические или кубистические. Как бы ни были трудны для восприятия многие стихи Рембо, Аполлинера, Элюара, Арагона, их нельзя смешивать с нарочитой непонятностью. Названные мною поэты никогда не стремились уйти от жизни и никогда не провозглашали «искусства для искусства».

Верлен, обладавший редким певческим даром, говорил, что самое важное в поэзии музыка. Однако во Франции не

так уж много поэтов, которые сродни Верлену. Сила ее поэзии скорее в мысли, в глубине чувств, в богатстве и неожиданности образов. Именно поэтому ее большие поэты величественны, мудры, яркие, а малые сбиваются на риторiku, умничают и утомляют пестротой калейдоскопических сравнений.

Как есть память зрительная и слуховая, есть люди, которые видят мир, и другие, которые его слышат. Блок писал о «музыке революции», Гюго революцию видел.

Стихи французских поэтов изобилуют образами, они видимы, ощутимы, телесны. Гюго любил рисовать, и поля его рукописей часто покрыты пейзажами. Глаз художника и в стихах Гюго. Мне кажется, что его зрение опережало слух: в стихах ритм начала XIX века, а образы — его конца. Приведу описание Лондона: «Ночь. Туман. Неба нет. Какой-то потолок дождя и мглы. Тяжелые, нестройные арки; убегающие, черные, потонувшие в дыму перспективы; острые силуэты, уродливые купола. Большой красный круг светится не то над колокольней, не то над великаном. Это глаз циклопа, а может быть, только часовой циферблат. В этой ночи четыре звезды, две красных, две синих, они прорезают темноту, stannoются углами квадрата. Вдруг они начинают передвигаться — синие взлетают, красные опускаются. Потом показывается пятая, как головня, она быстро перерезает ночь. Ужасный грохот. Кажется, что звезда стучит по мосту. Над нею смертельно бледные облака; они сникают, расползаются. Это ад? Нет, Лондон».

Лермонтов писал:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Такие речи редко возникают во французской поэзии; их можно различить в песенках Верлена, в некоторых стихотворениях Элюара. Волшебство темноты, значимость якобы ничтожного не рождаются по манифестам литературной школы, а возникают в глубине потрясенного сердца.

Я люблю стихи Бодлера о смерти, где он ее сравнивает со старым капитаном: «Подъемем якорь!»; я вижу море, темное, как чернила, и пронизанное светом. Когда я перечитываю стихи Рембо о Франции, истерзанной войной, предо мною черные хлопья воронов, падающих на желтые реки. Где бы я ни

был, вспоминая стихи Арагона, я вижу Францию: ее серые стены, покрытые пятнами рыжих роз, черепицу крыш, петухов на колокольнях и бледно-голубой звенящий воздух. Если народы не похожи один на другой, то можно ли говорить о едином облике, якобы обязательном для любой поэзии?..

6

Поразительна любовь французских писателей к архитектуре, скульптуре, живописи. В их книгах много интересных замечаний. Глядя на незаконченные статуи рабов Микеланджело, мягкий Лафонтен был потрясен их трагизмом, он записал: «Мне кажется, что мастер в незавершенной работе может быть еще совершеннее, чем в законченной». Монтескье первый выступил против гигантомании в искусстве. Он писал о версальских дворцах, построенных Мансардом: «В Версале мне не нравится беспомощная потуга создать нечто великое. Я вспоминаю донью Олимпию, которая говорила исполнителю Мальдакини: «Смелей, Мальдакини, я тебя сделаю кардиналом!» Мне кажется, что король говорил Мансарду: «Смелей, Мансард, я дам тебе сто тысяч фунтов ренты!» Мансард старался, строил еще один корпус, еще крыло. Но даже если они застроят все пространство вплоть до Парижа, получится нечто весьма маленькое». Монтескье не любил живописи, в которой преобладает рисунок: «Это неудавшаяся плоская скульптура». Так этот писатель, которого некоторые историки снисходительно называют «провинциалом», опередил суждения Курбе о живописи Энгра задолго до того, как Энгр родился. Дидро говорил о старых художниках Китая: «Они справедливо утверждают, что природу мы видим, и каким бы ни был талант художника, как бы он ни старался, он никогда с природой не сравняется; из этого, по их словам, следует, что всякое произведение, построенное на подражании природе, вызывает презрительную жалость или отвращение, в то время как, прибегая к воображению, создавая растения, зверей, людей, непохожих на существующих в действительности, художник огражден от таких укоров».

(Переписывая слова Дидро, я вспоминаю два рассказа. Первый относится к русской женщине, к старой крестьянке,

которая лепила из глины игрушки — птиц, зверей. Инструктор, приехавший из областного центра, стал ее наставлять: «Что это у тебя? Лошадь не лошадь, лев не лев. Да такого зверя нет...» Старуха спокойно ответила: «А если бы был, зачем бы я стала его делать?..» Второй рассказ я слышал от Матисса. Тяжело больной, лежа в постели, он рисовал меня. Он показал мне негритянскую скульптуру, которая ему очень нравилась. Это был разъяренный слон. Матисс рассказал: «Приехал европеец и начал учить негра: «Почему у слона подняты вверх бивни? Хобот слон может поднять, а бивни — это зубы, они не двигаются». Негр послушался. Вот вам другая скульптура, жалкая, беспомощная — зубы на месте, но искусство кончилось...»)

Многие писатели были художественными критиками — Дидро, Бодлер, Золя. Не было ни одного художественного события, в котором писатели не приняли бы самого горячего участия. Давид рассказывал, что, когда он только начинал работать, его поддержал отзыв Дидро. Романтики яростно сражались за признание Жерико. Золя выступил со страстной защитой Мане. Гийом Аполлинер раскрыл значение Пикассо. Порой кажется, что живопись волновала многих писателей куда больше, чем столкновение различных литературных школ.

Трудно полюбить Францию, не любя живописи. Я встречался в Париже со многими советскими писателями, и, кажется, острее всего чувствовал этот город Маяковский, а он в ранней молодости мечтал стать художником и сохранил любовь к живописи. Можно поразить человека пересказом содержания увлекательного романа, но сколько ни рассказывай о картине, рассказ никого не тронет. Франция любит видеть, и понять Францию можно, только увидев ее, ее серо-голубоватые города, лиловые глицинии, распластавшиеся на глухих стенах, улицы, обсаженные растрепанными платанами, холмы, черепицу на крышах белых домов, их зеленые ставни, вдоль мелких рек и речек одинокие деревья — то ясень, то вяз, виноградники, голубые от серы, танцующие на улицах с бумажными фонарями, полдень со шмелями, с маленькими розами, припудренный пылью столетий, и караваны облаков, подгоняемые морским ветром.

В Париже очень много художников (одни говорят — сорок тысяч, другие — шестьдесят). Сотни магазинов художественных принадлежностей. Целые улицы торговцев картинами.

Одновременно в городе открыто до пятидесяти выставок. На больших выставках тысячи полотен. Часто на улице видишь художника перед мольбертом на складном стульчике — он пишет пейзаж. Если это на окраине, где люди проще и общительнее, позади художника толпятся прохожие, они смотрят, иногда дают советы: живопись интересует всех. Вдова художника Марке рассказывает трогательную историю. В 1934 году Марке поехал с группой туристов в Советский Союз. Когда он вернулся месяц спустя, к нему пришли рабочие, занимавшиеся художественной самодеятельностью, и сказали, что собрали деньги — для интуриста жизнь в Советском Союзе дорога, — чтобы Марке смог прожить год в той стране, которую они любят, и писать там пейзажи.

Матисс мне как-то сказал, что живописец не может не любить цвет, а любя цвет, он весел и любит жизнь. Французская живопись поражает и тем, что она вся насквозь живописна, и своей глубокой жизнерадостностью. Ватто был с отрочества болен туберкулезом, умер рано, а его живопись — утверждение легкости, радости — солдаты и паяцы, девушки и ремесленники, мир, в котором сочетаются реальность и мечта, веселье и легкая, едва уловимая печаль. Что писал Шарден? Будни, прачек, натюрморты, мальчика, который пускает волчок. В эпоху, когда ложноклассические герои в париках произносили потрясавшие Европу монологи, Шарден увидел плоть жизни; мы давно не читаем отживших трагедий, но нет человека, который не остановился бы возле холстов Шардена и не поглядел бы на них с серьезным благоговением, как смотрит шарденовский мальчик на кружение волчка.

Если где-нибудь в Оклахоме, в Мельбурне или Оттаве есть хотя бы один пейзаж Моне, Писсаро или Сислея, глядя на него, люди могут представить себе любовь французов к Франции. Импрессионисты оставили сотни холстов, в которых мир предстает прозрачным и светлым, как бы омытым звонким летним дождем.

Марке воспел воду — серую воду Сены и Марны. Утрилло раскрыл поэзию маленьких пригородных улиц. Ренуар передал теплоту солнца и тела. Художники Франции заселили мир; мы знаем прачек Домье, танцовщиц Дега, крестьян Курбе и Сезанна, женщин и детей Ренуара. Мы запросто знакомы и с прекрасной Олимпией Мане, и с нищим королем Руо, и с курильщиком трубки Ван-Гога, и с одалиской Матисса. Мы

помним тополя возле Экса, которые писал Сезанн, беседки Боннара, натюрморты Брака. Мы любим бродячих актеров молодого Пикассо; он ввел нас в свой сложный и противоречивый мир с видениями войны, с истерзанными скрипками, с иступленными минотаврами и невинными голубками.

Французская природа как будто создана для живописи, в ней нет ничего чрезмерного; океан на диком побережье Бретани или цепь Альп кажутся уже находящимися вне страны. Леса прозрачны, холмы как будто вылеплены скульптором, реки несудоходны, но живописны. Что делали бы барбизонцы в джунглях? Как смог бы найти себя Марке без пепельной, дымчатой Сены?

Города Франции, несмотря на централизацию, на притягательную силу Парижа, живут каждый своей жизнью, как и французские деревья. Вероятно, это связано с внешностью города: люди вынуждены с нею считаться. Новые кварталы не хотят выделяться, они деликатно приспособляются к древнему лицу города. Есть широкая, звонкая Ля Рошель, с аркадами, с морем, которое входит в город, с матросами, с серебряными рыбинами на базарах. Есть пышный Дижон, он славится древней скульптурой и горчицей, он пахнет вином — недаром это столица Бургундии. Есть классический Тур, где родился Бальзак и где лучше всего говорят по-французски, с площадями, обсаженными каштанами, с корректными провинциалами, которые ухаживают за розами и играют в карты. Готика дала лицо Руану, Реймсу, Амьену; романская архитектура неотделима от Пуатье. У каждого города свои любимые блюда, свои вина, свои реликвии и свои сплетни.

Каждый народ в чем-либо талантлив. Можно спорить о французской поэзии. Можно сомневаться в умении французов петь — я говорю не о профессиональных певцах, а о простых французах, которые, развеселившись, начинают петь хором, что им редко удается. Но глаз у француза особенный. Этому народу присуще чувство красок, пропорций, форм. Любой крестьянский домик живописно расположен, деревья вокруг посажены так, как будто два вяза и ольха позируют художнику. Любая работница с самым скромным бюджетом нарядна, ее платочек не случаен, он связан с платьем, с волосами, она его долго выбирала, нет, он связан с веками — ведь до того, как она родилась, ее бабушки и прабабушки учились сложной палитре красок, образов, чувств.

Салтыков-Щедрин писал: «Три предмета проходят через всю жизнь парижского ouvrier: работа, веселье и, от времени до времени... революция. Все это он умеет делать чрезвычайно ловко, скоро, горячо, но отнюдь не бестолково».

С тех пор как были написаны эти строки, прошло восемьдесят лет, многое на свете изменилось, изменилось многое и в Париже, но не трудолюбие французов. Я видел, как на севере Франции в 1915 году немецкие снаряды уничтожали города, видел древний Аррас разрушенным. Французы его отстроили. Настала вторая мировая война; бомбы крошили и жгли города. Казалось, на этот раз не хватит сил, чтобы их отстроить, но люди их отстроили. Весной 1958 года я побывал в Нормандии; многие ее города и села были уничтожены в годы последней войны. Я увидел современную архитектуру; минутами мне казалось, что я в Голландии или в Швеции. Но тотчас старое дерево, которое сберегли при планировке, башня, чудом уцелевшая, или старая ферма напоминали, что это край волшебных ковров Байе, Руанского собора и мопассановских крестьян. Парижские газеты теперь любят писать, расхваливая индустриальный подъем: «Франция меняет свое лицо». Вернее сказать: Франция меняет прическу, лицо ее не так-то легко поддается эстетическим или политическим операциям. Но бесспорно, что при восстановлении разрушенных городов Франции сказалось редкостное трудолюбие народа.

Если посмотреть на француза за работой, вначале кажется, что он все делает спустя рукава; он ворчит или шутит, как будто отмахивается от дела; в действительности он работает умело, вдохновенно — иначе работать он не умеет. После войны, в 1945 году, Франция мерзла, жила впроголодь, магазины были пусты. Тогда горняки показали настоящий героизм и дали Франции уголь. Винодел Бургундии возделывает свой крохотный участок с увлечением любителя, как будто лоза для него не хлеб насущный, а высокая забава. Владелица ресторана весь день, обливаясь потом, стоит у плиты; она уверяет, что в пятьдесят лет, накопив немного денег, бросит работу и будет в деревенской глуши разводить душистый горошек, но она не сможет оставить работу ни в пятьдесят лет, ни в шестьдесят — без работы ей скучно.

Бальзак ложился спать в шесть часов вечера. Он просыпался в полночь и шел к рабочему столу. Писал он, почти не останавливаясь, скрипучим пером (не гусиным, а вороньим) до семи часов утра. С семи до восьми отдыхал, потом правил корректуру и снова писал, писал. Часто ему приходилось в типографии у конторки при тусклом свете свечи часами править гранки.

Дидро писал до полуночи на чердаке, где помещалась его рабочая комната. Каждый день с трех часов до семи он сидел в типографии; трудно рассказать, каких трудов стоило ему издание Энциклопедии. Для того чтобы написать одну фразу, Флобер порой делал выписку из дюжины толстых книг. Золя, перед тем как сесть за роман, будь то «Чрево Парижа» или «Нана», беседовал с сотнями людей, записывал, обдумывал свои заметки. Трудно себе представить, сколько написал этот человек! Одни его статьи, собранные в книги, составили бы полтораста толстых томов.

После войны Матисс подвергся тяжелой операции: у него вырезали желудок. Он должен был лежать; а когда вставал, надевал корсет. Раз в неделю он шел на стрельбище: хотел проверить глаз и руку. Возвращаясь к себе, он вешал на стенку продырявленный диск — он очень хорошо стрелял в цель; говорил: «Самое важное для художника — ясный глаз и твердая рука». Он не добавлял, что художнику нужно еще большое сердце, а оно у него было. Лежа, с утра и пока не темнело, он работал: рисовал, делал модели для ковров, писал маслом. Ему было тогда семьдесят семь лет. Он продолжал работать до самой смерти, а умер он в возрасте восьмидесяти пяти лет.

Марке перенес тяжелую и бесполезную операцию. Вернувшись из госпиталя, он с трудом подошел к окну. Был зимний день, падал снег. Марке захотелось написать пейзаж. Он работал до последнего часа и написал еще восемь холстов.

Сезанн умер за работой: писал пейзаж в душный грозовой день, почувствовал дурноту и свалился, возвращаясь домой.

17 февраля 1673 года в Париже играли последнюю комедию Мольера «Мнимый больной». Мольер исполнял роль Аргана. Он был тяжело болен, а играл мнимого больного. Перед самым спектаклем он признался: «Трудно умирать...» Ему предложили отменить спектакль; он ответил: «Как же я могу лишиться пятьдесят рабочих куска хлеба?» В последнем действии начались судороги, Мольер сумел выдать их за клоунаду, и публика смеялась. Когда спектакль кончился, Мольера отвезли домой, несколько часов спустя он скончался.

Мы видим юмор Мольера, необычайную фантазию Бальзака, блеск Дидро, сказочные краски Матисса, но за всем этим скрывается огромная, иступленная работа.

Салтыков-Щедрин недаром поставил рядом два слова: «работа» и «веселье». Трудно себе представить француза без легкой, порой почти неуловимой улыбки. Его веселье не громкое, не яркое, оно часто сочетается с какой-то неясной печалью, он весел от весеннего утра, от пучка фиалок, от померещившейся ему красоты прохожей, от шутки, от пустяка. Душевное веселье он пронесит через все испытания. Я слышал от многих людей, переживших ад Освенцима, Бухенвальда, Равенсбрука, что шутка помогала французам сохранять человеческое достоинство.

Рабле уверял, что веселость — лучшее из всех лекарств. Не раз во Франции мне приходилось наблюдать, как среди спора, принимавшего драматический характер, кто-нибудь отпускал шутку, и сразу обстановка менялась. Карамзин писал: «Как англичанин радуется открытию нового острова, так француз радуется острому слову». Конечно, и слова Карамзина — шутка: французы, несмотря на их пристрастие к шуткам, в истории не раз дрались между собой, и дрались отчаянно. Но острое слово они любят, любят порой и улыбнуться там, где по всем правилам уместнее печально вздохнуть.

Лафонтен описывает похороны: священник торопится проводить в последний путь богатого прихожанина; скороговоркой он повторяет слова молитвы и прикидывает, как израсходует деньги, которые получит за требу:

Господин мертвец, сейчас
Кончатся страданья.
Получить мне нужно с вас
За мои старанья.
Правда господу видна,
Все мы божьи слуги.
Бочку я куплю вина,
Лучшего в округе.
Поскорей бы вам домой,
Вы ведь мной отпеты.
Юбку я куплю с каймой
Для моей Пакеты.

Картина скорей мрачная. Но Лафонтен улыбается:

Вдруг качнулся тяжкий гроб
И попа ударил в лоб.
На одни кладут их дроги:
Им обоим по дороге.

То, что могло стать висельным юмором, остается улыбкой.

Французы, которые ко многому относятся шутливо, умеют со всей серьезностью уважать шутку. Белинский разгадал эту черту французского характера: «Покажите французу самую смешную карикатуру на самого его,— и он первый будет добродушно смеяться над нею».

Французский юмор не похож ни на «смех сквозь слезы» Гоголя, ни на глубокую сатиру Свифта: он легок, светел и вместе с тем опасен — сильные всегда его боялись. Во Франции есть поговорка: «Главное — иметь смеющихся на своей стороне». Есть ходкое выражение: «Страх показаться смешным». Высмеять министра, депутата, фабриканта покрывок или сардинок — это не только отвести душу, это нанести противнику тяжкий удар.

Революция 1789 года торжественно провозгласила, что все французы равны перед законом. Мы знаем, однако, различие между параграфами конституций и реальностью. Богиню правосудия Фемиду обычно изображают с повязкой на глазах: это должно свидетельствовать о ее нелицеприятности. Фемьда, однако, и с повязкой великолепно знает, на чьей стороне деньги, положение, вес. Есть во Франции только одна инстанция, перед которой действительно все равны: это — шутка. Вышучивают президента республики и господина Шнейдера, министров и прославленных академиков.

Может быть, власть шутки помогала и помогает французам отстаивать демократизм нравов?

Фонвизин был во Франции в 1778 году — до революции, и больше всего его поразил именно этот демократизм. Он, например, увидел, что знатная маркиза запросто обедала на кухне со своей служанкой. Он рассказывал далее: «Губернатор тамошний, граф Перигор, имеет в театре свою ложу. У двери оной обыкновенно ставился часовой с ружьем, из уважения к его особе. В один раз, когда ложа наполнена была лучшими людьми города, часовой, соскучив стоять на своем месте, отошел от дверей, взял стул и, поставя его рядом со всеми сидящими знатными особами, сел тут же смотреть комедию, держа в руках свое ружье. Подле него сидел майор его полка и кавалер св. Людовика. Удивила меня дерзость солдата и молчание его командира, которого взял я вольность спросить: для чего часовой так к нему присоседился? «C'est qu'il est curieux de voir la comédie» («Ему хочется посмотреть комедию»), — отве-

чал он с таким видом, что ничего странного тут и не примечает».

Ирония, свойственная народу, если не обуздывала, то, во всяком случае, стесняла чванливых выскочек и грубых самодуров. Нет во французских нравах ни местничества, ни обязательных восторгов, ни угодливого шепота. Над феодалами издевались авторы старинных фэблио. Мольер ежедневно издевался над знатными посетителями театра. Все помнят роль, сыгранную цирюльником Фигаро, который за несколько лет до революции своими издевками помог третьему сословию осознать всю глубину падения аристократии. Если просмотреть путь французского буржуа, то он усыпан скорее плевками, нежели розами — от «Дочери госпожи Анго» до «Короля Юбю», злейшей сатиры Жарри, от песенок Беранже до тех куплетистов, которые ежевечерне в Париже высмеивают худосочных «нуворишей» последнего призыва, от рисунков Домье до заборов, где можно найти, среди сентиментальных признаний, карикатуру на местного короля гусятых паштетов.

Французского рабочего можно посадить в тюрьму, можно его убить, унижить его нельзя: гордость в нем воспитана поколениями. Конечно, у лионского короля шелка много реальной власти, но никому не придет в голову заинтересоваться, что думает этот король о новинках французской литературы, как мало кого занимает, что понравилось или не понравилось на очередной выставке господину министру изящных искусств.

Слово «памфлет» английского происхождения, но оно быстро обжилось во Франции. Революцию 1789 года подготавливали памфлеты, она их вдохновляла, и если газеты революционных лет удивляют однообразием и скудностью поэзии, то они полны ярких памфлетов. В эпоху Реставрации памфлеты Курье придавали республиканцам бодрости.

Одним из самых замечательных памфлетистов Франции был Жюль Валлес. Его романы мне кажутся полными случайностей и провалов: он и в них хотел не изображать, а воевать. Он нашел себя в коротких памфлетах в газете «Крик народа», которую он издавал при Коммуне и возобновил в 1883 году, вернувшись из изгнания. Валлес знал действительную силу слова; его фразы коротки и метки. (Писателя часто спрашивают, у кого из старших он почерпнул больше всего, и на такие вопросы трудно бывает ответить — у каждого много учителей. Но, касаясь одной стороны моей литературной работы, а именно

газетных памфлетов, я могу прямо сказать, что многому научился у Валлеса.) Возобновляя «Крик народа», Валлес заканчивал первую статью словами: «Я жду насмешников и возмущенных. Мне кажется, что, если они ответят на мой призыв, я больше сделаю для чести республики, для спасения трудящихся, чем если бы я застрелил десять генералов-версальцев. Тот, кто расскажет жизнь Галиффе, убьет его вернее, чем пуля коммунара». Он обличал правительство: «Они хотя ограждать уличный порядок для того, чтобы скрыть беспорядок в их мозгах, в их казне. Опереженные новыми идеями, обвиняемые в обмане, уличенные в краже, воры, взяточники, они шумят, чтобы перекричать правду. Это они анархисты, это они смутьяны, это они дураки или злодеи! Безмозглые или жулики? Разумеется, жулики». Я редко читал столь уничтожающие строки, как памфлет Валлеса, посвященный Дюма-сыну. Валлеса поддерживала в самые страшные для него дни любовь к народу. Отвечая ученикам Прудона, пытавшимся нападать на коммунаров, Валлес писал: «Будем всегда с народом — под огнем и перед смертью, даже если он наносит раны нашим идеям, даже если он нам навязывает свои ошибки или, как говорят враги, свои преступления».

Имя Валлеса связано с памятью о былых бурях Франции. Салтыков-Щедрин говорил, что через жизнь французского рабочего проходит «от времени до времени... революция». Порой в книгах современных писателей, в театрах Парижа, на выставках чувствуешь духоту — как будто воздух застоялся.

Я долго жил во Франции, наблюдал ее социальную и политическую жизнь, писал о ней. Я понимаю трудности, даже трагизм ее сегодняшнего дня, и никакие патетические фразы не могут скрыть от меня ужасного зрелища, когда стране Конвента хотят навязать чужой путь во имя возрождения ее национального величия. Но мне хочется сейчас взглянуть подальше.

В 1854 году Флобер писал: «Вот уже двести лет, как французскую литературу не проветривали, ее окна на природу закрыты... Лак, только лак, а под ним варварство в белых перчатках... Розовая помада, которая пахнет соевым огарком. Мы очень низко пали, и печально заниматься литературой в XIX веке».

Флобер писал это в скверное время: Наполеон III, захватив власть, открыл эру полицейского режима, военных авантур, лицемерия. Легко понять отчаяние Флобера. Но, читая теперь

его приговор, мы невольно усмехаемся. Он говорил, что «двести лет французскую литературу не проветривали». А «Кандид»? А «Исповедь» Руссо? А «Утраченные иллюзии»? А «Красное и черное»? А Гюго?

Я читал много американских статей, где моралисты пытались объяснить и разгром Франции в 1940 году, и ее политическую неустойчивость в послевоенные годы «вырождением» народа. Один из таких моралистов доказывал, что вот уже сто лет, как французы не живут, но только наслаждаются мелочами жизни, и поэтому, в далеком прошлом храбрые, стали малодушными. По словам этого американца, грядка с душистым горошком или вкусно приготовленное рагу делают людей духовно ничтожными и трусливыми. Не думаю. Душистый горошек и рагу существовали и накануне первой мировой войны, а если тогда не было Жироду и Селина, то был Жид и Реми де Гурмон. Я видел оборону Вердена; советским читателям, пережившим последнюю войну, незачем объяснять, сколько потребовалось героизма, чтобы отстоять этот город. Если же вспомнить события недавнего прошлого, лето 1940 года, то вряд ли можно, обладая честностью, приписывать поражение Франции недостатку мужества у ее народа. Ключи к разгадке этих событий у социолога, а не у психолога. Пораженчество политиков, растерянность военных руководителей в месяцы «забавной войны», предательство Лавалея, роль, сыгранная Петеном,— все это хорошо известно и никак не относится к пресловутому «вырождению Франции». Я вспоминаю, как обманутая и преданная Франция ринулась на юг, за Луару: люди бросали дома, добро, и это было не от страха перед захватчиками, а от нежелания остаться с ними, от надежды, что нашествие остановят. Последующие годы показали отвагу французского народа, о ней помнят и леса Лимузена, и улицы парижских предместий.

В чем трудности и трагизм Франции последних двадцати лет? Чем объясняются не только политическая неустойчивость и известное ослабление государства, но и окостенение одних, ожесточенность других, равнодушие третьих? Социологу нетрудно ответить на этот вопрос. Антагонизм между различными классами общества обострился. Буржуазия не забыла страха, пережитого ею в годы Народного фронта. Рабочие не забыли своих надежд в годы Сопротивления и своих разочарований после победы, напоминающей поражение. Потеря былого государственного престижа, легкость, с которой правящие круги

Франции отрекались от роли хранителей суверенитета республики, порождали чувство национальной неполноценности, охлаждение к гражданским проблемам, приниженность, порой безразличие, порой отчаяние — так раскрывались ворота перед любой исторической авантюрой. Политическая непогода, разумеется, отразилась и на творчестве народа.

Я знаю, что ежегодно во Франции выходят сотни стереотипных романов, авторы которых то ищут экзотики за границей, то увлекаются редкими патологическими случаями, то пытаются перестановкой эпизодов, фраз, слов создать иллюзию новизны. Я знаю, что многие авторы перестали показывать людей, заменив раскрытие человеческих характеров разговорами о себе, рассуждениями об отвлеченных понятиях или болтовней о светских пустяках. Я бывал на выставках, где немало холстов написано в манере того или иного художника предшествующего поколения, где сказывается увлечение абстрактной живописью, несвойственной французам, где, вместо пластической передачи чувств и мыслей, можно увидеть импортированный экспрессионизм. Я, однако, не собираюсь из всего этого сделать поспешные выводы. Стоит писателю выпустить в свет уязвимую книгу или проработать несколько лет, ничего не публикуя, как находятся критики, которые оповещают мир: такой-то писатель кончился. При жизни Достоевского и Гюго, Тургенева и Флобера их не раз хоронили. Жизнь человека определяется годами, жизнь народа, его культура — столетиями. Что значит для истории литературы или живописи десять лет?.. Я не стану сейчас говорить ни об английском романе, ни о немецкой поэзии, остановлюсь на Франции. В первую четверть XVIII века во Франции не было написано ни одной поэмы, ни одного лирического стихотворения, которое могло бы войти даже в самую широкую антологию. В истории драматургии конец XVIII и начало XIX века — пустые страницы.

Я отнюдь не хочу сказать, что современная Франция не создала ничего, достойного восхищения. Повторяю — нельзя мерить короткими годами искусство, которое, по разумным словам древних римлян, «длинно». Да и мы пристрастные судьи: многое мешает нам разглядеть страсти дня. Я знаю немало книг современных французских писателей, которые мне кажутся большими и ценными, подлинной разведкой в завтрашний день. Социальные проблемы в этих книгах органически связаны с

формальными поисками — ведь для француза нет развода между содержанием и формой ни в повседневной жизни, ни в искусстве. Чуждый метафизике, противопоставленный для абстрактных формул, он видит в пейзаже и образ близкой ему природы, и живописное раскрытие мира. Нужно ли напоминать, что «Семья Тибо» Роже-Мартен дю Гара была закончена перед последней войной, что со смерти Матисса и Элюара прошло всего несколько лет? Нужно ли повторять, что живет и работает неутомимый Пикассо, что Арагон недавно опубликовал «Незаконченный роман» и «Страстную неделю», что сложная и противоречивая фигура Сартра не случайно приковывает к себе внимание читателей, что книги Роже Вайяна — смелые попытки найти новые формы романа?

Из французских рек я больше всего люблю Луару. На ее берегах выросло немало писателей и художников, дорогих мне: Ронсар и Дю Белле, Рабле, Декарт, Клуэ, Фуке, Бальзак. Туристы обычно ездят на Луару, чтобы полюбоваться замками эпохи Возрождения — Шамбор, Шенонсо, Амбуаз, Блуа. Это чудесные дворцы, и хотя их зовут замками, их строили не для обороны, а для мирной жизни. Меня Луара привлекает другим — своим течением, то порывистым, то плавным, островами, появляющимися и исчезающими, старыми деревьями на берегах, которые стоят как часовые, кое-где холмами с голубыми от серы виноградниками, кое-где изумрудными пастбищами с пятнистыми коровами, маленькими городками с извилистыми узкими улицами, с колокольнями, на которых прокричали свои голоса галльские петушки. Луара не судоходна. Она прекрасна, но влюбленные в нее жители Турени или Анжу смотрят на нее с опаской: эта река внезапно разливается, затопляя островки, села и города. В такие дни она кажется морем, и вдруг она снова уходит под землю, лениво отражая башню или ольху. Она сродни Франции, ее истории, ее будущему.

Поэзия Франсуа Вийона

В 1431 году английские захватчики сожгли на костре Жанну д'Арк, как «отступницу и еретичку».

В 1431 году родился Франсуа Вийон, самый французский и самый еретический из всех поэтов Франции.

Ужасное зрелище являла тогда родина Вийона. Горели города. Кони топтали нивы. Было много предательства, много подвигов, много трупов, много побед, но не было ни хлеба, ни спокойствия. К ужасам войны прибавились неурожайные годы, на редкость суровые зимы и, наконец, чума. На обочинах дорог валялись трупы. Банды разбойников бродили по стране. Волки нападали на деревни. Судьи быстро судили, и палачи быстро вешали. На перекрестках росли виселицы, раскачивались тела повешенных.

Из Италии приходили первые голоса Возрождения. Мир, очерченный аскетами средневековья, смутно улыбался, не смотря на голод и холод. Боясь потерять власть над смятенными душами, церковь усердствовала: что ни день, находили новых еретиков, бросали их в подземелья, вешали, жгли.

В угрюмых замках доживали свой век участники последнего крестового похода. Они в сотый раз рассказывали внукам о штурме сирийских городов, о борьбе креста и полумесяца. Молодые над ними тихонько посмеивались. Молодых интересовало, выгонят ли из Франции англичан, справится ли молодой король с восстанием еретиков, которых называли «пражанами», потому что они вдохновлялись примером чешских гуситов; молодых интересовало, на кого собираются напасть «живодеры» — так именовали большие шайки бандитов.

Еще продолжались поэтические турниры. Последние поэты средневековья еще восхваляли рыцарские добродетели. Бродячие жонглеры еще распевали на ярмарках стихи о милосердии богородицы. Но любители искусств сокрушенно говорили, что наступает варварская эпоха: нет больше ни автора «Романа Розы», ни других нежных певцов былого. Новые церковные здания не могут сравниться с соборами Шартра или Парижской богоматери. Модный художник Фуке изображает святую деву слишком вульгарно. Жизнь грубеет, и красота

уходит. Из всего, что написал Франсуа Вийон, который оставался для эстетов своего времени подозрительным и грубоватым острословцем, они признавали только балладу, оплакивавшую прекрасных дам былого, с ее элегическим припевом:

Но где же прошлогодний снег?

Откуда пришел Франсуа Вийон?

В Париже, на улице Сен-Жак, была небольшая церковь святого Бенедикта, расписанная мастерами средневековья. Капелланом одной из часовен этой церкви был некто Гийом Вийон; он усыновил маленького Франсуа, которого мать не могла прокормить. Франсуа Вийон потом писал:

Я беден, беден был я с детства,
Лишь нищеты тяжелый крест
Отцу оставил, как наследство,
Мой дед по имени Орест.

В церкви Франсуа глядел на чертей, которые поджаривали грешников, и на крылатых праведников с глазами новорожденных. Мать клала поклоны святой деве. Вийон смеялся в жизни надо всем: над верой и над знанием, над вельможами и над епископами, смеялся и над самим собой, но всегда с умилением вспоминал мать:

Она печалится о сыне,
И, хоть просторен белый свет,
Нет у меня другой твердыни,
Убежища другого нет.

Для матери он написал молитву и в ней вспомнил фрески церкви святого Бенедикта:

Я — женщина убогая, простая,
И букв не знаю я. Но на стене
Я вижу голубые кущи рая
И грешников на медленном огне,
И слезы лью, и помолиться рада —
Как хорошо в раю, как страшно ада!

Вийону было немногим более двадцати лет, когда он попал в скверную переделку. Ему правилась женщина, которую звали Катрин де Воссель; у него был соперник, некто Сермуаз; на паперти церкви они подрались. Сермуаз ножом рассек губу

Вийону. Тогда Вийон бросил камень в голову обидчика. Сермуаз умер. Цирюльник, который промыл рану Вийона, сообщил о происшедшем полиции, и Вийону пришлось убраться из Парижа.

Он долго бродяжничал. В 1456 году король Карл VII согласился помиловать поэта, направившего ему слезное ходатайство. Вийон вернулся в Париж и написал «Малое завещание». Это шутивное произведение, в котором поэт одаривает различными предметами своих друзей и врагов.

Можно сказать, что с этого времени Вийон стал поэтом. С этого времени он стал также студентом Сорбонны, или, как он говорил, «бедным школяром». Сорбонна привлекала его отнюдь не знаниями. «Школяры» были неподсудны королевскому суду, и это весьма интересовало Вийона, так как он вел далеко не добродетельный образ жизни.

Год спустя мы находим Вийона в кабаке «Бисетр», где собирались преступники. Он водился с Монтиньи, которого позднее приговорили к повешению за убийство, с шулером Гара, с ворами Лупа и Шоллярюм. Вийон не терял времени, его звали «отцом-кормильцем» — он умел мастерски украсть окорок и бочку вина. Он просил, чтобы в тюрьме Шатле для него оставили самую удобную камеру «трех нар».

Полиция искала виновников: были совершены крупные кражи. Среди белого дня из кельи монаха-августинца воры унесли пятьсот золотых экю. В коллеже, где настоятелем был дядюшка Катрин де Воссель, они взломали часовню и забрали шестьсот экю. Одного из участников кражи задержали, и он выдал Вийона. Поэту снова пришлось оставить Париж.

Он уехал в Анжер и, видимо, там сошелся с прославленной бандой разбойников. Он написал ряд стихотворений на блатном языке.

Вскоре его арестовали. Он был приговорен к повешению вместе с другими виновными. Ожидая казни, он написал «Эпитафию»:

Нас было пятеро. Мы жить хотели.
И нас повесили. Мы почернели.
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.
Не вздумай осуждать — безумны люди.
Мы ничего не возразим в ответ.
Взглянул и помолился, а бог рассудит.

Попадая в тюрьмы, Вийон неизменно обращался с ходатайством о защите к влиятельным друзьям. Многие именитые люди

ценили поэтический дар «бедного школяра». Наиболее верным защитником Вийона был принц Карл Орлеанский, один из крупнейших поэтов своего времени. Прося о помощи, Вийон порой пытался растрогать своих покровителей, а порой издевался над ними. Он был вором, но царедворцем он никогда не был. Пушкин как-то в полемическом азарте, вспомнив «королевского слугу» Клемана Маро, сказал, что французская поэзия родилась в передней и не пошла дальше гостиной. Поэзия Вийона родилась не в передних, а в притонах и в тюрьмах.

В 1461 году Вийону исполнилось тридцать лет. По приказу епископа Тибо д'Оссиньи его посадили в тюрьму в небольшом городе Мён-сюр-Луар, близ Орлеана. Только что взошедший на престол Людовик XI, приехав в Мён-сюр-Луар, приказал освободить поэта. Вийон торжественно проклял зловредного епископа, а молодому королю пожелал двенадцать сыновей.

Вскоре после освобождения из тюрьмы Вийон, вернувшись в Париж, написал «Большое завещание». Он снова одаривает всех всем, но на этот раз перед нами произведение зрелого мастера: в нем не только стихи на случай и колкие эпиграммы, в нем — философия поэта.

Мы ничего не знаем о конце Франсуа Вийона. Вряд ли он умер своей смертью: не такой у него был нрав, да и времена были не такие. Может быть, он погиб во время одного из разбойных нападений? А может быть, «мастера трогательных обрядов» (так называли тогда палачей) в конце концов все же его повесили: ведь не каждый год объявляется амнистия по случаю коронации...

Мы знаем, что ему нравились многие женщины: и Катрин де Воссель, и толстуха Марго, и курносая Розали, и «любезная перчаточница». Однако его любовные стихи либо полны условных поэтических формул, либо написаны с издевкой. Так, он обращается к Марго со следующим признанием:

Что ветер, снег? Мне хлеб всегда готовый.
Я жулик, а она нашла такого.
Кто лучше? Хороши они вдвоем.
И верьте, рыбка стоит рыболова...

Вспоминая о Катрин, он говорит:

Встречать — встречал, любить — любили.
Из-за нее меня лупили,
Как на реке белье колотят,
Как на гумне снопы молотят...

Трудно себе представить, что он мог умереть, «любви стрелой пронзенный», как он писал, отдавая должное поэтическим традициям.

Жил он всегда в нищете и в голоде; с необычайной живостью описывал он различные яства, обеды и ужины богачей:

Огромные на блюдах рыбы,
Бараний бок на вертеле,
Лапешек горы, масла глыбы,
Чего уж нет на том столе —
Творог, глазунья, и желе,
И крем, и пышки, и свинина,
И лучшие в округе вина.
Он сам кусочка не возьмет,
Он сам вина не разольет —
Не утруждать бы белых рук,
На то есть много резвых слуг.

Он знал, что у богатых не только сила, но и право. Он рассказывает, как к Александру Македонскому привели пойманного пирата. Царь пытался пристыдить грабителя, но тот ответил:

А в чем повинен я? В насилье?
В тяжелом ремесле пирата?
Будь у меня твоя флотилья,
Будь у меня твои палаты,
Забыл бы ты про все улики,
Не звал бы вором и пиратом,
А стал бы я, как ты, Великий,
И, уж конечно, император.

За спиной Вийона стояло средневековье с его юродивыми и мистиками, с танцами смерти и с райскими видениями. Человек, однажды приговоренный к смерти и много раз ее ожидавший, не мог о ней не думать. Перед глазами Вийона вставали не кущи рая, не костры ада, и думал он не о загробной жизни, в которую вряд ли верил, а о конце первой, доподлинной жизни:

Сгниют под каменным крестом
Тела красотки и монаха,
И рыцарей, не знавших страха,
Откормленных с большим трудом
И сливками и пирогом...

Он был первым поэтом Франции, который жил не в небесах, а на земле и который сумел поэтически осмыслить свое суще-

ствование. Однажды принц Карл Орлеанский устроил в своем замке, в Блуа, поэтический турнир. Такие состязания были любимой забавой просвещенной знати. Карл Орлеанский предложил участникам турнира написать балладу, которая должна была начинаться словами:

От жажды умираю над ручьем...

Для принца это было нелепицей, забавной шуткой. Я читал балладу, написанную им на приведенные слова. Карл Орлеанский был хорошим поэтом, и стихи у него вышли хорошие, в меру умные, в меру смешные — милая, светская забава. Читал я балладу и другого участника турнира, известного в то время поэта Жана Робертэ. Он был знатоком латинской поэзии; и он блеснул своим красноречьем. Вийон, однако, принял всерьез предложенную тему и в свою балладу вложил многое: это — исповедь человека, освобожденного от догмы, да и от веры, его сомнения, его противоречия, его внутренняя сложность:

Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышней я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

В его стихах, порой лукавых, порой откровенных до грубости, глубокая человечность; это — жизнь без проповедей. Олимп для него был опустевшей горой или привычной рифмой, а слова Священного писания — теми трогательными фресками, глядя на которые умильно вздыхала его старая неграмотная мать. Занимался новый день — светлый и трудный.

Может быть, чересчур прямой, народный характер поэзии Вийона, может быть, и неприглядная биография «бедного школяра» отталкивали от него читателей последующих столетий, пышных и самоуверенных, как новые дворцы, сменившие суровые, темные замки. Современники Расина и Корнеля возмущенно отворачивались от «Большого завещания». Пушкин, видимо основываясь на одном из трактатов XVIII века, писал: «Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народным поэтом». Вийону Пушкин противопоставлял Шекспира и Кальдерона. Однако «Большое заве-

щание» было написано за сто лет до рождения Шекспира и за полтора года до рождения Кальдерона. Мы знаем теперь, что Вийон был первым поэтом Возрождения. Однако не только в этом его значение: он остается близким, понятным нашему времени. Его поэзия оказала огромное влияние на крупных поэтов XIX и XX веков как во Франции, так и далеко за ее пределами.

Позволю себе короткую личную справку. Я переводил стихи Вийона сорок лет назад и недавно вернулся к «Большому завещанию». Многие из моих давних увлечений теперь мне кажутся непонятными, порой смешными. Но стихи Вийона восхищают меня в старости, как они восхищали меня в молодости. Говорят, что для поэта важно выдержать испытание временем. Бесспорно, Вийон его выдержал. Конечно, во французских школах заучивают стихи Буало, а не Вийона; однако французы хорошо знают поэзию «бедного школяра». Пожалуй, еще труднее выдержать испытание теми тремя или четырьмя десятилетиями, которые лежат между утром и вечером человеческой жизни. Говоря о себе, я могу сказать, что Вийон выдержал и это испытание.

Почему он притягивает меня к себе? Почему теперь его читают и перечитывают поэты разных стран, разных поколений? Меньше всего это можно объяснить его пестрой, беспокойной жизнью. Люди XX века, мы перевидали достаточно войн, преступлений и казней, чтобы нас могла удивить биография Вийона. Он потрясает нас, и не только потому, что он большой поэт. Есть немало больших поэтов, которых мы знаем по школьным годам; их имена мы произносим неизменно с уважением, но к их книгам никогда не возвращаемся. Вийон — не памятник, не реликвия, не одна из вех истории. Минутами он мне кажется современником, несмотря на диковинную орфографию старофранцузского языка, несмотря на архаизм баллад и рондо, несмотря на множество злободневных для его времени и непонятных мне намеков.

В двадцатые годы часто приходилось слышать разговоры об отмирании различных, ранее процветавших форм искусства: станковой живописи, лирической поэзии, романа. Люди, так рассуждавшие, утверждали, что, поскольку индивидуум уступает место коллективу, нет больше места ни лирике, выражающей субъективные переживания поэта, ни романам, посвященным личным судьбам героев, ни картинам, украшавшим дома

богатых любителей живописи. По мнению таких людей, наступала эпоха фресок, очерков, эпоей.

Мир будущего в утопических романах неизменно напоминает мир прошлого с иными пропорциями, иным освещением, — очевидно, и у фантазии есть свои границы. Люди, желавшие разгадать роль искусства в новом, едва родившемся мире, может быть сами того не сознавая, поворачивались к далекому прошлому. Некоторый догматизм, всегда отличающий годы становления, сближал людей, упрощавших новое миросозерцание, с теми далекими временами, когда создавались «Песнь о Роланде» или «Слово о полку Игореве», когда бродячие поэты распевали патетические романсеро или нравоучительные фэблио, когда строились готические соборы, эта каменная энциклопедия средневековья. Может быть, догматиков, с которыми мне приходилось иногда спорить, прельщала умонастроенность средних веков? Говоря это, я, конечно, не думаю о религии, я имею в виду стремление средневекового христианства осмыслить и направить любую сторону человеческой деятельности, сузить и организовать мир эмоций, отвергая как ересь, а то и как колдовство не только любое отклонение от канона, но и любое проявление критического мышления.

Время не оправдало прорицаний, о которых шла речь выше; формы искусства, родившиеся в эпоху Возрождения, живы, и никто теперь не говорит об их закате. Разумеется, эти формы эволюционируют, но не отмирают. Роман нашего времени многим отличается от романа XIX века, построенного на истории одного человека или одной семьи. В современном романе больше героев, судьбы их переплетаются, писатель часто переносит читателя из одного города в другой, порой даже в другую страну, композиция повествования напоминает сменяющиеся на экране кадры с чередованием крупных планов и массовых сцен. Мы видим некоторое оживление стеной живописи, связанное с возросшей ролью общественных зданий (достаточно вспомнить современную живопись Мексики), но люди по-прежнему любят портреты, пейзажи, натюрморты. Такие произведения, как «150 000 000» Маяковского или «Всеобщая песнь» Пабло Неруды, родились не случайно, их эпичность связана со временем; однако лирика жива, о чем свидетельствуют стихи многих современных поэтов, от Элюара и Тувима до Назыма Хикмета и Заболоцкого.

Ошибка людей, предсказывавших конец некоторых форм искусства, заключалась в неверном понимании взаимоотношений между человеком и обществом. В их представлении поход против индивидуализма должен был привести к исчезновению индивидуальности. Между тем новое общество немислимо без всестороннего и полного расцвета человека с его сложным миром тончайших чувствований.

Поэзия Вийона — первое изумительное проявление человека, который мыслит, страдает, любит, негодует, издевается. В ней уже слышна и та ирония, которая прельщала романтиков, и соединение поэтической приподнятости с прозаизмами, столь близкое современным поэтам — от Рембо до Маяковского.

С понятием Возрождения у нас связаны представления о радости, о живительном смехе Рабле, о щелте, свисте, соловьиных трелях глухого Ронсара, который наполнил мир звучанием. Неужто, могут спросить, тюрьмы и виселицы, притоны и кладбища, паутина душевных противоречий, все, что вдохновляло Вийона, — тоже поэзия Возрождения? А между тем Вийон не только открыл новую эру в поэзии, он предопределил ее развитие. Художник не может в солнечное утро написать дерево без того, чтобы не передать тени, падающей от дерева. Освободившись от условностей средневековья, познав всю прелесть критического мышления, человек обрел новую радость и новые страдания. Стихи Вийона порой печальны, потому что нелегкой была жизнь поэта, но чаще печаль эта связана с развитием мысли, с тем грузом, какой почувствовали на своих плечах люди, сбросившие с себя оковы смирения, послушания и слепой веры. Трудно без волнения читать «Спор между Вийоном и его душой»:

— Душа твоя тебя предупредила.
Но кто тебя спасет? Ответ.— Могила.
Когда умру, пожалуй, примирюсь.
— Поторопись.— Ты зря ко мне спешила.
— Я промолчу.— А я, я обойдусь.

Помню, как Маяковский, когда ему бывало не по себе, угрюмо повторял четверостишие Вийона:

Я — Франсуа, чему не рад,
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

Я сказал, что Вийон — самый французский поэт Франции. Его стихи — ключ ко многим душевным тайнам этой страны.

Смеюсь сквозь слезы и тужусь, играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная,
Я знаю все, я ничего не знаю...

Часто вспоминал я эти строки, и читая современных поэтов Франции, и беседуя с парижскими рабочими, и глядя на поля близ Луары, то широкой, то обмелевшей, на поля необозримые и вместе с тем сжатые, может быть, деревьями, а может быть, невидимым присутствием людей, поля, в одно и то же время светлые и удивительно печальные. Французы улыбаются порой, когда им совсем не весело, они становятся грустными в минуты большой радости.

Вийон в своей «Балладе истин наизнанку» не только предвосхитил и печальных шутников галантного века, и «проклятых поэтов» прошлого столетия, в его стихах то сочетание скепсиса и восхищения, которое можно увидеть на каждой странице французской книги, в каждом словце старого парижского эпикурейца, как и в стыдливой усмешке подростка из деревушки Турени или Анжу. Стихи Вийона помогают глубже понять Францию, и за это, как за многое другое, я их любил и люблю.

Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона

Баллада поэтического состязания в Блуа

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь, играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная.
Я знаю все, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышной я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.
Я жду и ничего не ожидаю.
Я нищ, и я кичусь своим добром.
Трещит мороз — я вижу розы мая.
Долина слез мне радостнее рая.
Зажгут костер — и дрожь меня берет,
Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
Кому презренье, а кому почет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,
Но звезды в небе ясно различаю.
Я ночью бодр, а сплю я только днем.
Я по земле с опаскою ступаю,
Не вехам, а туману доверяю.
Глухой меня услышит и поймет.
Я знаю, что полыни горше мед.
Но как понять, где правда, где причуда?
А сколько истин? Потерял им счет.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.
Не знаю, что длиннее — час иль год,
Ручей иль море переходят вброд?
Из рая я уйду, в аду побуду.
Отчаянье мне веру придает.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Из «Большого завещания»

Я знаю, что вельможа и бродяга,
Святой отец и пьяница поэт,
Безумец и мудрец, познавший благо
И вечной истины спокойный свет,
И щеголь, что как кукла разодет,
И дамы — нет красивее, поверьте,
Будь в ценных жемчугах они иль нет,
Никто из них не скроется от смерти.

Будь то Парис иль нежная Елена,
Но каждый, как положено, умрет.
Дыханье ослабеет, вспухнут вены,
И желчь, разлившись, к сердцу потечет,
И выступит невыносимый пот.
Жена уйдет, и брат родимый бросит,
Никто не выручит, никто не ответит
Косы, которая, не глядя, косит.

Скосила — и лежат белее мела,
Нос длинный заострился, как игла,
Распухла шея, и размякло тело.
Красавица, нежна, чиста, светла,
Ты в холе и довольстве век жила,
Скажи, таков ли твой ужасный жребий —
Кормить собой червей, истлеть дотла?
— Да, иль живой уйти, растаять в небе.

Баллада и молитва

Ты много потрудился, Ной,
Лозу нас научил сажать,
При сыновьях лежал хмельной.
А Лот, отведав кружек пять,
Не мог понять, где дочь, где мать.
В раю вам скучно без угара,
Так надо вам похлопотать
За душу стряпчего Котара.

Он пил, и редко по одной,
Ведь этот стряпчий вам под стать,
Он в холод пил, и пил он в зной,
Он пил, чтоб лечь, он пил, чтоб встать,
То в яму скок, то под кровать.
О, только вы ему под пару,
Словечко надо вам сказать
За душу стряпчего Котара.

Вот он стоит передо мной,
И синяков не сосчитать,
У вас за голубой стеной
Небось вода и тишь да гладь,
Так надо стряпчего позвать,
Он вам поддаст немного жара,
Уж постарайтесь постоять
За душу стряпчего Котара.

Его на небо надо взять,
И там, по памяти по старой,
С ним вместе бочку опростать
За душу стряпчего Котара.

Из жалоб прекрасной оружейницы

Где крепкие, тугие груди?
Где плеч атлас? Где губ бальзам?
Соседи и чужие люди
За мной бежали по пятам,

Меня искали по следам.
Где глаз манящих поволока?
Где тело, чтимое как храм,
Куда приходят издалёка?

Гляжу в тоске — на что похожа?
Как шило нос, беззубый рот,
Растрескалась, повисла кожа,
Свисают груди на живот.
Взгляд слезной мутью отдаёт,
Вот клочок волос растёт из уха.
Самой смешно — смерть у ворот,
А ты все с зеркалом, старуха.

На корточках усевшись, дуры,
Старухи все, в вечерний час
Мы раскудахчемся, как куры,
Одни, никто не видит нас,
Все хвастаем, в который раз,
Когда, кого и как прельстила.
А огонек давно погас —
До ночи масла не хватило.

Баллада прекрасной оружейницы девушкам легкого поведения

Швея Мари, в твои года
Я тоже обольщала всех.
Куда старухе? Никуда.
А у тебя такой успех.
Тащи ты и хрыча и шкета,
Тащи блондина и брюнета,
Тащи и этого и тех.
Ведь быстро песенка допета,
Ты будешь как пустой орех,
Как эта стертая монета.

Колбасница, ты хоть куда,
Колбасный цех, сапожный цех —

Беги туда, беги сюда,
Чтоб сразу всех и без помех!
Но не зевай, покуда лето,
Никем старуха не согрета,
Ни ласки ей и ни утех,
Она лежит одна, отпета,
Как без вина прокисший мех,
Как эта стертая монета.

Ты, булочница, молода,
Ты говоришь — тебе не спех,
А прозеваешь — и тогда
Уж ни прорух, и ни прорех,
И ни подарков, ни букета,
Ни ночи жаркой, ни рассвета,
Ни поцелуев, ни потех,
И ни привета, ни ответа,
А позовешь — так смех и грех,
Как эта стертая монета.

Девчонки, мне теперь не смех,
Старуха даром разодела,
Она как прошлогодний снег,
Как эта стертая монета.

Баллада, в которой Вийон
просит у всех пощады

У солдата в медной каске,
У монаха и у вора,
У бродячего танцора,
Что от троицы до пасхи
Всем показывает пляски,
У лихого горлодера,
Что рассказывает сказки,
У любой бесстыжей маски
Шутовского маскарада —
Я у всех прошу пощады.

У девиц, что без опаски,
Без оттяжки, без зазора
Под мостом иль у забора
Потупляют сразу глазки,
Раздают прохожим ласки,
У любого живодера,
Что свежует по указке,—
Я у всех прошу пощады.

Но доносчиков не надо,
Не у них прошу пощады.
Их проучат очень скоро —
Без другого разговора
Для показки, для остратки,
Топором, чтоб знали, гады,
Чтобы люди были рады,
Топором и без огласки.
Я у всех прошу пощады.

Из «Большого завещания»

Я душу смутную мою,
Мою тоску, мою тревогу
По завещанию даю
Отныне и навеки богу
И призываю на подмогу
Всех ангелов — они придут,
Сквозь облака найдут дорогу
И душу богу отнесут.

Засим земле, что наша мать,
Что нас кормила и терпела,
Прошу навеки передать
Мое измученное тело,
Оно не слишком раздобрело,
В нем черви жира не найдут,
Но так судьба нам всем велела,
И в землю все с земли придут.

Послание к друзьям

Ответьте горю моему,
Моей тоске, моей тревоге.
Взгляните: я не на дому,
Не в кабаке, не на дороге
И не в гостях, я здесь — в остроге.
Ответьте, баловни побед,
Танцор, искусник и поэт,
Ловкач лихой, фигляр хваленый,
Нарядных дам блестящий цвет,
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Не спрашивайте почему,
К нему не будьте слишком строги,
Сума кому, тюрьма кому,
Кому роскошные чертоги.
Он здесь валяется, убогий,
Постится, будто дал обет,
Не бок бараний на обед,
Одна вода да хлеб соленый,
И сена на подстилку нет,
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Скорей сюда, в его тюрьму!
Он умоляет о подмоге,
Вы не подвластны никому,
Вы господа себе и боги.
Смотрите — вытянул он ноги,
В лохмотья жалкие одет.
Умрет — вздохнете вы в ответ
И вспомните про время оно,
Но здесь, средь нищеты и бед,
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Живей, друзья минувших лет!
Пусть свиньи вам дадут совет.
Ведь, слыша поросенка стоны,
Они за ним бегут вослед.
Оставьте ль вы здесь Вийона?

Баллада истин наизнанку

Мы вкус находим только в сене
И отдыхаем средь забот,
Смеемся мы лишь от мучений,
И цену деньгам знает мот.
Кто любит солнце? Только крот.
Лишь праведник глядит лукаво,
Красоткам нравится урод,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Лентяй один не знает лени,
На помощь только враг придет,
И постоянство лишь в измене.
Кто крепко спит, тот стережет,
Дурак нам истину несет,
Труды для нас — одна забава,
Всего на свете горше мед,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Коль трезв, так море по колени,
Хромой скорее всех дойдет,
Фома не ведает сомнений,
Весна за летом настает,
И руки обжигает лед.
О мудреце дурная слава,
Мы море переходим вброд,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Вот истины наоборот:
Лишь подлый душу бережет,
Глупец один рассудит право,
И только шут себя блюдет,
Осел достойней всех поет,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Спор между Вийоном и его душою

— Кто это? — Я. — Не понимаю, кто ты?
— Твоя душа. Я не могла стерпеть.
Подумай над собою. — Неохота.
— Взгляни — подобно псу, — где хлеб, где плеть,
Не можешь ты ни жить, ни умереть.
— А отчего? — Тебя безумье охватило.
— Что хочешь ты? — Найди былые силы.
Опомнись, изменись. — Я изменюсь.
— Когда? — Когда-нибудь. — Коль так, мой милый,
Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Тебе уж тридцать лет. — Мне не до счета.
— А что ты сделал? Будь умнее впредь.
Познай! — Познал я все, и оттого-то
Я ничего не знаю. Ты заметь,
Что нелегко отпетому запеть.
— Душа твоя тебя предупредила.
Но кто тебя спасет? Ответь. — Могила.
Когда умру, пожалуй, примирюсь.
— Поторопись. — Ты зря ко мне спешила.
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Мне страшно за тебя. — Оставь свои заботы.
— Ты — господин себе. — Куда себя мне деть?
— Вся жизнь — твоя. — Ни четверти, ни сотой.
— Ты в силах изменить. — Есть воск и медь.
— Взлететь ты можешь. — Нет, могу истлеть.
— Ты лучше, чем ты есть. — Оставь кадило.
— Взгляни на небеса. — Зачем? Я отвернусь.
— Ученье есть. — Но ты не научила.
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

— Ты хочешь жить? — Не знаю. Это было.
— Опомнись! — Я не жду, не помню, не боюсь.
— Ты можешь все. — Мне все давно постыло.
— Я промолчу. — А я, я обойдусь.

Рондо

Того ты упокой навек,
Кому послал ты столько бед,
Кто супа не имел в обед,
Охапки сена на ночлег,
Как репа гол, разут, раздет —
Того ты упокой навек!

Уж кто его не бил, не сек?
Судьба дала по шее, нет,
Еще дает — так тридцать лет.
Кто жил похуже всех калек —
Того ты упокой навек!

Эпитафия, написанная Вийоном
для него и его товарищей
в ожидании виселицы

Ты жив, прохожий. Погляди на нас.
Тебя мы ждем не первую неделю.
Гляди — мы выставлены напоказ.
Нас было пятеро. Мы жить хотели.
И нас повесили. Мы почернели.
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.
Не вздумай осуждать — безумны люди.
Мы ничего не возразим в ответ.
Взглянул и помолись, а бог рассудит.
Дожди нас били, ветер тряс и тряс,
Нас солнце жгло, белили нас метели.
Летали вороны — у нас нет глаз.
Мы не посмотрим. Мы бы посмотрели.
Ты посмотри — от глаз остались щели.
Развеет ветер нас. Исчезнет след.
Ты осторожней нас живи. Пусть будет
Твой путь другим. Но помни наш совет:
Взглянул и помолись, а бог рассудит.

Господь простит — мы знали много бед.
А ты запомни — слишком много судей.
Ты можешь жить — перед тобою свет,
Взглянул и помолился, а бог рассудит.

Баллада примет

Я знаю, кто по-щегоольски одет,
Я знаю, весел кто и кто не в духе,
Я знаю тьму кромешную и свет,
Я знаю — у монаха крест на брюхе,
Я знаю, как трезвонят завирухи,
Я знаю, врут они, в трубу грубя,
Я знаю, свахи кто, кто повитухи,
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю летопись далеких лет,
Я знаю, сколько крох в сухой краюхе,
Я знаю, что у принца на обед,
Я знаю — богачи в тепле и в сухе,
Я знаю, что они бывают глухи,
Я знаю — нет им дела до тебя,
Я знаю все затрешины, все плюхи,
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю, кто работает, кто нет,
Я знаю, как румянятся старухи,
Я знаю много всяческих примет,
Я знаю, как смеются потаскухи,
Я знаю — проведут тебя простухи,
Я знаю — пропадешь с такой, любя,
Я знаю — пропадают с голодухи,
Я знаю все, но только не себя.

Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя.

Старая французская песня

В Вене много магазинов музыкальных инструментов. В Париже чуть ли не на каждой улице торгуют красками и кистями. Выставок живописи в Париже больше, чем концертов. Говорят, что каждый народ полнее всего выражает себя в том искусстве, которое наиболее отвечает его душевному складу, и что французам скорее свойственно зрительное восприятие мира, а не музыкальное. Говорят также, что когда французы начинают петь хором, получается часто нескладно. Все это, может быть, и правильно, однако французы любят петь, и песни проходят через всю их жизнь.

Есть у французов даже поговорка: «Во Франции все кончается песнями» — она, видимо, должна успокаивать и безнадежно влюбленных, и неисправимых консерваторов. Разумеется, и во Франции далеко не все кончается песнями. Вернее сказать, что многое начинается с песен. Девушка обычно поет о любви до замужества, а «Марсельеза» родилась накануне решающих битв революции.

На парижских улицах можно увидеть бродячих певцов: даже в холодный зимний день вокруг них толпятся прохожие и подхватывают припев. Что же поют эти безголосые певцы? Мелодия несложна, и мелодия повторяется, а слова — это рифмованные истории, печальные или шутливые. Существует особый жанр исполнения таких песенок; их исполнители — нечто среднее между певцами и куплетистами, между эстрадными актерами и менестрелями.

Конечно, песенки мюзик-холлов или кинокартин нельзя назвать народными, хотя некоторые из них облетают Францию, их поют на ярмарках, на свадьбах, под платанами и под каштанами. Среди современных песенок имеются и милые романсы, и пошлые куплеты; но есть между плохими и хорошими нечто общее — у них те же истоки.

Ив Монтан поет печальную песенку:

Когда на войну уходит солдат,
Победу сулят и розы дарят,
А если солдат приходит назад,
«Ему повезло», — о нем говорят.

Несколько веков назад на севере Франции пели:

Уходит солдат на войну,
В тоске обнимает жену,
Соседи кругом говорят:
Он скоро вернется назад,
Вернется к любимой жене,
Прискачет на быстром коне,
Он будет одет в серебро,
На шляпе победы перо.

Когда через много годов,
Без хлеба, без песен, без слов,
Солдат возвратится с войны,
Своей не найдет он жены,
Он будет в лохмотья одет,
Его не узнает сосед.
Река не помчится назад,
С войны не вернется солдат.

Дело, конечно, не в подражании, а в живучести не только чувств, но манеры выражения, формы, интонаций.

От старой русской песни путь шел к Кольцову и к Некрасову; склад и душу народной песни можно найти в стихах Есенина и Твардовского. К отдаленным временам следует отнести рождение испанского «романсеро», который предопределил многое в дальнейшем развитии испанской поэзии, от Гонгоры до наших современников Гарсии Лорки и Рафаэля Альберти.

Обычно под понятием «народной поэзии» подразумевают сочинения неизвестных авторов, которые люди пели или напевали, сокращали, изменяли. Для многих фольклористов народное творчество прежде всего анонимно. Однако такое определение условно. Мы не знаем имени поэта, сложившего песню о Жане Рено, но разве нельзя отнести к народному творчеству песни блюзников 1848 года, хотя нам известно, что они написаны Дюпоном, или «Марсельезу», которую сложил Руже де Лиль? Два русских этнографа написали две русских песни— «Славное море священный Байкал» и «Из-за острова на стрежень». Никто не помнит имен Давыдова и Садовникова, а песни их живы. Во время первой мировой войны во Франции я не раз слышал горькую солдатскую песенку:

Ночь черна в окопах,
Счастье не забрезжит,
А в тылу далеко
Жизнь идет, как прежде.

Автор этой песни Вайян-Кутюрье.

Кто не слышал в Париже любовной песенки о поре, когда поспевают вишни:

Когда пора настанет вишен
И дрозд-насмешник засвистит,
Уж если ты любви боишься,
Скорей от девушек беги...

Но мало кто знает историю этой песни. Ее написал рабочий Жан-Батист Клеман, член Парижской коммуны. Одной из последних баррикад была баррикада на Монмартре, у Фонтен-де-Руа. Там сражался Клеман, а девушка, которую звали Луизой, перевязывала раненых. Она погибла, и ее памяти Клеман посвятил песенку, написанную им еще в 1866 году, о вишнях, о насмешливом дрозде, о любви.

До сих пор в Чили имеются народные поэты, они поют свои поэмы на праздниках, заходят в харчевни, в дома. В Чили поэзию делят на «ученую» и «народную».

У народных песен были свои авторы: песню сочинял один человек, как один человек писал балладу или сонет. Но баллады и сонеты входили в книги, книги стояли на полках, иногда переиздавались, иногда становились школьными пособиями. А песни менялись — их исправляло время.

«Ученая» французская поэзия была многоликой, формы быстро снашивались, на смену героическим или дидактическим поэмам средневековья в XV веке пришли баллады, рондо, ле; в XVI и XVII веках — сонеты, оды; в XVIII — пасторали и рифмованные философские размышления. На смену пылким и туманным романтикам пришли чересчур трезвые парнасцы. Их сменили «проклятые поэты» — Бодлер, Рембо, Верлен. Классические размеры и строгие рифмы уступили место свободному стиху, ассонансам. Так было в поэзии «ученой». Что касается «народной», то, несколько обновляя сюжеты и словарь, она, в общем, оставалась верной традиционным формам.

Темы народной поэзии разных стран сходны: повсюду люди пели о страданиях любви, о войне, которая несет горе, о тяжести труда земледельца, каменщика, ткача, о притягательной силе свободы. Можно просмотреть сборники народных песен Италии и Швеции, Украины и Бразилии, ни в одном не найдешь песен, которые прославляли бы богатство немилуго, правоту судьбы, благородство палача.

Почему одни и те же темы, одни и те же образы можно найти в поэзии различных народов? О солдате, вернувшемся с войны, которого жена не узнает, пели в Бретани и в Андалузии. Может быть, песня перелетела через Пиренеи: у песни ведь крепкие крылья. А может быть, то же горе рождало те же песни: все народы знали, что такое долгие войны. В поэзии Индии и России, Норвегии и Греции влюбленный мечтает стать то соловьем, который поет для возлюбленной, то ручейком возле ее дома, то лентой в ее косе. Может быть, чужая песня соблазнила своей красотой неизвестного автора? Вернее предположить, что мечты всех влюбленных, где бы и когда бы они ни жили, имеют между собой много общего.

Французские песни отзывались на бури, потрясавшие Францию. Многие из этих бурь давно забыты, а песни живут. Кого теперь волнует боевая слава английского герцога Джона Черчилля-Марльборуга? Он командовал нидерландской армией, которая разбила французов. Во французской песне герцог Марльборуг стал Мальбруком, и эту песню знают все дети Франции:

Мальбрук в поход собрался,
Мальбрук в поход собрался,
Мальбрук и сам не знает,
Когда вернется он.

.

Мальбрука хоронили
Четыре офицера,
Один нес тяжкий панцирь,
Другой нес пышный щит,
За ними следом третий
Нес шпагу золотую.
За ними шел четвертый
И ничего не нес.

.

Мальбрукову победу
Все шумно прославляли,
Молебен отслужили,
А после спать пошли.
Поплакав о Мальбруке,
Одни легли на ложе
С супругами своими,
Другие без супруг.
Отпраздновав победу,
Пошли на боковую,
А что за этим было —
О том я не скажу.

Все французские школьники зубрят, что в VII веке при династии Меровингов был мудрый король Дагобер, но гораздо сильнее их увлекает старая песенка:

Король Дагобер
На войну идет,
Он штаны надел
Задом наперед.

Героические песни порой превращались в шутливые. Капитан Ля Палисс был убит в битве при Павии. Его солдаты сложили песню, прославляя отвагу своего капитана:

Он за час до смерти жил,
Ля Палисс отважный.

Потомкам эти строки показались смешными; они сочинили другую песенку, которая обошла всю Францию. Никто не вспоминал о храбрости капитана. Ля Палисс стал олицетворением ходячей морали, общих мест, трюизмов:

В пятницу он опочил,
Скажем точно, без просчета:
Он на день бы дольше жил,
Если б дожил до субботы.

Одна из самых старых песен Франции, дошедших до нас, «Пернетта», родилась в XV веке; ее пели друзья Франсуа Вийона в кабаках и в тюрьмах.

Вийон, наверно, любил «Пернетту». Он был первым французским поэтом Возрождения, духовно чрезвычайно сложным, поэтом трагических противоречий. Вместе с тем «бедный школяр» Сорбонны был тесно связан с жизнью народа. В своих балладах он порой ссылался на греческих богов и на философов древности, но его сердце и его словарь были сродни сердцу и словарю неизвестного нам автора «Пернетты». Разрыв между поэзией «ученой» и «народной» обозначился сто лет спустя. Сonetы Ронсара и песни о Рено, который вернулся с войны, написаны в одно время, но они нам кажутся выражением двух различных эпох, а может быть, и двух различных миров. Начиная с XVI века народная поэзия порой радовала «ученых» поэтов Франции, но не она определяла их пути.

Песни, переведенные мною, относятся к XV—XVIII векам. Конечно, можно найти чудесные образцы народной поэзии и в последующее время, все же они мне кажутся слабее: поэтическая эссенция в них разбавлена водой литературного красноречия.

«Ученая» поэзия влияла на «народную» не лучшими своими произведениями, а наиболее ходкими. В народных песнях XIX века много сентиментализма, условности, словесной франтоватости.

Поэты XVIII века любили пасторали, им казалось, что они описывают безмятежную жизнь народа. Аристократов привлекал вымышленный рай, заселенный воображаемыми землепашцами и пастухами. Эти землепашцы и пастухи, однако, жили отнюдь не идиллически, и в своих песнях они больше говорили о своей тяжелой участи, нежели о благодатной тишине сельского вечера.

Народные песни Франции далеки от буколки, в них много трагизма: нужда, войны, разлука, тяжелый труд. Может быть, именно потому, что в жизни народа было много несносного и немилого, люди часто пели шуточные, задорные песенки; такова черта французского характера — французы говорят, что смешное убивает.

Сто лет назад в некоторых литературных кругах увлекались народным искусством, считая его наивным, ребячливым. Старые песни ценились за неуклюжесть строки, за неожиданность эпитета, за шаткость рифм.

В то время как «ученая» поэзия придерживалась строгих канонов французского силлабического стихосложения и точных рифм, народная поэзия не знала регламента. Часто в строке не хватает слога, цезура не на месте. Полные, по большей части глагольные, рифмы сменяются весьма далекими ассонансами («Renaud» и «tresors» или «ami» и «mourir»). Однако не к таким ли вольностям пришла «ученая» поэзия в начале XX века? Что касается содержания, то народная поэзия отнюдь не отличается наивностью. Вот песня «Гора», она посвящена сложностям любви. Между любящими — крутая гора.

Если кто-нибудь срет гору крутую,
Мы камни притащим, построим другую.

Мне эта песня по глубине напоминает некоторые стихи Тютчева, Бодлера, Блока, Элюара.

В течение многих веков придворные поэты прославляли военные победы. Народная поэзия вдохновлялась иным: ненавистью к войне.

Прощай, трубач с трубою медной,
Прощай, бездушный генерал,
Прощайте, слезы и победы,
Чтоб больше вас я не видал!

Солдаты, маршируя по крепостным плацам, пели:

Раз и два, раз и два.
А зачем голова?
Шаг вперед, шаг назад.
Раз солдат — виноват.
Помыкает капрал,
Дует пиво капрал,
А солдату вода,
А солдату беда,
А солдату — шагай,
Прямо в сердце стреляй.
Погоди, помолчи,
Не кричи, не учи,
Наведу я ружье
Прямо в сердце твое!
Раз и два, раз и два,
Вот зачем голова.

В народных песнях сказался непослушливый нрав народа, его любовь к свободе. Все знают песни французской революции — «Марсельезу», «Песню похода», «Карманьолу». Под «Карманьолу» танцевали санкюлоты, повторяя слова припева:

Да здравствует пушек гром!

В 1848 году блузники любили песни, написанные Пьером Дюпоном. Потом, в дни Коммуны, родились песни Потье. В годы последней войны партизаны пели:

Свисти, свисти, товарищ!

Французы часто поют печальные песни весело: человек как будто хочет скрыть тоску не только от других, но и от самого себя. Некоторые озорные песни звучат торжественно и прискорбно, как заупокойные молитвы. Мне думается, что во всем этом много от французского характера, от душевной стыдливости, от почти обязательного сочетания растроганности с иронией.

Пожалей меня, я не искусница,
Нить бежит, за ней не поспеть.
Если трудно мне, если грустно мне,
Если мне не хочется петь,
Я спою веселую песенку,
Ты на песенку эту ответь.

Если радостно, если весело,
Нить бежит, за ней не поспеть,
Я спою печальную песенку.
Ты на песенку эту ответь.

Песни меняются, и песни остаются. Даже громкий голос радиоприемника или телевизора, врывающийся далеко от столиц в тишину длинных зимних вечеров, не может победить в человеке жажду своей песни. Вероятно, есть в песне притягательная сила, которая заставляет человека, народ петь.

День был синий и ветренный,
Подымали корабль волны,
Корабль тот был серебряный,
Паруса — из синего шелка.
Матрос взобрался на мачту.
Прощай, я люблю другого!
А вспомню песню и плачу —
Песня сильнее слова.

Конечно, нельзя жить подделками. Нельзя перенести в современную поэзию ритм и построение старых народных песен. Хотя на всех языках слова «искусственный» и «искусство» близки, бесконечно далеки эти два понятия. Мы не раз видели в разных литературах попытки перенять формы старой народной поэзии и потрясались бесплодием этих попыток. Бюффон некогда сказал: «Стиль — это человек». Можно добавить, что стилизация — это отсутствие человека, стилизованная поэзия прежде всего безлична и бесчеловечна. Нельзя теперь написать ни «Песни о Роланде», ни песенки о Пьере, которого любит Пернетта. Наш век вложил в понятие народной поэзии новый смысл; может быть, после многовекового разрыва мы подходим к эпохе, когда исчезнет деление между «ученой» поэзией и «народной».

А старые песни живут. Это не страницы хрестоматии, не архивы музея, — это ключ к сердцу народа, народа, который не вчера родился и не завтра умрет.

Песни XV—XVIII веков

По дороге по лоррэнской
(XVI век)

По дороге по лоррэнской
Шла я в грубых, в деревенских —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Повстречала трех военных
На дороге на лоррэнской —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Посмеялись три военных
Над простушкой деревенской —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Не такая я простушка,
Не такая я дурнушка —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Не сказала им ни слова,
Что я встретила другого, —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Шла дорогой, шла тропинкой,
Шла и повстречала принца —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Он сказал, что всех я краше,
Он мне дал букет ромашек —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Если расцветут ромашки,
Я принцессой стану завтра —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Если мой букет завянет,
Ничего со мной не станет —
Топ-топ-топ Марго,
В этаких сабо.

Пернетта

(XV век)

Пернетта слова не скажет,
Она до зари встает,
Тихо сидит над пряжей,
Слезы длинные льет.

Жужжит печальная прялка.
Пернетта молчит и молчит.
Отцу Пернетту жалко,
Пернетте отец говорит:

«Скажи, что с тобою, Пернетта?
Может быть, ты больна,
Может быть, ты, Пернетта,
В кого-нибудь влюблена?»

Отвечает Пернетта тихо:
«Я болезни в себе не найду.
Но бежит за ниткой нитка,
А я все сижу и жду».

«Пернетта, не плачь без причины,
Жениха я тебе найду,
Приведу прекрасного принца,
Барона к тебе приведу».

На дворе уже вечер темный.
Задувает ветер свечу.
«Не хочу я глядеть на барона,
На принца глядеть не хочу.

Я давно полюбила Пьера
И буду верна ему,
Я хочу только друга Пьера,
А его посадили в тюрьму».

«Никогда тебе Пьера не встретить,
Ты скорее забудь про него —
Приказали Пьера повесить,
На рассвете повесят его».

«Пусть тогда нас повесят вместе,
Буду рядом я с ним в петле,
Пусть тогда нас зарюют вместе,
Буду рядом я с ним в земле.

Посади на могиле шиповник —
Я об этом прошу тебя,
Пусть прохожий взглянет и вспомнит,
Что я умерла любя».

У отца зеленая яблоня
(XVII век)

У отца зеленая яблоня —
Лети, мое сердце, лети! —
У отца зеленая яблоня,
Золотые на яблоне яблоки,
Только некому потрясти.

Задремали три дочки под яблоней —
Лети, мое сердце, лети! —
Задремали три дочки под яблоней.
Никому я про то не сказала бы,
Никто их не станет будить.

Вскоре младшая вдруг просыпается —
Лети, мое сердце, лети! —
Вскоре младшая вдруг просыпается,
Говорит она: «Ночь уж кончается,
Светает, пора нам идти».

Это только тебе померещилось —
Лети, мое сердце, лети! —
Это только тебе померещилось,
Это только звезда среди вечера,
Звезда нашей тихой любви.

На войне, на войне наши милые —
Лети, мое сердце, лети! —
На войне, на войне наши милые,
И какая беда ни случилась бы,
Не закатится свет любви.

Если милым победа достанется —
Лети, мое сердце, лети! —
Если милым победа достанется,
Никогда, никогда не расстанемся,
Будем наших милых любить.

Проиграют войну или выиграют —
Лети, мое сердце, лети! —
Проиграют войну или выиграют,
Все равно их будем любить.

Рено

(XVI век)

Ночь была, и было темно,
Когда вернулся с войны Рено.
Пуля ему пробила живот.
Мать его встретила у ворот.

«Радуйся, сын, своей судьбе —
Жена подарила сына тебе».
«Поздно, — ответил он, — поздно, мать.
Сына мне не дано увидеть».

Ты мне постель внизу приготовь,
Не огорчу я мою любовь,
Вздых проглоти, слезы утри,
Спросит она — не говори».
Ночь была, и было темно,
Ночью темной умер Рено.

«Скажи мне, матушка, скажи скорей,
Кто это плачет у наших дверей?»
«Это мальчик упал ничком
И разбил кувшин с молоком».
«Скажи мне, матушка, скажи скорей,
Кто это стучит у наших дверей?»
«Это плотник чинит наш дом,
Он стучит своим молотком».
«Скажи мне, матушка, скажи скорей,
Кто поет это у наших дверей?»
«Это, дочь моя, крестный ход,
Это певчий поет у ворот».
«Завтра крестины, скорей мне ответь,
Какое платье мне лучше надеть?»
«В белом платье идут к венцу,
Серое платье тебе не к лицу,
Выбери черное, вот мой совет,
Черного цвета лучше нет».

Утром к церкви они подошли.
Видит она холмик земли.
«Скажи мне, матушка, правду, скажи,
Кто здесь в могиле глубокой лежит?»
«Дочь, не знаю, с чего начать,
Дочь, не в силах я больше скрывать.
Это Рено — он с войны пришел,
Это Рено — он навек ушел».

«Матушка, кольца с руки сними,
Кольца продай и сына корми.
Мне не прожить без Рено и дня.
Земля, раскройся, прими меня!»

Земля разверзлась, мольбе вняла,
Земля разверзлась, ее взяла.

Возвращение моряка

(XVII век)

Моряк изможденный вернулся с войны,
Глаза его были от горя черны,
Он видел немало далеких краев,
А больше он видел кровавых боев.
«Скажи мне, моряк, из какой ты страны?»
«Хозяйка, я прямо вернулся с войны.
Судьба моряка все война да война.
Налей мне стаканчик сухого вина».

Он выпил стаканчик и новый налил.
Он пел, выпивая, и с песнями пил.
Хозяйка взирает на гостя с тоской,
И слезы она утирает рукой.

«Скажите, красотка, в чем гостя вина?
Неужто вам жалко для гостя вина?»

«Меня ты красоткой, моряк, не зови.
Вина мне не жалко, мне жалко любви.
Был муж у меня, он погиб на войне.
Покойного мужа напомнил ты мне».

«Я слышал, хозяйка, от здешних людей,
Что муж вам оставил двух малых детей.
А время бежит, будто в склянках песок,
Теперь уже третий, я вижу, сынок».

«Сказали мне люди, что муж мой убит,
Что он за чужими морями лежит.
Вина мне не жалко,— что осень — вино,
А счастья мне жалко, ведь счастье одно».

Моряк свой стаканчик поставил на стол,
И молча он вышел, как молча пришел,
Печально пошел он на борт корабля,
И вскоре в тумане исчезла земля.

У окна сидела принцесса
(XVII век)

У окна сидела принцесса-красавица,
Все по ней вздыхали, никто ей не нравился.

Умели вельможи говорить по-разному,
А принцесса умела только отказывать.

Смеялась принцесса над всеми вельможами,
Досталась принцесса бедному сапожнику,

Он шил для принцессы туфельки атласные,
Примеряя туфельку, сказал он ласково:

«Если хочешь, любимая, счастья досыта,
Снега белее будут белые простыни.

Постель будет шире океана широкого,
Постель будет глубже океана глубокого,

С четырьмя углами, и, поздно ли, рано ли,
На каждом углу расцветать будут ландыши.

Мы будем любить, позабывши о времени,
Любить и любить — до светопреставления».

В садике моем четыре дерева
(XVIII век)

В садике моем четыре дерева,
Больше мне сажать отцом не велено.

Первое из них — чинара стройная.
Хочется поцеловать, да боязно.

Дерево второе — это вишенка.
Но девчонки не целуются с мальчишками.

Третье дерево — ольха зеленая.
Но мальчишки не целуются с девчонками.

Дерево четвертое — акация.
Под четвертым будем целоваться мы.

Враки (XVII век)

Я видела — лягушка
Дала солдату в зубы,
У зуба на макушке
Росли четыре чуба,
И каждый чуб был выше,
Чем эти вот дома,
И даже выше мыши.

— Не врете ль вы, кума?

Я видела — два волка
Петрушкой торговали,
Кричали втихомолку
И щуку отпевали,
Король влюблен был в щуку,
От щуки без ума,
Он предложил ей руку.

— Не врете ль вы, кума?

Я видела — улитка
Двух кошек обряжала,
В иглу вдевала нитку,
А нитка танцевала.
Баран был очень весел,
И шум и кутерьма,
Их чижик всех повесил.

— Не врете ль вы, кума?

Господин Ля Палисс

(XVII век)

Кто ни разу не встречал
Господина Ля Палисса,
Тот, конечно, не видал
Господина Ля Палисса,
Но скрывать тут нет причин,
Мы об этом скажем прямо:
Ля Палисс был господин,
И поэтому не дама.

Знал он с самых ранних лет,
Что впадают реки в море,
Что без солнца тени нет
И что счастья нет без горя.
Жизнь была ему ясна,
Говорил он, строг и точен:
«Чтоб проверить вкус вина,
Нужно отхлебнуть глоточек».

Если не было дождя,
Выходил он на прогулку,
Уходил он, уходя,
Булкой называл он булку.
Жизнь прожив холостяком,
Не сумел бы он жениться,
И поэтому в свой дом
Ввел он чинную девицу.

У него был верный друг,
И сказал он сразу другу,
Что, поскольку он — супруг,
У него теперь супруга.
По красе и по уму,
Будь бы он один на свете,
Равных не было б ему
Ни в мечтах, ни на примете.

Был находчив он везде,
Воле господа послушен,

Плавал только по воде
И не плавал он на суше.
Повидал он много мест,
Ездил дальше, ездил ближе,
Но когда он ездил в Брест,
Он отсутствовал в Париже.

Чтил порядок и закон,
Никаким не верил бредням.
День, когда скончался он,
Был и днем его последним.
В пятницу он опочил,
Скажем точно, без просчета:
Он на день бы дольше жил,
Если б дожил до субботы.

Гора

(XVIII век)

Между мной и любимым гора крутая.
Мы в гору идем и печально вздыхаем.

Тяжело подыматься, вниз идти легче.
Над горой облака, на руке колечко.

Мне сказал любимый: «Мы намучились оба,
Дай мне, любимая, немного свободы».

О какой свободе ты вздыхаешь, милый?
За крутой горой я тебя полюбила.

У меня в саду на чинаре ветвистой
До утра поет соловей голосистый.

На своем языке поет соловьином
Про то, как печально на свете любимым.

Если кто-нибудь сроеет гору крутую,
Мы камни притащим, построим дружную.

Поэзия Иoaхима Дю Белле

На полках библиотек стоят книги; они пронумерованы, изучены. В музеях висят картины; из одного века переходишь в другой, меняются манера письма, сюжеты, художественные школы. В одной зале много посетителей, в другой мало. Заглянув в книги прошлого столетия, узнаешь, что пустые залы прежде были наполнены восхищенными знатоками, а те, что теперь привлекают к себе посетителей, пустовали. Есть старые книги, которые снова обретают читателей через многие столетия. Мы читаем, смотрим на живопись или на архитектуру прошлого живыми глазами, одно нас оставляет равнодушным, в другом мы находим нечто близкое нашим мыслям и чувствам.

Просвещенные люди XVII и XVIII веков презрительно усмехались, встречая имя Ронсара: его стихи казались им образцами дикости и безвкусыя. Века большой философии и мелкого философствования, века возвышенных страстей, строгого этикета и париков не способствовали развитию поэтической стихии.

Романтики «открыли» Ронсара; и теперь, если спросить француза, любящего поэзию, кого он считает лучшим поэтом своей страны, он, может быть, назовет Гюго, а может быть, и Ронсара.

(Русский ценитель поэзии, если ему поставят подобный вопрос, не колеблясь назовет Пушкина, литературный подвиг которого беспримечен: не прожив и сорока лет, он позволил русской поэзии наверстать потерянные века — он совместил в себе и то, что открыл Франции Ронсар, и то, что дали ей поэты классицизма, и то, что принес ей Гюго.)

Для французов группа поэтов XVI века, назвавшая себя «Плеядой», была началом национальной поэзии, утверждением силы родного языка, торжеством разума над средневековой схоластикой и лирики над рифмованными наставлениями. Главной «Плеяды» был бесспорно Пьер Ронсар; я не покушаюсь на его славу, не думаю отрицать его первенствующей роли в поэзии французского Возрождения. Его облик мне кажется величественным: именно таких поэтов представляешь себе беседующими с музами, лавровые венки на них не смешны.

Ронсар оставил после себя много книг. С отрочества оглохший, он был необычайно чувствителен к музыке стиха, к ритму. Как многие большие поэты, он не успевал проверять линейкой вдохновение: в его стихах есть строки, оскорбляющие вкус, преувеличения, риторика, но всегда в них голос гения. В любовные сонеты он порой вкладывал свою тревогу за судьбы Франции, а в его песнях, гимнах, одах, посвященных волновавшим его политическим событиям, философским проблемам, литературным спорам, можно найти строки, продиктованные очередным любовным увлечением.

Мир Ронсара был широким, его волновали все бури века. В «Обличении корыстных» он проклинал молодую буржуазию, которая ищет богатства в Индии, в Африке, в Америке, суетится в портах Антверпена и Венеции и которая строит для себя пышные дворцы из мрамора. Он сумел прожить жизнь в сети придворных интриг, среди борьбы фаворитов и религиозных распрей. Ему были, пожалуй, равно противны фанатизм католиков и мещанский ригоризм гугенотов. Однако лучше всего он писал о любви. В одной из од он признается:

Когда сложить я должен славословье,
Превознести сиятельных владык,
Не хочет повернуться мой язык.
Но о любви я говорю с любовью
И для любви всегда найду слова...

Многие события, потрясавшие современников Ронсара, нас оставляют равнодушными. Нам знакомо имя современного английского маршала Монтгомери, но нас мало интересует, что шотландский капитан Монтгомери, служивший при французском дворе, в 1559 году на турнире смертельно ранил короля Генриха II. Люди, любящие французскую поэзию, однако, помнят имена Елены, Кассандры, Марии — женщин, которых Ронсар прославил в стихах. В одном из сонетов он рассказывает, что вырезал на коре мощной ели имя Елены. Дерево давно истлело, остались стихи, написанные на хрупкой бумаге.

Сорок лет назад я зачитывался Ронсаром и перевел тогда один из его сонетов, обращенных к Елене:

Старухой после медленного дня,
Над пряжей, позабывши о работе,
Вы нараспев стихи мои прочтете;
— Ронсар в дни юности любил меня.

Служанка, голову от сна клопя
И думая лишь о своей заботе,
На миг очнется. Именем моим вспугнете
Вы двух старух у зимнего огня.

Окликнете — ответить не сумею;
Я буду мертвым, под землей истлею.
И, старая, вы скажете, грустя:

— Зачем его любовь я отвергала?
Вот роза расцветает, час спустя
Ее не будет — доцвела, опала.

Радость жизни, которую вернуло Франции Возрождение, была связана с мыслями о быстротечности всего, с легкой печалью, свойственной искусству Древней Греции. Однако по своему душевному складу Ронсар был поэтом полудня, лета, душевного веселья.

Моим любимым поэтом французского Возрождения я, однако, назову не блистательного Ронсара, а его близкого друга Иоахима Дю Белле. Они вместе возглавляли новую школу, которую называли «Плеядой». Величье Ронсара как бы мешало рассмотреть тихого и чрезвычайно скромного Дю Белле. Их роднила не только поэзия: как и Ронсар, Дю Белле страдал глухотой. Судьбы их были, однако, различны. Дю Белле умер в возрасте тридцати восьми лет, и знали его только немногие ценители поэзии. Ронсар прожил шестьдесят один год, стал придворным поэтом Карла IX, вкусил славу.

Если снова припомнить Пушкина, то можно сказать, что Дю Белле рядом с Ронсаром казался Баратынским рядом с Пушкиным. Баратынский писал:

Мой дар убог, и голос мой негромок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах...

Необычайно близки к этому признания Дю Белле:

Не привожу ни доводов, ни дат.
Потомкам не твержу, как жили предки,
Негромок я, цветами не богат.

Мои стихи — случайные заметки,
Но не украшу, не приглашу их —
В них слишком много горестей моих.

Не следует продлевать сравнения: Баратынского отличали от Пушкина и его душевная настроенность — он был по природе мрачен, и мироощущение — он не верил в будущее человечества. Дю Белле и Ронсар были во многом сходны, оба пережили глубокую радость Возрождения, оба испытывали ту легкую, почти неуловимую печаль, которую принесло людям освобождение от их вчерашних верований, оба мучительно переживали кровавые столкновения и внутренние противоречия своего времени.

Дю Белле я полюбил как поэта, сумевшего в своих глубоко личных поэтических признаниях выразить нечто близкое нам, поднимающегося над границами и времени и пространства. Белинский очень точно определил ту радость, которую приносят нам стихи любимых поэтов: «...В созданиях поэта люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то *свое* собственное, что они сами чувствовали, или только смутно и неопределенно предощущали, или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово и что, следовательно, поэт умел только выразить». Определение поэзии как глубокого и полного выражения мыслей и чувствований поэта иным кажется апофеозом отъединенности, даже отторжения, противопоставлением одного всем. Конечно, если поэт, даже обладающий подлинным даром, душевно искалечен, живет своим внутренним уродством, видя в нем своеобразие, его стихи смогут взволновать только узкий круг людей, страдающих тем же душевным недугом. Но разве не является глубоким выражением себя лирика Гейне, Лермонтова, Верлена, Блока? А их стихи понятны всякому, любящему поэзию.

Дю Белле был одним из первых французских поэтов, выразивших в стихах себя, а люблю его я потому, что в его стихах нахожу многое из того, что сам прочувствовал и о чем думал.

Для того чтобы понять истоки поэзии Дю Белле, нужно оглянуться на то время, когда он жил. Он родился в 1525 году. Этот год был шумным: войска Карла V взяли в плен французского короля Франциска I. Таков был один из эпизодов кровавой борьбы за первое место в Европе, борьбы, которая бросила тень на всю короткую жизнь поэта.

Беспокойным и ярким было время Дю Белле: время научных исканий и взрывов древних суеверий, двойного фанатизма — яростных католиков и непримиримых гугенотов. Франция почти непрерывно воевала и с своим заклятым врагом Карлом V,

и с англичанами. Империя Габсбургов пугала мир своей мощью. Карл V, родившийся во Фландрии и царствовавший в Мадриде, правил Германией и Мексикой, Голландией и Италией. Французы тогда впервые заговорили о «европейском равновесье». Франциск I предложил союз турецкому султану. Король Франции договаривался и с мусульманами, и с немецкими протестантами. Это не мешало ему жечь на кострах доморощенных еретиков.

Идеи Возрождения, пришедшие из Италии, потрясают просвещенных французов. Вельможи читают «Одиссею» и рассказывают об открытиях Коперника. Студенты смущают своих возлюбленных стихами Петрарки. Король заказывает свой портрет Тициану. Король основывает Коллеж де Франс — первую высшую школу, лишенную теологического характера. Он покровительствует философам, филологам, поэтам, художникам. Он говорит о значении книгопечатания. При этом он сжигает на костре одного из лучших печатников Франции, филолога Доле, обвиненного в «дерзких и грубых идеях». Выступают первые ученики Лойолы, воинствующие иезуиты. Кальвинисты протестуют против фанатизма католиков, но отнюдь не отказываются от методов своих противников. В католическом Париже преподает медицину испанский врач Сервет, он изучает систему кровообращения. Страшась преследований церкви, он направляется в Женеву, где Кальвин образовал протестантскую республику. Конечно, Кальвин порицает инквизицию, но научное объяснение мира беспокоит его, может быть, еще больше, чем папу. Свободолюбивые гугеноты торжественно сжигают на костре медика Сервета.

Появляются люди нового времени, жадные и свирепые буржуа, которых описал Рабле, колонизаторы с разговорами о тоннаже кораблей, завоеватели и авантюристы, мечтающие о золоте Канады.

Быстро меняется облик Франции. Подростком Иоахим Дю Белле часто бродил по берегам широкой Луары. Он жил в маленьком местечке Лире. А на Луаре построили новые замки — Шенонсо, Шомон, Аза. Замки больше не были суровыми крепостями средневековья. В них появились свет, перспектива, прямые лестницы вместо винтовых, отдохновенные сады. Для великосветских приемов сцены Троянской войны или Амур с Психеей казались более пристойным украшением, нежели мученичество святой Урсулы или святого Себастьяна.

Род Дю Белле был знаменитым: епископы, губернаторы, дипломаты, полководцы. Почти всегда в знатном роде бывала слабая боковая ветвь: поэт был сыном не очень знатного и далеко не богатого Дю Белле. Он рано лишился родителей и с детских лет хворал.

Болезнь мне помешала стать солдатом...

Он отправился в город Пуатье, чтобы в университете изучать право. Там он встретился с Ронсаром, который был на год старше его. По преданию, они познакомились случайно в пригородном трактире. Юриспруденция не увлекала Дю Белле; в 1547 году (ему тогда было двадцать два года) он перебрался в Париж и поступил в коллеж Кокэре, где учился его новый друг Ронсар. Юноши жили в интернате, увлекались итальянской поэзией, бродили по узеньким улицам Латинского квартала, влюблялись в девушек, которых неизменно сравнивали с петрарковской Лаурой.

Два года спустя Дю Белле издает сборник стихов «Олива» — так называет поэт предмет своей любви, может быть воображаемой. В книге немало прелестных сонетов; эта новая для французской поэзии форма требует сжатости мысли, скупости слов, мастерства. Немало в «Оливе» и подражательного: Дю Белле не скрывает своего восхищения Петраркой и другими поэтами итальянского Возрождения.

Почти одновременно появляется трактат, или, вернее, памфлет, Дю Белле «Защита и прославление французского языка». Не раз русские писатели XVIII века высмеивали аристократов, которые стыдились говорить по-русски и строили из себя французов. Дю Белле писал: «Почему мы так почитаем все чужое? Почему так несправедливы к себе? Почему мы просим милостыню у чужих языков, словно мы стыдимся говорить на своем родном языке?» Памфлет Дю Белле был направлен не только против аристократов, презирающих французский язык, но и против всей французской литературы, существовавшей до «Плеяды»: это был боевой манифест новой поэтической школы.

Все литературные манифесты — от сочиненного Дю Белле до футуристических или сюрреалистических — производили впечатление на современников не столько глубиной доводов, сколько запальчивостью тона. Дю Белле высмеивал поэтов Франции, которые писали по-латыни. Это не помешало ему впоследствии написать много поэтических произведений на ла-

тинском языке. Дю Белле доказывал, что не следует увлекаться поэтическими переводами, ибо перевод по отношению к оригиналу — это «снежные вершины Кавказа» рядом с «пылающей Этной», что, в свою очередь, не мешало ему перевести Гомера, Вергилия, Овидия и многих других поэтов древности.

Французский язык давно не нуждается в защите. Поэтические формы Возрождения оказались не менее условными и преходящими, чем средневековые баллады или рондо. Есть, однако, в книге Дю Белле прекрасные слова о работе над языком. Он советует поэту прислушиваться к живой речи ремесленников, литейщиков, живописцев, моряков, расширяя свой словарь. Он требует от поэта взыскательной работы: «Если ты хочешь облететь на крыльях весь свет, умей подолгу сидеть в своей комнате». Он говорит о «дрожии и поте» поэтической работы, и этим своим суждением он остался верен до конца своей жизни. Он назвал свои стихи «случайными заметками», но никогда в них не было ничего случайного, неточного, недоделанного. Он подолгу над ними работал, был предан тому, что старая русская поэтесса Каролина Павлова назвала «святым ремеслом».

Три года спустя Дю Белле снова выступает с обличениями. На этот раз его возмущают не далекие тени средневековья, а то, что он еще недавно почитал. Давно ли он написал «Оливу»? Он отрекается от того, что любил. Конечно, не от женщины по имени Олива (может быть, такой вообще не было), а от манеры, в которой он ее описывал, от всего того, что он называет «петраркизмом»:

Слова возвышенны и ярки,
А все — притворство, все — слова.
Горячий лед. Любовь мертва,
Она не терпит мастерства.
Довольно подражать Петrarке!
.
Хочу любить я без оглядки.
Ведь, кроме поз и кроме фраз,
Амура стрел, Горгоны глаз,
Есть та любовь, что вяжет нас.
Я больше не играю в прятки.

(Маяковский, которому опостытели возвышенные и порой картонные образы некоторых символистов, писал:

Нам надоли бумажные страсти —
Дайте жить с живой женой!)

В 1553 году Дю Белле исполнилось двадцать восемь лет. Жизнь его была смутной и трудной. Еще в отрочестве он заболел туберкулезом; процесс то приостанавливался, то снова обострялся. Два года ему пришлось провести в постели. Время от времени он лишался слуха, и это сильно его угнетало. Не было денег, и он напрасно искал службу.

Наконец судьба ему улыбнулась. Король Генрих II решил отправить в Рим родственника поэта — кардинала Жана Дю Белле. Продолжалась борьба между Габсбургами и Францией за злосчастную, разоренную и все же заманчивую Италию. Каждая из сторон хотела заручиться поддержкой папы. В свою очередь, Ватикан мечтал освободиться и от Габсбургов и от французов. Рим был центром сложных дипломатических интриг, и кардиналу Жану Дю Белле король поручил ответственную миссию. Кардинал внял просьбам нищего поэта и прихватил его с собой.

Пока кардинал договаривался с папой, поэту тоже приходилось вести трудные переговоры: он выполнял обязанности атташе по финансовым делам. Не раз в истории судьба зло подшучивала над поэтами, превращала их то в таможенных чиновников, то в цензоров, то в интендантов, то в делопроизводителей. Дю Белле жаловался:

Ростовщикам я раздаю улыбки,
Банкира соблазняю, а потом
Торгуюсь с надоедливym кушчом.
Боюсь себя я выдать по ошибке.

Все же у Дю Белле находится время, чтобы глядеть, думать, страдать и писать. Четыре года, которые он провел в Риме, были решающими: там он нашел себя, там написал две книги, которые много веков спустя принесли ему славу: «Римские древности» и «Сожаления».

Прежде всего его поразило зрелище развалин. Новый Рим в те времена терялся среди огромного мира смерти, на каждом шагу виднелись обломки древней империи. Люди Возрождения относились к Древнему Риму как к ключу с живой водой. Таким Рим казался и Дю Белле, когда в парижской школе он зачитывался стихами Горация. Он был потрясен развалинами, хаосом небытия. Однако он был человеком эпохи, которая утверждала жизнь, и вскоре даже в развалинах нашел пафос созидания. Он писал о том, что поэты Древнего Рима живы, их

устами говорит Рим. Расщепленные камни вдохновляют живых мастеров.

Рим оказался не только развалинами: в годы, когда там жил Дю Белле, еще работал неистовый Микеланджело, исполнялись впервые литургии Палестрины, архитекторы строили дворцы, сочетая гармонию Золотого века с первыми прихотями сумасбродного барокко. Направляясь от одного банкира к другому, Дю Белле окунался в близкую ему стихию искусства. Он учился писать сонеты не только у своих предшественников, но и у камней Рима, у его художников.

До своего отъезда в Италию Дю Белле пережил недлительный и не очень-то страстный период приближения к христианству. Рим погасил в нем чуть тлевшую веру. Конечно, и в Париже Дю Белле мог увидеть лицемерие, разврат, корысть, жестокость, но только в папском Риме ему открылось лицо порока. В ряде сонетов он описал жизнь «священного города» — интриги кардиналов, их финансовые проделки, шулерство дипломатии, бесстыдство куртизанок, смесь полуголых девок с рясами, ладана с винным угаром, четок с выкладками банкиров.

Он начал тосковать по родине, и Франция ему представлялась не шумным Парижем, не университетом Пуатье, но тихой деревней на берегу Луары, с большими одинокими вязами и дубами, с легкими облаками на бледно-голубом небе, с домами, крытыми шифером и обвитыми маленькими плетистыми розами. Он чувствовал себя изгнанником. Тоска по родине вдохновляла многих поэтов от Овидия до нашего современника Рафаэля Альберти; это то чувство, которое понятно людям любой страны и любой эпохи.

Книга «Сожаления» — дневник, четыре года наблюдений, раздумий, признаний. В конце своего римского «изгнания» Дю Белле узнал любовь — не стилизованную, не петрарковскую, а подлинную. Мы знаем, что женщина, которую он полюбил, была римлянкой, звали ее Фаустина, у нее был муж. Любовь протекала бурно и оказалась нелегкой. Об этом, как и о многом другом, он рассказал читателям. Любовь, однако, не стала основной темой его «Сожалений». Он знал, что Ронсар о любви пишет с большим самозабвением.

О чем же предпочтительно писал Дю Белле? О жизни. О себе. Читая его «Сожаления» четыре века спустя, мы видим живого человека, радостного без слепоты, печального без отчаянья,

любящего красоту, но никогда не отделяющего путей искусства от трудной, широкой и вместе с тем узкой, длинной, всегда запутанной дороги жизни.

Кто кого обманул — папа французского короля или французский король папу? Положение в Риме кардинала Дю Белле стало чрезвычайно трудным. Папа Павел IV неожиданно заявил о своем решении опереться на Францию. Тотчас войска Габсбургов двинулись к Риму. Французский король был вынужден послать герцога Гиза в Италию, а тем временем Габсбурги, вместе с англичанами, захватывали города на севере Франции.

В 1557 году Дю Белле возвращается в Париж. Может быть, он не угодил кардиналу и наделал глупостей? Может быть, ему самому стало невтерпёж? У него немного денег, рукописи и большие надежды. Он устраивается в Париже у своего друга Бизэ, каноника собора Нотр-Дам. Перед ним пепельный собор, Сена, Франция.

Дю Белле рассчитывал, что влиятельный родственник поможет ему устроиться во Франции. Книга «Сожаления» вывела кардинала из себя. Нечего сказать, помог ему этот треклятый поэт! Что скажут кардиналы, найдя себя в стихах Дю Белле? Что скажет святейший отец? Нет, бедному родственнику нечего рассчитывать на протекцию кардинала.

Дю Белле снова болеет и снова мечтает о службе: хлопоты, обиды, невзгоды. Осенью 1559 года он лежит больной. Он снова оглох. Потом наступает очередное облегчение. Он улыбается возвращенной жизни. Весело он встречает Новый год в доме своего друга Бизэ; возвращается к себе и пишет стихи. Смерть застает его за рабочим столом. Он умер в ночь на 1 января 1560 года.

Не прошло и трех лет после смерти Дю Белле, как во Франции многое переменялось. Началась война между католиками и гугенотами. Просветителям пришлось позабыть о своих недавних мечтах: эпоха Возрождения кончилась.

Вскоре после войны, в 1946 году, я провел несколько недель в анжуйской деревне, неподалеку от родины Дю Белле. Широкая Луара то кажется полноводной, то внезапно мельчает, выступают островки. Деревья стоят на страже, как часовые. На дальних холмах виноградники; анжуйское вино очень душистое, сладковатое, с легким горьким привкусом. Воздух морской, влажный, на губах чувствуешь соль. Редки дни без солнца, и редки дни без дождя. Есть в Дю Белле нечто от этого пейзажа,

от природы всей Франции. Он всегда думает, даже когда хочет забытья. Его усмешка переходит в улыбку, но он не смеется, он усмехается. Он человечен в слабостях, в ошибках, в заблуждениях. Поэт страны, которая слишком хорошо узнала, что такое война, он (впрочем, как и все поэты Франции) прославляет мир. Безмерно преданный искусству, он порой издевается над ним. Он — поэт эпохи и народа, которым не свойственны ни фанатизм, ни даже полнота веры. Это придает его стихам и мягкость, и светлую грусть. Может быть, именно в тот век Франция наиболее полно выразила свою душу. Дю Белле не был ни мудрым Паскалем, ни непримиримым солдатом, как Агриппа д'Обинье, ни «принцем поэтов», сладкогласным Ронсаром. Он не обличал, не прославлял, не учил, он оставил нам свои признания. В этом для меня объяснение его жизненности: я переводил стихи близкого мне человека, современника, которого я случайно не встретил в одном из придорожных трактиров Франции.

Сонеты Дю Белле

Из книги «Олива»

LIX

Голубка над кипящими валами
Надежду обреченным принесла —
Оливы ветвь. Та ветвь была светла,
Как весть о мире с тихими садами.

Трубач трубит. Несет знаменщик знамя.
Кругом деревни сожжены дотла.
Война у друга друга отняла.
Повсюду распри и пылает пламя.

О мире кто теперь не говорит?
Слова красивы и посулы лживы.
Но я гляжу на эту ветвь оливы:

Моя надежда, мой зеленый щит,
Раскинь задумчивые ветви шире
И обреченным ты скажи о мире!

LXXXIII

Уж ночь на небо выгоняла стадо
Своих блуждающих косматых звезд,
И ночи конь, вздымая черный хвост,
Уж неся вниз, в подземную прохладу.

Уж в Индии, встревожены и рады,
Перекликались сонмы сонных звезд.
Все розовело. Трав был слышен рост.
Туманов плотных дрогнула ограда.

Тогда, вся в жемчуге, светясь, горя,
Вдруг показалась новая заря.
И день, пристыжен смутным ожиданьем,

Далекой Индии большой Восток
И пыль авжуйских голубых дорог
Залил своим как бы двойным сияньем.

Из книги «Древности Рима»

III

Увидев Рим с холмами неживыми,
Безмолвствует в смятенье пилигрим:
Нагромождение камней пред ним.
Напрасно Рим найти он тщится в Риме.

Был пышен Рим и был непобедим,
Он миром правил. В серо-синем дыме —
Обломки славы, щебень. Где же Рим?
Уж Рима нет, осталось только имя.

Он побеждал чужие города,
Себя он победил — судьба солдата.
И лишь несется, как неслась когда-то,

Большого Тибра желтая вода.
Что вечным мнилось, рухнуло, распалось.
Струя поспешная одна осталась.

VII

Повсюду славен, повсеместно чтим,
С поверженными, праздными богами.
С убогим мусором в разбитом храме,
Нам открывается великий Рим.

Был блеск его уму непостижим,
Беседовали башни с небесами,
И вот, расщеплен, он лежит пред нами,
Он нас томит ничтожеством своим.

Где слава цезарей, рабов работа,
Побед кровавых пышные ворота,
Героев рой, бессмертия ключи?

Все унесли века. Страшней нет власти.
Я говорю себе: коль эти страсти
Испеклило время, промолчи.

XXVII

Пришельца потрясает заустенье.
Те арки, что страшили небеса,
И дерзкий мост, и мрамора леса —
Пожарище, камней нагроможденье.

Но этот прах — источник вдохновенья;
Еще звучат бывшего голоса,
И зодчий, открывая чудеса,
Возносит к небу дивные строенья.

Не думайте, что все окрест мертво,
Колонны рухнули, не мастерство.
Обманчивому облику не верьте;

Вот он — веками истребленный Рим,
Он воскресает, он неистребим,
Рожденный страстью, он сильнее смерти.

Из книги «Сожаления»

I

Я не берусь проникнуть в суть природы,
Уму пытливому подать совет,
Исследовать кружение планет,
Архитектуру мира, неба своды.

Не говорю про битвы, про походы.
В моих стихах высоких истин нет,
В них только сердца несколько примет,
Рассказ про радости и про невзгоды.

Не привожу ни доводов, ни дат.
Потомкам не твержу, как жили предки.
Негромок я, цветами не богат.

Мои стихи — случайные заметки.
Но не украшу, не приглажу их —
В них слишком много горестей моих.

V

Льстецы покажут нам искусство лести,
Влюбленные раскроют сердца страсть,
Хвастун свой подвиг приукрасит властью,
Вздыхнет пройдоха о доходном месте.

Ревнивец будет бурно жаждать мести,
Ханжа докажет, что от бога власть,
Подлиза скажет, как к стопам припасть,
Вояка бравый помянет о чести,

Хитрец откроет мудрость дурака,
Дурак его похвалит свысока,
Моряк расскажет, как он плавал в море,

Злословить будут злые языки,
Шутить не перестанут шутники.
Я в горе вырос и прослаблю горе.

IX

В лесу ягненок блеет — знать,
Овцу зовет. Меня вскормила
Ты, Франция. Кого мне звать?
Ты колыбель, и ты могила.

Меня ты нянчила, учила.
Меняют стих, меняют статью.
Но как найти другую мать?
Кому ты место уступила?

Зову, кричу, а толка нет:
Лишь эхо слышу я в ответ.
Другим тепло, другим отрада,

А мне зима, а мне сума,
И волчий вой сведет с ума.
Я — тот, что отстаёт от стада.

ХII

Служу — я правды от тебя не прячу, —
Хожу к банкирам, слушаю купцов.
Дивишься ты — на что я годы трачу,
Как петь могу, где время для стихов.

Поверь, я не пою, в стихах я плачу,
Но сам заморожен звучаньем слов,
Я до утра слагать стихи готов,
В слезах пою, и не могу иначе.

Так за работою поет кузнец,
Иль, веслами ворочая, гребец,
Иль путник, вдруг припомнив дом родимый,

Так жнец поет, когда невмочь ему,
Иль юноша, подумав о любимой,
Иль каторжник, кляня свою тюрьму.

XXXI

Счастлив, кто, уподобясь Одиссею,
Исколесит полсвета, а потом,
В чужих порядках сведущ, зрел умом,
На землю ступит, что зовет своею.

Когда ж узрю Луару, что лелею,
Мою Луару, мой убогий дом
И дым над крышей в небе голубом?
Я не хочу величья Колизея.

Не мил мне мрамор. Как ни дивен Рим,
Он не сравнится с домиком моим.
На что бы ни глядел и ни был где бы,

Передо мной не боги на горе,
Не быстрый Тибр, а милая Лирé
И Франции единственное небо.

XXXIX

Хочу я верить, а кругом неверье.
Свободу я люблю, но я служу.
Слова чужие нехотя твержу,
Который год ряжусь в чужие перья.

Льстецы трусливо шепчутся за дверью,
Вельможа лжет вельможе, паж — пажу.
Не слышу правды, правды не скажу,
Хожу, твержу уроки лицемерья.

Ищу покоя, а покоя нет.
Я из одной страны спешу в другую
И тотчас о покинутой тоскую.

Стихи люблю, а мне звучит в ответ
Все та же речь, фальшивая, пустая,—
Святоши ложь, признанья красная.

CVI

Зачем глаза им? Ведь посмотрит кто-то,
Доложит. Уши им зачем? Для сна?
Они не видят горя, им видна
Доспехов и трофеев позолота.

Кто плачет там? Им воевать охота.
Страна измучена, разорена,
Но между ними и страной стена.
Еще поцарствовать — вот их забота.

Страна в слезах. У них свои игрушки:
Знамена, барабаны, трубы, пушки.
Приказ готов. Оседлан быстрый конь.

Так, на холме король троянский стоя
Глядел, как перед ним горела Троя,
И, обезумев, прославлял огонь.

Уроки Стендаля

В осеннюю ночь 1829 года мало кому известный французский литератор решил написать роман, без которого мне трудно представить себе и великую мировую литературу, и мою маленькую жизнь.

Анри Бейлю в то время было сорок шесть лет. Он успел располнеть, отпустить короткую бороду; возле створок рта обозначилась глубокая складка, придававшая лицу выражение горечи. Он болел и в течение одного года составил шесть завещаний.

За три года до того его покинула женщина, которую он любил с присущей ему страстностью,— жена влиятельного генерала графиня Клементина Кюриаль. Бейль называл ее Манти. Сохранился ее портрет, черты лица говорят о натуре замкнутой и в то же время порывистой. Манти приходилось скрывать свою связь с Бейлем, однажды она его спрятала в подвале, где он провел трое суток. У нее умерла дочь, и она готова была в этом видеть наказание свыше. Любовь была бурной и трудной. Манти писала Бейлю: «Ваша любовь — самое большое несчастье, какое только может выпасть на долю женщины...»

Стендаль уже опубликовал несколько книг: «Жизнь Моцарта», «История итальянской живописи», «О любви», «Расин и Шекспир», «Арманс». Он знает, однако, что еще не написал той книги, в которую вложит всего себя. У него нет ни славы, ни денег. В парижских салонах знают человека с большим животом и чересчур короткими ногами, который любит музыку, живопись и портит бумагу никому не нужными рассуждениями.

Позади много бурь, страстей, разуверений: отрочество, озаренное огнями революции, якобинские клятвы, армия Наполеона, сожженная Москва, Реставрация, торжество изуверов, долгие годы в Италии, рампы театров, встречи с Байроном, с Россини, с Сильвио Пелико, заговоры карбонариев, женщины, которых он любил,— актриса Гильбер (он вспомнит ее, описывая госпожу Реналь), жена польского офицера Мегильда Дембовская, Манти и другие. Роман позади, роман еще не написан.

Незадолго перед этим Давид Анжерский сделал портрет Анри Бейля. Скульптор — в кружке заговорщиков, которые мечтают о республике. Стендаль ненавидит монархию и ждет революцию, но не многого он ждет от революции: он знает, сколько вокруг лжи, пошлости, лицемерия.

Он едет в Милан, в город своей молодости, былых страстей и увлечений. Австрийская полиция его высылает как автора с «опасными политическими принципами». В ночь с 25 на 26 октября в Марселе он не спит: он увидел ту книгу, которую напишет в два присеста. Он даст ей потом название, над которым будут сто лет ломать головы литературоведы. Он покажет в этом романе все, что его мучает и вдохновляет: любовь и честолюбие, фарисейство и душевную отвагу, черную власть догмы и красный отсвет пожаров, войн, революций. Он напишет о настоящем, о прошлом, о будущем. Конечно, он постарается замести следы и скажет в предисловии, что написал эту книгу в 1827 году: он ведь хорошо знает, как дорого оплачивается правда. Но кто ему поверит? Если женщины, которых он любил, возмутятся, узнав себя в госпоже Реналь или в Матильде, то реакционеры поймут, о каких министрах и о каких изуверах идет речь в книге. Одну монархию сменил другая, но для господина Гизо Стендаль останется таким же подозрительным вольнодумцем, каким является для господина де Мартиньяка.

(Всю свою жизнь Стендаль играл в прятки. Мериме говорит, что к этому его приучила полиция империи, всевидящее око Фуше. Но не меньше Фуше Стендаль опасался полиции Бурбонов и Орлеанов, Австрии и Святого престола. Мериме рассказывает, что никогда Анри Бейль не подписывал писем своим именем, он преобразался в «Цезаря Бомбэ», «Коттонэ», «Вильяма Крокодила», «Корнишона», «Тимолеона дю Буа». Вместо обозначения города Чивита-Веккия, где он долго жил в качестве королевского консула, он ставил «город Пчела» и письма начинал деловым камуфляжем: «Я получил отправленную Вами партию шелка-сырца...»)

Стендаль умер не в 1829 году, когда составлял завещания и решил написать «Красное и черное», а тринадцать лет спустя. Кроме «Красного и черного», он успел написать «Пармский монастырь» и половину «Люсьена Левена». Узнав о его смерти, министр Гизо усмехнулся: «Это был большой шалун...» Когда Гюго рассказали, что умер Стендаль, знаменитый писатель,

только что выбранный в Академию, вынес свой приговор: «Монтескье остался благодаря своим книгам. А что останется от господина Стендаля? Ведь он не мог даже на минутку вообразить, что значит писать...»

За гробом Стендаля шли трое приятелей. Один из них, писатель Мериме, благожелательно относился к чудачествам Бейля: конечно, Стендаль никогда не был настоящим писателем, но этот дилетант обладал остроумием, начитанностью, да и добрым сердцем. И Мериме написал в некрологе: «Может быть, какой-нибудь критик XX века, среди груды писаний XIX века, откроет книги Бейля и отнесется к ним с большей справедливостью, чем наши современники». Мериме казалось, что самое большее, на что может рассчитывать Стендаль, это на посмертное признание его «тонкого ума» и «душевных качеств».

Известный в то время писатель и критик Жюль Жанен писал о «Красном и черном»: «Что за неистребимая потребность показывать все в уродливом виде, быть грубым только для того, чтобы испугать!» О том же романе Гюго отозвался пренебрежительно: «Я попробовал почитать, но не мог осилить больше четырех страниц».

Из тридцати трех книг, написанных Стендалем, при его жизни были опубликованы четырнадцать. Они лежали на полках книжных лавок. В течение десяти лет было продано семнадцать экземпляров книги «О любви». С трудом издатель решил напечатать семьсот пятьдесят экземпляров «Красного и черного».

Белинский зорко следил за книгами, привлекавшими внимание современников; он упоминает двадцать девять раз Жорж Санд, восемнадцать раз Дюма, семнадцать раз Жанена, пятнадцать раз Сю и ни разу Стендаля.

Стендаль при жизни был мало кому известен. Французские министры, папские полицейские, австрийские сыщики знали Анри Бейля, которого называли «смутьяном», «якобинцем», «атеистом». По их мнению, этот подозрительный человек развлекался тем, что писал скверные, а порой и опасные книги. Литераторы считали, что у Бейля острый ум, он пишет порой занятные памфлеты, только зря он пишет романы — у него нет ни таланта, ни фантазии, ни вкуса.

Были, разумеется, исключения, относятся они к людям, которых мы вправе назвать исключительными. Гете восхи-

тился «Красным и черным», а Бальзак называл «Пармский монастырь» лучшим романом века. Гете, однако, был озадачен «исключительностью и неправдоподобием деталей» в романе Стендаля, а Бальзак не мог примириться со стилем автора «Пармского монастыря». Даже признания сопровождались оговорками.

В восьмидесятые годы прошлого века французы «открыли» Стендаля. Писатели, однако, отдавая должное блеску и увлекательности его книг, рассматривали их как нечто, опереженное временем. Для Золя Стендаль был предтечей натурализма, и Золя упрекал автора «Красного и черного» за то, что тот не показал мира, в котором жили Жюльен Сорель и госпожа Реналь.

Нас теперь удивляют и равнодушие современников, и оговорки Гете или Бальзака, и близорукость Золя. Из всех французских авторов XIX века Стендаль нам наиболее близок. (Его стиль мне представляется менее устаревшим, нежели стиль Бальзака, а показ социальной среды в «Красном и черном» более глубоким, чем в «Нана».) В середине XX века и во Франции, и за ее пределами романы Стендаля читаются как современные книги.

Анри Бейль это предвидел. Он не был в литературе честолюбцем, не жаждал признания, мало страдал от насмешек критиков; но он был далек от самоуничужения. Он писал Бальзаку: «Смерть заставит нас поменяться с ними ролями. При жизни они могут с нами сделать все, но стоит им умереть, и их навеки поглотит забвение. Кто через сто лет вспомнит господина де Виллеля или господина де Мартиньяка?..» Стендаль говорил в 1835 году: «Кто через двадцать лет вспомнит лицемерный хлам этих господ. (Он говорит перед этим о Шатобриане и Сальванди.) А я думаю о другой лотерее, где самый крупный выигрыш — оказаться писателем, которого будут читать в 1935 году». Действительно, никто теперь не помнит имен всесильных министров Карла X или Людовика-Филиппа, никто не читает произведений Жюля Жанена или Сальванди, а «Красное и черное» или «Пармский монастырь» могут быть причислены к любимым книгам нашего времени. О них пишут сотни исследований, из них делают десятки фильмов, их читают во всех странах мира.

Слова Стендаля не были пророчеством наугад, они вытекали из всего мировоззрения этого писателя, который умел глядеть

не только глубоко, но и далеко. (Впрочем, одно вытекает из другого — глубина психологического анализа неотделима от исторической перспективы.) Романы Стендаля, конечно, помечены своим временем; «Красное и черное» он назвал скромно, но с вызовом, «хроникой 1830 года». Однако в Стендале много от XVIII века — и от его философов, в частности Гельвеция, и от характеров — достаточно заглянуть в мемуарную литературу эпохи Казановы, чтобы найти духовных родственников стендалевских героев. А пониманием романа как правдивейшего раскрытия человеческих характеров, ритмом повествования, стилем письма, сухим и, однако же, драматическим, Стендаль близок к авторам XX века.

Временная отдаленность придает некоторую бесспорность достоинствам его романов, мы говорим о них с большей уверенностью, чем о книгах наших современников. Вместе с тем мы не испытываем холода музея; «Красное и черное» — рассказ и о наших днях. Стендаль — классик и наш современник; его нельзя причислить к тому или иному литературному направлению. Он — реалист, поскольку реалистично все большое искусство — и «Гамлет», и «Дон-Кихот», и «Фауст». Он — романтик, поскольку, изображая реальность, он часто меняет пропорции, видит вершины, заглядывает в пропасти, жаждет духовного совершенства («Le sublime»); но это не каноны литературной школы, а крылья, вдохновение. (Существуют литературоведы, которым очень хочется разложить всех писателей на полочки и приклеить ярлыки. Стендаль для них неприятность: принадлежал к романтической школе, а создал реалистический роман. Они все же склоняются к анкетным данным: был с романтиками, значит, романтик. Недавно опубликованы заметки А. Фадеева; он пишет, что романтизм в представлении Стендаля «не означал какой-то литературной школы или течения».) Стендаль принадлежит всем, и каждый вправе видеть в нем своего учителя.

Я не раз перечитывал «Красное и черное». Мне кажется, что я многому научился у Стендаля — скорее как человек, чем как писатель (но можно ли противопоставить писателя человеку?). Когда роман потрясает, не думаешь о том, как он сделан. Читая «Красное и черное», живешь с Жюльеном Сорелем. Но вот сейчас я думаю о том, как сделана эта необыкновенная книга. Я думаю не о Жюльене, а о Стендале, следовательно, об Анри Бейле, думаю с признательностью ученика.

Опыт Стендаля не только опровергает заблуждения далекого прошлого, он рассеивает и многие иллюзии настоящего; Стендаль писал, что придет время, когда его книги покажутся «не чрезмерно аффектированными, а правдивыми». Уроки Стендаля для меня прежде всего в исключительной правдивости его книг. Анри Бейль умел любить и ненавидеть, он говорил: «Искусство живет только страстями». Но он при этом знал, что чем больше страстности в притяжениях и отталкиваниях, тем настойчивее совесть да и разум требуют правды.

Когда Стендалю докучали вопросами о его профессии, он полушутливо, полувсерьез отвечал: «Наблюдатель человеческих сердец». Это как будто совпадает с обычным представлением о работе писателя, который должен наблюдать происходящее, а затем, осмыслив свои наблюдения, описать жизнь.

Очевидно, слово «наблюдение», как и все человеческие слова, достаточно эластично. Флобер писал: «Ты сможешь изобразить вино, любовь, женщин при том, мой милый, условии, что сам не будешь ни пьяницей, ни мужчиной, ни солдатом. Если ты вмешиваешься в жизнь, то ты ее плохо видишь — или слишком от нее страдаешь, или слишком ею наслаждаешься». Эти слова относятся к 1850 году — Флобер тогда еще не приступил к своему первому роману «Госпожа Бовари». Он, конечно, чувствовал, что жизнь Анри Бейля, как и все творчество Стендаля, противоречит его представлениям о долге писателя. Бейль и воевал, и увлекался политикой, и влюблялся; никто, кажется, так не наслаждался жизнью и так не страдал от нее, как он. Его биография предопределила характер и содержание его книг. Меня поэтому не удивляет, что молодой Флобер писал: «Читал «Красное и черное», вещь, по-моему, плохо написана и мало понятна, как в отношении характеров, так и замысла». (Можно добавить, что биография писателя вообще в большой степени определяет его творчество: ведь биография — это жизнь художника, его связь с обществом, его личный душевный опыт. Участие в обороне Севастополя помогло Толстому написать «Войну и мир». Непрерывные схватки с банкирами, стряпчими, ростовщиками, судьями продиктовали немало страниц Бальзаку. Флобер, который в молодости проповедовал объективизм художника, впоследствии признавался: «Эмма — это я!» Однако нет более яркого свидетельства органической связи между жизнью писателя и его книгами, нежели связь между Стендалем и Анри Бейлем. Автор прекрасных исследований, посвя-

ценных жизни и творчеству Стендаля, Анри Мартино помог мне многими деталями пополнить мои представления о значении автобиографического элемента в книгах Стендаля. Но самым существенным для меня были книги самого Стендаля: «Дневники», «Воспоминания эгоиста», «Жизнь Анри Брюлара». Я говорил, что многому научился у Стендаля, я могу добавить, что это относится и к Анри Бейлю.)

«Наблюдатель человеческих сердец», Анри Бейль никогда не смотрел на жизнь со стороны. Вот одна из первых страниц его биографии. 1793 год. Конвент приговорил Людовика XVI к казни. Анри Бейлю десять лет. Его родители возмущены якобинцами: «Никогда все же они не посмеют его казнить!» А я про себя думал: почему бы нет, если он — изменник?.. Донесся шум — приехала почтовая карета из Лиона и Парижа. Мой отец сказал: «Пойду посмотреть, что эти изверги еще понаделали». А я надеялся, что изменника все-таки казнят... «Кончено, — промолвил он с печальным вздохом, — они его убили». Я испытал тогда одну из самых больших радостей моей жизни. А вот последняя страница. 21 марта 1842 года он сказал: «Я довольно хорошо скрываю мою болезнь... Умереть на улице — в этом нет ничего смешного, конечно, если это не нарочно...» На следующий день он шел по улице Капуцинов и упал, чтобы умереть, не приходя в сознание. Вся его жизнь была заполнена увлечениями, работой, путешествиями, борьбой. Он не хотел смотреть человеческую комедию из ложи бельэтажа, он сам ее играл. Может быть, поэтому некоторые французские писатели считали его неисправимым дилетантом.

Рецепт Флобера и жизнь Бейля несовместимы. Если задуматься над работой этих двух писателей, то может сначала показаться, что Флобер был трудолюбивым мастером, а Стендаль легкомысленным любителем. Флобер работал над «Госпожой Бовари» около шести лет. Стендаль написал «Пармский монастырь» в пятьдесят два дня. (Он писал вообще очень быстро — «Арманс» написан в восемнадцать дней, а триста страниц незаконченного романа «Ламиель» в сорок дней.) Флобер изучал подробности карфагенского быта, неделю искал название для газеты, которую читал аптекарь Омэ, решив написать «Бювара и Пекюше», выписывал учебники геологии и книги по садоводству, мог в точности объяснить медицинскую ошибку доктора Бовари. А Стендаль порой до того пренебрегал точностью

внешних описаний, что часть действия «Красного и черного» перенес в Безансон, где никогда не был, и спокойно оповестил об этом читателей. (Гоголь знал Петербург, Москву, Украину, но никогда не бывал в русском городе, далеком от всех границ, показанном им в «Ревизоре».) Означает ли это, что Стендаль писал о том, чего не знал? Напротив, его романы потрясают своей душевной достоверностью. Л. Н. Толстой говорил: «Я больше чем кто-либо другой многим обязан Стендалю. Он научил меня понимать войну. Кто до него описал войну такую, какова она есть на самом деле?.. Все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля». Над этими словами стоит призадуматься. Война в романе «Пармский монастырь» меньше всего напоминает традиционные батальные полотна. Стендаль показывает битву при Ватерлоо глазами молодого Фабрицио: маленький клочок земли, которую взрывают снаряды, и чувства юноши — страх, изумление, наивная гордость. Короткая глава помогла Толстому понять войну. Стендаль не был у Ватерлоо, но с войной он встречался — и в Альпах, и на Березине, и в Германии. Давние воспоминания помогли ему в 1838 году описать Ватерлоо, как Севастополь помог Толстому написать «Войну и мир».

Сядься писать роман, Стендаль ничего не «изучал» (только раз, усомнившись в сложностях дамского туалета, он решил расспросить об этом Манти). Его мало интересовал реквизит, он показывал характеры, страсти, судьбы. Однако его герои живут не в абстрактном мире, мы видим их окружение, понимаем, откуда они пришли. Стендаль хорошо знал законы общества, но больше всего его увлекало то, что Фадеев назвал стендалевской «диалектикой души».

«Красное и черное» Стендаль писал с перерывами. Он начал роман в октябре 1829 года в Марселе и, видимо, привез в Париж два месяца спустя только первую часть. В Париже его ожидало немало событий. Прошлым летом он познакомился с кузиной художника Делакруа Альбертой, которую называл «Санскритом». Альберта отличалась неровным характером, переходила от страстности к холоду и снова зажигалась. Стендаль расстался с ней, надеясь, что разлука укрепит ее чувство. Однако, вернувшись в Париж, он убедился, что Альберта предпочла ему его друга. Он был мрачен, он увлекся работой. Он написал залпом несколько новелл, среди них «Ванину Ванини». В январе он встречается с итальянкой Джулией Риньери; вскоре

Джулия ему признается в любви, говоря: «Я знаю, что ты стар и уродлив...» 17 января Стендаль возвращается к начатому роману. В апреле он сдает в набор начало «Красного и черного». В Марселе еще не было второй героини романа — Матильды. Теперь она встает перед Стендалем: он вспоминает Альберту, видит Джулию, видит и себя. Задумавшись, он идет на свидание с Джулией, а на улицах стреляют — это июльская революция. Он пишет своему английскому другу: «К сожалению, Мериме в Мадриде, он не видел этого единственного в своем роде зрелища, 28 июля на сто человек без чулок и без курток приходился один хорошо одетый. Чернь проявила героизм и была полна благороднейшего великодушия после битвы». Он увлечен политическими событиями. Он вставляет в рукопись романа новые страницы. Сколько он над ним работал? Меньше шести месяцев. Но можно ли его упрекнуть в поспешности, в недодуманности? Он жил до того сорок шесть лет и в роман вложил множество своих чувств, наблюдений, мыслей. Все его романы сначала пережиты и только потом написаны.

Я всегда с удовольствием перечитываю умные, необычайно тонкие письма Флобера: оживает образ автора «Госпожи Бовари», мы видим его с книгой или за письменным столом, в десятый, в сотый раз он переписывает страницу: он похож на ювелира, на микробиолога. Не таков Стендаль. Живи он теперь, его, наверно, считали бы, как и в его время, одаренным дилетантом. Он путешественник, политик, знаток музыки и живописи, историк и менее всего профессиональный литератор.

Ему было двадцать два года, когда актриса Мелани Гильбер, в которую он был влюблен, уехала из Парижа в Марсель. Бейль последовал за ней, поступил приказчиком в колониальную лавку, восхищался Шекспиром, старался тронуть сердце Мелани и вел дневник. Семь лет спустя мы видим его на Березине с отступающей армией, в кармане томик Вольтера — он его подобрал в Москве. Еще через пять лет он в Милане и влюблен в Мегильду. Итальянские либералы гадают: может быть, Бейль — агент французского правительства? Австрийская полиция убеждена, что он связан с карбонариями. Когда его спрашивают, что он делает в Милане, он пожимает плечами: он обожает хорошую оперу.

В 1830 году, вскоре после революции, его назначают консулом в Триест. Граф Седленицкий, префект венской полиции,

пишет Меттерниху: «Ваша светлость может увидеть из рапорта генерального директора полиции Милана барона Торрезани, что 22 и 23 сего месяца тот самый француз Анри Бейль, который в 1828 году был выслан из Милана как автор многих революционных памфлетов, опубликованных под вымышленным именем барона Стендаля, снова прибыл в Милан. Он заявил, что направляется в Триест, чтобы выполнять обязанности консула по назначению теперешнего французского правительства». Граф Седленицкий посоветовал Меттерниху отказаться принять консула, который известен «опасными политическими идеями». Меттерних вял доброму совету. Бейля назначают консулом в маленький город Чивита-Веккия, находящийся в папских владениях.

Посетители консульства, капитаны дальнего плавания и негодяны, не подозревают, что консул на досуге пишет романы. Стендаль увлекается политикой и оперой, Бонапартом и женщинами, археологическими раскопками и карбонариями.

Подростком Анри Бейль писал: «Моя цель? Стать большим поэтом. Для этого необходимо прекрасно знать людей. Стиль для поэта — нечто второстепенное». Я говорил, что Бейль жил не для литературы, но его жизнь позволила ему стать большим писателем.

Будучи только наблюдательным, писатель может прекрасно описать внешность героев, их поступки, показать быт, нравы, но для раскрытия внутреннего мира персонажей, для объяснения их поступков нужно нечто иное. Для перевоплощения мало таланта и фантазии, требуется душевный опыт, ибо собственные переживания, разумеется осознанные писателем, — ключи к пониманию переживаний других. Этими ключами обладал Стендаль, и в этом объяснение долговечности его романов. Обстановка, костюмы, нравы устаревают куда скорее, нежели человеческие страсти. Если комсомольцев потрясает трагедия Шекспира, то кого удивит, что, хотя теперь нет ни заговорщиков ультрароялистов, ни иезуитских семинарий, ни перекладных, переживания Жюльена Сореля хорошо понятны людям 1958 года?

Большими писателями после их смерти клянется кто хочет и как хочет. Восхваляя Бальзака, пытались принизить Мопассана и во славу Бодлера поносили Элюара. Я хорошо помню, как смеялись над Маяковским, и меня не удивило, когда четверть века спустя иные критики, отвергая неугодных им поэтов

нового поколения, ссылались именно на Маяковского. В конце XIX века некоторые поклонники Стендаля, опираясь на его книги, обличали авторов, пытавшихся показать социальные противоречия общества. Такие поклонники Стендаля уверяли, будто Анри Бейль был апологетом крайнего индивидуализма. При этом они повторяли слово «эготизм», которое Стендаль ввел во французский язык. (Эгоизм — чрезмерная любовь к себе, «эготизм» — любовь говорить о себе, его можно перевести как «ячество».) Стендаль впервые употребил этот термин, говоря о Шатобриане, которого не терпел: «От него воняет эгоизмом, эготизмом, плоской аффектацией». Одну из своих мемуарных книг Стендаль определил как эготизм. Он говорит: «Искренний эготизм для меня — описание человеческого сердца...» В дневниках, заметках, письмах Стендаля много наблюдений над собой; но он далек от самолюбования. Бейль интересовался собой, потому что Стендаль хотел узнать людей. Душевный опыт писателя зависит не только от пережитого, но и от умения пережитое осмыслить. Бейль влюблялся, путешествовал, увлекался политикой, встречался с различными привлекавшими его людьми не для того, чтобы все это описать, меньше всего в нем расчетливости профессионала. Но Стендаль умел думать над восторгом и разуверениями Бейля. Есть люди, которые много пережили, но не могут об этом рассказать, не могут даже понять, что с ними случилось, и, найдя в романе описание страданий героя, впервые задумываются над своей жизнью. Стендаль жил щедро, и он упорно, неотвязно думал над пережитым. Он мог говорить о себе как о персонаже романа. В дневнике за 1811 год есть запись: «Такого человека следует выбросить в окно», — это отзыв Бейля о Бейле.

Обычно появление автора на страницах романа меня, как читателя, расхолаживает, даже если писатель умнее, тоньше, интереснее своих героев. Мне кажется, когда я дохожу до авторских отступлений, что на сцену выбегает драматург и объясняет, почему его герой застрелился, вместо того чтобы жениться, или — это уже вовсе нестерпимо — читает зрителям небольшую лекцию об антисоциальной природе самоубийства, о превосходстве творческого труда над невращением. Место автора за кулисами. Стендаль, однако, часто показывается на страницах своих романов. Порой только точка с запятой отделяет переживания Жюльена Сореля от комментариев Стендаля. Почему это вмешательство автора не мешает читателю? Ве-

роятно, потому, что Стендаль умел не только говорить о Бейле как о герое романа, он говорил о героях романа как о себе.

Есть в «Красном и черном» удивительные строки. Они относятся к последним мыслям бедного Жюльена Сореля, приговоренного к казни. Это мысли Стендаля об истории, о познании, о трагедии человека: «О девятнадцатый век!.. Охотник в лесу стреляет из ружья, добыча его падает, он бросается за ней, попадает сапогом в муравьиную кучу, разрушает жилище муравьев, и муравьи, и их яйца летят во все стороны... И мудрейшие философы из муравьиного рода никогда не смогут понять, что это было за огромное, черное, страшное тело, этот сапог охотника, который так внезапно ворвался в их жилище, вслед за ужасающим грохотом и снопом рыжего пламени... Мушка-однодневка появляется на свет в девять часов утра в летний день, и в пять часов вечера умирает. Как ей понять слово «ночь»? Дайте ей еще пять часов жизни, и она увидит ночь, поймет ее...» Таковы мысли двадцатитрехлетнего Жюльена. Но задолго до того, в 1817 году, в «Истории итальянской живописи» Стендаль писал: «Мушка-однодневка, которая рождается утром и умирает до заката солнца, считает, что день вечен». Стендаль одарил Жюльена своими мыслями, не побоялся слить автора с героем.

Конечно, австрийские полицейские страдали присущей людям этой профессии манией преследования: Стендаль не был опасным заговорщиком. Но политика его страстно увлекала. В течение полувека многие литературоведы пытались это отрицать. Особенно это стесняло тех исследователей Стендаля, которые видели в нем апологета эгоизма.

Как-то в московском Литературном музее я увидел небольшую записку Стендаля П. А. Вяземскому. Бейль посылает своему соседу номер газеты «Тан»: «Там есть замечательные слова молодого казака. Какая сила, если бы буржуазия пошла навстречу крестьянину». Я не знаю, о каком казаке, о каких крестьянах, о какой буржуазии идет речь. Где тот номер газеты? Все это теперь может заинтересовать только историка. Но для Стендаля — то был сегодняшний номер газеты, сегодняшние заботы, сегодняшняя буря...

Гоголю нравились «Римские прогулки» Стендаля, но вряд ли он принял бы «Люсьена Левена». Приехав во Францию в 1837 году, Гоголь с отвращением заметил: «Здесь все политика». Стендаль не считал, что все во Франции политика, но он

понимал, что политика заняла важное место в жизни его современников, и это не угнетало, а радовало его.

В 1821 году Бейль был в Милане. Он переживал скверные дни. Метильда не отвечала на его страстные письма. За подозрительным французом ходили по пятам австрийские шпики. Бейль помышлял о самоубийстве и на рукописи книги «О любви» нарисовал пистолет. Он говорит об этом в своих воспоминаниях: «Только политическое любопытство помешало ему покончить с собой». Один неистовый эголист утверждает, что здесь явная опечатка, вместо слова «politique» в рукописи было неверно «publique». Между тем письма, статьи, дневники Бейля показывают, что это не опечатка и не оговорка.

Прежде французские исследователи Стендаля обходили молчанием те главы его романов, которые заполнены политическими событиями. Теперь некоторые авторы сосредоточивают все свое внимание именно на этих главах. Смешно, конечно, оспаривать увлечение Стендаля политикой, как смешно доказывать, что любовные драмы служили ему ширмой для изложения гражданских идей. Политика была для Стендаля одной из человеческих страстей, большой, но не всепоглощающей. Вряд ли стоит подсчитывать, сколько страниц «Люсьена Левена» посвящено политическим проблемам и сколько любви. Можно только отметить, что, описывая страсти, честолюбие, преступления, Стендаль никогда не забывал о социальных проблемах, о борьбе партий, о политике. Он умел глядеть на звезды, он старался понять, что такое ночь для мушки-однодневки, но при этом он с волнением заглядывал в свежий номер газеты, в постоянном нахождении злободневное, а в эфемерном постоянное, или, как говорят поэты, вечное.

В течение многих лет он посылал корреспонденции в либеральные журналы Англии, он писал о театрах и об иезуитах, о французской революции и о поэзии. В одной из статей он говорил: «Можно ли глубоко восхищаться стихами, даже самыми прекрасными, когда никто не знает, что с нами будет через год — не окажемся ли мы под игом инквизиции, не сядет ли на трон Франции герцог Орлеанский?»

Он ненавидел церковь и презирал буржуа: «Пока Боливар освобождал Америку, пока капитан Перри стремился открыть Северный полюс, мой сосед, владелец бумагопрядильни, нажил десять миллионов. Тем лучше для него и для его детей. Недавно он обзавелся своей газетой, и теперь он каждую субботу

меня поучает, что именно я должен любить. Он ведь благодетель человечества. Остается только пожать плечами».

Он ненавидел деспотизм и презирал подхалимство: «Даже если король — ангел, его правительство уничтожает искусство — не тем, что оно запрещает сюжет картины, а тем, что ломает души художников... Люди хотят понравиться министру или вице-министру, своему непосредственному начальнику. Пусть эти министры самые честные люди мира, все равно развиваются подхалимство, лесть, угодничество... Достаточно посмотреть, что происходит в маленьком французском городке, когда приезжает принц из королевской семьи. Злосчастный юноша обязательно хочет попасть в почетную свиту. Наконец он этого добивается, конечно не по своим заслугам, но он не числится в списках неблагонадежных, а его тетушка любит играть в карты с духовником господина мэра. И вот юноша пропал. Он может быть честным, приятным, если хотите, почтенным, но он навсегда останется плоской душонкой...»

Искажение душ насилием, лицемерием, подачками и угрозами было большой, может быть, основной темой романов Стендаля. Он не пытался скрыть свои политические симпатии: роль беспристрастного арбитра его не соблазняла. Удача его романов показывает, что тенденциозность не может повредить произведению искусства, если она рождена подлинной страстью и сочетается с внутренней свободой художника.

Три больших романа Стендаля — «Красное и черное», «Пармский монастырь», «Люсьен Левен» — изобилуют описаниями политических событий, которые волновали его современников. Стендаль не уклонялся от роли исторического хроникера. Исследователи его творчества раскрыли, что заговор де ля Моля в «Красном и черном» был навеян романисту подлинным заговором графа Монлозье, имевшим место в 1818 году. Ультрароялисты в романе мечтают об иностранной интервенции, которая покончит с революционными идеями. События 1818 года Стендаль перенес в «хронику 1830 года», и они для его современников не прозвучали как анахронизм. А нам заговор де ля Моля кажется куда более близким: мы вспоминаем и 1871 год, и события сороковых годов XX века. Я напомним слова одного из участников секретного собрания, молодого и фанатичного епископа: «Теперь, господа, нужно уничтожить не одного человека, а Париж... Зачем нам вмешивать в это дело всю Францию, оно касается одного Парижа. Зло от Парижа,

от его газет, от его салонов. Пусть этот новый Вавилон погибнет...» Стендаль предвидел и пушки версальцев, и мечты Виши.

Как случилось, что страницы романов, продиктованные злободневностью, не устарели? Бейль, увлекавшийся политической борьбой, говорил: «Мне противны корыстные, преходящие интересы политики на час». Он не отворачивался от политики, но умел глядеть дальше и глубже. На полях рукописи «Люсьена Левена» он написал: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». В людях, увлеченных политической борьбой, Стендаль находил человеческие страсти и тем спасал их от быстрой смерти. В этом отличие романа от газеты, отличие Стендаля от многих авторов, писавших и пишущих политические романы, которые устаревают еще до того, как наборщики успеют набрать красноречивые тирады, наконец, отличие художника от мушки-однодневки. Стендаль показывает нам, что ни тенденциозность, ни политика не могут принизить роман, если только автор умеет чувствовать, видеть, думать с той глубиной, которая присуща искусству.

Пороки, изображенные Стендалем, были порождены определенной эпохой, определенным обществом, он не отрывал своих героев от мира, в котором они жили; но пороки эти показаны настолько глубоко, что они понятны людям любого общества, любой эпохи. Он, например, ненавидел иезуитов, видя в них носителей лицемерия. Но и читатель страны, где никогда не было иезуитов, легко поймет страдания молодого Жюльена. У лицемерия множество масок, и памфлет обличает ту или иную маску. Стендаль обличал не только данную маску, но и любовь к маскировке. Друг Бейля Курье был превосходным памфлетистом, и когда Стендаль писал памфлеты, он подражал Курье. Теперь мало кто читает Курье, а политические сцены в романах Стендаля от времени не потускнели. Разве ограничена местом и временем трагедия Фабрицио? Бейль часто говорил, что дело не в личности тирана, а в сущности тирании, что тиран может быть умным или глупым, добрым или злым, все равно он всемогущ и бессиль, его пугают заговорами, ему льстят, его обманывают; полнятся тюрьмы, шепчутся малодушные

лицемеры, и твердеет молчание, от которого готово остановиться сердце. Разве страдания Жюльена перестали волновать читателей от того, что деньги или звания сменили титулы или чины? Мало кто интересуется историей Ютландии V века, но терзания Гамлета живы, как живы терзания героев Стендаля.

Стендаль мог годами ничего не писать, кроме дневников или заметок, и он мог работать над романом с утра до глубокой ночи: «Когда я сажусь писать, я забываю о моем идеале прекрасного в литературе. Меня осаждают мысли, которые мне необходимо выразить. Наверно, г. Вилльмэна именно так осаждают формы фраз, а того, кого называют поэтом, — Делиля или Расина, осаждают формы стихов...»

Вспоминая свое отрочество, Бейль говорил: «Мой восторг перед математикой, может быть, вытекал из моей ненависти к лицемерию: мне казалось, что в математике немислимо лицемерить». Впоследствии Стендаль пришел к искусству: он понял, что и оно не терпит лицемерия. Его жажда правдивости совпала с его пониманием романа. Он говорил в 1834 году: «В молодости я писал биографии (Моцарта, Микеланджело), это нечто вроде истории. Теперь я жалею об этом, мне кажется, что нельзя достичь правды, говоря о вещах и больших и малых, во всяком случае нельзя достичь правды в деталях. Трасси мне говорил: «Правды теперь можно достичь только в романе. Я с каждым днем все лучше вижу, что искать ее в другом напрасно». По глубокому убеждению Стендаля, правдивость требует точности деталей, густоты душевных примет, всего, что отделяет один час от другого, человека от его соседей. Вне правдивости душевных деталей могут существовать только схемы, которые обманывают своей логичностью, своим мнимым правдоподобием и которые неизменно лживы.

Некоторые литературоведы утверждали, что Стендаль не обладал фантазией: он ведь ни разу самостоятельно не придумал сюжета романа. Интрига всех его романов заимствована из разных источников. В «Судебном вестнике» он прочитал о процессе своего земляка Антуана Берте, сына бедного деревенского ремесленника, которому покровительствовал местный священник. Антуан поступил в духовную семинарию, был исключен за чтение светских книг и определился репетитором к семье Мишу. Вскоре он стал любовником госпожи Мишу. Потом он попал в высшую духовную семинарию, занял место воспита-

теля в доме Кордона, ухаживал за его дочерью и, оскорбленный тем, что к нему в высшем обществе относятся как к прислуге, решил отомстить. Неизвестно почему его выбор пал на бывшую его любовницу, госпожу Мишу; увидев ее молящейся в церкви, он в нее выстрелил. Присяжные приговорили его к гильотине, и он умер мужественно. Фабула «Красного и черного», таким образом, существовала до того, как Стендаль решил написать свой роман. В 1833 году Бейль увлекался старыми итальянскими манускриптами, которые покупал у римских букинистов. Его внимание привлекла новелла, рассказывающая о семье Фарneze, жившей в Парме в XVI веке. Он писал тогда: «Молодость папы Павла III была поразительной...» Пять лет спустя Стендаль вернулся к старой новелле и решил положить ее в основу своего романа. В новелле Ванноза Фарneze, славившаяся своей красотой, с помощью любовника Родерико решает помочь своему племяннику Александру. Этот племянник был заключен в тюрьму, убежал оттуда и стал кардиналом. Он продолжает, однако, вести беспутный образ жизни, пока не встречает благородную Клелию. В романе Стендаля Александр Фарneze станет Кабрицио, Ванноза — Сансевериной, Родерико — графом Моска.

Читателя, который не может оторваться от романа Стендаля, пожалуй, смутит то пренебрежение, которое выказывал Бейль к интриге повествования. Газетная заметка, старая новелла, даже неудачная книга одного из современников в его воображении оживали, преображались, становились макетами мира, который он заселял своими героями. Сюжет его не радовал и не стеснял. Он не составлял подробного плана романа, зная, что такой план неизбежно будет опрокинут в ходе работы. Он писал Бальзаку: «В молодости я пробовал иногда набрасывать план романа, но эти планы меня сразу расхолаживали...» Он не раз признавался, что, только написав несколько страниц, видит дальнейшее, говорил, что намеченные рамки могут помешать душевным находкам. Его вдохновляло рождение героев, становление характеров; причем он никогда не характеризовал героев — характеры проявлялись в поступках; этой чертой его романы напоминают театр. Он объяснял методы своей работы: «Очертить как можно более четко характеры и наметить в самых общих чертах происшествя. Детали придут потом. Никогда так глубоко не видишь деталей, как во время работы, когда пишешь...»

Для Стендаля-романиста самое важное правдивость характеров, которая зависит от множества точных душевных деталей. Во французском тексте романа «Красное и черное» семьсот страниц. Всего-навсего одна страница рассказывает о многих существенных событиях: прочитав письмо госпожи Реналь, Жюльен быстро покинул Матильду, добрался до почтовой кареты и направился в Веррьер. Там он забежал в оружейный магазин и не помня себя купил пистолет. После чего он пошел в церковь, увидел госпожу Реналь, которая молилась, и дважды в нее выстрелил. Все это рассказано быстро, лаконично, как в рабочем сценарии. Но свыше ста страниц с поразительной, скажу, с математической точностью показывают, как честолюбивая игра Жюльена, решившего завоевать сердце Матильды, становится своеобразной любовью.

Вопрос о том, как автор создает своих героев, одна из самых важных и самых необследованных сторон психологии творчества. Одни читатели убеждены, что романист выводит в книгах подлинно существующих людей, меняя только имена, другие думают, что герои романа — это искусственно созданные персонажи, отвечающие сюжету, цели автора, его идеям, третьи полагают, что писатель путем сложных наблюдений находит некий концентрат, который является уже не просто персонажем, а типом. Когда мы знакомимся с многочисленными исследованиями, посвященными «Красному и черному», мы видим, что Стендаль создавал своих героев по-разному, к некоторым из них, вероятно, применимы приведенные мною суждения читателей, но эти суждения не объясняют главного.

Есть ли в «Красном и черном» подлинно существовавшие люди? Есть. Некоторые даже описаны под своими фамилиями: учитель Бейля Грос, гренобльский аббат Шелан, книготорговец Фалькон (одну букву Стендаль изменил). Гренобль в романе стал Безансоном. Исследователи много спорили и спорят о прототипе маркиза де ля Моля, о типах заговорщиков; в романе Стендаля они находят различных министров Реставрации. В психологическом анализе Стендаль чрезвычайно дорожит правдивостью деталей, никогда Матильда не сможет повторить душевное движение госпожи Реналь, различен также их словарь. Но как только начинаются политические споры, Стендаль не заботится об индивидуализации языка, он старается помочь своим персонажам изложить их мысли наиболее ярко. Маркиз де ля Моль говорит заговорщикам: «Да, господа, именно об

этом несчастном народе можно сказать: «Чем станет он — столом, лоханкой, богом?» «Он станет богом!» — воскликнул баснописец...» Ультрароялисты должны сделать народ богом с помощью армий интервентов. За год до того Стендаль писал в газетной статье: «В басне Лафонтена «Ваятель и статуя Юпитера» скульптор, начиная работать над куском мрамора, восклицает: «Чем станет он — столом, лоханкой, богом?» С такой же неизвестностью мы думаем о будущем Франции. Что у нас будет через десять лет — тиран вроде Кромвеля, экономное правительство с плохо оплачиваемым президентом вроде Вашингтона или республика с Директорией из пяти человек? Об этом не говорят вслух, боясь прослыть якобинцем...» Стендалю не смутило, что «якобинец» автор и монархист де ля Моля прибегают к одному и тому же образу.

Мне кажется, что герои романа всегда являются чудесным сплавом: многие наблюдения пополняются душевным опытом автора. Мы знаем женщин, которых любил Бейль, и по тем или иным признакам говорим: он вспоминал о ней, когда писал госпожу Реналь, или он взял ее черты для образа Матильды. Но и здесь возможны ошибки: одна и та же женщина могла помочь рождению двух столь различных героинь романа. Когда Стендаль писал о муках госпожи Реналь, у которой заболел сын, он, бесспорно, вспоминал смерть дочери Клементины Кюриаль. Письма Клементины к Стендалю сохранились, и, читая их, видно, насколько она сродни Матильде. Однако в конце 1829 года Матильды де ля Моля еще не было: Стендаль еще не знал всех подробностей душевной жизни своей новой героини. Он встретился с Альбертой, которая на этот раз его отвергла. (Она обиделась, потом, когда роман был издан, — узнала в Матильде себя.) Обычно прототипом Матильды считают итальянку Джулию Риньери. В ней были одновременно и беззащитность, и огромная воля; она первая призналась в любви Бейлю. Можно было бы продлить список моделей, но мне кажется, что наблюдения Стендаля неизменно пополнял, вернее, освещал своими собственными переживаниями; это относится и к характерам женщин (здесь нет ничего удивительного — вспомним Анну Каренину, вспомним признания автора «Госпожи Бовари»).

А Жюльен? Неужто, говорят нам, Стендаль, осуждавший эгоизм, выше всего ставивший счастье других, ненавидевший лицемерие, вложил свои сокровенные чувства в честолюбивого,

расчетливого, лживого Жюльена Сореля? Некоторые критики, отвечая на этот вопрос положительно, говорят, что Анри Бейль был честолюбцем и холодным эгоистом. Другие, напротив, отрицают сходство между автором и его героем. Что касается самого Стендаля, то он не раз подчеркивал, что в Жюльена Сореля вложил себя. Конечно, нелепо отождествлять Анри Бейля с героем «Красного и черного». Но Стендаль, изображая и Жюльена, и Люсьена Левена, и Фабрицио, придал им много автобиографических черт, отрицать это могут только люди незнакомые с исповедями Анри Бейля. Можно в романе «Красное и черное» найти множество деталей, сближающих молодого Бейля и Жюльена, — от культа Наполеона до болезненной застенчивости, от страстной чувствительности «Новой Элоизы» до глубокого неверия. Можно, читая о том, как Жюльен не решается объяснить госпоже Реналь, вспомнить юного Бейля в доме графини Дарю. Можно улыбнуться конфузу Жюльена — в первом же письме, написанном для маркиза де ля Моля, он допустил грубую орфографическую ошибку, написал «села» с двумя «л» — ведь ту же ошибку сделал молодой Бейль, представив записку своему покровителю графу Дарю. Можно сопоставить хитрости любви: Жюльен, желая покорить сердце непреступной Матильды, пишет любовные письма госпоже де Фервак. По роману это ему подсказал его русский знакомый, некто Коразов; на самом деле это подсказал Жюльену Бейль, который, пытаясь победить Альберту, делал вид, будто влюблен в ее подругу, госпожу Анселот. Такие детали можно, разумеется, отвести, назвать их случайными. Не они подчеркивают близость Жюльена Стендалю, а постоянное стремление автора спасти молодого честолюбца в те минуты, когда он готов погибнуть в глазах читателей. Личность Жюльена достаточно сложна: это не Тартюф и не Растиньяк. Стендаль, впрочем, не скрывает своего отношения к Жюльену. Есть в конце романа изумительная сцена. К Жюльену в тюрьму приходит его былой товарищ Фуке, простой крестьянин, который хочет отдать все свои сбережения, чтобы спасти Жюльена от смерти. Жюльен потрясен: он видит силу человечности, и Стендаль доверяет ему свое любимое слово «величье» («le sublime»). Здесь автор прямо вмешивается в повествование и говорит о Жюльене: «Он был еще очень молод, но, по-моему, у него была хорошая основа. Большинство людей идет от чувствительности к хитрости, а он с возрастом приобрел бы отзывчивость, доб-

роту и вылечился бы от своей сумасшедшей подозрительности... Но к чему эти ненужные предсказания?..»

Критики, считавшие Жюльена неисправимым карьеристом, много раз доказывали, что конец романа нелогичен, натянут, случаен. Действительно, зачем было Жюльену стрелять в госпожу Реналь? Бесспорно, Матильда добилась бы своего, и, несмотря на злосчастное письмо, Жюльен стал бы зятем маркиза де ля Моля. Все это так, но Жюльен не холодный карьерист. Им овладевает безумие. Он больше не рассуждает, он похож на лунатика. Он думает, что мстит госпоже Реналь, и, только опомнившись в тюрьме, видит, что он ее любит.

Конечно, поступок его непривлекателен, но Стендаль превращает его из обвиняемого в обвинителя — сын бедного крестьянина, плебей обличает то общество, которое требует лицемерия, наказывает за правду и в угоду множеству условностей попирает большие чувства.

(Часто говорят о воздействии общества на художника и куда реже о воздействии художника на общество. В 1830 году Жюльен Сорель начал жить самостоятельной жизнью и полвека спустя стал своим человеком для довольно широкого круга французских читателей. Две любовные истории Жюльена начинаются с расудочных выкладок, с тщеславия, с желания влюбить в себя женщин того общества, которое для него закрыто; любовь он разыгрывает как шахматную партию; и в обоих случаях, неожиданно для себя, оказывается захваченным чувством, превращается из игрока в фигуру. Жюльен имел много наследников во французском психологическом романе конца XIX и начала XX века. Во Франции мне приходилось сталкиваться с молодыми людьми, которые считали вполне естественным, влюбляясь, сохранять хладнокровие, помнить о честолюбии, изучать стратегию любви. Конечно, писатель описывает, но он и предписывает.)

Золя казался, что Стендаль пренебрегал реальностью. Вспоминая сцену, когда Жюльен вечером в саду впервые решается украдкой пожать руку госпожи Реналь, Золя писал: «Не чувствуется среда. Это могло бы приключиться безразлично когда и безразлично где, лишь бы было темно». Золя отмечал, что Стендаль не описывал ни одежды, ни обстановки, давал, по его мнению, мало примет социального положения героев: «Конечно, он знал жизнь, но он ее не показывал в ее подлинном виде; он подчинял действительность своим теориям и показывал

ее согласно своим социальным концепциям». По мнению Золя, Стендаль грешил субъективизмом и поэтому не был реалистом.

Современники возмущались романами Стендаля, говоря, что этот писатель клеветает на французское общество, что добропорядочные провинциалки не похожи на госпожу Реналь, что семинария в Безансоне — дурной шарж, что маркиз де ля Моль и дамы Веррьеря являются фантазией автора, ищущего дешевых эффектов.

Стендаль защищался. Он не боялся язвительных отзывов, но за спиной журнальных критиков он видел (и не без основания) тени полицейских. Он говорил, что его романы показывают действительность, что он не преувеличивает, не шаржирует и, уж конечно, не клеветает. В «Красном и черном» Стендаль писал: «Роман — зеркало на большой дороге. В нем отражаются то лазурное небо, то грязь, лужи, ухабы. И человека, у которого зеркало, вы обвиняете в безнравственности. Зеркало отражает грязь, и вы обвиняете зеркало. Обвиняйте лучше дорогу с ухабами или дорожную инспекцию...» В предисловии к «Арманс» Стендаль говорил: «Два десятка страниц могут показаться сатирой... Мы просим у читателей снисхождения, которое публика оказала авторам комедии «Три квартала»: они показали публике зеркало, и не их вина, если некоторые уроды узнали себя. На чьей стороне зеркало?..»

Итак, по словам Золя, Стендаль пренебрегал реальностью. Современники упрекали автора «Красного и черного» в том, что он искажает действительность. Стендаль отвечал: я — зеркало. К этому можно добавить, что Золя приписывал деформацию действительности философским и политическим идеям Бейля, а критик (разумеется, академик) Фагэ уверял, что Стендаль был попросту неумен, «за всю жизнь у него не было ни одной идеи».

Чем больше я заглядываю в историю литературы, тем меньше понимаю в классификации направлений, течений, авторов. В искажении действительности упрекали уже Аристофана, и возможно, что он говорил в ответ про зеркало. Гоголь пытался объяснить, что существует различная оптика — для наблюдения над звездами и для обследования мельчайших насекомых. Стендаль писал о том, что замечал, а замечал он, как и все писатели, далеко не все. Даже Золя, уверявший, что он объективен, научен, беспристрастен, выбирал из сюжетов те, которые соответствовали его идеям, создавал героев романов согласно

своему замыслу, ярко освещал одни чувства, кидал беглый отсвет на другие, оставлял в тени третьи. «Зеркало» Стендаля не было полированной поверхностью, он не отражал, а, наблюдая, воображал и преображал. Перспектива «Битв» Учелло не имеет ничего общего с перспективами фотографии. Диалоги Хемингуэя не похожи на механическую запись любого, даже самого драматического, разговора. Глава «Красного и черного», посвященная суду над Жюльеном Сорелем, менее всего напоминает стенограммы судебных разбирательств. Как бы ни была точен социальный анализ развития общества, как бы ни была подчинена общим процессам любая индивидуальность, мир романа отличен от философских обобщений, государственных планов, данных статистики.

Писатель как бы открывает человека, а открытие это не изобретение, оно требует подъема и внутренней свободы искателя. Конечно, даже самый крупный ученый, пролагающий новые пути, многое берет у своих предшественников; но если бы общество могло подсказать Ньютону, Копернику, Менделееву или Эйнштейну, что именно они должны искать и что найти, не потребовалось бы их гения, открытий не было бы. Гельвеций, Руссо, Монтескье, Сен-Симон помогли Стендалю определить отношение к миру, но они не могли подсказать ему его душевные открытия.

Стендаль, как и все большие писатели от Данте до Толстого, был в своих произведениях тенденциозным. Тенденциозность — это страстность, она не может помешать автору, и произведения писателей, выступавших против тенденциозности, не менее тенденциозны, чем книги Стендаля. Но быть тенденциозным в искусстве вовсе не означает по-любому смещать пропорции и подчинять поступки героев идее романа; так создаются только дурные книги; они могут, конечно, при благоприятных обстоятельствах сыграть известную роль, но это — книги на час. Смещая пропорции, изменяя перспективы, желая придать плоть своей идее, писатель повинуетя строгим законам художественной правдивости; только если он будет соблюдать эти законы, читатели примут его толкование за отражение действительности, живопись — за зеркало. Стендаль в своих романах создал мир, который, будучи реальным, никак не является копией мира, существовавшего в 1830 или 1840 годах.

Сопrotивление героев автору заставило зрелого Стендаля отказаться от предварительных планов романа: он признавался,

что план трещит и распадается по мере того, как герои обрастают плотью.

Говоря о законах искусства и о художественной правдивости, я вспоминаю слова Белинского: «Истинным художникам равно удаются типы и негодяев и порядочных людей; когда же мы находим в романе удачными только типы негодяев и неудачными типы порядочных людей, это явный знак, что или автор взялся не за свое дело, вышел из своих средств, из пределов своего таланта и, следовательно, погрешил против основных законов искусства, то есть выдумывал, писал и натягивал риторически там, где надо было творить; или что он без всякой нужды, вопреки внутреннему смыслу своего произведения, только по внешнему требованию морали, ввел в свой роман эти лица и, следовательно, опять погрешил против основных законов искусства... Творчество, по своей сущности, требует безусловной свободы в выборе предметов не только от критиков, но и от самого художника. Ни ему никто не вправе задавать сюжетов, ни он сам не вправе направлять себя в этом отношении. Он может иметь определенное направление, но оно у него только тогда может быть истинно, когда без усилия, свободно, сходится с его талантом, его натурою, инстинктами и стремлением».

Можем ли мы не дорожить опытом Стендаля? Его тенденциозность вытекала из его глубоких убеждений, он сочетал гражданские страсти с глубоким и правдивым раскрытием душевного мира героев, философию с точностью сердечных примет. Мне кажется естественным, что передовые писатели нашего времени ревниво относятся к урокам Стендаля. Они не могут его уступить бесплодным эгоцентрикам, и никогда они не согласятся отдать большое сердце Стендаля в монопольное ведение разномастных догматиков.

Золя считал, что отсутствие тщательного описания внешности героев, их одежды, обстановки было недостатком Стендаля. По-моему, это было его особенностью, вытекавшей из его мироощущения, из его концепции романа. Бальзак не брезгал внешними приметами; он подробен в описаниях, он не скупится на серии драматических эпизодов, стремится создать галерею типичных персонажей. Многие его романы напоминают мне картины Брейгеля. Герои Стендаля возникают внезапно, они сродни испуганным воинам, женщинам и старцам Микеланджело. (Написав эти строки, напечатав в журнале статью,

я вдруг увидел, что мое сравнение невольный плагиат— Бальзак писал Стендалю: «Я пишу фреску, а вы создали итальянские статуи».) Стендаль порой опускал не только описания внешности героев, но и, казалось бы, важнейшие сцены. Я говорил о том, как скупо изображено преступление Жюльена, ему посвящено ровно шестнадцать строк. В «Пармском монастыре», кратко сказав, что Клелия отдалась Фабрицио, Стендаль пишет: «Здесь мы попросим разрешения, не добавив ни одного слова, перешагнуть через три года». Пейзажи появляются только тогда, когда природа раскрывает душевный мир героев. Читатель должен многое вообразить, дополнить текст своей фантазией; в этом отличительная черта романов Стендаля.

Конечно, с незапамятных времен любое произведение искусства, будь то эпические песни, легенды или статуи богов, доходило до людей дополненное их фантазией. Чтение романа — творческий процесс, читатель пополняет текст своим воображением, толкует героев повествования, исходя из своего душевного опыта. Нет одного Жюльена Сореля, как нет одной Анны Карениной, — их столько же, сколько читателей.

Беседа с писателями, моими современниками, я порой замечал озабоченность автора: достаточно ли подробно он описал такую-то сцену или такой-то, пусть второстепенный, персонаж? Будут ли понятны эти главы читателям? Появился даже неологизм, который меня коробит не столько вульгарностью, сколько алогичностью — в нем явное пренебрежение ролью читателей, я говорю, разумеется, о «доходчивости». Стендаль относился к читательской фантазии с глубоким уважением. Он говорил о «живописи, которую создает воображение зрителей», и оставлял в книгах широкие поля — многое должен был дописать читатель. Вот что писал Стендаль о романе одного из средних беллетристов: «Его будут читать, похвалят и быстро забудут... Все в нем верно, и все плоско; ни о чем или почти ни о чем не стоило говорить. Этот роман обрадует читателей, лишенных воображения».

(Скупость описаний внешности героев, вероятно, немало озадачивала кинорежиссеров, занимавшихся инсценировками стендалевских романов. А может, это, напротив, их радовало? Я смотрел в Праге французский фильм, созданный по роману «Красное и черное». Молодой чех возмущенно говорил девушке: «Они попросту спутали: Матильда на экране — это госпожа

Реналь в книге, и наоборот...» Я убежден, что он твердо знал, как именно выглядят героини Стендаля.)

Стиль Стендаля резко отличается от стиля романистов его эпохи; в своей голизне, в перебоях ритма, в стремлении быть точным он приближается к исканиям нашего времени. Стендаль говорил: «Человек, охваченный чувством, случайно находит выражение самое ясное и самое простое». Он писал Бальзаку: «Стиль никогда не может быть слишком ясным, слишком простым... Красоты стиля Шатобриана мне казались смешными уже в 1802 году. Этот стиль выдает множество мелкой неправды... Стиль Руссо, Вилльмэна, Санд — это много того, о чем не стоило бы говорить, а часто и много фальшивого... Порой я четверть часа думаю, поставить ли прилагательное до существительного или после, — мне хочется рассказать о том, что у меня на сердце: 1) правдиво и 2) точно... Если бы госпожа Санд перевела на французский язык «Пармский монастырь», роман, наверно, пользовался бы успехом, но то, что помещается в двух томах, стало бы тремя или четырьмя». Стремление к лаконичности в глазах Стендаля было связано со стремлением к правдивости: он не терпел того, что на литературном жаргоне называют «водой».

Он ненавидел псевдопоэтичность и ложный пафос: «Не могу вынести, когда вместо «лошади» пишут «конь», по-моему, это лицемерие». Он возмущался, напав в книге Сталь на гиперболу: стоило фонтану Треви замолкнуть, как над всем Римом воцарилось молчание, — «Неужели французскую публику можно прельстить такими пошлыми преувеличениями?..» Много раз Стендаль говорил, что образцом стиля для него является гражданский кодекс. Он боялся громких слов: «Не нужно упрекать великих мастеров живописи в холоде. В течение моей жизни я видел пять или шесть героических поступков, и я был поражен простотой героев».

Стендаль придавал огромное значение ритму — и в развитии повествования и в диалогах: «Когда люди разговаривают, нужно ритмом показать различие характеров, найти ритм для различных чувств». Его романы напоминают реки его родного края, Дофинэ, которые то стремительно несутся вниз, снося все на своем пути, то становятся широкими, плавными, отражая деревья или дома, то снова дробятся и пенятся. Стендаль ни на минуту не забывает о ритме повествования. Он может ввести в роман вереницы людей; описав их подробно или назвав скоро-

говоркой, и забыть о них в ту самую минуту, когда читателю кажется, что они выходят на передний план. Один из современных исследователей Стендаля, Бардэш, приписывает это капризу автора, возведенному в прием: «Романист прогуливается и записывает свои впечатления. Если романы Стендаля что-либо напоминают, то скорее всего «плутовской роман». По-моему, романы Стендаля менее всего напоминают плутовской роман, который был построен на смене приключений. Стендаля увлекали характер общества, характеры людей, общественные и личные драмы; интрига для него была тем же, чем являлись религиозные мифы для неверующих живописцев Возрождения. Если я упомянул об определении Бардэша, то только для того, чтобы отметить неумирающую молодость Стендаля: давно он всеми причислен к классикам, но построение его романов, его манера письма продолжают вызывать недоумение и споры.

Раскроем «Красное и черное». Вот одна из патетических минут: хитрость Жюльена, посылавшего любовные письма госпоже де Фервак, удалась: гордая Матильда капитулировала. Жюльен, в свою очередь, захвачен страстью. Стендаль сразу становится лаконичным: «Разумнее опустить описание столь сильного безумия и блаженства. Выдержка Жюльена была равной его счастью: «Мне нужно спуститься по лесенке», — сказал он Матильде, увидев на востоке, за садами, на трубах утреннюю зарю». (В русском издании это переведено так: «Ну, пожалуй, будет разумней воздержаться от описания столь невероятного помрачения рассудка и столь умопомрачительного блаженства. Однако мужество Жюльена было не менее велико, чем его счастье. «Мне надо уйти через окно», — сказал он Матильде, когда утренняя заря заалела на дальних дымовых трубах, далеко за садами на востоке». Перевод почти вдвое длиннее оригинала, вставлено много объясняющих слов, и последняя фраза разбита на две. Я говорю это не в укор переводчику — Стендаль считал, что именно так «переведет» его роман Жорж Санд. Переводчик постарался придать лаконичному стилю Стендаля более традиционный характер.) У Стендаля длинные отступления сменяются напряженным, отрывистым диалогом, внутренние монологи — политическими документами, светская болтовня — глухими признаниями. Задолго до социальных сдвигов XX века, до механизации быта, до эпохи, когда жизнь каждого окажется тесно сплетенной с

жизнями сотен других, Стендаль положил начало той форме романа, которая нам представляется современной: это быстрая смена мест действия, перебой ритма, внезапное повышение и понижение голоса. Вот отрывок из письма Бейля, который показывает, насколько его манера письма близка к писателям XX века: «На улице Лючина убили девушку, она упала в двух шагах от меня. Больше всего меня поразила кровь, очень яркая, на красивых, хорошо вылепленных руках. И потом, боже мой, как быстро это произошло! Счастье умереть так! Две сотни сбежавшихся зевак были вне себя, бледные; их челюсти тряслись. Из тридцати убийц вешают одного, да и то не сразу — через четыре года». Вот еще цитата: «Не знаю, проезжали ли вы на пароходе по Роне под мостом Сен-Эспри, что возле Авиньона. Все перед этим боятся, говорят — что будет? Потом мост показывается, сильное течение вдруг подхватывает пароход, и минуту спустя мост позади. «Да, но я говорю, сударь, о смерти, об этой самой минуте — я не могу подумать о ней без ужаса». — Поверьте, она заполнена другим — болезнью, иногда острой болью. Пока ты чувствуешь боль — ты жив, ты не умер, ты только сильно болен. И вдруг ты больше ничего не чувствуешь. Значит, смерть — ничто. Это дверь, она может быть открытой или закрытой, ничем другим она не может стать...»

Стендаля упрекали в поспешности, небрежности, скупости, калейдоскопичности, нестройности и нелогичности повествования. Стендаль был равнодушен к критике людей, которых не уважал, но, когда он услышал те же возражения из уст Бальзака, он усомнился.

Бальзак встретился с Бейлем 11 апреля 1839 года. При беседе присутствовал Форг, который записал: «Мы слышали, как плодовитый романист важно объяснял г. Бейлю, что нужно делать для того, чтобы заинтересовать публику героями романов. Самое важное, говорил этот добровольный наставник, описать в мельчайших деталях их внешность, одежду, различные мелкие странности каждого. Автор «Красного и черного» слушал эти наставления с видом почтительного ученика».

Возражения Бальзака относились не только к языку, но и к построению «Пармского монастыря». Стендаль решил послушаться: нужно выкинуть первые главы и начать роман прямо с битвы при Ватерлоо, нужно выкинуть также аббата Бланеса и ввести ряд новых эпизодов, нужно, наконец, придать языку

большую плавность. Он сел за работу и вдруг — это было 9 февраля 1841 года — почувствовал, что он на ложном пути. Нет, он не выбросит первых глав — «из уважения к милым образам Милана 1796 года, а также, чтобы сохранить характер госпожи Пьетранеры». Нет, он не станет «лакировать стиль»: это его «раздражает». Нет, он не сможет писать иначе, чем того требует его совесть. (Над уроком Стендаля не мешает призадуматься тем авторам, которые, под влиянием критических статей, порой слишком быстро садятся за переделку своих романов, забывая, что человек не змея и сбрасывать кожу ему не дано.)

Стендаль умер год спустя. Его последние годы были нелегкими. Служба в захолустном, папском Чивита-Веккии походила на ссылку. Будучи общительным, он был осужден на одиночество. Еще в молодости он признался: «Мне необходимо любить и быть любимым». (В 1833 году он умолял Джулию Риньери стать его женой. Она ему отказала.) Служащий консульства, грек Лизимак Тавернье, ненавидит Бейля, залезает в ящики письменного стола, строчит доносы. Бейль знает, что за ним следит полиция. Он начинает шифровать слова: вместо «религии» пишет «джюнрели», вместо «иезуитов» — «теже», вместо «Гизо» — «Зоги». Он подписывает письма различными именами: Дюран, Изер, Шопшье, Дарнад — у него около сорока кличек.

Он страдает обмороками. 1 января 1840 года он сидел у камина, исправлял рукопись «Ламиеля» и вдруг упал в огонь. 15 мая — первый инсульт. Поправившись, он пишет: «Мне пришлось повоевать с небытием. В общем противна минута перехода — этот страх нам вдолбили с детства...» Полиция убеждена, что консул прячет революционные документы, она усиливает слежку. 19 июня Бейль пишет своему двоюродному брату: «У меня две собаки, я их очень люблю. Английский спаньель, черный, красивый, но печальный, меланхолик, другой «лушпелло», волчонок, цвета кофе с молоком, веселый, находчивый, характер молодого бургундца. Мне было бы слишком грустно, если бы не было никого, кого я могу любить...» Он должен был умереть полгода спустя. Он писал в «Красном и черном»: «Каждый умирает, как может: я хочу думать о смерти по-своему... Видимо, говорил он себе, моя судьба — умереть мечтая...» Эта мечта исполнилась: он шел, упал и умер.

В Париже на Монмартрском кладбище внимание туристов привлекает могила Гейне. На том же кладбище имеется другая могила с итальянской надписью. Бейль просил в завещании написать по-итальянски на могильной плите:

А Р Р И Г О Б Е Й Л Ь.

Миланец.

Жил. Писал. Любил.

Иной посетитель, озадаченный этой эпитафией, может спросить, не отрекся ли Стендаль от своей родины. В одной из своих книг Бейль благодушно рассказывает о забавном персонаже итальянской оперы-буфф, который на вопрос, откуда он родом, отвечает: «Из Космополиса. Можете считать меня космополитом». (У слов своеобразная судьба. Во времена Стендаля понятие «космополитизма» связывалось с идеалами гуманистов XVIII века, с мечтой о «всемирной республике». Прошло сто лет, и это слово стало уничижительным.) Некоторые исследователи нашего времени говорят, что Стендаль был космополитом в современном смысле этого слова: он любил Италию, высмеивал Францию и французов, отрекся от родины. Бейль действительно полжизни прожил в Италии, около трех лет провел в Германии, неоднократно бывал в Англии. В ранней молодости он писал под различными псевдонимами, потом остановился на имени, которое звучит как немецкое. (Его раздражал Винкельман, проповедовавший идею абсолютной красоты, обязательной для всех времен. Узнав, что Винкельман родился в бранденбургском городке Стендаль, Бейль торжествующе говорил: «Отныне господин Винкельман — из моих бывших крепостных...») В дневниках Бейля много итальянских и английских фраз. Он пишет книгу об итальянской живописи, преклоняется перед Шекспиром, увлекается Моцартом. Он ставит в пример французским политикам то американские выборы, то английскую конституцию. Он говорит, что итальянцы проще, непосредственнее, человечнее французов. Когда он живет в Париже, у него много друзей-иностранцев: немецкий врач, лондонский адвокат, итальянские революционеры. Есть у него и русские друзья: Соболевский, А. Тургенев, Вяземский. (Стендаль не знал, с каким восхищением его русские друзья отзывались о «Красном и черном» в те времена, когда число читателей и почитателей Бейля измерялось немногими десят-

ками.) Стендаль часто говорит о своем «испанизме»; он увидел только Барселону, откуда полиция его выслала, но трагические черты, присущие испанскому гению, неизменно его привлекают. В нем нет ни национального чванства, ни пренебрежения к чужестранной жизни. Он видит хорошее и дурное как у себя на родине, так и за ее пределами.

В Англии он восхищается игрой Кина, беседует с людьми, ум которых высоко ставит, одобряет многое в английских нравах и одновременно пишет: «Правосудие здесь беспристрастно и безупречно, но правосудие существует только для богатых. Человек хорошо одетый, с тридцатью луидорами в кармане, для того, чтобы начать процесс, если хотите, самый свободный человек на свете. Горемыка, который живет на поденную плату, раб, каких нет даже в Марокко... В Англии тринадцать миллионов людей работают через силу, а у шести или семи семейств такие богатства, о которых на континенте не имеют представления». Недавно Т. Кочеткова обнаружила в рижской библиотеке старую итальянскую книгу, на полях которой много интересных заметок Стендаля. Вот что он записал в 1830 году: «Стоит развернуть английский литературный журнал, как в нос ударяет дурной запах денег».

Он писал в 1812 году из Москвы: «Только моя счастливая и благословенная Италия производила на меня такое впечатление» — и продолжал: «Русская власть — это своеобразный вид восточного деспотизма. Правящая верхушка (восемьсот или тысяча человек) обладает от пятисот тысяч до полутора миллиона ежегодного дохода и сотнями тысяч рабов». Пять лет спустя, вспоминая Россию, он говорил: «Исход жителей из Смоленска, из Гжатска, из Москвы в течение сорока восьми часов — самое удивительное моральное событие нашего века... Можно ли сравнить графа Ростопчина и бургомистра Вены, который отправился к императору (Наполеону), чтобы засвидетельствовать ему свое почтение?»

В годы Бурбонов Стендаль завидует американской демократии, но он рассказывает: «Клинкер — очень богатый американец, он неделю тому назад прибыл в Ливорно с женой и сыном. Он проживает в Саванне и приехал в Европу на год. Ему сорок пять лет, он тонок и неглуп. Вот уже три дня, как я с ним встречаюсь, и о чем бы он ни говорил, это всегда связано с деньгами. Эти разговоры ведутся в Риме перед прекрасными памятниками искусства. Американец все осматривает внимательно, как

вексель, но красоты он абсолютно не чувствует. В соборе святого Петра, пока его жена, болезненное и покорное существо, разглядывала ангелов на могиле Стюартов, он мне объяснял, как быстро в Америке роют каналы... На все у него два суждения: «очень дорого» или «очень дешево». Слов нет, Клинкер умен, но он изрекает сентенции, как человек, который привык, чтобы его слушали. У этого республиканца много рабов». Стендаль говорит о чужом то с любовью, то с ненавистью, это чужое для него — свое. Космополитом он не был, но он не был и провинциалом.

Говорили, будто Гейне не немецкий поэт, потому что он любил Францию. Говорили, будто Герцен не русский писатель, потому что он преклонялся перед «священными камнями» Европы. Стендаль любил Францию, но он не выносил ни лживых похвал, ни лжепатриотической шумихи: он был слишком целомудренным, чтобы бить себя в грудь и кричать на перекрестках Европы о приоритете своей родины. Вспоминая начало своей жизни, Бейль писал: «Не было у нас другой религии, кроме самой важной мысли — быть полезными отчизне». В политических статьях Стендаля — тревога за судьбы Франции, он не просто свободолобивый европеец, он француз, наследник якобинцев. Среди его учителей нельзя не назвать Монтескье, Паскаля, Руссо, Сен-Симона. Все его качества, как и его недостатки, связаны с французским характером. Он это знал и не раз отмечал свое тщеславие в любви, страх показаться смешным, привычку во что бы то ни стало острить. Спор о космополитизме Стендаля — это давний спор о подлинном характере любви к родине: связана ли такая любовь с пренебрежением к другим народам, с восхвалением пороков и недостатков соотечественников, с анафемами и здравицами. Для квасных патриотов (а такие имеются и во Франции, хотя там нет кваса) «миланец Арриго Бейль» был перекаати-поле. Но для Франции он был и остается одним из самых ясных носителей французского гения.

Он говорил, что все человеческие несчастья происходят от лжи, работа писателя была для него служением правде. Он хотел примирить справедливость с той свободой, которая ему представлялась неотделимой от человеческого счастья. Шутя он говорил, что в Америке люди свободно выбирают метельщиков улиц, но свободы у них нет: в воскресный день они не смеют весело ходить по улице — того не терпит пуританское

лицемерие. Он писал: «Нужно научиться не льстить никому, даже народу». Он твердо знал, что счастье одного невысказано без общего счастья, и в этом объяснение его политической страстности. Он знал также, что мало общественного прогресса, нужны и большие чувства: «Сильнее всего, прежде всего я люблю простоту и доброту, особенно доброту... Это единственное, чего я жажду». Нам, выросшим на великой русской литературе XIX века, эти слова понятны и близки. Полвека спустя мысли Стендаля о правде в искусстве повторил русский писатель, казалось бы никак с ним не схожий. «Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого господ бога — были и такие случаи, — но в искусстве обмануть нельзя» — так говорил Чехов.

Так жил, писал и любил Анри Бейль. Может ли мечтать о большем любой писатель?

Импрессионисты

1

О живописи трудно говорить, живопись нужно смотреть. Слова порой мешают увидеть живопись: предвзятые толкования, произвольные определения, готовые этикетки. Многие люди, никогда не видавшие холстов Мане или Ренуара, хорошо знают, что во Франции были художники-импрессионисты, которые «показывали мир искаженным, изображали свои беглые капризные впечатления и нанесли ущерб искусству».

Если я решаюсь изложить некоторые мои мысли о группе французских живописцев прошлого века, то только потому, что полезно рассказать, в каких условиях возник импрессионизм и чем он был в действительности. Живопись нельзя рассказать, но слова можно опровергнуть словами.

Стремление толковать различные явления искусства как ступени его прогресса или регресса зачастую мешало правильно воспринять замечательные произведения. Рафаэль долго считался вершиной итальянского Возрождения. При таком толковании Джотто был неумелым учеником, а мастера кватроченто подмастерьями. Между тем Учелло и Мазачио писали иначе, чем Рафаэль, не только потому, что не обладали его опытом, но и потому, что хотели выразить нечто другое, присущее жизни и мироощущению XV века. Лет пятьдесят тому назад многие воспринимали стих Некрасова как потускневший стих пушкинской эпохи, что, разумеется, было неправильно: другое время, другие темы, другие чувства определяли выбор другой формы. Нужно рассматривать творчество писателей или художников не в их сравнении с мастерами предшествующих или последующих эпох, а как выражение той эпохи, в которой они жили.

Однако нам совершенно ясно, что большие художественные явления часто меняли многое в кругозоре и в мастерстве писателей или живописцев. Такие события, как венецианская живопись, романтическая поэзия, русский роман второй половины XIX века, предопределили дальнейшее развитие живописи и литературы различных стран.

Именно поэтому размышления над прошлым часто бывают своевременными. Не нужно только при этом прошлое толковать как современное.

Летом 1940 года, когда немецкие танки вошли в опустевший, зачумленный Париж, я часто вспоминал картину Жерико «Плот Медузы». На гербе Парижа — корабль с горделивой надписью: «Его бьют волны, но он не тонет». Дело, конечно, не в аллегории. Картину Жерико я вспоминал потому, что она отвечала моему душевному состоянию. Может быть, французский романтизм, порой чересчур красноречивый, не создал ничего более тревожного, чем холст Жерико: в нем буря, кораблекрушение, трагедия людей и народов.

Картина Жерико была выставлена в салоне 1819 года. Она вызвала возмущение одних, восторг других. Делакруа (ему тогда было двадцать лет) восхищенно говорил о «Плоте Медузы». Иначе восприняли работу Жерико блюстители общественного порядка. Знаменитый художник Энгр в гневе восклицал: «Я не хочу таких «Медуз»! Я не хочу талантов, расцветающих в анатомическом театре! Не людей они нам показывают, а трупы. Их привлекают только уродство, только ужас. Нет, я этого не хочу! Искусство должно быть прекрасным, оно должно учить красоте».

Жерико умер в возрасте тридцати трех лет. Энгр дожил до восьмидесяти семи. Он неизменно пользовался покровительством императоров и королей. Он писал большие полотна с мастерством и с душевным холодом — то «Наполеон на императорском троне», то «Мольер на ужине у Людовика XIV».

Ровно тридцать лет спустя после скандала, вызванного картиной Жерико, в салоне 1849 года выставил свои работы тридцатилетний Курбе. Одна из них, «Вечер в Орнана», служила предметом особых насмешек посетителей выставки. Энгр восклицал: «До чего это безнадежно! Ни композиции, ни рисунка, одни преувеличения, почти пародия. У этого молодого человека только глаза... Он создает мнимую правду, которая кажется более реальной, чем действительность. С точки зрения искусства, это абсолютное ничтожество. Это революционер, и его пример может быть опасен...»

Четыре года спустя в очередном салоне были выставлены «Купальщицы» Курбе. Наполеон III вышел из себя и в ярости ударил холст хлыстом.

В парижском салоне 1863 года была выставлена картина Эдуара Мане «Завтрак на траве». Этот холст вызвал очередную бурю негодования. Критики говорили о «бесстыдстве», «цинизме», называли Мане «рекламистом» и «бездарностью». Толпа светских прощелыг, окружив художника, осыпала его площадной бранью.

Что же возмутило Энгра и его сторонников в картине Жерико?

Вспомним сюжет этого холста. В 1816 году французское судно «Медуза» затонуло возле берегов Африки. Свыше ста пассажиров взобрались на плот, который много дней держался на воде. Люди умирали, и когда наконец плот был замечен, на нем оказалось пятнадцать живых. Разумеется, это невеселая история. Но разве не видали посетители салона 1819 года картин с мрачными сюжетами? Учитель Энгра Давид в свое время написал «Убийство Марата», что вряд ли представлялось взиравшим на холст идиллическим зрелищем.

Может быть, ужасен сюжет картины Курбе, той самой, за которую Энгр обозвал художника «революционером»? Вокруг стола сидят отец Курбе, художник и гость, который закуривает трубку. Другой гость играет на скрипке. Под столом охотничья собака. Мало ли писали до Курбе интерьеров со скрипками или без скрипок, с собаками или с кошками?

А «Купальщицы», вызвавшие гнев императора, столь ли они вызывающи? Одна женщина, одетая, лежит на траве, другая разделась и, придерживая рубашку, идет к воде. Она видна со спины. Писатель Мериме, которого Наполеон III и его супруга жаловали, возмущался «Купальщицами»: «Как может прийти в голову изобразить столь натурально уродливую женщину со служанкой, которые купаются в луже?..» Очевидно, и в данном случае возмущение вызвал не сюжет картины. Наполеон III не отличался чрезмерным целомудрием, и голая спина женщины вряд ли могла оскорбить нравственность автора «Кармен», который восхищался сотнями голых Венер, изображаемых его современниками.

А «Завтрак на траве»? Может быть, хоть на этот раз можно сказать, что скандал был порожден сюжетом? Двое мужчин, они одеты, одна женщина вдали купается, другая сидит голая на траве. Сюжет чрезвычайно напоминает «Сельский концерт» прославленного венецианца Джорджоне; эта картина висит в Лувре, и люди, возмущавшиеся Мане, ею восхищались.

Золя отмечал, что в Лувре имеется не менее пятидесяти холстов, на которых перемешаны одетые люди и голые. Значит, и в данном случае посетителей выставки возмутил не сюжет. Золя писал: «Вы знаете, какое впечатление производят холсты Мане в салоне? Они буквально взрывают стены. Вокруг них выставлены различные кондитерские изделия, приготовленные согласно вкусам эпохи, деревья из леденцов, пряничные домики, мужчины из сдобного теста и дамы, подобные сливочному крему... Среди этого избытка сластей картины подлинного художника выделяются, они вносят известную горечь. Вот причина горьких гримас...»

Холст редко изумляет сюжетом, о сюжете человек задумывается потом, когда картина чем-то привлекла его к себе. Воздействие живописи отлично по своей природе от воздействия литературы. Энгр, осуждавший и Жерико и Курбе, отвергал не сюжеты их картин, а то, как они подошли к разрешению этих сюжетов. Композиция, рисунок, краски, ощущение света — вот тот сложный и вместе с тем прямой язык, на котором художник выражает свои мысли, свои чувства.

Литература Возрождения, расставшись с житиями мучеников, теологическими трактатами, мистериями, открыла новую тематику. Боккаччо и Рабле описывали жизнь своих современников. Испанский плутовской роман показал читателям, что похождения вульгарного мошенника могут стать основой повествования. От памфлетов Аретино краснели, в общем, не такие уж нравственные венецианки. «Плеяда» раскрыла читателям не только мироощущение древних греков, она впервые сказала о затаенных мыслях и чувствах человека XVI века.

Все знают, какую роль сыграли пластические искусства в гуманистическом движении той эпохи. Однако живопись поражала современников Боккаччо и Рабле не столько новизной изображаемого, сколько новым живописным толкованием знакомых сюжетов. Мадонны Боттичелли удивляли флорентийцев XV века, хотя каждый из них знал, что художнику полагается изображать богородицу. «Тайная вечеря» или «Страшный суд» не были сюжетами, найденными Леонардо или Микеланджело. Иногда сюжет явно стеснял художников. Менее всего интересовала Рафаэля теология, а ему, среди прочего, было предложено изобразить диспут о том, как должно совершаться таинство причастия. Конечно, он вдохновился не сюжетом. Зачарованные люди и поныне часами смотрят на его фреску.

Они не помнят о богословских спорах давних веков, их потрясают гармония фигур, ощущение пространства, мудрость художника.

Живопись Учелло, Микеланджело, Тинторетто казалась многим из их современников грубой, даже еретичной, хотя сюжеты фресок или холстов были привычными. Я напоминаю об этом потому, что очень важно понять причину тех возражений, которые не раз в истории встречали работы художников, по-новому увидевших мир и по-новому его толковавших.

В музеях картины Жерико или Курбе теперь висят на равных правах с картинами мастеров Возрождения. Никто больше не спорит о «Плоте Медузы» или о «Вечере в Орнате». Отзывы Энгра и Мериме нам кажутся историческими нелепостями, слепотой людей умных и талантливых, которые оказались опереженными временем.

Никто больше во Франции не спорит и о той группе художников, которые продлили искания Курбе. За ними осталось название «импрессионистов», название условное, никак не определяющее совокупность работ больших, сложных и несхожих между собой мастеров. Импрессионисты давно отнесены последующими поколениями к великому прошлому французского искусства.

В Париже в 1947 году открылся музей современного искусства. В нем много замечательных холстов, но на меня он производит впечатление выставки: кое-что уже отвергнуто временем, кое-что еще не проверено. Посетители этого музея часто спорят между собой.

В Париже имеется другой музей — Тюльери, там собраны работы импрессионистов, от Мане и Дега до Сезанна. И в этом музее не услышишь споров.

Конечно, в восприятии шедевров прошлого тоже нет, да и не может быть, единодушия. Ромен Роллан, например, в своем дневнике признался, что он благоговееет перед Рембрандтом и скорее равнодушен к портретам Веласкеса. Говоря это, он, однако, ни на минуту не поставил под сомнение гения Веласкеса. Есть люди, которые предпочитают Делакруа Густаву Курбе, а Курбе импрессионистам, как есть люди, предпочитающие Бальзака Стендалю или Мюссе Бодлеру. Но это относится к душевному строю посетителей музеев и читателей, а не к спорности названных мною художников или писателей.

В середине прошлого века Франция жила напряженно и бурно. В идиллические захолустья, воспетые Ламартином, ворвался грохот поездов. Рождалась современная металлургия. По узким средневековым улицам Парижа бродили алчные мечтатели и вдохновенные хищники. Возникали династии новых баронов — банкиров. Росли противоречия, и росло отчаяние. Социализм был еще неясной мечтой, романами Жорж Санд, проповедями Ламенне, утопическими фаланстерами. Но июньские дни 1848 года показали, что родилась новая сила: пролетариат. Буржуа увидел, что его путь к великолепию — это путь к гибели.

Еще не был похоронен поддельный классицизм — реликвии наполеоновских времен. Энгр еще пытался оградить благопристойное искусство. Еще процветали художники, изображавшие финансовых баронов в виде героев Древнего Рима и поставлявшие государству сотни батальных полотен.

Романтизм метался между средневековыми замками и баррикадами, между экзотикой и самоубийством, между опустевшими небесами и чересчур живописными трущобами.

Ни стихи Ламартина или Виньи, ни огромные полотна академических художников не выражали глубокого смятения века. Искусство жило в разводе с жизнью. Это вполне устраивало буржуа: он склонялся к уютному, успокоенному романтизму, он хотел красивой живописи, способной украсить его особняк, мелодичной и в меру элегичной поэзии, пьес, показывающих любовные похождения, с нетрудной добродетелью и с необязательным героизмом. Да, такое искусство устраивало буржуа, но оно не могло удовлетворить большого и честного художника.

Творческий путь Густава Курбе трагичен: он пошел по новой дороге, и этого ему не хотели простить. По своей природе он не был ни философом, ни проповедником, ни аскетом. Он страстно любил жизнь; он писал женское тело, охотничьи сцены, заросли леса с таким увлечением, с такой чувственностью, что мир на его холстах осязателен и горяч. Он сам подходил к большому живому дереву. Если его жизнь оказалась трудной, порой драматичной, то этим он обязан резкому разрыву своей художественной совести с представлениями и вкусами общества, в котором он жил.

Я рассказал, как возмутила Энгра картина Курбе «Вечер в Орнана». Делакруа, напротив, тогда приветствовал Курбе: «Вот подлинный новатор, революционер!..» Делакруа был лишен чувства зависти, и часто он бывал способен понять произведение, далекое от него. Все же он запротестовал, когда Курбе выставил своих «Купальщиц»: «Что за картина! Что за сюжет! Вульгарность форм была бы еще простительна, но вульгарность и ничтожество замысла — вот это действительно ужасно!.. О, Россини! О, Моцарт! О вы, вдохновенные гении всех искусств, извлекающие из вещей лишь то, что нужно показать человеческому сознанию! Что сказали бы вы об этих картинах?..» Он называет в своем дневнике Курбе «проклятым реалистом» и говорит: «Я стремлюсь уйти от жестокой реальности вещей, подымаясь в высокие сферы творчества».

Так Делакруа, который восхищался гением Курбе (в 1855 году он восторженно писал о двух его картинах, «Похороны в Орнана» и «Мастерская художника»), пытался противопоставить реализму романтическую концепцию мира.

Почему Наполеон III, Мериме, а с ним другие благонамеренные литераторы и критики так ненавидели Курбе? Конечно, не потому, что он оскорблял их стыдливость. Они возмущались новой живописью, им казался недопустимым и опасным для буржуазного общества прямой живописный язык Курбе. Баллес писал в 1866 году: «Курбе считали жестоким честолюбцем и смешным шарлатаном... В течение пятнадцати лет его называли не иначе как эксцентриком, вульгарным шутком... Когда Курбе появился, все еще задыхалось в узких рамках традиций. Он разбил эти рамки, и осколки многих ранили. Особенно пострадали художники и критики... Курбе с годами стал известным, и, если бы он захотел подчиниться буржуазной эстетике или сделать уступки официальным покровителям искусства, его богатство теперь не уступало бы его известности. Слава богу, он не уступил и предпочел остаться крепким, трудиться, напрягать свои глаза, чтобы увидеть природу, и напрягать руки, чтобы запечатлеть на холсте увиденное». Таким образом, буржуазные эстеты возненавидели Курбе уже в пятидесятые годы XIX века. Нельзя эту ненависть объяснить только сюжетом картины «Дробильщики камня», в которой Прудон увидел социальную тенденцию. Один из приятелей Курбе рассказывает, что перед картиной, изображающей охоту на оленей, он сказал художнику: «Ну, здесь никто не разыщет никаких

гуманитарных тенденций...» Курбе усмехнулся: «Они могут отыскать в этом подпольную организацию оленей, которые собираются в лесу с целью провозгласить республику». Да, и охотничьи сцены возмущали критиков: они видели не оленей, они видели новую живопись, страшившую их своим реализмом.

Густав Курбе с отрочества не любил святош, он возненавидел Вторую империю с ее балами и мундирами, с ее беззащитными дельцами и свирепыми генералами. Не случайно Курбе стал коммунаром. Но и став коммунаром, он не мог ясно осознать всего исторического значения первой победы пролетариата.

Буржуазия ненавидела Курбе задолго до 1871 года; ее страшило искусство, которое, порывая с условностью, стремилось передать реальность мира.

В 1861 году Курбе писал: «Каждая эпоха может быть выражена только ее собственными художниками, теми, которые в ней живут. Художники не могут дать картину прошлых или будущих веков, они не могут писать прошлое или будущее. Каждая эпоха должна обладать своими художниками, которые выразят ее и покажут последующим поколениям... Живопись — это вполне конкретное искусство, оно может быть только изображением действительно существующих вещей. Это язык природы, язык зримого мира. То, чего мы не видим, несуществующее и абстрактное, не относится к области живописи». Утверждение нового живописного реализма не только в приведенных мною словах, но и в десятках изумительных холстов выводило из себя и бонз академизма, и потускневших романтиков.

Версальцы обвинили Курбе в том, что он якобы разрушил Вандомскую колонну. Решение низвергнуть колонну было принято Коммуной 12 апреля 1871 года, а Курбе был избран в члены совета Коммуны 16 апреля. Несмотря на это, его бросили в тюрьму и подвергли отвратительной трагикомедии суда. До недавнего прошлого было распространено мнение, что Курбе недостойно вел себя на суде. В 1951 году в Париже был впервые опубликован доклад, являющийся защитительной речью Курбе. С большим достоинством он говорит о своем участии в Коммуне и сравнивает усмирителей Парижа с Нероном: «После того, как они сожгли Париж, они хотят осуществить свою мечту — они убивают народ, они убивают рабочих».

Тогда полностью обнаружилась накопившаяся злоба салонных художников, буржуазных критиков, модных литераторов. Дюма-сын и Барбье д'Оревилье, Сарсей и Абу старались

перещеголять друг друга в грубой брани, причем они куда больше говорили о «мерзостной живописи» Курбе, чем о Ван-домской колонне.

Суд приговорил Курбе сначала к тюремному заключению, а потом к неимоверно высокому штрафу. Курбе должен был оплатить восстановление колонны. Его картины были описаны и проданы с торгов за гроши. Художнику пришлось уехать за границу, и он умер в Швейцарии в 1877 году.

Чего же страшились в живописи Курбе видные художники и писатели той эпохи? Может быть, грубого натурализма, рабского копирования действительности? В 1859 году Бодлер писал, что фотография (это был период первых успехов фотографии) грозит искусству гибелью. Слов нет, механическая регистрация действительности противопоставлена творчеству, и сто лет спустя после мрачных предсказаний Бодлера в любой стране ежегодно изготавливается немало холстов, похожих на цветные фотографии. Однако Курбе в этом неповинен: его живопись была утверждением реализма, он как бы заново многое увидел, изобразил. Луи Арагон в страстной книге, посвященной Курбе, пишет: «Курбе первый провозгласил в своей живописи приоритет существующего, независимость вещи от художника, абсолютную необходимость писать с природы, только с природы, то, что глаз видит, и только то, что глаз видит. На нем ответственность за всю последующую живопись Франции, которую называют несколько произвольно импрессионизмом. Без Курбе не было бы ни Мане, ни Писсаро, ни Сислея, ни Моне, ни их продолжателей». Арагон называет Курбе «подлинным отцом импрессионизма и стойким реалистом, противником абстрактности».

Что касается живописи, которая напоминает цветные фотографии, то у нее совсем другие предшественники — она идет от хулителей Курбе. Конечно, портреты полководцев 1950 года отличаются от портретов полководцев 1850 года, и жанровые сцены нашего времени по своим сюжетам не похожи на жанровые сцены парижских салонов половины прошлого века. Но есть нечто их объединяющее: они неизменно пренебрегают реальностью, они не писались и не пишутся с природы, в них все та же условность академического рисунка и полное попрание языка живописи — цвета.

Таким образом, от эпигонов Энгра пошли художники, которые уже в семидесятые и восьмидесятые годы прошлого

века оправдали мрачные предсказания Бодлера о подмене живописи фотографией, а от Курбе пошли сторонники живописного реализма — Мане, Моне, Дега, Сезанн. Об этой генеалогии стоит напомнить, поскольку некоторые историки искусств пытаются противопоставить импрессионистов Курбе, который, по их словам, был во Франции «последним реалистом».

3

Мне приходилось не раз слышать, как французских импрессионистов именуют «модернистами». Я заглянул в толковый словарь, там сказано, что слово «модернизм», заимствованное из французского языка, означает «упадочное течение в искусстве и литературе в конце XIX и начале XX века, враждебное реализму, с чертами декадентства и отчасти мистицизма».

Слово «модернизм» действительно французского происхождения и по-французски означает «увлечение современностью».

Чьими современниками были французские импрессионисты? Эдуар Мане родился в 1832 году — за четырнадцать лет до Репина и за восемнадцать до Мопассана. Дега родился в 1834 году, он был на два года старше Бизе. Моне родился в 1840 году, как Золя и как Чайковский. Сезанн был школьным товарищем Золя. Буря вокруг картины Мане «Завтрак на траве» разразилась в 1863 году; тогда Тургенев закончил «Отцы и дети», а Флобер начинал «Воспитание чувств».

Первая выставка группы художников, когда один из критиков обронил термин «импрессионизм», относится к 1874 году; в тот год Толстой закончил «Анну Каренину», впервые была поставлена опера Мусоргского «Борис Годунов», а Золя издал «Чрево Парижа». В тот же год Репин, только что окончивший Академию художеств, писал из Парижа: «...Обожаю всех импрессионистов, которые все более и более завоевывают себе здесь прав. А Мане уж давно знаменитость».

Я привел эти даты, чтобы напомнить, насколько отделены временем импрессионисты от наших дней. Без малого сто лет... Названия, под которыми остались в истории крупные художественные явления, вдоволь случайны. Искусство, родившееся в самом сердце Франции в XII веке, мы называем готикой, хотя оно и не обязано своим происхождением готам. Из семи

поэтов французской «Плеяды» мы помним три или четыре имени; и кличка, напоминающая о судьбе семи дочерей Атласа, превращенных в созвездие, нам не раскрывает значение поэзии Ронсара или Дю Белле. Макароническая поэзия построена на шутливом высмеивании учености, и все же кулинарное название не говорит о сложном явлении, каким была поэзия Фолленго или Алионэ. Этикетка «импрессионисты» тоже вдоволь произвольна.

Клод Моне назвал один из своих этюдов: «Восход солнца. Впечатление». Критик Леруа, пытавшийся высмеять работы группы художников, оскорблявших его вкусы, презрительно назвал их «импрессионистами» (по-французски «impression» — впечатление). Имя критика давно забыто, а название «импрессионизм» осталось, хотя оно, разумеется, не определяет художественных воззрений таких сложных и непохожих друг на друга мастеров, как Мане, Сезанн, Ренуар, Дега.

Период, когда группа импрессионистов была объединена некоторыми общими стремлениями, а главное, борьбой против академического искусства, можно определить двадцатилетием — с 1863 года по 1883 год. В 1863 году Мане выставляет в «Салоне отвергнутых» свою картину «Завтрак на траве». В том же салоне можно увидеть работы молодых художников Писсаро и Сезанна. Все они уже связаны с Моне, Ренуаром, Сислеем. Несколько позднее к ним присоединится Дега.

Начало семидесятых годов — эпоха расцвета импрессионизма. К этому времени относятся лучшие пейзажи Моне, Писсаро, Сислея и те работы Мане, Ренуара, Дега и Сезанна, которые наиболее близки к импрессионизму в прозрачности, воздушности, ощущении света.

В 1880 году начинается распад группы. Сезанн и Ренуар отходят от импрессионизма. В 1883 году умирает Мане. Писсаро и Моне переживают творческий кризис. Импрессионизм начинает становиться известным любителям живописи, но импрессионистов больше нет.

Шестидесятые и семидесятые годы были во Франции чрезвычайно бурными, полными столкновений и противоречий. Прогрессивная война, пала Вторая империя. Парижская коммуна показала, что пролетариат вырос, окреп. Но капитализм еще силен. Быстрыми темпами идет процесс индустриализации. В 1865 году инженер Мартен изобретает новый способ приготовления стали, появляются первые мартеновские печи. Заговаривают о железо-

бетоне. Инженер Бержес предлагает использование водной энергии. Еще работает знаменитый физиолог Бернар, и Пастер производит последние опыты перед тем, как объявить о своем открытии. В 1866 году выходит роман Гюго «Труженики моря», в 1872 году сборник стихов «Страшный год». Флобер публикует «Воспитание чувств». Появляются первые романы Золя, новеллы Мопассана, стихи Верлена и Рембо. Молодой Анатоль Франс работает над своим первым романом. Гед и Лафарг приходят к марксистскому мировоззрению, и в 1880 году французская рабочая партия вступает на новый путь. Трудно назвать указанное мною двадцатилетие периодом упадка социального или культурного.

Но, может быть, упаднической была живопись импрессионистов? Может быть, она, в отличие от науки и литературы, пошла по пути регресса? Ведь у нас сплошь да рядом импрессионистов называют «декадентами». Мы снова имеем дело с теми словами, которые мешают увидеть живопись.

Под понятием декадентства мы обычно подразумеваем болезненную утонченность, нарочитую усложненность, показ патологических казусов, нагромождение аллегорий, духовную анемию, мистику, или, вернее, мистификацию, культ обособленности художника. Декадентскими произведениями можно назвать «Портрет Дориана Грея» Уайльда, «Ад» Стриндберга, «Навьи чары» Сологуба, некоторые романы Гюисманса, поэзию Реми де Гурмона, живопись Бёклина или Штука, мебель и декоративный стиль мюнхенского «Сецессиона», пристрастие к изломанным формам, к обязательным ирисам и орхидеям.

Я нарочно поставил рядом вещи и разнородные, и разнокачественные, чтобы возможно шире провести границы декадентского мира. Но как бы ни были широки эти границы, в них не входит живопись импрессионистов — жизнерадостная, ясная, полная оптимизма.

Для подтверждения разговоров о декадентской сущности импрессионистов обычно приводят следующий аргумент: эти художники уклонялись от общественной жизни, проповедовали аполитичность. Импрессионисты в действительности ничего не проповедовали — даже импрессионизма. Они не были художественной школой, выпускающей манифесты, защищающей философскую и эстетические доктрины.

Бесспорно, они не понимали глубоких социальных процессов, происходивших в то время во Франции, как их не понимали

Флобер, Мопассан, молодой Золя. Нелепо подходить к художникам, жившим сто лет тому назад, с меркой сегодняшнего дня. В художественную комиссию при правительстве Коммуны, кроме Курбе, входили и знаменитые тогда живописцы Коро, Домье и молодые, мало кому известные — Мане, Моне. Их нельзя назвать коммунарами, как нельзя назвать коммунаром Верлена, который, состоя на государственной службе, продолжал работать в административном аппарате Коммуны. Мане сделал несколько трагических офортов — баррикады, расстрелы. В его творчестве это эпизод. Но ведь и Курбе, принимавший участие в правительстве Коммуны, оставил нам только несколько рисунков заключенных коммунаров, которые он сделал в тюрьме. Импрессионисты не поняли всего значения Коммуны, но, в отличие от огромного большинства художников и писателей того времени, они не радовались победе версальцев.

Некоторых из импрессионистов можно назвать левыми или, как теперь говорят, прогрессивными в их политических суждениях. Писсаро, например, дружил с полусоциалистом-полуанархистом Гравом, и его за это называли «опасным революционером». Моне тоже смутно тяготел к социализму. Во время дела Дрейфуса Писсаро и Моне восхищались выступлениями Золя. (Дега и Ренуар с ними не соглашались.) Современному читателю это может показаться удивительным, но нельзя забывать об эпохе. Писатель по самому характеру своей работы теснее связан с социальной жизнью, нежели художник. Однако ни Золя, ни тем паче Мопассан не понимали тех общественных сдвигов, которые последующим поколениям казались очевидными. Импрессионисты сделали то, что могли: следуя по пути Курбе, они утвердили в живописи реальность мира.

Ренуар был сыном бедного многосемейного портного, и будущий художник в отрочестве работал на посудной фабрике, расписывал миски и тарелки. У отца Моне была колониальная лавка. Отец Писсаро торговал скобяными товарами. Мане и Дега вышли из буржуазной среды.

Импрессионисты могли бы пойти по легкому пути, писать парадные полотна, которые охотно покупало государство, или выполнять заказы крупных буржуа, желавших украсить свои дома элегантными портретами домочадцев. Порывая с академическим искусством, импрессионисты знали, на что идут: их ожидали не слава и богатство, а насмешки и нужда.

В очень давнюю эпоху художники были неотделимой частью общества — их содержали монастыри, города, церковь. Со времени Возрождения на смену бенедиктинцам или доминиканцам пришли короли, герцоги, графы. К середине XIX века просвещенная аристократия исчезла. Вкусы и потребности буржуа были низкими. Подлинные художники оказались выброшенными за борт общества. Импрессионисты никогда не помышляли о поддержке государства. В то время как эпигоны академизма старались держаться поближе к пирогу и неохотно оставляли Париж, где распределялись заказы, где раздавались премии и медали, импрессионисты большую часть времени проводили в глухих деревушках и писали с натуры пейзажи. Те из них, которые тяготели к жанру, предпочитали фешенебельным кварталам столицы ее рабочие окраины, они писали не светских дам, а прачек и бродячих музыкантов, народные танцующие, модисток, жокеев. Их никогда не соблазняли ордена или титулы, и они не шли ни на какие компромиссы. Почти все они пережили долгие годы нужды. У бывшего коммунара Танги была лавчонка красок, он давал импрессионистам краски, холсты, он их часто кормил. Кондитер Мюрер порой угощал художников сытными обедами. Ренуар, Писсаро, Моне рыскали по городу в поисках любителей живописи и продавали свои работы за двадцать или тридцать франков. Их жалкое добро, их картины описывали, продавали с торгов за гроши. У Писсаро было семеро детей, и он не знал, как их прокормить. Нищета довела Моне до решения покончить с собой; его спас Мане. Сезанн был вынужден просить своего товарища по школе Золя послать семье художника сто франков. В нищете прожил жизнь Сислей.

Исчезнувших меценатов должны были сменить торговцы картинами. Несколько десятилетий спустя живопись стала предметом спекуляции. Холсты превратились в своеобразные биржевые ценности. Писсаро умер в нищете, а после его смерти его пейзажи продавались и перепродавались за баснословные деньги.

Что поддерживало импрессионистов в их борьбе против вкусов общества, против его жестоких законов? Страстная любовь к искусству, жажда по-новому увидеть природу, по-новому ее изобразить. Менее всего они были холодными формалистами или фокусниками, менее всего искали скандальной известности, эстетических битв или даже ореола мученичества.

Это были на редкость скромные, трудолюбивые люди. Живопись для них была не только ремеслом, но и раскрытием той внутренней правды, которой они жили. Новое реалистическое изображение зримого мира было для них потребностью, страстью, долгом.

Никогда Мане, Писсаро или Ренуар не были «декадентами» и «упадочниками». Эти большие художники, в отличие от декадентов, утверждали жизнь, свет, любовь к человеку и к природе. Пора взглянуть на их холсты, сняв академические очки, взглянуть на картины импрессионистов прямо, без предубеждения, так, как эти художники глядели на природу.

Тот класс, который травил Курбе, а потом импрессионистов за их стремление к реализму, успел одряхлеть. Он признает теперь только суррогаты искусства — академические полотна, которые не тревожат его старческую дремоту, или же беспредметную живопись, подменяющую живую жизнь отвлеченными формулами. Новым общественным силам необходимо осмыслить наследие прошлого. Импрессионисты многое изменили в языке живописи. Конечно, Рафаэль восхищает нас, но наивно думать, что можно теперь разговаривать на языке XVI века, что можно написать современную парижскую девушку так, как Рафаэль писал своих мадонн. Для того чтобы отвергнуть живопись, дублирующую цветные фотографии, для того чтобы бороться против абстрактного искусства, надуманного и бесчеловечного, нужно поглубже осмыслить прошлое.

4

Плеханов писал: «Художественное произведение, являясь в образах или звуках, действует на нашу *созерцательную способность*, а не на *логику*, и именно потому нет эстетического наслаждения там, где при виде художественного произведения в нас рождаются лишь соображения о пользе общества; в этом случае есть только *суррогат* эстетического наслаждения: удовольствие, доставляемое этим соображением».

Слово в художественной литературе действует образами, ассоциациями, мыслями, которые оно вызывает. В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» слова несменяемы, стоит вместо одного прилагательного поставить другое — и волшебство

исчезнет. Попытки поэтов пренебречь значимостью слова во имя его звучания потерпели неудачу. Конечно, в слове есть музыка, и каждый поэт это знает, но слово неотделимо от его значения. Нельзя словами достичь того музыкального воздействия, которое производит музыка. Никогда писатель не может дать и зрительно ощутимой картины. Как ни хороши некоторые описания природы в романах Тургенева, француз, прочитав «Дворянское гнездо», составит себе представление о полях Орловщины, но он их не увидит; а русский, захваченный романами Бальзака, будет знать план старого Парижа, названия его улиц, но не цвет его домов, не тона Сены, не туманы бульваров.

У живописца, который стремится выразить свои мысли и чувства, есть язык, отличный от слов и звуков. Живописец, пытающийся заменить силу живописного воздействия увлекательностью или значительностью сюжета, напоминает человека, рассказывающего захватывающую историю на языке, которым он плохо владеет. Если все наше внимание приковано к сюжету картины, историческому или современному, если, глядя на портрет, мы прежде всего вспоминаем о заслугах модели, то мы имеем дело с такими художественными произведениями, которые, по словам Плеханова, порождают «суррогат эстетического наслаждения». Не причины капитуляции Бреды нас волнуют, когда мы смотрим на полотно Веласкеса, и вряд ли кого-нибудь теперь занимают зловключения биржевых менял, которых писал Рембрандт. Все это — трюизмы, но мне приходится их повторять, потому что и поныне порой слышишь или читаешь, будто Моне, Дега и Сезанн были «формалистами».

Начиная с торжества «болонской школы» различные академии и художественные училища насаждали живопись, которая была условной. Имелись затверженные каноны. Перспектива, понимание света и тени, цвета и тона — все это представлялось раз и навсегда установленным. Конечно, глядя на картину современного художника с вполне современным сюжетом, трудно предположить, что он свято повинуется эстетическим представлениям, которые установились в XVII веке; однако это именно так — вкусы старых болонских негоциантов на три столетия определили ту живопись, которую считали порой содержательной благодаря пестроте или остроте литературных сюжетов, но которая была и остается апофеозом подлинного формализма.

Во Франции в середине XIX века заколебались многие устои. Блузники сорок восьмого года, а потом коммунары сделали заявку на открытие нового века. Образовался разрыв между стремлением художника к реальности и академическими канонами. Курбе много сделал для того, чтобы приблизить живопись к мироощущению нового века, и все же в его композициях реальность живописных открытий еще порой соседствует с условным повествованием. Перед группой молодых художников встал вопрос, как приблизить картину к восприятиям современников.

1862 год. Почтенный художник господин Глейр обучает молодых людей живописи. На подмостке модель. Глейр поправляет рисунки учеников. Это вполне благонамеренный профессор, формалист в самом прямом и точном значении этого слова.

Клоду Моне двадцать два года, Сислей на год его старше, Ренуар на год моложе. Господин Глейр распекает Моне: «Грудь слишком тяжелая. Чересчур массивное плечо. А ступня? Откуда такая большая ступня?» Моне смотрит на холст, потом на модель и в смущении отвечает: «Но я могу рисовать только то, что вижу...» Профессор рассержен: «Пракситель брал все лучшее у сотни моделей и создавал шедевр. Когда вы работаете, нужно постоянно помнить об античной красоте».

Вечером Моне говорит своим друзьям: «Бежим отсюда! Эта школа нас погубит, здесь нет главного — искренности...»

Слова молодого Моне — ключ к той живописной революции, которую осуществили импрессионисты. Они стремились к искренности, к прямоте, к реальности, и они разрушили одряхлевшее академическое искусство, построенное на условности, на канонизации красоты античного мира. (Можно добавить, что академическое искусство к скульптуре Древней Греции относилось весьма своеобразно: в начале XIX века за идеалы античной красоты принимались упадочные произведения эллинистического периода вроде «Лаокоона»; потом нашел признание IV век до нашей эры и, наконец, V век. Однако изумительная греческая архаика остается для рутинеров примером неумения и грубости. Из понятия красоты они тщательно изгоняют Индию, Китай, Японию, искусство египтян, этрусков, кмер, помпейскую живопись.)

На одной из литографий Домье изображены два художника за работой, подпись гласит: «Один копирует природу, другой копирует первого». При поверхностном подходе к работам

импрессионистов можно сказать, что они были повинны в обоих грехах. Моне или Писсаро можно обвинить в прямом подражании природе, а Мане в копировании старых мастеров. Однако это не так: изучая работы своих великих предшественников и напряженно наблюдая природу, импрессионисты создали нечто вполне самостоятельное: живопись, которая по-новому изображает мир.

Разумеется, они родились не на пустом месте; да они и не пытались отрицать величье прошлого. Никто из них не сочинял футуристических манифестов, не предлагал закрыть музеи. Мане старательно копировал Джорджоне, Веласкеса. Ренуар изучал живопись Фрагонара и Ватто. Дега был влюблен в итальянцев кватроченто. Сезанн немало дней провел перед рисунками Микеланджело.

Моне в молодости познакомился с Курбе и вместе с ним в Нормандии писал пейзажи. Писсаро считал Коро своим учителем. Сислей был под двойным влиянием, Коро и Курбе. Ренуар и Сезанн говорили, что Курбе помог им в их дальнейших исканиях.

Кроме Делакруа, Коро, Курбе, у импрессионистов были другие предшественники, стремившиеся передать живописным путем реальность мира, и прежде всего великий Гойя. Как он мог появиться в Испании конца XVIII века, которая, казалось, была духовно истощена? Говорят, что к реализму Гойю привела героическая борьба народа против наполеоновских армий. Но разве современник Гойи, французский художник Давид, не вдохновлялся эпопеей санкюлотов? А живопись Давида, при всех ее достоинствах, условна; этот художник видел в своих современниках героев древности. Может быть, в гении Гойи нашел свое выражение жестокий реализм, присущий испанскому народу. Создавая свои «Кошмары», Гойя показал всю силу художественного реализма. Война для него не блистательные парады, а хаос свирепости.

На импрессионистов и особенно на Эдуара Мане, который был старшим из них, Гойя оказал большое влияние. Одна из картин Мане, «Расстрел Максимилиана», несомненно, рождена картиной Гойи «Второе мая», изображающей расстрел испанских повстанцев французскими солдатами. В 1862 году, когда молодые Моне, Ренуар, Писсаро только мечтали убежать от уроков академического профессора, Мане уже писал свою прославленную «Олимпию». Мане начал с композиций, которые

напоминают некоторые картины старых мастеров. Но он сразу многое изменил в подходе к разрешению живописных задач, отказался от классического представления о свете и тени. Сблизившись впоследствии с импрессионистами, он еще пристальней присматривается к природе и оставляет черные тона, которые его привлекали в молодости. Мане в портретах стремится показать модель во всей ее духовной глубине и осуществить это чисто живописными приемами.

Большое влияние на Мане, а потом и на других импрессионистов оказали старые японские мастера Хиросиге и Хокусай. Японские художники с древнейших времен любили природу, наблюдали ее; они хорошо знали взаимоотношения между цветом и светом. Они помогли французским художникам в середине XIX века освободиться от многих условностей.

Импрессионисты не подражали старым мастерам, но они у них учились, и они их увидели по-новому. Ренуар, восхищаясь Венерой Рафаэля, говорил: «Посмотрите на ее руки! Что за прелесть! Чувствуется, что она умеет ворочать кастрюлями...» Изучая искусство прошлого, импрессионисты поняли, что не смогут оживить старые сюжеты, что необходимо прежде всего уйти из мастерских и открыть реальность мира. Годами они писали с натуры — пейзажи, портреты, жанровые сцены. Они стремились передать в живописи свет и воздух, показать их влияние на цвет. Они многое увидели по-новому. Необычный свет ворвался в живопись, ощущение воздуха, подлинные краски природы, будь то солнечное утро на Марне, бульвары Парижа или деревенская прачка. Они работали в деревнях и на столичных улицах, в пригородных харчевнях, где собираются любители рыбной ловли, и в дешевых танцульках. Они не копировали природу, они ее воссоздавали.

Поскольку слово «импрессионизм» связано с понятием впечатления, иные догматики старались приписать Моне или Ренуару философский субъективизм. Почему Сена выглядит по-разному на разных холстах Клода Моне, говорили они; ясно, что художник пытается подменить реальность мира своими субъективными ощущениями. Моне иногда писал тот же пейзаж в различные часы дня, желая показать, как меняются цвета и формы в зависимости от освещения. Но в этом нет никакого субъективизма. Река в туманное утро и в яркий полдень, когда солнце как бы съедает краски, выглядит по-разному не только для художника-импрессиониста, но и для каждого

смертного. Зрительно это две разные реки. Живопись ведь не справочник, указывающий широту и глубину реки, ее судосходность или рыбные богатства.

Художники итальянского кватроченто не пренебрегали пейзажем, фон библейских сцен, которые они изображали, это не Палестина, а зеленые холмы Тосканы. На холмах — деревья; каждый листик тщательно обрисован, и если подойти к холсту или к фреске вплотную, можно установить по рисунку листа, какое именно дерево изобразил художник. Это скорее рассказ, чем показ, потому что, глядя издали на дерево, мы видим его форму, цвет, но не рисунок листьев. Если подойти вплотную к холсту импрессиониста, показавшего вдали дерево, то вместо тщательно обрисованных листьев мы увидим мазки, порой широкие, — зеленые стружья. Но, глядя на весь пейзаж, видишь — это ольха, это платан, а это олива: у дерева есть своя форма, свой цвет. После пейзажей Моне, Писсаро, Сислея пейзажи старых мастеров нам кажутся скорее рассказанными, чем показанными.

Некоторые современники пробовали причислить Мане и его друзей к модному тогда натурализму. Однако нет ничего более далекого от протокольного, бескрылого натурализма, чем живопись Мане или Ренуара. Натуралист может точно изобразить все листики на дереве, все пуговицы на мундире — он не пишет мир, он составляет его инвентарь. Натуралист доверяет не сердцу, не живописному восприятию мира, а линзам фотообъектива. После импрессионистов стала очевидной нереальность огромных холстов с батальными или другими сюжетами, написанных эпигонами академической школы.

Сезанн говорил: «Я художник, а не писатель, я могу писать только то, что вижу». Реализм в живописи определяется не выбором сюжета картины, а самим характером живописи — является ли изображение условным или оно передает реальность мира. Искони во французской живописи существовали реалистические устремления, это в равной степени относится как к жанровым сценам Луи Ле Нэна, так и к натюрмортам Шардена. Мы называем предшественника импрессионистов Курбе реалистом не потому, что сюжеты его картин резко отличались от сюжетов, облюбованных другими художниками XIX века, а потому, что он опрокинул условное линейное изображение мира, которое в его время стало догмой академической живописи. Давид поучал: «Хорошо, проводите линии,

а между ними можете класть дерьмо». Энгр говорил, что мир состоит из линий, которые сплетаются, как тростник, и «природа плетет из линий свои корзины». В противовес этому условному изображению мира Курбе показал реальность цвета, он говорил, что пишет так, «как работает солнце», идя «от тени к свету».

Никогда импрессионисты не отрицали значения сюжета картины, как уверяли их недоброжелатели, а также некоторые из их наивных поклонников. Вот слова Эдуара Мане: «Цвет — это дело вкуса и чувствительности. Но нужно иметь, что сказать. А не то — до свидания! Не станешь живописцем, если не любишь живописи превыше всего. И затем, мало знать свое ремесло, нужно быть также взволнованным темой... Однажды, возвращаясь из Версаля, я взобрался на локомотив, около механика и кочегара. Эти два человека представляли великолепное зрелище: их хладнокровие, их терпение. Это отчаянная профессия. Вот современные герои! Когда я выздоровею, напишу картину на этот сюжет».

В 1874 году Писсаро писал с той необычайной скромностью, которая была ему присуща: «У меня в голове много замыслов жанровых картин. Лишь с осторожностью направляюсь я в эту область искусства, прославленную первоклассными художниками; для этого нужна большая смелость, и я боюсь потерпеть фиаско». Год спустя он сообщал тому же адресату: «В мотивах здесь нет недостатка. Самое трудное найти подходящую модель, которая согласилась бы позировать. Этого можно добиться только за большие деньги, а их как раз у меня нет. Нельзя думать о том, чтобы написать действительно серьезную картину без натуры, в особенности такую, какую мне хочется сделать». И, наконец, в 1882 году он писал: «Я счастлив, что моя крестьянка, прислонившаяся к дереву, вам нравится. По-моему, она, вместе с пейзажем в пасмурную погоду, который висит ниже, самое лучшее, что у меня есть...»

Вместе с Писсаро другие художники-импрессионисты искали новый живописный язык; изучая природу, они открыли многое: тени не были погасанием цвета, а рождали новый цвет; цвета на холстах импрессионистов — это не смешение красок, а полные тона, положенные рядом. Такой подход позволил им реалистически изобразить человеческое тело и реку, лицо подростка и старое дерево.

Они отказались от исторических анекдотов, от аллегорических или мифологических сцен, от дидактики, Но в их работах всегда имеется сюжет, и от того, что его трудно пересказать словами, он не становится мелким. Напротив, все, что легко передается словами, вряд ли может вдохновить живописца. Импрессионисты охотно писали пейзажи. В романе описание ландшафта играет вспомогательную роль, это декорация, на фоне которой разыгрывается действие; пейзаж в романе помогает раскрыть душевное состояние героя. В поэзии пейзаж иногда становится сюжетом, который позволяет поэту передать свои мысли и чувства. Многие стихотворения Пушкина, Лермонтова, Блока, почти вся поэзия Тютчева посвящены пейзажу. Однако только живопись дает возможность передать всю глубину, многообразие, сущность пейзажа. Глядя на холсты импрессионистов, вспоминаешь стихи Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Благодаря работам импрессионистов мы видим Францию, ее дороги, уходящие вдаль, обсаженные тополями или платанами, ее реки, с редкими деревьями, стоящими как часовые; с чешуей воды, в которой мелькает солнце; ее домики, крытые красноватой черепицей или голубоватым шифером; ее дожди, туманы и снегопады. Импрессионисты писали парижские улицы, дымные, шумливые вокзалы, сонные набережные. Они писали людей — рыбаков и балерин, грузчиков и жокеев; влюбленных в пригородных беседках и картежников в накуренных трактирах. Они писали смутный Лондон и Венецию. Они писали портреты знаменитых современников — Золя, Вагнера, Малларме, Рошфора и никому не ведомых людей, которые благодаря этим портретам стали знаменитыми. Они писали рыбацкие поселки Бретани, парусники и рыбаков, писали сады пышного юга, цветущий миндаль и персики, писали рабочие пригороды старого, неумного Парижа и крестьян за работой, входящих в окружающий их мир, как крепкие оливы.

Вся живопись импрессионистов посвящена одному сюжету: на их холстах мы видим Францию, ее природу, ее людей; мы дышим ее воздухом, то легчайшим, то вязким. Они передали нам свое глубокое восхищение жизнью.

Говорят, будто они принизили живопись, показывая нечто «беглое, преходящее». Но давно забыты огромные полотна академических художников, которые должны были запечатлеть «вечное», а пейзажи импрессионистов продолжают нас восхищать; передав преходящее с силой подлинного искусства, они сделали его постоянным, прочным, плотным, как июльский полдень в саду Иль-де-Франса.

5

Как все новое, импрессионизм был встречен непониманием, насмешками, враждой. Пожалуй, можно было бы не вспоминать об этом, поскольку работы импрессионистов теперь признаны всеми французами. Однако полезно порой оглянуться на прошлые заблуждения, чтобы не повторить их снова: ведь художники, которые стремятся прорваться в будущее, неизменно наталкиваются на сопротивление.

1863 год. Работы трехсот художников отвергнуты жюри, которое отбирает картины для салона (ежегодной выставки). Наполеон III, кокетничая своим либерализмом, разрешает показать публике забракованные холсты. Их выставляют в другом помещении. Внешне — огромный успех; снобы и жеманные эстетки Второй империи спешат в «Салон отвергнутых». В помещении не замолкает смех: мнимые знатоки гогочут перед картинами Эдуара Мане. Здесь же висят холсты Писсаро, которые, в свою очередь, веселят посетителей.

1864 год. Жюри официального салона заявило, что оно потрясет всех своим либерализмом. Зато запрещен «Салон отвергнутых». Для работ «неблагонадежных художников» отведена пристройка, и публика может посягать над работами Мане, Писсаро, Ренуара. Критики пишут: «У этих молодых наглецов вместо кистей сапожные щетки», «трудно сказать, являются ли авторы таких картин душевнобольными, или они надеются прославиться своим нахальством».

1865 год. Выставлены работы Мане, Писсаро, Дега, Моне, Сислея. Холсты Сезанна забракованы. Мишень для издевок — «Олимпия» Мане. Критик Канталуб пишет: «Дамам в интересном положении лучше не задерживаться — это не женщина, а самка гориллы». Академик Кларети называет живопись молодых художников «жалкой мазней».

1866 год. Жюри отвергает несколько холстов Мане, все присланное Ренуаром и Сезанном. В газете «Эвенман» Эмиль Золя публикует ряд статей в защиту живописи, которую называет реалистической. Он пишет о Мане: «Мнение большинства таково — Эдуар Мане мальчишка, недоучка. Выпив с приятелями, он решает нарисовать ряд карикатур и выставить их. Он знает, что люди будут смеяться, зато он прославится. И вот он берется за работу, он сам хохочет до упаду перед своими картинами, но он хочет посмеяться над публикой... Милые простачки!.. Да, он смело смотрит на модель, он ее изображает в ее общих чертах, в ее мощных контрастах, он рисует каждую вещь такой, какой он ее видит... Зубоскалы будут наказаны, они поносят человека, которому в будущем принадлежит слава. Место Мане — в Лувре...» Золя говорит о Клоде Моне: «Это человек среди евнухов. Посмотрите на соседние полотна, какое жалкое зрелище они представляют собой перед этим окном в природу!.. Перед вами больше чем реалист, перед вами художник, который сильно и тонко толкует природу». О Писсаро: «Господин Писсаро никому не известен, и никто о нем не говорит. Я считаю своим долгом крепко пожать его руку: «Ваш пейзаж привлекал мое внимание, он успокоил мою душу, смущенную прогулкой по бесконечной пустыне салона». Публика протестует, и газета просит Золя больше не писать о живописи.

1867 год. В Париже Всемирная выставка. Жюри отвергает работы Моне, Писсаро, Ренуара, Сислея, Сезанна. Публике в утешение предоставлена возможность посмеяться над картиной Мане «Завтрак на траве», которая выставлена в маленьком барачке.

Издевки не иссякают. Импрессионисты пробуют посылать свои работы в салоны. Жюри по-прежнему их бракует. В 1874 году импрессионисты устраивают свою выставку. Известный художественный критик Леруа пишет: «Эта выставка — покушение на добрые художественные нравы, на уважение к мастерам, на культ формы». Другой критик называет Сезанна «сумасшедшим в припадке белой горячки».

Два года спустя выставка импрессионистов вызывает еще большее возмущение. Художественный критик «Фигаро» Вольф пишет: «После пожара Оперы на этот квартал обрушилось новое бедствие: выставка якобы живописи... Многие смеются перед холстами, а я подавлен... Так в сумасшедшем

доме несчастные подбирают камешки и думают, что у них алмазы. Ужасно зрелище человеческого честолюбия, доходящего до помешательства! Объясните-ка господину Писсаро, что дерево не может быть лиловым... Попробуйте сказать господину Дега, что есть на свете рисунок, краски, мастерство. Он рассмеется и назовет вас реакционером. Попытайтесь напомнить господину Ренуару, что женский торс это не кусок протухшего мяса...» Вольф не одинок. Газета «Пэи» пишет: «От этих картин шарахаются лошади omnibusов». В «Суар» художник Бертай говорит: «Это попросту отделение сумасшедшего дома». Другая газета — «Монитор» — уверяет, что «невежественные бунтари в искусстве снюхались с бунтарями в политике».

Это было в те годы, когда импрессионисты достигли художественной зрелости и писали замечательные полотна. Я рассказал об их жизни, о лишениях, нужде, порой нищете. Они слышали вокруг себя улюлюканье самонадеянных и глумливых «знатоков». Они продолжали работать.

Шли годы. Работы импрессионистов начали привлекать к себе внимание не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Клод Моне предложил любителям живописи приобрести картину Мане «Олимпия» и поднести ее в дар государству, с тем чтобы одна из лучших работ Мане была выставлена в Лувре. Министры оказались весьма стесненными непрошеным подношением. После долгих переговоров и размышлений «Олимпию» направили в Люксембургский музей, который считался музеем второго класса. Только в 1907 году — сорок лет спустя после предсказания Золя — «Олимпия» заняла свое место в Лувре.

В 1894 году французских министров ожидали новые неприятности: умер художник Кайеботт, оставив в наследство государству большую коллекцию картин. Снова пошли разговоры и переговоры. Часть коллекции была правительством отвергнута, в том числе многие работы Мане, Клода Моне, Ренуара, Писсаро и Сислея.

Вскоре различные музеи мира начали приобретать холсты импрессионистов. Два русских коллекционера, Щукин и Морозов, в самом начале XX века, проявив большое понимание живописи, приобрели много превосходных работ импрессионистов, которые теперь находятся в Эрмитаже и в московском Музее изобразительных искусств.

Настали годы признания. Пришли слава, монографии, памятники, юбилеи, просторные, светлые музеи. Богатели торговцы картинами, произносились торжественные речи. Распродавались миллионы репродукций. Пейзажи Моне можно было увидеть на поздравительных открытках, а девочек Ренуара на бонбоньерках.

С глупцами далекого прошлого не спорят; но о былой глупости полезно напомнить: это может несколько стеснить очередную смену глумливых глупцов. Глупость, конечно, умирает, ее смело можно назвать «беглой и преходящей»; но на смену изжитой глупости зачастую приходит очередная...

6

В середине восьмидесятых годов группа импрессионистов распалась. В искусстве теории никогда не опережают достижений, а следуют за ними. Эстетические трактаты — это не предисловия, а послесловия. Картины импрессионистов навели Сера и Синька на мысль о возможности «научной живописи», применяющей открытия новейшей физики. Рождались эфемерные школы — «пуантилизм», «дивизионизм», которые увлекли на несколько лет Моне и Писсаро. Ренуар, переживая художественный кризис, неожиданно обратился к Энгру. Молодой Тулуз-Лотрек вдохновлялся Дега. Появились новые большие художники — Ван-Гог и Гоген. Они многому научились у импрессионистов, но пошли по другим дорогам: одного прельщала сила психологической выразительности, другого экзотика, поэзия символизма. Маячил XX век с его кровавыми сумерками, войнами, с тяжелыми родами нового мира. Подросток Матисс еще ходил в школу, а в далекой Малаге смуглый мальчик Пабло глядел, как его отец старательно рисует тучных голубей.

Продлить и завершить дело импрессионистов было суждено художнику, который в семидесятые годы казался бледной звездой яркого созвездия, — Полю Сезанну. Его пейзажи семидесятых годов напоминали работы других импрессионистов. Он работал одно время с Писсаро, посылал свои картины на выставки. Потом он как будто исчез. Свыше двадцати лет он провел далеко от Парижа, мало с кем встречаясь и не показывая своих работ.

Порой писали, что Сезанн порвал с импрессионизмом. Мне думается, что он скорее его продлил и углубил: все его искания были направлены к тому, о чем мечтали Моне, Писсаро, Сислей, — передать реальность природы. Он говорил: «Нужно сделать из импрессионизма нечто стойкое и прочное...»

В старости он писал молодому художнику: «Лувр — это азбука, мы учимся по ней читать, но мы не можем удовлетвориться прекрасными формулами наших прославленных предшественников. Выйдем за пределы этих формул, освободимся от них, будем изучать прекрасную природу». Это — заветы импрессионистов. Необычайный живописный дар и редкостная взыскательность, которую я назову совестью художника, позволили Сезанну пойти дальше импрессионистов; однако он всегда с восхищением говорил о Писсаро, Моне, Ренуаре. У него был тяжелый характер: порывистость и несдержанность южанина сочетались с угрюмостью; он был запальчив, резок, нелюдим. Внешний успех, славу он презирал: «Все звания академиков, пенсии, знаки отличия и почести могут существовать только для идиотов, кривляк и простачков». Он обладал большой скромностью. В 1903 году, когда его имя уже повторяли художники всей Европы, отвечая в анкете на вопрос об ученой степени и звании, он написал: «Поль Сезанн, ученик Писсаро».

В биографии Сезанна мало внешних событий. Жил он аскетически. Его драмы связаны с живописными открытиями, с холстами, которые он уничтожал, недовольный собой, с вечными поисками.

Каждый день он вставал, как только светало, и шел работать. Работал он с невиданным иступлением и никогда не был удовлетворен тем, что сделал. Он мог двадцать, тридцать раз подряд писать тот же пейзаж. Работая над портретом Волляра, он сделал предвратно сто пятнадцать рисунков. Он часто замазывал и уничтожал свои работы. Писал он очень медленно и как-то признался, что, работая над натюрмортами, выбирает всегда яблоки, потому что они долго держатся.

1906 год. Сезанну исполнилось шестьдесят семь лет. Все последние годы он болеет, говорит, что теперь, когда он начинает понимать природу, силы ему изменяют — слабеет зрение, тяжело ходить, быстро устает. В Эксе стоит знойная осень, с духотой и частыми грозами. Пятнадцатого октября Сезанн идет писать пейзаж. Опять гроза. Ему становится не по себе:

нужно возвращаться домой. Он падает без чувств на дороге, его подбирает ломовой извозчик.

Вызывают врача. Сезанн очнулся и думает: необходимо кончить портрет Волляра. Он идет в мастерскую, пишет. Нет, он не может писать... Все же он заставляет себя работать. Он просит торговца красками, чтобы тот поскорее выслал ему десять тюбиков. Двадцатого октября он умирает.

Сезанн говорил: «Нужно вернуться к классицизму через природу». Он понимал, как много сделали импрессионисты, но он хотел придать предметам стойкость, найти с помощью цвета их форму: «Цвет лепит предметы». Некоторые утверждали, что он ограничивался изучением мира; это неверно, он говорил, что «без чувств нет живописи»; в пейзажи, в портреты, в композиции он вкладывал мысль, глубокое волнение. Он хотел отделить основное от случайного, опускал детали, искал больших форм; однако мир для него был не нагромождением геометрических фигур, а живой плотью. Он был реалистом в самом точном смысле этого слова, и с импрессионистами его разделял подход к природе: он создал новую живописную манеру, не исходя от впечатлений, а изучая предмет, лицо, пейзаж. Поскольку он часто показывал общие формы предметов, кубисты считали себя его учениками. Однако Сезанн был далек от тех живописных схем, которые пять лет спустя после его смерти увлекли некоторых молодых живописцев. Как-то, глядя на урбанический пейзаж пригорода, он проклял «маниаков прямых линий» — природа для него была сложной, тяжелой, горячей.

Можно любую мысль довести до абсурда и сказать, что, стремясь к синтетическим формам, Сезанн положил начало абстрактному искусству. Но каждый, кто поглядит на пейзажи Сезанна, увидит, насколько такие рассуждения произвольны. Сезанн выше всего ставил раскрытие природы, передачу подлинной формы предметов через цвет, никогда он не признал бы своими наследниками сторонников беспредметного искусства. Он искал живописного изображения реального мира, а не орнамента и не парадоксов, написанных вместо пера кистью. Серdito он говорил: «Литератор выражается с помощью абстракций, а живописец передает свои понятия и чувства с помощью рисунка и цвета».

Если Курбе можно назвать предтечей импрессионизма, то Сезанн завершил ту революцию в живописи, которая началась в шестидесятые годы прошлого века. Время позволяет нам

теперь оценить все значение импрессионистов; они настолько изменили глаз человека, что академические полотна начинают казаться стилизацией не только художникам, но и рядовым посетителям все еще существующих салонов.

С глубокой благодарностью я думаю об импрессионистах: в моей ранней молодости их холсты помогли мне понять всю прелесть природы, осмыслить силу искусства. Полвека тому назад, когда я впервые увидел холсты Моне и Писсаро, вокруг них еще шли в Париже споры. С тех пор многое изменилось. Мне не думается, что любовь к Маяковскому связана с отрицанием Пушкина и что восторг перед Веласкесом или Тинторетто означает осуждение Мане или Сезанна. Я написал эти страницы для того, чтобы рассказать о большом художественном явлении прошлого. Я переводил Вийона. Я писал о Стендале. Я попытался рассказать о значении Мане, Ренуара, Сезанна.

Пабло Пикассо

История, кажется, не знала художника, творчество которого вызывало бы столько споров. О Пикассо никто не говорит спокойно; одни его поносят, другие превозносят. Ему посвящены сотни книг на различных языках. О нем писали Аполлинер и Элюар, Маяковский и Арагон, Пабло Неруда и Кокто, Рафаэль Альберти и Веркор, Макс Жакоб и Незвал; ему посвящали длинные трактаты и восторженные поэмы. Многие художники, критики, журналисты вот уж полвека издеваются над ним. В различных городах мира — в Париже и в Праге, в Токио и в Риме, в Нью-Йорке и в Стокгольме, в Мехико и в Цюрихе, в Сан-Паулу и в Амстердаме, в Москве и в Берлине — выставки его работ становятся событием, о котором говорят не только в среде художников, но на улицах, в клубах, в кафе, в метро. Сорок лет назад я присутствовал на премьере балета «Парад», декорации были написаны Пикассо, и когда занавес поднялся, в зрительном зале началась драка между сторонниками художника и его противниками. В 1956 году я был на ретроспективной выставке Пикассо в Париже; на улице, возле музея, где помещалась выставка, люди спорили с таким ожесточением, что прибежали полицейские. Республиканская Испания, желая показать любовь испанского народа к Пикассо, назначила его почетным директором знаменитого музея Прадо. Народная Польша наградила его высоким орденом. Гитлер приказал удалить его картины из музеев. Трумэн назвал его искусство «развращающим», и Черчилль, который на досуге занимается художественной самодеятельностью, пренебрежительно отозвался о живописи Пикассо. Дворец Гримальди в Антибе превращен в музей Пикассо. В музеях почти всех столиц мира имеются залы, где собраны работы этого художника. Говорят, что его искусство понимают немногие. Имя его известно сотням миллионов людей. У него много друзей, у него много и противников; одни его называют «буржуазным растлителем», другие — «формалистом», третьи — «большевиком в искусстве».

Пабло Пикассо родился в 1881 году в Малаге — на юге Испании. Его отец, Хуан Руис, был художником и преподавателем рисования; он писал предпочтительно букеты сирени и голубей. Мальчик помогал отцу, который поручал ему иногда дорисовывать детали — лапки голубей.

(Первые работы Пикассо подписывал «Руис-Пикассо», а потом выбрал фамилию матери, которую звали Марией Пикассо.)

Отрочество Пикассо провел в Корунье и в Барселоне, учился в художественной школе, потом был принят в Мадриде в высшее художественное училище. Он ездил несколько раз в Париж, много думал о развитии живописи, издавал художественный журнал.

В 1904 году он решил поселиться в Париже, который привлекал его как художественный центр Европы. «В Париже я почувствовал себя свободным, — рассказывает он, — живи Сезанн в Испании, его, наверно, расстреляли бы...» Он подружился с передовыми писателями того времени — Аполлинером, Максом Жакобом, с художниками — Матиссом, Браком. С тех пор он живет во Франции.

Его первые работы, вызвавшие в свое время бурю, были написаны в начале XX века. Теперь эти холсты — «Арлекин» или «Портрет поэта» — кажутся классическими, но любая новая вещь Пикассо вызывает восторг одних, негодование других, как и пятьдесят пять лет назад. Однако негодующих с каждым годом все меньше и меньше: даже люди, чуждые искусству, начинают понимать, что от Пикассо не отмахнешься, что он не один из тех эфемерных ниспровергателей, которые заполняют собой столбцы газет и год спустя забываются. Вот уж шестьдесят лет, как Пикассо работает; это немалый срок. Когда он выставил свои первые работы, еще был жив Сезанн, еще шли споры вокруг импрессионистов, еще мало кто знал имена Ван-Гога и Гогена. Европа тогда увлекалась Ибсеном и Малларме, мюнхенскими декораторами, роковыми женщинами Франца Штука и «Островами смерти» Бёклина, эпикурейцами Анатоля Франса, парадоксами Уайльда — мирная, чуть заспанная Европа, не подозревавшая, что десять лет спустя в душное лето раздастся выстрел в Сараеве и начнутся кровавые годы, тяжелая заря XX века. Искусство Пикассо выдержало испытание временем. Кто теперь любит Бёклином? Кто помнит футуриста Маринетти, призывавшего жечь музеи? Кто читает стихи дадаистов? А трудно себе представить и 1909 и 1959 годы без Пикассо.

Порой спорят: следует считать Пикассо испанским художником или французским? (У нас некоторые произносят его фамилию по-французски — с ударением на последнем слоге, другие говорят «Пика́ссо».) Конечно, Пикассо был и остался испанцем, он страстно любит свою родину; он похож на старого испанца, и характер у него испанский, и вкусы, и многие привычки. Этого никто не отрицает. Споры начинаются при попытке определить его место в искусстве. Я читал книги французских искусствоведов, которые неизменно говорят об испанской сущности живописи Пикассо, о его истоках — о Греко, о Веласкесе и, конечно же, о Гойе, о национальном характере — страстном, мрачном, избыточном противоречиями. Испанец Д'Орс доказывает, что в живописи Пикассо ничего нет испанского — он связан с искусством Италии и Франции, он — прямой наследник Леонардо да Винчи и Пуссена.

Я включил мой очерк о Пабло Пикассо в книгу «Французские тетради» не потому, что причисляю его к французам. Конечно, он испанец с головы до ног. Но я думаю не о том, откуда он пришел, а о том, чью культуру он в первую очередь оплодотворил. Все его творчество неотрывно связано с путями французского искусства XX века. Вполне возможно, что, если бы он остался в Испании, его действительно расстреляли бы — это догадки молодого Пабло. Во всяком случае, вне художественной жизни Парижа он не стал бы Пикассо. Значит, нельзя отделить Францию от него и его нельзя отлучить от Франции.

Подобно мастерам Возрождения, Пикассо увлекался многим и за многое брался. Он живописец и скульптор, театральный декоратор и график; много времени он посвятил керамике; по его рисункам изготовляли гобелены. Он иллюстрировал различные книги: «Неведомый шедевр» Бальзака и стихи Гонгоры, «Естественную историю» Бюффона и «Лизистрату», стихи Элюара «Лицо мира» и «Метаморфозы» Овидия. Он сделал декорации для многих балетов; его вдохновляла музыка Дариуса Мийо и Фалья.

Он все время работает. Когда я с ним познакомился в 1915 году, он привел меня в мастерскую, заполненную холстами. Я увидел натюрморты на пустых сигарных коробках, на кусках фанеры, на стенах. Пикассо, ласково и лукаво усмехаясь, говорил, что порой не может видеть незаписанного

пространства. Меня удивила большая пирамида тюбиков с красками. Он объяснил, что в ранней молодости у него часто не бывало денег на краски; вот почему, продав несколько холстов, он закупил краски оптом «на всю жизнь». Тогда ему было тридцать четыре года, слава его едва занималась. В 1954 году я поехал к нему в Валлорис. Он был знаменит и сед, но, как прежде, не переставая работал; в мастерской нельзя было повернуться — холсты, папки с рисунками, скульптура. Четыре года спустя я увидел его в Каннах. На мольбертах были начатые холсты, на столе рисунки. Ему было семьдесят семь лет, но он напомнил мне молодого, тридцатичетырехлетнего художника, который когда-то показывал мне свои кубистические холсты. Он работал каждый день с утра до ночи. О нем нельзя сказать, что он трудолюбив, — в работе он воистину неистов.

Историки искусства обычно разделяют творчество Пикассо на периоды: «голубой», «розовый», «негритянский», «кубистический», «классический» и так далее. Мне это деление кажется несколько произвольным. Пикассо всегда искал форм, которые могли бы передать его мысли и чувства. Эти формы порой резко менялись, но не раз он возвращался к тем формам, которые, казалось, оставил; почти всегда он работал одновременно в разных манерах.

Будучи в Париже, Маяковский пошел к Пикассо и видел его работы. Как известно, Маяковский в 1922 году (впрочем, и потом) ненавидел так называемое академическое искусство. Он писал: «Могу рассеять опасения. Никакого возврата ни к какому классицизму у Пикассо нет. Самыми различнейшими вещами полна его мастерская, начиная от реальнейшей сценки голубоватой с розовым, совсем древнего античного стиля, кончая конструкцией жести и проволоки. Посмотрите иллюстрации: девочка совсем серовская. Портрет женщины грубо реалистичный и старая разложенная скрипка. И все эти вещи помечены одним годом. Его большие так называемые реальные полотна, эти женщины с огромными круглыми руками — конечно, не возврат к классицизму, а если уж хотите употреблять слово «классицизм» — утверждение нового классицизма. Не копирование природы, а претворение всего предыдущего кубического изучения ее».

Так было и до и потом. В 1906 году Пикассо написал портрет американской писательницы Гертруды Стайн, вполне реалистический в самом узком смысле этого слова; специалисты его относят к «иберийской манере»; и тогда же он начал большую картину «Женщины Авиньона», которую специалисты причисляют к «негритянскому периоду» и которая открыла короткую эпоху кубизма. В годы фашистской оккупации Пикассо дошел в своем стремлении расчленить зримый мир на геометрические формы до пароксизма; к этому времени относятся его самые мрачные и непонятные холсты; но тогда же он сделал много рисунков вполне реалистических.

Он мне как-то сказал, что, начиная работу, не всегда знает, в какой манере будет рисовать или писать: «Так, как лучше смогу выразить, что хочу...» Порой форма в произведениях Пикассо настолько непривычна, что она поглощает все внимание, о ней спорят. Но для него самого форма никогда не имела самодовлеющего значения: он пробовал, как лучше передать то, что хотел.

Есть среди холстов Пикассо такие, которые мне кажутся непонятными. Многим непонятны и те его картины, которые я понимаю и люблю. Здесь встает вопрос о понимании искусства, или, если прибегать к газетному языку, о «доходчивости». Бесспорно, ни один честный художник не работает нарочито непонятно; поэзия не кроссворды, и живопись не ребусы. Однако далеко не всегда произведение искусства легко доходит до сознания читателей, слушателей, зрителей. Порой это объясняется тем, что художник еще не нашел совершенной формы для своих мыслей и чувств. Порой дело в недостаточной художественной подготовке читателя или зрителя. Маяковскому работы Пикассо показались понятными. Это было в то время, когда Маяковский писал «Люблю». Теперь эта поэма кажется понятной всем, но я помню, как возмущались ею многие, утверждая, что это «набор слов», «бред». Да и теперь не всем восторгающимся Маяковским понятны его ранние стихи.

Живопись, по-моему, труднее для понимания, чем литература, хотя бы потому, что в школе учат понимать поэзию, развивают в подростке поэтическую культуру, а о пластических искусствах говорят редко, вскользь. Все французы читали Ронсара, Расина, Гюго, но далеко не все видели картины Клуэ, Пуссена, Курбе, а если и видели, то мимоходом, не задумываясь над ними.

Новые формы всегда встречали сопротивление. Когда были выставлены первые работы Энгра, знатоки говорили, что «Энгр не умеет рисовать». Сторонники классицизма с возмущением встретили холсты Делакруа. Есть во Франции «Маленький словарь Ларусса»; это дешевый энциклопедический словарь, переиздающийся каждый год и рассчитанный на самый широкий круг читателей. В 1946 году в этом словаре были даны репродукции посредственных академических художников — Ленепа и других — как образцы лучшего, что есть в живописи. Десять лет спустя словарь не дает даже имени Ленепа, а среди образцов мирового искусства мы видим репродукции работ Мане, Ренуара, Сезанна, Пикассо рядом с Рембрандтом, Рафаэлем, Пуссеном и другими мастерами прошлого.

«Я не ищу, я нахожу», — как-то в сердцах ответил Пикассо людям, которые представляют его путь как непрерывные поиски новых форм. Конечно, он величайший новатор, конечно, он порвал с эстетическими нормами не только академических художников, но также импрессионистов. Он хотел и хочет выразить свою эпоху. Никогда он не работал над формой ради формы. Я не знаю ни одного художника, который был бы так далек от формализма, как этот неистовый бунтарь.

Пикассо не вырос на пустом месте, многие художники прошлого оказали на него влияние: и его соотечественники — Сурбаран, Греко, Гойя и французы — Пуссен, Энгр, Сезанн, и художники итальянского Возрождения, и Древняя Греция, и фрески Помпеи, и Азия, и негритянская скульптура. Он знает старое искусство и любит его. Не раз он вдохновлялся образами предшественников, по-своему их интерпретируя; так, он создал свой «Портрет художника» по Греко. У него есть холсты, рожденные картинами Пуссена, Кранаха, Курбе. Он сделал ряд полотен по «Алжирским женщинам» Делакруа. Недавно он вдохновился «Менинами» Веласкеса. Можно сказать, что он унаследовал все большие традиции прошлого. В то же время он многое сокрушал. Понятия красоты условны, и негритянская скульптура показывает нам женщину, непохожую на Венеру Милосскую. Пикассо часто нарушает традиционные представления о красивом и уродливом. Порой он мне кажется волшебником, способным дать гармонию, спокойствие, радость, порой страшит разложением природы, плоти, жизни. Никогда он меня не оставляет равнодушным.

Некоторые работы Пикассо мне непонятны — не потому, что форма в них мне кажется неоправданной, а потому, что я не понимаю мыслей и чувств, их продиктовавших. Многие работы Пикассо я страстно люблю. Его живопись, рисунки и литографии на стенах моей комнаты помогают мне жить. Я не только считаю его крупнейшим художником века, я не раз чувствовал на себе влияние его работ. Я люблю его наперекор моим вкусам и привязанностям.

Я воспитан на холстах импрессионистов — художников, которые стремились изобразить мир таким, каким мы его видим и чувствуем. Они писали всегда с натуры, свое мироощущение они старались передать через формы и цвет. Их меньше всего интересовал литературный сюжет картины.

Пикассо уже в ранней молодости порвал с принципами импрессионистов: цвет, свет, воздух, природа, как их понимали Ренуар или Писсаро, его не привлекали. Были у него длинные периоды полного пренебрежения к цвету, и, пожалуй, в этом, как и во многом другом, он сродни Леонардо да Винчи. «Я не пишу с натуры, я пишу при помощи натуры», — говорит он. И вот еще его слова, многое объясняющие: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю».

Сюжет картины ему кажется чрезвычайно важным. Литература в живописи ему не мешает, напротив, он ее ищет. У него есть ряд сюжетов, к которым он в течение пятидесяти лет неизменно возвращается: материнство, ужасы войны, прелесть простоты, трагедия художника, тщетно пытающегося передать великолепие жизни. Он любит некоторых героев мифологии — Орфея, минотавра. Бой быков и страшная голова быка как бы преследуют его. Всю свою жизнь он рисовал голубей, для него это не просто птицы, а любимые образы.

Любовь к Пикассо не мешает мне любить живопись, в которой, наверно, меньше глубины, меньше попыток объяснить мир и которая меня прельщает своими красками, чувствами, чувствительностью, чувственностью, — Матисса, Боннара. Я говорил, что импрессионисты, Сезанн настолько изменили наше зрение, что реалистические полотна стали тесно связанными с натурой. Пикассо вернулся к большим сюжетным композициям; он мог это сделать, потому что порвал со зрением импрессионистов, как эти последние порвали со зрением академической школы. Большие работы Пикассо — «Герника»,

«Война» и «Мир», кажется, единственные глубоко сюжетные композиции, созданные художником, который отказался от традиционного письма.

Некоторые произведения Пикассо ужасают: мир в них невыносимо уродлив, и вся сила художника направлена на то, чтобы показать это уродство. Он как бы свежует зримый мир, разрубает его на куски, говоря: напрасно вы любовались пристойной маской. Одну и ту же женщину он может написать совершенной, ангелической, бесконечно привлекательной и — день или месяц спустя — чудовищной.

Неумные имитаторы пытались выдать трагедию Пикассо за эстетические каноны; он сам над ними смеется. В его жестокости много испанского — от «Доброй любви» протоиерея из Ита до ран и язвы на деревянных статуях Вальядолида.

Пикассо чрезвычайно сложен, и, конечно же, сложна эпоха, в которую он живет: столкновение миров, войны, революции, начало новой эры. Чудесны полотна Боннара или Марке, но эти художники могли бы жить и в XIX веке. XX век нашел в Пикассо своего динамитчика, своего философа, своего поэта.

Часто называют «Гернику» шедевром Пикассо. Напомню, как родилась эта картина. В 1937 году гитлеровские летчики разрушили городок Гернику на севере Испании. Картина Пикассо была написана непосредственно за этим и выставлена летом 1937 года в павильоне республиканской Испании на Международной выставке в Париже. После Хиросимы и Нагасаки мы понимаем, каким кустарным было нападение на Гернику. Пикассо, однако, почувствовал в нем начало ужасных лет массового истребления людей. 1937 год стал для него тем, чем был для Гойи 1808 год, когда французские оккупанты подавили испанскую революцию. Гойя не раз в своей жизни возвращался к ужасам войны; он изображал отдельные сцены, пополняя реальность воображением. Пикассо увидел новые времена, массовую смерть, незримую и страшную. Он отказался от изображения той или иной сцены, он показал войну такой, какой он ее мыслит. Каковы зрительные элементы трагедии? Ни летчиков, ни бомб, ни орудий; умирающая лошадь, меч воина, женщина в огне, вылетающая из окна, самодовольный, спокойный бык, яркая лампа, голосащая мать, которая сжимает труп своего ребенка. Краски почти отсутствуют.

Большие геометрические плоскости передают современный, механический характер бойни. Картина Пикассо вдохновила поэта Поля Элюара, который написал поэму «Победа Герники». Я был в Испании, видел горевшие города. В 1946 году, после второй мировой войны, я снова увидел «Гернику». Скажу прямо: для меня это самое верное, самое реалистическое выражение ужасов и трагедии современных войн; я не могу смотреть на это полотно спокойно. Я вспоминаю слова Матисса о Пикассо: «Вы можете всегда им восхищаться — он пишет своей кровью...»

«Герника» была написана в 1937 году, «Зверства в Корее» — в 1951, «Война» и «Мир» — в 1952 году. Клод Руа пытается проанализировать творчество этого труднейшего мастера: «Конечно, можно было бы, не отступая от правды, дать социологическое толкование Пикассо, показать в его творчестве отголосок противоречий, раздирающих нашу эпоху, борьбу надежды и отчаяния, уничтожения и созидания, прошлого и будущего. Вполне возможно, что в итоге такого анализа станет очевидным, что Пикассо наиболее ясно выражал себя, когда воплощал гуманистические силы эпохи, и, напротив, терялся, поддаваясь силам уничтожения. Но я еще не чувствую себя в силах произвести подобный анализ, я боюсь принять правдоподобное за правду...»

Есть противоречие между жизненностью Пикассо, его страстной любовью к жизни, к природе, к толпе, к детям, к животным, к поэзии, к деревьям и той разрушительной стихией, которая порой захватывает его творчество. Вдруг он начинает рассекать, уродовать женское лицо, в котором он незадолго до того видел красоту, гармонию. Я видел двенадцать портретов одной девушки, которая позировала Пикассо весной 1954 года. Вначале она показана красивой девушкой, постепенно она становится чудовищем. Но люди, которые этим возмущаются, видимо, не хотят понять ни душевного склада художника, ни черт общества, в котором он живет. Трагизм, уродство, жестокость некоторых его произведений продиктованы не эстетическими принципами и, уж конечно, не стремлением к новаторству, а совестью, любовью к людям, глубокой обидой за человека и за человечность. Пикассо — художник-философ и художник-революционер. «Живопись не для того, чтобы украшать квартиры», — говорит он, и в этом он верен своим великим предшественникам — Микеланджело, Рембрандту, Гойе.

В ранних вещах Пикассо много лиризма, сострадания к тем горемыкам, которых он изображал. Потом начался долгий период восстания, разрушения, порой отчаяния. Конечно, и в те годы были у него просветы, многие работы двадцатых и тридцатых годов полны примирения, гармонии. Его работы последнего десятилетия мне кажутся более просветленными, как будто после страшных бурь он различает берега душевного спокойствия.

Несколько лет он провел в Валлорисе; это — маленький городок на юге Франции; Пикассо увлекся керамикой и нашел там небольшую фабрику, которая могла обжигать тарелки, блюда, кувшины. В керамике Пикассо сказалась его связь с прошлым, любовь к античному миру, к простоте и гармонии. Голуби, рыбы, человеческие лица, плоды горят и светятся.

На площади Валлориса стоит скульптура Пикассо: «Человек с бараном». Эта статуя — утверждение жизни. Школьники играют вокруг, под ветвистыми платанами вяжут старухи, шепчутся влюбленные. Еще в художественных кругах не умолкают споры, можно ли понять и принять Пикассо, а жители Валлориса с любовью смотрят на статую — для них нет столкновения различных «измов», а есть милая им площадь, человек, баран, труд, жизнь.

Когда смотришь на детские рисунки Пикассо, удивляешься — в четырнадцать лет он мастерски рисовал. Недавно я видел фильм кинорежиссера Клузо, посвященный Пикассо. В фильме нет никакого сюжета, показано, как Пикассо рисует, как из листа бумаги и карандаша силой гения возникает сонм образов. Этот фильм показывали в Москве, и всякий раз, когда из небытия появлялся рисунок, раздавались аплодисменты.

Рисунок Пикассо точен и скуп, никогда он не пытается его украсить. Рисует он по-разному: вспоминается то Энгр, то античные вазы. Рисует он много. Есть сотни голубок, сотни идиллических сцен — старики, дети, девушки, козы, бараны, деревья; сотни страшных масок — видения войны; сотни сцен из боя быков, множество портретов, особенно женских; длин-

ная серия рисунков, показывающая бессилие художника перед жизнью: «Художник и его модели».

В 1948 году, во время Вроцлавского конгресса, Пикассо сделал мой портрет. Когда он кончил рисовать, я спросил: «Уже?» Мне показалось, что сеанс был очень коротким. Пикассо рассмеялся: «Но я ведь тебя знаю сорок лет...» (Признаюсь — я бесконечно благодарен Пикассо за этот рисунок: он помог мне понять самого себя.) Портреты Пикассо заставляют задуматься над внутренним миром модели.

Голубки Пикассо облетели мир; я видел их и в деревнях Китая, и в Аргентине, и в Индии. Голубка издавна считалась символом мира, и труднее всего придать новую силу старому образу. Голубки Пикассо необычайно чисты, трогательны, одновременно и беззащитны, как ребенок, и непобедимы, как совесть народов. Для того чтобы их создать, нужно было многое, не только знакомство с голубями. Пикассо вложил в них свое отношение к большим проблемам нашей эпохи. Не случайно он встал на сторону испанских республиканцев и не случайно в 1944 году вступил во Французскую коммунистическую партию. Он знал, что бросает вызов обществу, в котором живет; политическая позиция, которую он занял, диктовалась не преходящим увлечением, а годами опыта и раздумий. Последние годы были нелегкими для французских коммунистов; Пикассо показал одну из больших своих добродетелей — верность, верность себе, людям, веку.

Я встречал его на различных конгрессах мира; он сидел с наушниками, внимательно слушал. В его глазах было глубокое удовлетворение: он чувствовал, что вокруг него товарищи, друзья.

Я шел с ним в Риме после многолюдного митинга сторонников мира. Было это в рабочем квартале. Кто-то узнал знаменитого художника. Пикассо начали обнимать, просили подержать на руках детей, жали его руки. Эти люди, наверно, из всего, что он создал, знали только залетевшую в их дома голубку, но они понимали, что с ними — плечо к плечу — большой человек, и старались, как могли, выразить свою любовь.

Арагон об этом писал: «Миллионы людей знали Пикассо только по издевкам юмористических журналов, и вдруг продиктованный смех оборвался, его сменило глубокое сердечное доверие».

Говорят, что Пикассо виновен в успехе на Западе абстрактного (или, как говорили раньше, беспредметного) искусства. Между тем Пикассо всегда исходил от реальности предмета, природы, человека. Многие спутали художники, ему подражавшие: особенность Пикассо в том, что он не только своеобразен, он неповторим. Он сам отрещивается от тех, которые считают себя его учениками или продолжателями.

Между Пикассо и современными адептами абстрактного искусства не только формальное отличие (Пикассо исходит от предмета, сторонники абстрактного искусства — от геометрии или от декоративного пятна), между ними внутренняя пропасть; Пикассо всегда был и остается гуманистом, и больше всего его интересуют человек, человеческая история, человеческая трагедия.

Его творчество едино и вместе с тем не только разнообразно, но и разноречиво; при всем внутреннем единстве оно напоминает музей с работами различных мастеров. Конечно, эти противоречия относятся к манере письма, а не к духовному облику художника, но мне кажется, что если дальновидный потомок по творчеству Пикассо сможет судить о лице первой половины XX века, то поверхностный зритель примет полотно, собранные в одном зале, за произведения различных эпох.

Трудно сказать, чем именно вдохновятся последующие поколения в творчестве Пикассо, но я убежден, что он наложит свою печать на дальнейшее развитие искусства. А для меня он — живая порука, что искусство живо, неотразимо, и его не могут уничтожить ни бомбы, ни роботы, ни суррогаты человеческих чувств.

О поэзии Поля Элюара

Люди, которым пришлось побывать в годы войны на переднем крае, знают, как потрясает солдата, между двумя разрывами снарядов, в минуту глубокой тишины, пение полевой птицы. Поль Элюар жил и писал в очень шумное время. Люди слушали рев громкоговорителей, вой сирен, грохот бомб. Говорила история, и казалось, только кардиологи различали биение человеческого сердца. Элюар не чуждался своей эпохи, не уходил в сторону, участвовал в боях Сопротивления, боролся за мир; многие из его стихов посвящены тем вопросам, которые знакомы каждому по шуму радиоволн — длинных или коротких. Если стихи Элюара все же потрясали и потрясают современников, то потому, что это — тихие стихи, в них нет желания перекричать эпоху, в них неизменно слышится голос человека.

Первые стихи Элюара были напечатаны в годы тяжелой для Франции войны, которая казалась людям последней и которую теперь называют «первой мировой».

В 1918 году он написал «Поэмы мира». Вот несколько строк: «Все счастливые женщины увидели снова своих мужей. Они вернулись, как солнце, столько в них тепла, они смеются, они тихо говорят «здравствуй», прежде чем обнять свою радость...» И незадолго до смерти, в 1951 году, он писал: «Люди созданы, чтобы понять друг друга, чтобы любить друг друга, у них дети, которые станут отцами, у них дети, которым холодно на свете, которые заново откроют огонь, которые заново откроют человека».

Идея открытия огня, которая со времени Древней Греции вдохновляла поэтов, жила в Элюаре. Еще юношей на фронте он написал: «Меня покинула лазурь, и я развел огонь».

Я привожу стихи Элюара в прозаическом переводе. Я знаю, конечно, сколько они при этом теряют, но я боюсь, что они потеряют еще больше, если я попытаюсь перевести их стихами. Есть поэты, которые поддаются переводу: можно передать на другом языке не только мысль или образы, но

порой и стихотворные приемы. Легко перевести строки Маяковского на любой язык мира:

Дней бык пег.
Медленна лет арба.

Здесь есть образы, мысль, прием — короткие, отрывистые слова.

Но вот строки Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Переведенные на другой язык, эти чудесные стихи станут пошлым романсом.

Много русских поэтов, от Брюсова до Пастернака, пытались перевести стихи Верлена: «Сердце мое плачет, как идет дождь над городом. Что это за тоска, которая заполняет мое сердце?» Дело не только в том, что по-русски нет безличных форм глаголов «плакать» или «дождить», а Верлен писал: «Плачется в моем сердце, как дождится над городом»; дело и в том, что обаяние приведенных строк относится к найденному сочетанию обычных слов и его немислимо воссоздать на другом языке. В прозаическом переводе читатель по меньшей мере узнает точный смысл строк Элюара и сможет себе представить, как эти скромные фразы звучат неотвязно, становясь поэзией.

Разумеется, и в оригинале человеку, нечувствительному к поэзии, стихи Элюара могут показаться прозой: он сделал все, чтобы лишить свою поэзию внешних примет поэтичности. В его стихах нет ни стихотворных размеров, ни рифм, ни ассонансов. Они держатся на ритме и на загадочном сплетении слов. Имеются литераторы, которые научились бойко описывать, владеть различными стихотворными приемами, подбирать незатасканные рифмы, они успешно выдают свою прозу за поэзию. Элюар в стихах труден и вместе с тем по-детски прост, откровенен, как на исповеди. Он не поучает, не рассказывает, не описывает, он признается.

Есть поэты-живописцы, они как бы придают зрительную силу мечте; их стихи изобилуют образами. К ним во французской поэзии относятся Гюго, парнасцы, Бодлер, Рембо, а из

наших современников в известной мере Арагон. Среди русских поэтов нашего времени живописной выразительностью обладал Маяковский. Есть поэты другой душевной настроенности: они не показывают, они ворожат. Их стихи неотделимы от магического сочетания слов.

Элюар любил живопись, его самыми близкими друзьями были художники. Но если мы задумаемся над творчеством художников, с которыми был связан Элюар, то увидим, что они даже в живописи зачастую ищут решений, лежащих вне данного искусства. Говоря это, я думаю не только о Максе Эрнсте или Кирико (любовь к которым Элюара я никогда не разделял), но и о Пикассо. Элюар был связан с Пикассо многолетней дружбой, они создавали вместе книги — текст писал Элюар, Пикассо рисовал. У них было много общего. Пикассо никогда не стремится изобразить зримый мир, предметы для него иероглифы, он пишет маслом или карандашом свою книгу — мир таким, каким он его понимает. В поэзии Элюар менее всего был живописцем. Он редко прибегает к пластическим образам. Его определения порой чересчур сжаты, но всегда просты, даже, скажу, бесхитростны. Порой его стихи напоминают мне средневековую французскую поэзию — и повторением параллельных фраз, и непосредственностью сравнений. Вот несколько примеров:

«Это горячий закон людей: из грозди они делают вино, из угля они делают огонь, из поцелуев они делают человека. Это суровый закон людей: выстоять, несмотря на войны, на нищету, несмотря на угрозу смерти. Это нежный закон людей: превращать воду в свет, мечту в явь, врагов в братьев».

«Мы идем вдвоем и держимся за руки. Нам кажется, что мы повсюду дома — под ласковым деревом, под черным небом, под всеми крышами, у очага, на улице, пустой от знойного солнца, когда на нас смутно глядят прохожие, среди благодушных и среди чудачков, среди взрослых и среди детей. В любви нет ничего таинственного. Мы всем понятны, и всем влюбленным кажется, что они у нас в гостях».

«Что вы хотите — дверь была закрыта. Что вы хотите — вы были взаперти. Что вы хотите — улица была оцеплена. Что вы хотите — город был побежден. Что вы хотите — город голодал. Что вы хотите — у нас не было оружия. Что вы хотите — настала ночь. Что вы хотите — мы друг друга любили».

Элюар осознавал значимость слова. В стихотворении о расстреле гитлеровцами Габриеля Пери он пишет: «Есть слова, которые помогают жить, и это простые слова: слово «тепло» и слово «доверие», слово «правда» и слово «свобода», слово «ребенок» и слово «милый» и некоторые названия цветов и деревьев, слово «мужество» и слово «открыть», слово «брат» и слово «товарищ» и некоторые названия городов или деревень, и некоторые имена женщин или друзей. Прибавим к ним «Пери».

Элюар чурался красноречия и, хотя часто писал на патетические темы, не выносил пафоса. Его стихотворение «Свобода», написанное в годы Сопротивления, повторяли миллионы французов. Элюар говорит, что он пишет имя Свободы «на моих разрушенных убежищах, на моих рухнувших маяках, на стенах моей тоски». Этот перечень лиричен, и он смягчается будничным, простым: «На моей собаке — ласковой и сластене, на ее настороженных ушах, на ее неуклюжей лапе — я пишу твое имя».

Он изумительно знал поэзию (он составил антологию старой французской поэзии, сборник Бодлера, увлекался английскими, испанскими поэтами), он мог говорить как знаток, как эрудит, и замечательно, что это не чувствуется в его поэзии: ни учености, ни стилизации, ни редких слов, ни экзотических интонаций.

В 1924 году в литературных кругах Парижа говорили о том, что молодой поэт, по имени Поль Элюар, скоропостижно скончался; одни добавляли, что он покончил с собой, другие — что, очевидно, он стал жертвой преступников. На самом деле Элюар исчез и долго не подавал вестей. Переживая внутренний кризис, он отправился в далекое путешествие, побывал на Таити, в Панаме, в Новой Зеландии, в Индонезии, на Цейлоне. Напрасно искать в его стихах внешних признаков этого путешествия: ни тропических пейзажей, ни экзотических названий в поэзии его не появлялось. Он с усмешкой как-то объяснил, что уехал далеко не ради «поэтической охоты». Мы хорошо знаем и во французской и в русской поэзии поэтов, стремящихся к яркому, необычному оперению, для них «Целебес» или «Коломбо» — и средство оживить тусклую фразу, и новая рифма. Элюар знал обычные слова, но умел их необычно произносить, видя в этом силу поэзии.

Конечно, стихи Элюара порой трудны для чтения. Озадачивает читателя простота, а в некоторых стихотворениях

чрезвычайный лаконизм. Страшась излишка слов, Элюар, особенно в конце двадцатых годов, доходил до такой сжатости, что некоторые строки, эмоционально трогая, представляются загадочными.

(Как большинство своих современников во Франции, Элюар последовал примеру Гийома Аполлинера и отказался в стихах от знаков препинания, утверждая, что они разбивают ритм стиха и сужают его логически. Это, конечно, в свою очередь затрудняет чтение его книг.)

Поэзия Элюара отличается наготой, прозрачностью. Образы, пафос, риторика воспринимаются куда легче. Лермонтов писал:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Ничтожной поэзию Элюара назвать трудно, но можно иногда применить к ней эпитет «темная», а воспринимать ее без волнения воистину трудно.

О французском языке часто говорили, что он непригоден для поэзии. Это обвинение отчасти обоснованно: французский язык чрезвычайно ясен, логичен; он не терпит произвольного размещения слов в фразе; притом постоянное ударение на последнем слоге слова придает стиху известную монотонность. Бодлер первый «опоэтизировал» французский язык, заменяя часто обычную логику поэтической. Элюар пошел по его пути, и естественно, что поэты, которые пишут в манере Гюго, для неискушенного читателя куда понятнее.

Критики, любящие устанавливать так называемую «доходчивость», в двадцатых и тридцатых годах называли Элюара поэтом для сотни любителей. Это было верно, поскольку поэзия Элюара была в то время неизвестна широким кругам читателей. Настала вторая мировая война. Миллионы французов переписывали стихи неизвестного им дотоле автора; с этими стихами заложники шли на казнь и партизаны в бой. «Поэт для сотни любителей» оказался понятным и понятым всеми.

Может быть, это объясняется тем, что поэзия Элюара изменилась, что он стал писать по-другому? Обыкновенно, когда пишут о поэтах, которые пришли к коммунизму, устанавливают дату перелома в их творчестве: до такого-то года автор

писал о любви и писал непонятно, с такого-то года прозрел и начал писать доступно для всех на гражданские темы. Такое разделение мне кажется несколько упрощенным. К Элюару оно вообще неприменимо: в его творчестве трудно найти перелом, есть прямая связь между его первыми стихами и предсмертными. Конечно, появлялись новые мысли, новые темы, новая надежда — их приносила жизнь. Но и в ранней молодости Элюар возмущался войной, несправедливостью, попранием человеческого достоинства, как и в последние годы не разлучался с темой любви.

Он написал свои первые стихи, когда был солдатом, первая его книга называется «Долг и беспокойство!». Он писал в ней: «Война зимой — нет ничего труднее...» Он возмущался теми, кто отдал смерти молоденького солдата Фернана Фонтэна. Те же темы, те же чувства можно найти в его стихах четверть века спустя. В своей последней книге «Феникс» он писал о любимой женщине: «Ты пришла, я был печален, я сказал «да», только с тобой я сказал «да» жизни».

Новые темы не вытесняли прежних, и Элюар никогда не отрекался от своих ранних книг. Есть у него стихотворение, для него необычное, если угодно, полемическое, оно написано в 1949 году и посвящено «моим требовательным друзьям» — под этими словами Элюар подразумевал тех любителей его поэзии, которые не захотели принять политических стихов поэта. «Если я вам скажу, что на ветвях моей кровати свила гнездо птица, которая никогда не говорит «да», вы мне поверите, вы поймете мою тревогу... Но если я пою улицу, пою мой край, как улицу без края, вы больше мне не верите...» Поэт упрекает в непоследовательности своих «друзей», он же никому и ничему не изменял. Он продолжал помнить и о птице, которая тревожила его сны. Два года спустя в книге «Феникс» эта птица вымолвила «да».

Поэтическая биография Элюара может озадачить критика, мыслящего готовыми категориями: Элюар в течение довольно долгого времени был вдохновителем французских «сюрреалистов». Борьба против академических форм в литературе и мещанской морали началась давно: в эпоху так называемых «проклятых поэтов». К тому времени, когда в литературу пришел Элюар, цели, которые ставили Бодлер, Рембо, Тайяд, Аполлинер, не были достигнуты; но эпоха литературных школ, различных «измов» отмирала. «Сюрреализм» был, кажется,

последней попыткой применить оружие прошлого века против противника, который, сохраняя прежнюю сущность, учел ход времени и заменил сентиментального Лоти циничным Мораном, а уютные кафе с красными бархатными диванами — американскими барами. Элюар понял после испанской трагедии необходимость иной борьбы и мужественно вел ее до своей смерти.

Сюрреализм был для него стремлением утвердить место поэзии в жизни, помочь смене реальности буржуазного общества иной, более справедливой и более достойной человека. Конечно, в литературной практике сюрреалистов было много и ребяческого и вздорного: эпоха не раз над ними посмеивалась; попытка перенести в двадцатые годы нашего века проделки «проклятых поэтов», пугавших буржуа в 1880 году, придавала многим манифестам сюрреалистов пародийный характер. Но нужно оговорить, что никогда ни Элюар, ни другие сюрреалисты не пытались уйти в «башню из слоновой кости», куда их пытаются загнать чересчур упрощенные литературоведы. Одним из любимых изречений сюрреалистов было: «Поэзия — творчество всех, а не одного». Они издавали журнал, который назывался «Сюрреализм на службе революции». Когда пришли годы испытаний, сюрреалисты оказались в двух враждующих лагерях: в одном Элюар и Арагон, в другом Бретон. Но, может быть, первые не порвали со своим прошлым, а его осмыслили и углубили? В годы сюрреализма Элюар написал много прекрасных стихов, на которых нет отпечатка литературной школы, преходящих увлечений. Сюрреалисты в своих достаточно путаных декларациях говорили, что в человеке немало иррационального, — и это не следует отмечать, ибо многое из иррационального не только реально, но и «сверхреально». Для Элюара это было не философской программой, а поэтической исповедью: ведь в своей поэзии, в отборе слов, в их сочетании, он руководствовался скорее поэтическим чутьем, нежели строгой логикой. Именно поэтому сюрреализм был в его биографии не случайным заблуждением, но и не путеводной звездой, а фазой развития, эпизодом. В 1936 году он писал: «Пришло время, когда все поэты должны и вправе заявить, что они глубоко вклинились в жизнь других людей, в общественную жизнь», и это не удивило никого — поэзия Элюара всегда была связана с жизнью общества, в котором жил поэт.

Со всей силой поэзия Элюара зазвучала как выразительница мыслей и чувств французского народа в годы фашистской оккупации и Сопротивления. Он не пытался писать понятнее, он жил со всеми, а борьба, мужество, страдания приподымали людей, делали их открытыми для восприятия высокой и, казалось бы, трудной поэзии. В 1942 году была издана книга Элюара «Поэзия и правда». Вскоре миллионы людей повторяли стихи: «Я родился, чтобы узнать тебя, чтобы назвать тебя, Свобода!» Он примкнул к Сопротивлению, организовывал подпольные издания, выполнял любые поручения, ездил по Франции с листовками в карманах и с надвигающимися стихами в сердце. Одно время ему пришлось скрываться от гестапо в больнице для умалишенных в Сен-Альбана. Два месяца, окруженный несчастными больными, на снежной горе, среди метелей и вражеских постов, он работал: он написал там много замечательных стихов — о борьбе, о надежде, о счастье.

Кончилась война; но люди продолжали жить в тревоге: мира не было. Поль Элюар понял, что для него не может быть ни покоя, ни даже передышки. Он воевал за мир. Его можно было увидеть на конгрессах сторонников мира, на площадях Франции и Италии. Во время гражданской войны в Греции он проехал вместе с Ивом Фаржем в те районы, где еще держалась Армия освобождения. Как в 1936 году Испания, Греция 1949 года потрясла его душевной чистотой, горем, упрямством.

Если сопоставить стихи Элюара, написанные на политические темы, с его лирикой, то мы не увидим разрыва. Когда он говорил о «маки», о горе Грамос, о сторонниках мира, его одушевляли те же думы и чувствования, которые продиктовали ему стихи о печали, о любви, о смерти. Чем был предопределен политический путь Элюара? Прежде всего неистребимой жаждой справедливости. Бодлер писал, что подлинная поэзия — «отрицание несправедливости». Бодлер жил в смутное время, и вся его жизнь отмечена глубокими противоречиями. Жизнь Элюара неотрывна от его поэзии. Он воистину страдал от несправедливости не только как гражданин, но и как поэт. Не менее справедливости он любил свободу, никогда не противопоставляя одну свою привязанность другой. Свободу он ощущал всем своим существом. Право же, к нему больше, чем к другим современникам, можно приложить слова Пушкина: «...В мой жестокий век восславил я свободу».

Доброта совсем не обязательное свойство поэзии, мы знаем немало замечательных поэтов, благородных, смелых, умных, но лишенных человеческой доброты. Элюар был добрым не только в жизни — в поэзии. В одной поэме о любви он писал: «И потому, что мы любим друг друга, мы хотим освободить других от холода одиночества. Мы хотим, я говорю — я хочу, я говорю — ты хочешь, мы хотим, чтобы свет взошел над другими...» Чужое счастье было для Элюара не только философическим положением, принципом морали, пунктом политической программы, но и глубокой личной потребностью.

Все встречавшие его знают, что редко можно найти такое единство между художником и его творчеством, как то было в поэзии и в жизни Элюара. Он очень походил на свои стихи, и стихи его всегда были автобиографичны. Он был необычайно скромным, чурался славы: мягкий, участливый, он был окружен любовью общей. Он не был тем рассеянным, неземным поэтом, которого рисуют себе романтически настроенные подростки: он участвовал в жизни, видел все ее мелочи, но никогда не терял из виду своей большой мечты.

Поль Элюар умер 18 ноября 1952 года; не будет преувеличением сказать, что Франция (да и поэзия мира) горько пережила потерю. На похоронах Элюара можно было увидеть и знатоков поэзии, и цвет творческой Франции, и множество обыкновенных людей, помнивших стихи Элюара военных лет — встречу мужества и искусства.

Порой приходится слышать о том, что поэзия отжила свой век, что ее существование теперь эфемерно, связано скорее с известными привычками, чем с душевным горением. Конечно, различные формы искусства рождаются, дряхлеют, отмирают, но рассуждения о смерти поэзии в наше время построены скорее на правдоподобности догадок, нежели на правдивости данных. Одним из оснований для таких утверждений являются различные попытки создания непоэтической поэзии. Во Франции, как и в других странах, пишут стихами то, что легко можно выразить в прозе. Это и неразумно и бесполезно. Я имею в виду не темы, не чувства, не мысли: поэт живет в том же мире, что и прозаик. Но есть такие прозрения, такие ощущения гармонии или разлада, которые не выразишь ни в новелле, ни в статье. Темы Элюара обычны, но то, что он хочет выразить, относится к миру поэзии, и выражает он это средствами, до-

ступными только поэту. Глубокая прозаичность многих псевдопоэтов породила и другое заблуждение — попытки уйти в сторону музыкального сочетания звуков, чередования слов вне их значения или даже переход на несуществующий язык. Можно сказать, что и такие попытки неразумны, — в слове — клубок многого: и логического смысла, и тех ассоциаций, которые оно вызывает, и, наконец, звучания. Абстрагировать звучание бесцельно: есть музыка, рождаемая звуком и воздействующая им. Элюар не только почитал слово во всей его полноте, — он вернул ему то значение, которое оно готово было потерять, обесцененное потоком речей, деклараций, клятв или проклятий. Поэзия Поля Элюара — живое доказательство того, что поэзия живет, требует, ранит, лечит, приподымает.

1957

Статьи о литературе
и искусстве
Переводы



Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей

Границы нашей страны проходят не только в пространстве, они проходят также во времени. Наши иностранные гости сейчас совершают поездку в машине времени. Они видят страну будущего. Наряду с остатками прошлого, с нашей глубокой отсталостью, с нашим провинциализмом они видят фундамент нового мира.

Говоря это, я думаю не столько о наших технических гигантах, о нашем метро, сколько о наших людях. Мы не машинами удивляем сейчас мир — мы удивляем мир теми людьми, которые делают эти машины.

Модели наших тракторов пришли к нам из Америки, но наши трактористы — это модель новых людей, и на них с жадностью смотрит мир, как смотрит наша деревенская детвора впервые на автомобиль.

Чтобы понять положение писателя в нашей стране, нужно вспомнить о том, в каких условиях живут теперь писатели по ту сторону рубежа. Я видел в Париже, в Праге немецких писателей, только что убежавших из тюрем или концентрационных лагерей. Их рабочие комнаты разгромлены, книги сожжены, они лишены возможности говорить со своим народом.

Теперь, когда мы, советские писатели, собрались здесь, чтобы прямо и смело говорить о наших победах и наших неудачах, — и если мы мало говорим о них, это только наша вина, — когда мы можем о наших нуждах говорить как с товарищами — с теми, кто стоит на «капитанском мостике», в это время в германской тюрьме сидит большой и честный писатель Людвиг Ренн.

Я вчера слышал рассказ китайской писательницы о том, как закапывали живьем в землю китайских революционных писателей. Я никогда не слышал таких простых и страшных слов.

Среди нас — немецкий писатель Бредель, который провел полтора года в концентрационном лагере.

Среди нас я вижу здесь моего друга, словацкого писателя-поэта Новомесского, и я вспоминаю, что когда я был в

Словакии, мне говорили, что он сидит в тюрьме и там пишет лирические стихи.

Но, товарищи, и в тех странах, где литература еще не посажена под замок, положение писателя не многим лучше. Разве не гордость нашей страны — та действительно всенародная любовь, которой окружен Максим Горький?

Когда крупнейший писатель современной Франции Андре Жид мужественно заявил, что вся его жизнь теперь связана с надеждами на наше строительство и на нашу страну, какими оскорблениями и какой клеветой покрыли его в родной стране!

Можно вспомнить, какой моральной изоляции подвергся большой, отважный и честный человек Ромен Роллан. Так те, которые хотят говорить всерьез, открыто о новой правде, подвергаются нападкам или присуждаются к одиночеству.

Во Франции — я беру Францию, потому что лучше всего из иностранных государств знаю эту страну, — во Франции существует целая серия книг, посвященных восхвалению универсальных магазинов, фабрик шелка, общества спальных вагонов и других коммерческих фирм. Кто же пишет эти книги? Знаменитые писатели, чьи произведения переведены на все европейские языки, в том числе и на русский. За деньги они восхваляют ту или иную фирму. Буржуазного писателя можно сравнить теперь с великолепной фабрикой. На фабрике нет сырья. У этого писателя много всего — традиций, и линотипов, и прекрасной бумаги, он лишен одного — людей, но люди там — дефицитный товар. Я, разумеется, говорю не о блистательных одиночках — они хранят все завоевания человеческой культуры, но как совместить Гете и Геббельса, Бальзак и Декобра? Они должны довольствоваться иллюзорной жизнью, это — увлекательные и никому не нужные сноски на полях книги. Литература не может жить исключениями. Гениальный поэт нуждается в Иване Ивановиче Иванове. Если общество не предоставляет писателю достойного материала, литература превращается в изучение патологических казусов. Андре Жид в то время, когда он бродил среди пустоты, населенной фантомами, дошел до откровенного признания: он выпустил целую серию книг, основанных на данных судебной медицины.

Что делают писатели умирающего мира? Одни в такой-то раз перечисляют инвентарь мертвого мира, идя путем Пруста, другие, разыскав крохотную деталь, отличающую один призрак

от другого, всю свою творческую жизнь посвящают описанию этой детали, и это называется «индивидуализмом».

У нас во многом нехватка — и в мастерстве и в бумаге. Зато у нас есть о чем писать. На нашу долю выпала редкая задача показать людей, которые еще никогда не были показаны. Этого ждут от нас миллионы строителей нашей страны. Этого ждут от нас и другие миллионы — по ту сторону рубежа. Ни цифры, ни газеты не могут заменить здесь художника. Мы должны дать ту правду, которая повсеместно ощутима и которая, однако, с трудом определима, — это как голубизна бесцветного неба, это как звучание тихого августовского полдня.

Товарищи, мы собрались на этот съезд не для взаимных приветствий, но для работы. И я хочу теперь откровенно говорить о том, что мы сделали и чего мы не сделали. Меня могут спросить — почему «мы»? По роду литературных занятий большую часть времени последние годы я провожу за рубежом. И я слышал разговоры о том, что этот образ жизни мешает мне видеть нашу работу. Было бы неуместно, да и попросту глупо доказывать, что мне все ясно и понятно. В моей жизни я много раз ошибался. Вполне возможно, что я ошибаюсь и теперь. Мне трудно себе представить путь писателя как ровное, гладкое и хорошее шоссе. Одно для меня бесспорно: я — рядовой советский писатель. Это — моя радость, это — моя гордость.

Конечно, я писал и пишу также для иностранцев, но я это делаю как советский писатель. Мое зрение основано на нашем опыте, на нашей, здешней работе. Вот я теперь написал книгу, которая вышла во Франции. Я ее назвал «Глазами советского писателя». Позвольте же мне, товарищи, с полным правом говорить здесь «мы», «мы» — я с моими товарищами. Мы кое-что сделали, но мы далеко еще не всего достигли. Наш новый человек куда богаче, тоньше, сложнее, нежели его тень на страницах книг. Вместо теплой вибрирующей жизни, вместо органической биографии у нас то и дело получается декларация, снабженная карточкой ударника и десятком общеизвестных мыслей.

Буржуазный роман, вырождаясь, пришел к одностороннему показу героя. Я говорю при этом не о великом Мопассане, а о каком-нибудь маленьком Поле Моране. В вульгарном романе наших дней чем занят герой? Он любит. Он любит удачно или неудачно, лениво или рьяно, но эта любовь остается условной, так как нельзя понять страсти человека, не видя

его. Я сейчас скажу, нарочито утрируя, что часто, когда я читаю современный французский роман, мне хочется спросить — на какие средства живет этот пылкий герой, где он учился, по какой специальности работает его соперник? «Лишних людей» на свете не осталось, а не лишние люди что-то делают. И чтобы понять их любовь, нужно прежде всего знать их жизнь.

Наша литература грешит другой деформацией. Сплошь и рядом мы видим людей только в цехах или в правлении колхоза. Леса стройки превращаются в ультратеатральные подмости. Человек изолирован от всей жизни. Почему ударник не может быть мечтателем? Скажите, о чем он думает в выходной день, глядя на рябь речки? Разве бригадир не способен ревновать, лукавить, грустить? У сталевара может умереть дочка, и нельзя посвятить описанию кауперов двадцать страниц, а этому — две строчки, сухих, как запись загса.

Я великолепно отдаю себе отчет в роли труда, я знаю, что именно труд преображает и возвеличивает человека, но от автора романа я скорее хочу узнать детали о горе сталевара, чем о кауперах, я хочу узнать, как он преодолел это горе, так как я знаю, что смерть дочки — это событие в его жизни, заслуживающее больше, чем две строчки.

Как-то я смотрел фильм «Встречный». В этом фильме было все, что «полагается». Я попробовал сказать, что это не похоже. Мне сказали: помилуйте, у нас ударник живой, мы даже пошли на такой смелый поступок, что ударник выпивает рюмку водки. А теперь решают оживить рассказ об ударнике или о МТС размеренно вставленными аккуратными любовными сценами. Но манекены остаются манекенами, их не превратят в людей ни рюмка водки, ни два-три дозированных поцелуя, ни скучная паечная слезинка. Наши рабочие — живые люди, они трудятся, борются, любят, целуются, читают книги, фантазируют, иногда чудачат, ревнуют, они живут. И они так же не похожи на классических ударников из некоторых наших книг, как не были похожи их забитые и злосчастные прадеды на галантных пастушков пасторали. Многие из авторов идут по пути наименьшего сопротивления. В показе живого человека куда легче ошибиться, нежели в повторении односложных деклараций. Поглядите на буржуазное общество — молодой писатель там должен пробить стенку лбом. У нас он поставлен в прекрасные условия — это наша гордость, и вы понимаете, что менее всего я склонен против этого протестовать: я только

хочу сказать, что легкость пути действует на некоторых писателей расслабляюще. Мучительный процесс творчества они подменяют умелым лавированием. Они тщательно обходят темы, которые им кажутся трудными. «Да что вы, разве об этом можно сейчас писать!..» Те из них, которые любят мастерство и слово, отмахиваясь от главных тем, выбирают экзотику или историю. Другие — попросту — ухитряются, оставаясь якобы в русле главных тем, до неузнаваемости их оскопляют. Они отмахиваются от правдивого изображения всех трудностей нашей борьбы, всей запутанности психологии людей, у которых новые чувства часто переплетаются с ветхими страстями и страстишками. Надо сразу сказать, что частично в этом нежелании некоторых писателей взяться за основную тему повинна наша критика. Вместо серьезного литературного разбора мы видим красную и черную доски, на которые заносятся авторы, причем воистину сказочно легкость, с которой их с одной доски переносят на другую. Нельзя, как у нас говорят, поднимать на щит писателя, чтобы тотчас же сбрасывать его в грязь. Это не физкультура. Нельзя допускать, чтобы литературный разбор произведения автора тотчас же влиял на его социальное положение. Вопрос о распределении житейских благ не должен находиться в зависимости от литературной критики. Нельзя, наконец, рассматривать неудачи и срывы художника как преступления, а удачу — как реабилитацию.

Путь художественного развития — это долгий извилистый путь. Наши критики сделали бы куда более полезное дело, если бы вместо подобных упражнений над писателями занялись теорией современной прозы, проблемой нашей поэтики, всей совокупностью того, что мы называем — еще не видя при этом точных контуров, но чувствуя всю грандиозность явления — социалистическим реализмом.

Товарищи, мой личный опыт — отнюдь не легкий. Мои срывы, неудачи, смена похвал и оскорблений, которые часто меня сопровождали в моей работе, — все это дает мне право так отзываться о части нашей критики. Многие из наших неудач объясняются перенесением не только терминологии, но и практики индустрии в область, достаточно от нее отличную. Художественное творчество не похоже на стройку металлургического комбината. Мы слышим цифры: у нас столько-то писателей, и эти столько-то писателей написали столько-то книг. Так можно говорить о тоннах чугуна, а не о романах.

Для статистики «Война и мир» — всего-навсего одна единица.

В отличие от буржуазного, наше, социалистическое общество помогает молодым талантливым писателям расти и развиваться. Но писатели — это не ширпотреб: нет такой машины, которая позволила бы изготавливать писателей сериями. Нельзя подходить к работе писателя с меркой строительных темпов.

Я вовсе не о себе хлопочу. Я лично плодovit, как крольчиха, но я отстаиваю право за слонихами быть беременными дольше, нежели крольчихи.

Когда я слышу разговоры — почему Бабель пишет так мало, почему Олеша не написал в течение стольких-то лет нового романа, почему нет новой книги Пастернака и т. д., — когда я слышу это, я чувствую, что не все у нас понимают сущность художественной работы. Есть писатели, которые видят медленно, есть другие, которые пишут медленно. Это не достоинство и не порок — это свойство, и нелепо трактовать таких писателей как лодырей или как художников, уже опустошенных.

Несколько слов о методах бригадной работы. Я говорю при этом, разумеется, не о газетном материале. Можно сделать коллективно сборник огромной документальной важности. А что может быть важнее в наши дни, нежели живые человеческие документы? Но вряд ли можно создать коллективно лирическую поэму или роман.

Я слышу такие разговоры: был писатель прежде кустарь-одиночка, надо заменить его коллективом. Я этого просто не понимаю. Живой писатель нашей страны неизбежно и неизменно связан с коллективом тысячами нитей. Ни себя, ни своих героев он не мыслит вне коллектива. Мир и людей он показывает, однако, через свой индивидуальный опыт. Чем богаче, чем крупнее его индивидуальность, тем живее его герои, тем монументальнее тот коллектив, который он показывает.

Создание художественного произведения — дело индивидуальное, скажу точнее — интимное. Я убежден, что литературные бригады останутся в истории нашей литературы, как живописная, но краткая деталь юношеских лет.

Часто у нас говорят: опишите такой-то завод, такое-то производство, такую-то стройку. Вы понимаете, как надо приветствовать писателей, которые в поисках человеческого материала проводят месяцы или годы среди рабочих, вращая в буд-

ничный героизм нашей страны. Вы понимаете, как надо приветствовать сборники или монографии, посвященные цехам, заводам, стройкам.

Я говорю о другом — об основном задании нашей литературы: о романе. Мы хотим быть художниками, а не только репортерами или даже летописцами.

Я скажу по своему опыту. Я написал роман, может быть хороший, может быть плохой. Действие романа происходит в Кузбассе. Но такой же роман мог бы быть написан о Магнитке или Караганде. Это не связано с вопросом о точности документа. Я в свой роман включил многое из того, что я увидел на Бобриках и на Урале.

Буржуазия дает своим авторам социальный заказ веселить или отвлекать от мысли о неизбежной гибели вымышленными терзаниями.

Социальный заказ, который нам дает наше общество,— другой. Мы пишем книги, чтобы помочь нашим товарищам строить страну.

Но зачем скрывать, что часто по непониманию социальный заказ воспринимается как просто заказ: написать так-то и то-то. Это ведомственный подход к литературе.

Наше общество глубоко демократично. Вчерашний пастух — сегодня инженер. Культурный уровень широких масс поднимается с каждым днем, но перед нами еще далеко не однородная масса. У нас имеются колхозники, только что ликвидировавшие свою безграмотность, и у нас имеются ученые, к которым приезжают учиться американские и европейские собратья. Естественно, что и литература у нас различного назначения. Возьмем, к примеру, Маяковского или Пастернака. Они требуют общекультурной, да и специальной литературной подготовки. Но это не довод против их стихов. Несколько раз я слышал рассказы молодых рабочих или вузовцев о том, с каким трудом им доставались ритмы Маяковского и ассоциации Пастернака и как щедро они бывали вознаграждены. Эти рассказы — прекрасное свидетельство о росте нашей социалистической культуры. Можно ли упрекать писателя за его необщедоступность? Романсы на гармошке куда легче даются, нежели Бетховен. Непонятно и сложно пишут только бездарные, пустые люди. Каждый истинный художник стремится к простоте, но простота простоте — рознь. Простота «Моцарта и Сальери» — не простота крыловских басен. Есть

простота, которая требует для своего понимания подготовки. Мы вправе гордиться тем, что некоторые из наших романов уже доступны миллионам. В этом мы далеко обогнали капиталистическое общество. Но одновременно мы должны лелеять, беречь те формы нашей литературы, которые сегодня еще кажутся уделом советской интеллигенции и верхушки рабочего класса, но которые завтра, в свою очередь, станут достоянием миллионов.

Простота — не примитивизм. Это — синтез, а не лепет. Мне приходится напоминать об этом только потому, что провинциализм еще частично присущ нашей литературе. Нашей стране теперь принадлежит гегемония. Это — страна-гегемон. А часто в наших книжках чувствуется спесь и одновременно приниженность захолустья. Провинциально-литературная манера — неизменное описание восхода и захода, степей и лесов, которое регулярно перебивает ликвидацию прорыва или подвиг ударника. Чересчур сложные метафоры, тот винегрет, который с Дос-Пассоса сбивается на Мамина-Сибиряка и с Джойса — на Гусева-Оренбургского. Провинциально и наше отношение к иностранной литературе — то огульное отрицание всего того, что делается за границей, то погоня за последней модой. Провинциально многое в нашей литературной жизни. Достаточно вспомнить хотя бы оркестр, исполнявший туш на открытии нашего съезда.

Я перехожу сейчас к самому трудному вопросу — как же нам надо писать? Мы часто слышим — почему у нас нет классического советского романа — «Войны и мира» 1934 года. Этот упрек построен на недоразумении. С огромной бережливостью наша страна относится к культурному наследию прошлого. Мы — не скифы и не беспризорники. Это фашисты жгут Гейне, а наши молодые писатели учатся и у Тютчева, хотя Тютчев был монархистом и царским цензором.

Бряд ли кто-нибудь из вас заподозрит меня в архаическом футуризме. Великие писатели прошлого века оставили нам опыт, и он еще тепел, этот живой опыт. Но изучение этого опыта у нас подменяется имитацией. Так начинается эпигонство, так появляются романы или рассказы, слепо подражающие манере старой натуралистической повести. Так появляются стихи о тракторах, подозрительно похожие на довоенные романсы. Под видом необходимости борьбы с формализмом у нас часто проводится культ самой реакционной художест-

венной формы. Мы справедливо смеемся над буржуазными эстетам, когда они уверяют, что в их произведениях нет политического содержания. Мы знаем, что протест против содержания — это тоже содержание, это определенная идеология, и это — определенная политика. И в выступлениях наших некоторых критиков против поисков новой формы, в этом пренебрежении к форме также скрыто утверждение некоторой формы, а именно формы эпигонской и глубоко буржуазной.

Товарищи, это эстетика того старого мещанства, о морали которого так превосходно говорил в своем докладе Алексей Максимович.

Это проходит через все силы искусства. Конечно, проблема архитектуры у нас не была никак разрешена. У нас строили дома американского типа. Они были хороши для завода или для учреждения. Жить в них трудно. Глаза рабочего требуют от жилого дома куда большей радости, интимности, индивидуальности. Рабочий справедливо протестует против дома-казармы. Это все верно. Но разве это значит, что можно вытащить лжеклассический портал, прибавить немного ампира, немного барокко, немного старого Замоскворечья — и выдать все это за архитектурный стиль нового великого класса?

Товарищи, в живописи форма — это органическая часть содержания. Кому придет в голову рассматривать историю живописи только как голую смену тематики? Голландские мастера XVII века писали яблоки. Сезанн тоже писал яблоки, но они писали яблоки по-разному, и все дело в том, как они писали яблоки. Давид написал Марата, но его тесная связь с якобинцами гораздо больше, чем в этом факте, сказывается в тех революционных для его эпохи приемах, которые он принес в живопись.

Для кого показательна живопись передвижников? Для безрадостности и антипластичности русского общества конца прошлого века, для уродливости всех этих земцев, купцов, разночинцев-либералов. Может ли подобная живопись быть искусством победоносного пролетариата, который жаждет ко всем радостям жизни, который ощущает форму вещи и который любит цветы?

Товарищи, была эпоха, когда я слышал в Европе разговоры о советском стиле в кино. Но неужто бытовая драма с диалогом

в стиле старого коршевского театра, в котором мы находим самые слабые места буржуазного кино, — неужели она соответствует огромному росту советского зрителя?

У меня нет программы литературной школы или рецептов, как делать роман. Я считаю себя одним из тех советских писателей, которые неуверенно ищут новой формы, соответствующей новому содержанию. Мы не пытаемся скопировать ни «Войны и мира», ни романов Бальзака, как бы прекрасны они ни были и как бы мы лично страстно их ни любили. Классики описывали уже сложившуюся жизнь и сформировавшихся героев. Мы описываем жизнь в ее движении. Герой нашего романа еще не сформировался. С такой быстротой меняется жизнь, что писатель сел писать роман, а к концу работы он замечает, что его герои уже переменялись. Вот почему форма классического романа, перенесенная в нашу современность, требует от автора фальшивых заявок, а главное — фальшивых концовок. План очерка, огромный интерес художника в живых людях, все эти стенографические записи, исповеди, протоколы, дневники — все это не случайно. Здесь смутно намечается новая форма нашего романа. Мы часто сбиваемся на каракули. Мы терпим огромное количество неудач, но по-моему — это честный путь. Мы не пробуем вложить новое содержание в уже готовые, но обветшавшие формы.

Я должен иллюстрировать это опытом. Я вас очень прошу поверить, что я говорю о моих книгах не потому, что я считаю их в какой бы то ни было степени показательными. Я просто их лучше знаю, чем книги других, — изнутри. Были критики, которые писали о «Дне втором», что это — не роман, что это — наполовину очерк, что в нем недостает сюжетного развития. Товарищи, что может быть легче, нежели построить роман вокруг сложной интриги? Я давно, лет десять тому назад, написал роман «Любовь Жанны Нэй» и уверяю вас, что любой писатель, набивший руку, может делать такие сюжеты, как сюжет «Жанны Нэй», по десяти в один год.

Богатство и насыщенность нашей жизни таковы, что они не допускают чересчур сложной интриги. Ведь не случайно мой роман напоминает критикам очерк. Я сам не провожу резкой грани между очерком и художественной прозой. Вместе с другими писателями, которые ищут новую форму, я предпочитаю казаться некоторым критикам газетчиком, очеркистом — словом, писателем второй, низшей категории, нежели, заменяя

слово «граф» словом «колхозник», переписывать бедные школьные образцы.

Я сказал обо всем этом с такой резкостью не потому только, что литература — это мое дело: верьте мне, что о том, о чем я с вами говорю, я очень часто думаю за своим столом. Я резко говорю об этом также потому, что сейчас необычайно велика наша ответственность. Никогда, нигде писатели не находились в положении, равном нашему. Куда бы мы ни пришли — на завод, на стройку, к колхознику, в шахту, — нас повсюду встречают с любовью, а главное — с надеждой. От нас ждут огромных, необходимых всем этим людям работ. Французский писатель — я говорю о писателе буржуазном — может писать лучше или хуже, — от этого ровно ничего не меняется: столько-то ценителей скажут — это лучше или — это хуже. Вы знаете, когда я — давно это было — начинал писать стихи, мне казался самым завидным уделом для поэта удел того знахаря, которого приводили когда-то к корове. Он говорил над коровой: «Стой горой, дой рекой». Тогда люди верили, что слова могут изменить нечто в реальном мире, например, увеличить удой коровы. Вот мы этого теперь достигли — и не магией, а глубокой человечностью нашего социалистического общества. Мы не просто пишем книги, мы книгами меняем жизнь, и это необычайно увеличивает нашу ответственность.

За наш стиль

Я много пережил, сидя в Колонном зале. На несколько дней исчезли стены: не в Колонном зале сидел я, но на огромной площади. Глазами я разговаривал с теми миллионами, которые в бараках Магнитки, Караганды, Кузнецка жадно сжимают зачитанные, трухлявые книжки. Их голоса я слышал и в речах некоторых из моих товарищей, и в неловких паузах, которые придавали приветствиям различных делегаций глубоко человеческое значение, и в гуле рукоплесканий.

Нас было много. По-разному мы пишем, по-разному понимаем наше ремесло. Трудно лирическому поэту догадаться о тех шахтах, в которых работают очеркисты, и трудно автору натуралистических повестей услышать в ночи мучительные роды нового слова. Среди нас были приверженцы старого романа, уверенно продвигающиеся по широким путям, и среди нас были разведчики, с их лихорадочной рысью, привыкшие к уступам и к обвалам.

Среди нас находился живой посланник великой русской литературы — Максим Горький. Рядом с ним стоял Авдеенко, и в его косноязычье чувствовалась взволнованность подростка, впервые познающего все многообразие мира. Среди нас был курд, если не ошибаюсь, автор первого курдского букваря. Среди нас был Борис Пастернак — поэт, технику которого изучают мастера Запада.

Мы говорили на разных языках, и бывали минуты, когда только огромное напряжение позволяло нам понять друг друга. Но, сталкиваясь лицом к лицу с нашей страной, при виде рабочих, красноармейцев, колхозников мы находили общий язык. Мы, «мастера слова», как дети, неистово били в ладоши. Мы как бы пыгались передать усиленное биение сердец. Я внимательно слушал речи писателей, еще внимательней я прислушивался к языку аплодисментов. Кроме делегатов, в этот разговор ладоней вмешивались и хоры: там сидели случайные, однако правомочные представители наших читателей. Тотчас они отвечали нам, и, отрываясь от споров поэтов, я прислушивался к простому языку рукоплесканий. Я нашел в нем сотни оттенков, сотни различных слов.

Я помню, как зал горячо аплодировал, когда один из делегатов, волнуясь и путаясь, впервые на съезде произнес имя Маяковского. Потом это повторялось не раз: как эхо, отвечали рукоплескания на имя того, кто умел реветь от любви и кто о революции говорил нежно и ревниво, как о своей первой возлюбленной. Не потому аплодировали мы, что кто-то захотел канонизировать Маяковского, — мы аплодировали потому, что имя Маяковского означает для нас отказ от всех литературных канонов.

Сидя за столом президиума, я получил записку от одного из французских писателей: «Я только что узнал, что Жорж Дюамель выставил свою кандидатуру в Академию».

В своей последней книге полушутя-полусерьез Жорж Дюамель предлагает установить «пятилетку отказа от изобретений». Он возмущается и новым газетным языком, и автомобилями. Больше всего он возмущается тем, что люди еще хотят изобретать. Зло — в изобретении! Специальный портной, наверно, уже снимает мерку с остепенившегося бунтаря. Ему сошьют парадный мундир, покрой которого не изменился за сто лет.

С каким облегчением, прочитав эту записку, я взглянул на очередного оратора! Это был грузинский поэт. Грузия не детские ясли, — за спиной грузинских писателей стоят века, а за ними древняя культура, эпические песни, фрески, замысловатые купола. Грузинский поэт мог бы с полным правом, как Дюамель, сказать о великом прошлом своей страны. Однако этот поэт говорил о будущем. Он говорил о творчестве, о дерзании, о новых литературных формах. Он не плелся в обозе, он предпочитал трудный путь лазутчика. Он ли один? Разве вся наша страна — не одна гигантская разведка, не один непрерывный поток изобретений? Самое большое изобретение — наша жизнь, сознание того, что жить по старинке, без дерзаний и без изобретений, пошло, скучно, недостойно человека.

Александр Блок, увидав в осеннюю ночь тени людей, обмотанных пулеметными лентами, подумал о пути скифов. С ненавистью и сожалением вспомнил он древние камни Европы. Скифами оказались не мы. Буржуа кичится своей древней культурой, и он покупает на аукционе портреты каких-то бородатых сановников; он выдает их за своих предков. На самом деле это духовный беспризорник. Испугавшись рабочих, он уничтожает Гейне. Это только почин. Гете для него — почтовая марка.

Он так страшится будущего, что не способен думать о прошлом. Он живет одной короткой минутой, которую подарила ему рассеянная история. Ради дивидендов он готов тотчас насыпать снарядами все Реймсы, сжечь на кострах все библиотеки, а высшую математику заменить высшей шагистикой. Мало-помалу мы начинаем понимать наше значение. Я говорю сейчас не только о пространстве, но и о времени. Нашей стране принадлежит теперь духовная гегемония, жадно смотрят на нее лучшие люди других стран. Такова география 1934 года: столица мира перенесена в новый центр. Но еще важнее осознать нашу роль в истории: все то ценное, что было в биографии человечества, мы должны связать с нашим будущим. Вот он, долгий путь, — далеко позади тлеет лучина — это первобытный человек впервые улыбается добытому им огню. Мы должны сохранить и его улыбку. Мы должны сохранить и память о тех вершинах, куда забрались поэты и мыслители прошлого. Для человека социалистического общества будут понятны и миф о Прометее, и трагедия Гамлета.

Нельзя учиться у Леонардо да Винчи строить самолеты — это всем ясно. Нельзя учиться у Леонардо писать картины: живописные формы снашиваются, как и все на свете. Это ясно сегодня немногим, завтра это станет ясно всем. Но у Леонардо можно учиться размаху, дерзости, необычайной широте кругозора, у него можно учиться умению жить, бороться, созидать.

Аплодируя на съезде Маяковскому, мы тем самым аплодировали Пушкину против Шишкова, Гете против Клопштока, Бальзаку против Шатобриана, Делакруа против «классиков», которые в такой-то раз зарисовали античные модели, и Мане против малокровных эпигонов Делакруа. Может ли страна, дающая миру вторую пятилетку прекрасных изобретений в области искусства, установить пятилетку «отказа от изобретений», столь любезную сердцу Жоржа Дюамеля?

Я слышал как-то в Москве гордое заявление: «Мы научились вкладывать в старые формы искусства новое содержание». Что надлежит ответить этому отважному товарищу? Спросить его: знаком ли он с трудами Маркса? Или напомнить ему о том, с каким упорством наша страна в течение семнадцати лет ломает все формы прежней жизни?

Буржуазные эстеты часто говорят о том, что в истинном произведении искусства нет политического содержания. «То-

варища Эренбурга нет дома», — отвечаю я по телефону некоторым ретивым интервьюерам, но даже самые наивные из них догадываются, что означает это отсутствие. Кнут Гамсун — прекрасный писатель, на этом сойдутся и наши комсомольцы, и шведские академики. Но Кнут Гамсун — писатель норвежских бюргеров, кулаков и скупщиков трески. Он упорно отказывался от политических деклараций. Рыбаки Лофотенских островов бастовали. В грубых клеенчатых штанах, они повторяли грубые слова о борьбе. Кнут Гамсун знал другие слова, куда более нежные и высокие. Он согласен был говорить о горах, о соснах фьордов, о неразделенной любви — обо всем, что угодно, только не о грубой политике. Но вот Кнут Гамсун подходит к столу и вместо любовных признаний Виктории подписывает фашистскую программу. Кого это могло удивить? Наивных фрекен из кондитерских Осло? Или, может быть, буржуазных эстетов? Что касается нас, то мы хорошо знали, что отказ от политического содержания — это тоже политическое содержание.

Я осмелюсь продлить разговор: отказ от формы — это тоже форма, это только плохая форма, форма, доставшаяся от последнего прохожего, шаблонное слово, давно потерявшее свою начальную остроту, женщина, которой не шепчут нежных слов, которую не выдумывают, из-за которой не страдают. У нас имеются поэты, которые пишут стихи о стройках, об ударниках, о тракторах. Но стихи эти до конфуза напоминают романсы о черных очах и о страстных лобзаниях. Есть материалы, которые связаны с определенным назначением. Нельзя делать бисерные кистеты с изображением танков, нельзя изображать на лаковых коробочках красноармейцев в виде святого Георгия, нельзя писать роман о колхозе, слепо копируя модель классического романа, описывавшего драму дворянской семьи.

В Вологде работают тысячи прекрасных кружевниц. Орнамент кружева рожден образом инея, и не случайны названия наших кружев: «снежинка» или «звездочка». Какие-то шутники предложили вологодским кружевницам ввести «советскую тематику» — тракторы или самолеты. Я оставляю в стороне вопрос, почему наши модницы должны носить на комбинациях тракторы. Я хочу только сказать об органичности формы, о ее спаянности с содержанием. Я видел кружева с тракторами, они нелепы и уродливы. Вполне возможно, что через десять лет наши вкусы изменятся, и тогда исчезнет кружево

на белье, как исчезли многие декоративные вещи, чуждые нашей эпохе. Но если можно разлюбить кружево, то нельзя из него сделать пропаганду тракторов.

Я не отрицаю ни чистой лирики, ни песни, ни цветов. Я думаю, что в нашем арсенале это прекрасное оружие: жизнь человека включает и радость и грусть. Пролетариат отнюдь не склонен отказаться от прекрасных эмоций, которые волновали людей предшествующих культур. То, что Пастернак пишет стихи в Советском Союзе, никак не случайно. Не случайно, что в буржуазном мире поэзия сейчас находится на ущербе. Мы можем ответить фашистам: «Да, у нас люди любят звуки, свист и щебет. У нас работают прекрасные лирические поэты. Но это не потому, что мы выиграли по билету на лотерею, это потому, что ваш воздух смертелен для поэзии». Не боясь быть смешными, мы можем гордиться и нашими цветниками, и смехом наших ребятишек. Автомобили Форда и ГАЗ похожи друг на друга, но их значение меняется в зависимости от того, кто сидит у руля. Каждый новый автомобиль у нас — это шаг к благоденствию, каждый новый автомобиль у них — это шаг к перепроизводству, к хаосу, к гибели. Простая полевая ромашка может изменить свое существо в зависимости от того, по какую сторону границы она цветет.

Я часто спорю с парижскими художниками, которые считают тематику в живописи признаком дурного тона и недостаточной культуры. Я говорю им, что тематика не помешала ни великим художникам треченто, ни Гойе, ни Домье, ни Курбе, ни Мане создать гениальные полотна. Формализм — это либо ослепление мастера самим процессом работы, либо уловка реакционных снобов. Но надо прямо сказать, что понимание живописи как голой тематики приводит к самым нелепым курьезам. Голландские живописцы XVII века любили писать яблоки, но и Сезанн тоже писал яблоки. Необходимо установить, как эти, столь различные живописцы изображали одни и те же яблоки. Социолог, который захочет проанализировать эстетические вкусы амстердамских купцов XVII века и французской буржуазии эпохи Золя, не сможет удовольствоваться изучением тематики, ему придется заняться разбором живописных методов.

Художник Давид был тесно связан с якобинцами. Как известно, он написал изображение Марата. Но разве стал бы он художником Французской революции, если бы его Марат был сделан в условном жеманном стиле Греза или Буше? Давид

принес в живопись новые приемы, логичность и сухость, преобладание линии над цветом, все то, что показательно для философии третьего сословия в эпоху юношеского буйства.

Многие у нас думают, что живопись — это раскрашенные фотографии. До революции в газетах помещались такие объявления: «Пришлите мне вашу фотографию и три рубля, и вы получите ваш портрет, с полной гарантией сходства, исполненный лучшими масляными красками». Это вполне подходило к елецким и тотемским купцам, но стыдно так изображать людей нашего времени. Вся жизнь ударника, красного командира, секретаря райкома — это эпопея, полная фантазии, творчества и, скажу не смущаясь, вдохновения. Почему же наши художники, подходя к этим необычным людям, создают пошлые стандартные олеографии?

Передвижничество было некогда политически революционным направлением: оно отображало народничество, точнее — его горечь по поводу обездоленности «малых сих». Это время давно стало историей, но многие из наших художников взяли у передвижников не их политическое содержание, а их живописную форму. Здесь дело не обходится без анекдотов: женщина у окна, судя по каталогу, «Отдыхающая колхозница», а коняга, папаша которого преспокойно висит в Третьяковке, произведен в «Коня красноармейца». Впрочем, наиболее исполнительные из наших неопередвижников изображают и пуск домны, и заседание сельсовета, и выдачу премиальной гармошки лучшему ударнику. Однако все эти картины кажутся копиями Маковского. Вторая половина прошлого века отмечена глубокой уродливостью, безрадостностью, антипластичностью быта. Передвижники хорошо уловили эту черту своего времени: они создали неживописную живопись. Но разве наш комсомолец — это Базаров? Разве можно по рецептам Писарева строить искусство живой и радостной страны? Кто лучше рабочего осязает форму вещи и радуется ее цвету? Рабочий — отнюдь не кастрат, и живопись нашей страны должна быть полнозвучной, как наша жизнь.

В художественных отделах Мосторга вкус рабочего старательно отравляется филинами, кошечками и прочей дрянью, место которой на комодке тетушки Геббельса или на рабочем столе Больдура фон Шираха. Сидя среди этой «художественной» утвари, трудно думать о планах Метростроя, читать телеграммы о судьбе Тельмана, мечтать о любимой девушке,

учиться жить. Сидя среди такой дребедени, можно только пить чай, мурлыкать «У самовара я и моя Маша» и скромно прикидывать, как бы получить по благу путевку в Сочи. Я не знаю, формализм или не формализм все эти наяды, закаты солнца и совы, но я знаю, что мало кто на них обижается, и я знаю также, что кличкой «формалист» у нас иногда награждают тех художников, которые хотят в живописи быть живописцами.

Я остановлюсь на нескольких примерах. Мне не раз говорили, что Штеренберг и Тышлер формалисты. Штеренберг художник натюрморта. Я никак не могу понять, почему натюрморт должен быть изъят из искусства пролетариата. Если выставить натюрморты Штеренберга, сделанные им за пятнадцать лет, получится история нашего Союза — ведь вещи тоже говорят об эпохе, как и люди. Мы увидим натюрморты эпохи военного коммунизма, натюрморты нэпа, натюрморты пятилетки. Тышлер — художник, органически связанный со стихией театра. Его картины поймут и полюбят те колхозники, которые устраивают самодеятельный театр, трактористы, изображающие Гамлета, и доярки, репетирующие роль Офелии.

Эти художники не довольствуются устаревшими формами передвижников, они знают, что палитра — не объектив фотоаппарата, они ищут, и они изобретают, — они нашли органический синтез формы и содержания.

Немало печального у нас и в архитектуре. Мы начали с так называемых «коробок», — это был индустриальный стиль, пришедший к нам из Америки, иногда в грубом оригинале, иногда в смягченных переводах Корбюзье. Он вполне пригоден для заводов и для учреждений, но глаз рабочего требует от жилого дома большей индивидуальности, интимности, радости. Надо также учесть, что чем меньше на вещи украшений, тем острее сказывается качество материала. Наши «коробки» через год-два становятся уродливыми, как голые тела стариков. Мы вправе были ожидать, что наши архитекторы, взяв современный стиль за основу, попытаются идти дальше, найти место домов-деклараций дома, в которых можно жить. Но вместо этого многие строители пошли по линии наименьшего сопротивления: они решили создать эклектический портрет — нос Ивана Ивановича, рот Петра Петровича, а уши Луки Лукича, немножко лжеклассических колонн, немножко ампира, немножко барокко, все это густо приправленное роскошью старого купеческого Замоскворечья. Это — не архитектурный стиль

нового великого класса, и напоминает это скорее всего павильоны международных выставок или, еще точнее, предместья Барселоны, где разбогатевшие на военных подрядах «сеньоры» построили себе виллы со смешением всех стилей. Один из них, сеньор Гонсалес, сказал мне: «У меня достаточно денег, чтобы не довольствоваться одним стилем. Я приказал моему архитектору смешать мавританский стиль, готику и модерн, и все это пусть называется по моему имени стилем Гонсалеса...»

В Москве кто-то предложил построить дом для композиторов в виде лиры. Как же здесь не вспомнить стихи того поэта, который является классическим примером полного пренебрежения словом, а именно Надсона: «Пусть арфа сломана, аккорд еще рыдает...» На беду, подобные «аккорды» у нас делаются из камня, и «рыдать» они будут по меньшей мере несколько десятилетий.

Я видел Акрополь, и, глядя на него, я радовался, что время сохранило для нас такую радость. Но я не знаю, смеяться нам или плакать, читая о том, что мареновский цех Краматорска предполагают одарить античным порталом и «строго дорическими колоннами». Здесь сказывается глубокое неуважение и к истории искусств, и к производству стали. В парижском музее хранятся первые модели автомобилей, сделанные в девяностые годы прошлого века. Многие мудрецы раздумывали тогда, как бы сделать эту уродливую машину поизящней. В музее можно увидеть автомобиль в виде портшеза, отделанного золотом, в виде наяды с корзиночкой, в виде лебедя, запряженного в бричку. Глядя на эти чудовища, мы весело смеемся, мы знаем, что автомобиль выпуска 1934 года красив, что форма его обдумана и тесно связана с его назначением. Есть изобретения и изобретения. Нельзя теперь изобретать трут с огнивом, ткацкую машину в виде древней прядки и дома для победоносного пролетариата в виде особняков господина Рябушинского.

Наш советский стиль существует. Надо только освободить его от докучного натурализма, от пошлости кошечек и романсов, от раскрашенных фотографий, от того мешанства, которое радуется любой подачке, которое делает из четвертки чая философию, а из права на отдых — право на прозябание. Художественное чутье нашей рабочей молодежи чрезвычайно велико, и я смело утверждаю, что рабочие «Шарикоподшипника» разбираются лучше и в стихах, и в картинах, и в фильмах,

нежели изысканные студенты Оксфорда. Это они, сидя на хорах, в дни писательского съезда аплодировали прекрасному имени Маяковского, которое, прокатываясь по залу, еще раз напоминало писателям, что творчество — это прыжок вперед, а не хорошо исполняемый шаг на месте. У нас имеются прекрасные поэты, и они имеются только у нас. Наши молодые художники впервые достигают живописной зрелости парижских мастеров, сочетая это со свежестью глаза и с новым дыханием. Имеются у нас и архитекторы, которые, несмотря на все трудности, ищут новых путей. Седоволосый Мейерхольд ни на минуту не останавливается в своих прекрасных и единственных поисках. Наше кино — это вовсе не слащавые куплеты на экране, это Эйзенштейн, Довженко, Васильев, Вертов. Мы создали целую плеяду молодых писателей, которые, взяв низшую форму искусства — очерк, подняли ее на высоту романа. Не будем преувеличивать значение пошлости — она, как тень, плетется позади нашего созревания и обогащения. Но не будем и преуменьшать роль этой пошлости. Объявим кошечек и филинов врагами революции, как мы некогда объявили врагом революции тифозную вошь. Будем бороться с халтурными живописцами и с кафешантанными поэтами, как с сорняком. Строя наши города, не забудем о том, что мы строим их не только для себя, но и для наших детей. Мы оставим им прекрасную летопись о том, как люди сделали из невежественной и нищей страны новое, невиданное общество. Пусть эта прекрасная летопись не будет сопровождаться грустными иллюстрациями из мрамора, из камня или из бетона, иллюстрациями, которые заставят наших детей спросить, как же могли современники Магнитогорска, современники челюскинского похода — любоваться жалкой мишурой умиравшего в те годы мира денег, уродства и спеси?

Традиции Маяковского

Пусть имеются десятки поэтов, которые слепо подражают внешним приемам того, кто яростно ненавидел подражание. Пусть люди, которые еще недавно не могли простить Маяковскому его длинных ног и глубокого дыхания, теперь клянутся его именем. Маяковский еще слишком близок к нам, его строки еще горячи, как человеческая рука, мы помним все его громкий голос. Его трудно превратить в школьные прописи. Он не уместится в академическом кресле. Когда-то критики ухитрялись бить томиком Пушкина по голове Маяковского. Вряд ли кто-нибудь осмелится томиком Маяковского укрощать молодых поэтов. Маяковский продолжает жить с нами нашей жизнью. Его имя обязывает. Мы не смеем забывать о традициях Маяковского. Маяковский и традиции — какие несовместимые слова! Я все же поставил их рядом. Я не говорю о традициях языка, стиха или образов, — Маяковский не снес бы, чтобы из «Человека» или из «Во весь голос» сделали учебник хорошего поэтического тона. Но мы можем говорить о других традициях — совести поэта и революционера.

Один сварщик с завода «Тринадцатая годовщина» сказал мне о современной литературе: «Очень много скучных книг. Даже не пойму — откуда это? Будто и писателям было скучно их писать. Я вот беру книгу, и если мне все сразу понятно, то и читать ее неинтересно. Над книгой хочется подумать. Мы ждем от писателя чего-то приподнимающего, а он нам рассказывает, как мы в столовке суп ели. Это мы сами знаем, и получше его...»

Маяковский всегда шагал впереди жизни: его стихи и теперь не прошлое, но будущее. В одном ли таланте дело? Разве мало у нас высокоодаренных писателей? Но у нас имеются художественные произведения, помеченные печатью равнодушия.

Наша страна живет жизнью, полной высокой страсти; двинулись с места реки; зазеленел далекий север; по-молодому улыбаются старики. Страшно видеть в этой стране бесстрастные книги. Тема художественного произведения рождается тогда, когда внешний мир становится внутренним миром художника. Тема всегда органична, ее не придумывают, ею беременуют.

ваны самыми добрыми чувствами, они рождены исключительной любовью к литературе. Но бывает опасная любовь. Андре Мальро заметил, что советские романисты не всегда в заговоре с героями своих книг. Подход к литературе как к работе, лишенной субъективного начала, как к машинному производству родил «парнасцев» навыворот. Французские парнасцы пуще всего боялись подлинных чувств. Из равнодушия они создали программу. У нас из программы никак не равнодушной некоторые писатели создали художественное равнодушие.

Тот труд, который издавна рассматривался как механический, в нашей стране стал творчеством. Что же должны думать наши рабочие, подлинные поэты шахт и цехов, глядя на писателей, которые ухитрились превратить творчество в механический труд?

Мне могут возразить: почему у советского писателя должны быть «свои темы»? Разве у всех советских писателей не одна и та же тема? Задолго до Октября буржуазные идеологи пытались изобразить марксистов в виде заводных манекенов: «Вы хотите создать общество, в котором все люди будут походить друг на друга, как песчинки». Опыт Советского государства опроверг эту клевету. Индивидуальность у нас растет и крепнет. Что такое индивидуализм, как не истерика обокраденной и напряженной индивидуальности? Это эротика безнадежного импотента. Укрепив права индивидуума, мы тем самым уничтожим индивидуализм.

Когда скульптор готической эпохи делал статую Христа, он никак не стремился вложить в нее свой индивидуальный опыт. Анонимность для него была не скромностью, но принципом. Изумительное искусство готики — отнюдь не искусство коллектива, это искусство, рожденное глубоким пренебрежением к человеческому началу. С Луны трудно разглядеть копшение людей, а бог средневековья был еще дальше от Земли, нежели Луна. Советское искусство прежде всего человеческое, и ему чужды тенденции обезличивания.

Будь все советские писатели одинаковы, можно было бы объявить конкурс на один лучший роман, а после ликвидировать ГИХЛ за ненадобностью. Литература жива не только разностью материала, но и разностью мастеров. Париж Маяковского — это не Париж А. Толстого и не Париж Бабеля. Конечно, наша литература не может быть литературой «исключительных случаев». Нас привлекает прежде всего то, что объединяет

людей. Но чем ярче индивидуальность писателя, тем скорее его герои вырастают из собственных имен в нарицательные, из случайных персонажей в типы.

Сварщик, который возмущался тем, что писатели описывают, как рабочие едят суп в столовке, прав. Если книга ограничивается регистрацией событий, если она только опись, инвентарь существующего мира, — это мертвая книга. Никогда никому не удастся выдать фотографию больших людей или больших дел за большое искусство. Все творчество Маяковского — страстная борьба против натурализма. Об этом полезно напомнить теперь, когда глубоко равнодушные регистраторы жизни пытаются прикрыть свои труды вывеской: «социалистический реализм».

Нельзя понять сущность наших людей, не слыша поступи истории. Наши писатели-натуралисты пытаются зафиксировать кипучую жизнь даже не с «лейкой», но с громоздкой камерой на штативе: «Минуточку, не двигайтесь!..» Они горды тем, что описывают производственные процессы. Но специалисты, читая эти описания, посмеиваются, а неспециалисты позевывают: для того чтобы изучить то или иное производство, читатель берет не за роман. Разумеется, писателю полезно знать, как делается чугун или как сплавляется лес: если в нем нет любознательности, если он равнодушен к жизни страны, он, скорей всего, и не писатель. Но романы все же следует писать не о чугуне или лесе — о людях. Что может дать натуралист, говоря о человеке, кроме записи на пленку подслушанных разговоров, кроме перечня жестов, внешних примет и бугафории, кроме нудного рапорта, сделанного восприимчивым попугаем или немудрствующей индейкой?

Маяковского часто упрекали за то, что он пишет «непонятно». Бесспорно, понимание стиха Маяковского, его образов, его ассоциаций, его синтаксиса требует некоторой литературной подготовки. Бесспорно, стихи, приближающиеся к басням, знакомым со школьной скамьи, или к эстрадным романсам, доходят до большего числа читателей, нежели поэмы Маяковского. Однако Маяковский был глубоко прав, не снижая своего поэтического мастерства. Наши читатели растут, как трава в сказках, — бурно и неожиданно. Надо стараться поднять читателя, даже самого отсталого, до уровня подлинной литературы, а не отменить подлинную литературу, говоря, что такой-то писатель непонятен такому-то читателю. Автор, который

ориентируется на так называемого «среднего читателя», сплошь да рядом оказывается в дураках: пока он сидел и писал, читатель успел вырасти. Автор мечтал об одном: о доходчивости, о массовости, а читатель, взяв в руки его произведение, говорит: «Скучно, плоско, давно известно, шаблонно...» Секрет нашей удивительной страны в том, что у нас нельзя ставить на «сегодня»: тот, кто ставит на «сегодня», оказывается во «вчера». Надо ставить на «завтра».

Маяковский создал новую поэтику. У нас немало писателей, которым лень кроить: они заняты другим, они перелицовывают. Как бы ни были велики старые мастера, подражать им бесполезно: новая эпоха требует нового искусства. «Война и мир» продолжает волновать нас, но мы глубоко равнодушны к романам о советском человеке, которые напоминают посредственные копии «Войны и мира». Надо ли добавить, что гениальных копий никогда не было и не будет? Может ли советский драматург подражать Чехову? Ведь трех сестер больше нет в живых, а знаменитые паузы на сцене полны теперь не чеховским «настроением», но едва сдерживаемыми зевками зрителей. Маяковский писал о перелицовщиках:

Он
берет
 былую оду,
славящую
 царский шелк,
«оду»
перешьет в «свободу»
и продаст,
 как рев-стишок.

Маяковского, который был революционером и в своем мастерстве, не раз называли «фокусником, штукарем, формалистом». Как это ни странно, но у нас еще имеются люди, которые боятся всего нового. Теперь через силу они повторяют имя Маяковского. Но они продолжают именовать «фокусниками, штукарями, формалистами» тех писателей, художников и режиссеров, которые идут путем Маяковского. На стахановском совещании меня глубоко поразила изобретательность наших рабочих. Сколько смелости и выдумки! Почему же только в области искусства рутина почитается за признак «идейности и содер­жательности»?

Формализм предполагает хороший голос и отсутствие головы. Человек умеет нечто сказать, но сказать ему решительно нечего. Поэтому он ограничивается подозрительными трелями. Формализм в нашей жизни не только смешон, он гнусен: мы мучаемся оттого, что мы еще не умеем как следует рассказать о том большом, что вокруг нас и в нас самих. Нам глубоко ненавистен формализм. Но настало время спросить: где же формалисты? Может быть, они среди тех якобы «идейных» и «содержательных» художников, которые, ловко копируя ту или иную форму, равнодушно описывают безразличную им жизнь? Конечно, они плохо владеют формой; если угодно, это плохие формалисты, но все же это формалисты, они пишут только оттого, что научились владеть формой.

То, что Маяковский сделал в области поэзии, мы, советские прозаики, должны теперь сделать в области прозы: найти новую архитектуру романа, новое развитие характеров, новый диалог. Вместо этого мы часто видим схему — ударник, вредитель, мудрый секретарь райкома, юноша, который перековывается, — все с соответствующим гарниром: то тургеневский пейзаж, то психологическое отступление под Толстого, то занимательная интрига, взятая из детективного романа.

Бессюжетная литература — это, говоря попросту, литература бессодержательная. Ей не место в нашей жизни. Но можно ли подменять понятие сюжета понятием интриги? На съезде писателей один из наших авторов упрекнул Льва Толстого в «барском пренебрежении сюжетом». Ясно, что речь идет об отсутствии интриги, ибо кому придет в голову утверждать, что «Война и мир» бессюжетная книга? По-видимому, занимательная интрига представляется иным авторам тем червячком, на который должен клюнуть наш читатель. Я побывал теперь на пятнадцати читательских конференциях. Я слышал, что говорили о литературе рабочие, красноармейцы, вузовцы. Уровень наших читателей куда выше, нежели это предполагают писатели. Читатели жадно ждут книг. Не занимательности они ищут, но глубины. Идея романа, который глотают в метро, чтобы узнать поскорей, как спасся герой или как погиб злодей, относится к тому наследию пошлости и мещанства, с которым пора покончить.

Маяковский хорошо знал всю живучесть пошлости, ее умение приноровиться к любой обстановке. Он клеймил тех, которые «подновили жильишко, предназначенное на слом». Если

в начале нэпа он предлагал свернуть головы канарейкам, то много позднее он написал о трижды погибавшем и трижды воскресавшем мещанине:

Давно
 канареек
 выкинул вон,
печего
 на птицу тратиться.
С индустриализацией
 завел граммофон
да канареечные
 абажуры и платица.

Литература — нелегкое дело. Писатели у нас окружены небывалым вниманием и любовью. Все двери раскрыты перед ними. Неужели поэтому они равнодушно засядут у себя в кабинете, отмахнувшись от живой жизни? Одно издательство, подбирая сейчас изумительный материал для характеристики нашей эпохи, раздает писателям стенограммы. Каждая из таких стенограмм представляет человеческую исповедь. Значит, писателю незачем даже разговаривать с людьми, можно прочесть стенограмму и переработать ее в рассказ или в роман.

Литература трудное дело потому, что трудно, очень трудно писать, — об этом труде Маяковский сказал:

Изводишь
 единого слова ради
тысячи тонн
 словесной руды.

Литература трудное дело и потому, что писатель должен много жить, много радоваться, много страдать. Только тогда его книги будут живыми. Мало наблюдать, надо переживать. Маяковский достиг высоты поэзии не только потому, что он был живым человеком, полным глубоких страстей.

Маяковский — не достояние какой-нибудь поэтической школы. Он принадлежит всей стране, которая его создала и которую он так исступленно любил. Для нас, его современников, Маяковский не только автор прекрасных книг: это дух революции, это совесть писателя. Мы хотим идти его путем: против равнодушия, против рутины, против пошлости — за создание нашего советского искусства!

Выступление на IX Пленуме ЦСП

Мы собрались в суровые и величественные дни. Смертельная борьба между человеческим началом и силами зла продолжается, но теперь мы видим ее исход. Два с половиной года наш народ живет жизнью подвижника и героя. Судьба Ленинграда является как бы символом: этот город вынес все. Он выстоял, когда нельзя было выстоять. И вот он идет на Запад, неся надежду и воздаяние.

Ощущение ответственности приподымает нас. Эта война не одна из тех кровавых тяжб, которыми изобилует история любого государства. Не о территории идет дело, не о сырье, не о престиже, даже не о торжестве догм. Смысл этой войны проще и глубже. В жизнь человечества, сложную и многообразную, полную взлетов и срывов, богатую благородством и мишурой, дерзаниями, заблуждениями, вмешались силы, отвергающие добро, братство, свободу, попирающие разум, презирающие красоту. В истории человечества были страшные катаклизмы, когда торжествующее зло на долгие столетия опустошало не только страны, но и сердца. Летом 1941 года многим на свете казалось, что Европа, если не весь мир, стоит перед таким катаклизмом. Мы вправе сказать, что наш народ спас человечество от великого затемнения.

Поглощенные борьбой, многие не замечают, до чего изменился мир. Он не тот, что три года тому назад. Все в нем другое. Изменилось и наше место в этом мире. Давно ли, казалось бы, дальновидные люди говорили о России, как о географическом понятии, как о лаборатории, где чудаки занимаются подозрительными опытами, как о глухой окраине. Теперь многие из этих скептиков с упованием следят за продвижением Красной Армии. Никто теперь не отрицает мощи Советской державы. Однако только кроты цивилизации способны ограничить признание физической силой, ссылками на неисчерпаемые ресурсы или на торжество пространства. Не «КВ» побили «тигров», не уральские домны осилили рурские, даже не

территория — от Владивостока до Гжатска одолела другую территорию — от Гжатска до Атлантики, нет, советский человек победил фашистского робота. Боевая техника, резервы, стратегия — все вытекает из основного: из силы человеческого сознания. Не будь у нас этой силы, наши заводы не выдержали бы эвакуации, наши войска не выдержали бы отхода, и каждый отдельный человек не выдержал бы всех выпавших на его долю испытаний. Не мы начали эту войну, и не войной хотели мы доказать правоту нашего сознания. Судьба решила иначе. Но, слушая салюты орудий, мы не забываем о бичении сердца. Наши победы — это не только победы армии и державы, это также победы сознания и совести. Несколько дней тому назад я прочитал в американской газете «Крисчен сайенс монитор»: «Может быть, начинающаяся эпоха будет «русским веком».

В самой природе творчества заложена опасность смещения пропорций: художник живет деталями. Если мы просмотрим творческую биографию любого писателя Европы или Америки за последнюю четверть века, мы обязательно установим в ней присутствие Советской России, будь то притяжение, отталкивание или лихорадка противоречивых чувств. Совесть подсказывала зарубежным писателям: «Там, в России, многие твои сны обрастают плотью». Но тогда вставали деревья, те самые, что мешают иногда разглядеть лес. Та или иная подробность нашего, отнюдь не совершенного, общества заслоняла от многих наблюдателей значение происходящего. Так было до роковой проверки: кровью. Теперь Советская Россия предстала перед ревнителями правды и красоты как оплот, как спасение.

Уэллс признался, что английский народ завидует советскому народу. Это было сказано в очень трудные для нас дни. Чему же завидовали люди на острове? Конечно, не нашествию, а той внутренней силе, которая сказала в сопротивлении. Столь разные писатели, как Пристли, Колдуэлл, Хемингуэй, говорят о том, что русский отпор служит миру высоким примером. Томас Манн преклонился перед правотой нашего дела. До меня дошел номер подпольной французской газеты «Леттр франсез». Я прочитал в нем следующие строки: «Мы, писатели, защитники человека, готовы были отчаяться при виде торжества низменной силы. Герои Сталинграда вернули нам веру в Человека. Мы им обязаны тем, что не умрет Франция и не умрет поэзия».

На нас обращены глаза нашего народа и народов мира. У великого государства должна быть великая литература. Писатель — это слово должно звучать гордо. Наш долг — не только отображать — быть, рождая отображение; не только описывать — предписывать.

Мы, писатели, должны помнить о традициях русской литературы. Гениальные писатели были и у других народов, но есть в русской литературе нечто, присущее только ей: это — литература большой совести. За рубежом ее называли «самой человечной литературой». Она не знала границ между прекрасным и нравственным, между сложностью чувств и гражданским долгом. Конечно, не каждые четверть века рождается Толстой или Достоевский, но и писатели, куда менее прославленные, оставались верны тем же заветам. Голос может быть меньше, голос, а не совесть. Вспомним терзания Гаршина, чистоту Короленко. Мы восстановили много полузабытых слов. Время напомнить, что литература — призвание, что писатель — это не человек, занимающий должность, а творец и учитель.

В мире, отделенном от нас не только пространством — временем, очень трудно стать писателем: там много внешних преград. Их нет и не должно быть у нас. Но ворота в литературу — узкие ворота, и дело писателя — трудное дело. Я говорю не только о мастерстве, я говорю о некоторой обреченности. Писатель должен пережить за одну жизнь множество жизней, болеть горем других, радоваться их счастьем. Его личная судьба должна перерасти в общечеловеческую, наблюдения должны стать переживаниями, внешний мир войти во внутренний. Только тогда его книги будут вдохновлять, учить, радовать, только тогда они станут книгами, а не печатными листами.

Писатель не репродуктор, и за книгой всегда стоит живой человек. Можно ли, не обладая гражданским мужеством, призывать других к самоотверженным подвигам? Можно ли, будучи холодным, разжечь в других огонь? Писатель должен всей своей жизнью отвечать за написанное.

Есть прекрасная сказка Андерсена о живом соловье и мертвом. Искусственного соловья богдыхан предпочел обыкновенной пичуге. Но вот настала страшная минута, смерть грозила владыке, а искусственный соловей молчал: его завод не работал. Есть в литературе искусственные соловьи, мертвые виртуозы, поставщики всех заменителей. Пройдем мимо. Мне только

хочется, чтобы молодые помнили: книгу нельзя придумать, книгу нужно пережить, и за каждую страницу писатель платит страшными часами, а иногда и годами. Напрасно требовать от писателя тем или слов, чуждых его душевной структуре. Книги тоже умеют мстить. Разумеется, любой квалифицированный литератор может написать грамотную книгу любого жанра и на любую тему. Но кому нужны такие произведения? Статистикам?

Писатель, не понимающий своей ответственности перед народом, это — недоросль. Когда имеются недоросли, появляются гувернантки. Критика — это не отметки экзаменатора и не обвинительное заключение. Критика — это горение, это высокий вид литературы. Зачастую наши критики подходят к неудачной книге, как к преступлению. Говорят, что за бито-го дают двух небитых; вряд ли это правильно по отношению к писателю — творчество сложный и мучительный процесс, и у хирурга другие инструменты, нежели у землекопа. Критика, даже самая строгая, хороша, если она не принижает писателя. Новая книга должна рождать споры, восторг, отта-лкивание. Как часто похвалы, похожие на венки из искусствен-ных цветов, оскорбляют писателя еще больше, чем осужде-ния! Критика — это сотворчество, это — Белинский, а не рас-пределитель, где выдают пряники по категориям. Народ на войне вырос. Будем писателями большого и зрелого на-рода!

В дни мира жизнь многообразна, и чем больше отвлечений, извилистых потоков, тем сильнее народная душа. В те, дале-кие от нас, годы мне пришлось иногда спорить с любителями единообразия. Я и теперь убежден, что писатели не хористы, что важна судьба каждого художника, его особенности. Как ни велик Пушкин, он не может заменить ни Баратынского, ни даже Дельвига. Это многообразие, эту внутреннюю свободу творчества мы защитим от фашистов. Но у войны свои законы, и это — не законы искусства. Если мы хотим спасти искусство, мы должны подчиниться суровым законам войны. Кто вздумает рассматривать войну как естественное состояние? Это всепожи-рающий огонь. Нельзя убивать вне ожесточения. Нельзя идти навстречу смерти вне самозабвенного подъема. Война неужив-чива, она вычеркивает многое не только из обихода — из сердца. Никто не вправе уклониться от ее призыва. В обла-ках нет места для нейтральных наблюдателей. Там тоже идут

бою. Может быть, скажут: «Я не создан для войны». Но разве садовод Абхазии учился лелеять цитрусы для того, чтобы кинуться с гранатой под танк? Поэзия — уголь, а не броня.

Бывали войны, когда писатели в священном гневе проклинали оружие. В обозе завоевателей нет места истинному поэту, и древние римляне благоразумно исключали муз из своих легионов. Но разве молчали музы, когда марсельские ополченцы отстаивали свободу от коалиции монархов? Разве молчали музы, когда русский народ отражал нашествие двенадцати языков? В походе умер старый испанский поэт Антонио Мачадо. Он не молчал. И только пуля палача заставила замолкнуть чешского писателя Ванчуру.

Пусть строки, написанные сейчас, будут забыты через день или через год. Не забудется то, ради чего они написаны. Быстро отгорели ракеты над Волховом, но они помогли спасти и древний Новгород, и судьбу грядущих поколений. Если в дни войны мы и не создадим литературы, мы ее отстоим.

Одна девушка мне написала: «Война — это просвечивание сердца рентгеновскими лучами». Бывают в жизни народа такие минуты, когда слышно и молчание. Оно слышно среди грохота снарядов. Как ждали слова многих писателей осенью 41-го в блиндажах, в избах Смоленщины, на полустанках! Пожалеем тех, кто хотел уйти в немоту, как в бомбоубежище. Промолчим о тех, кто промолчал.

Вспомним о других: о тех, кто писал очерки и статьи в землянках, о тех, кто был прикован к узкому участку фронта, о тех, кто знает фронтовые дороги, горе и радость солдата, о тех, кто был с народом в его самые тяжкие дни. Вспомним погибших друзей. Вспомним все, что сделано советскими писателями, и скажем: у нас много грехов, но в часы испытаний мы не хитрили с совестью, мы воевали.

Могут сказать: где же те прекрасные и нетленные книги, которые покажут потомкам нашу эпопею? Их еще нет. Скажу откровенно: я предпочитаю страстные отрывистые записи, строки во фронтовой газете, поэму гнева, дневник воина тем заметителям «Войны и мира», о которых мечтают некоторые авторы. Великие книги о великой войне будут написаны потом: их напишут участники войны. Разглядывая большое полотно, мы отходим от него на несколько шагов. Эпопея требует отда-

ления, а это отдаление несовместимо ни с ритмом войны, ни с нравственным чувством гражданина. Придет время больших не только по объему книг. Немало ученых увлечены проблемой продления человеческой жизни, но я не знаю увлеченных проблемой сокращения беременности. Сердце не мотор, и творчество не производство. Наши дни не благоприятствуют классической ясности, зрелости, гармонии. Если я все же утверждаю, что в дни войны авторитет писателя возрос, то это не потому, что нами созданы величественные произведения. Иногда коротенькая записка, написанная впопыхах, милее и ценнее длинных трактатов. Есть люди нечувствительные к литературе, как есть немзыкальные люди. Даже до них теперь дошел голос писателя. В этом оправдание и радость нашей неблагодарной работы.

Да, перед нами не бессмертные тома, не мрамор — скорее воск: живой голос писателя. Здесь залог будущих книг: писатели не отойдут от народа, и народ не расстанется с писателями. Я попытаюсь объяснить тайну этой встречи. До войны мы часто только описывали происходящее, мы регистрировали события, полные величья, но протокол остается протоколом, даже если он отмечает чудеса. Эмоциональное начало в наших книгах почти всегда было отступлением. Мы пытались зафиксировать текучий быт, порой мы становились с палитрой, чтобы запечатлеть автомобильные гонки. Иногда мы комментировали путь человека и общества, плетясь за ними вслед. Не раз, когда я брал в руки роман, мне казалось: это не автор, не режиссер, даже не суфлер, это уборщик, который подметает зал после спектакля. Пришла война. Она обнажила сердце каждого. Наш народ принял бой, вооруженный сознанием. В этом заслуга и советского строя. Наш народ знает, за что он воюет. Но на войне мало знать, нужно еще много и сильно чувствовать. Есть мир, где писатель не эхо, не регистратор, не ученик: это мир чувств. Вот почему с такой силой прозвучал в дни войны голос писателя.

Никогда газеты так не ждали писателей, как в дни войны, никогда радио не уделяло им столько времени. Это не причуда, не мода. Голос писателя стал насущным хлебом. Вырезанные из газет, статьи писателей фронтовики отправляют своим близким, как письма любви. В сумке бойца можно найти самую верную подругу — книгу. Не будем отделять Марфу от Марии. Одни книги — это боеприпасы, другие — хлеб, третьи —

засушенный цветок. Все они необходимы. Пора оставить деления на рубрики и категории. Неужели если статья подана в виде драмы или в виде поэмы, она становится высокой литературой, а если она написана прозой — она только газетная статья для рубрики «Агитация»? Но Пушкин — это тоже агитация, а Герцен и Чернышевский — это тоже искусство. Если мне скажут, что памфлеты, обличающие врага, в глазах какого-нибудь чиновного олимпийца ниже романа или пьесы, я отвечу: на поле боя винтовка снайпера не ниже лавра. Если мне скажут, что, по мнению чиновного ригориста, теперь не нужна лирика, я отвечу: бойцу нужен не только свинец, но и человеческое тепло. Каждый день наше радио передает романсы на слова Лермонтова, Фета, А. Толстого, и я не думаю, чтобы эти радиопередачи предназначались для покойников. В землянках люди спорят о романах Тургенева и Толстого, зачитываются Горьким и Бальзаком, Чеховым и Гюго. Это должно наполнить наши сердца гордостью: прекрасны наши читатели. Не обманем их доверия!

Необычайно сложна наша эпоха. Трудно разобраться в душевном мире наших современников. Мы видим клубок сильных чувств, высокое горение и золу, мужество и смятение, подлинную человеческую бурю. Мы должны помочь нашим читателям в предрассветном тумане увидеть новый день.

Наши враги показали себя цивилизованными варварами. Мы увидели тщету технической цивилизации, лишенной содержания. Несколько лет тому назад в нашей стране было немало молодых, которым машина, фотоаппарат, бритвенный прибор казались синонимами культуры. Я далек от машиноборства, от отрицания роли техники, но я убежден, что наши бойцы, увидев вскоре комфортабельные дома Кенигсберга или Берлина, отнесутся к ним, как к мишуре, как к презренной бутафории. Нужно привести в равновесие опыт двух поколений; не отвергая достижений цивилизации, приподнять человеческое сознание, благородство чувств, красоту. Ведь куда легче постигнуть секрет железобетона, чем тайну Акрополя или святой Софии. Стихи Пушкина сложнее любой машины. Мы должны быть технически сильными, чтобы в любой час защитить наши духовные ценности от покушений, но, глядя на два полушария, перед свежим примером дикости цивилизованной Германии мы должны понять значение мысли, чувства, сердца.

Мы горды нашим народом, и нет чувства чужды. Оно далеко от спеси, от отрицания других народов. В национальном самодовольстве и самовосхвалении всегда есть привкус ощущения своей неполноценности. Ценность России еще раз проверена. Мы говорим о ней уверенно и спокойно.

Человек на войне особенно тесно связан с землей. Он как бы слышит рост травы. Предаваясь невольно воспоминаниям, он расширяет, углубляет их, он тянется к истокам народа. Он понимает, что слова вылетали впервые из уст его прадеда, как вылетают жаворонки из хлебов. Есть глубокая правда в расцвете национального начала. Эта правда написана кровью. Здесь — корни каждого дерева, а мы не хотим быть перекасти-поле. Но, говоря о величье национального начала, не забудем о том, что именно оно нас обязывает к национальной широте. Не забудем о том, что великая русская литература, чуждая обособленности, жила миром и для мира. Мы не отгораживались от очистительных гроз человечества. Мы не только переводили иноземных авторов, мы их переживали. Вспомним Пушкина с томиком Байрона, Тургенева в Буживале. В европейскую литературу мы внесли нечто новое, свое. Ни Гюго, ни Диккенс, ни Бальзак не достигли такой универсальной, всечеловеческой широты, как Толстой, Достоевский, Чехов. Мы дали миру примеры самоотверженности и в Октябре 1917-го, и четверть века спустя у Сталинграда. Мы стали величайшей державой мира, потому что наши идеалы — это идеалы всего человечества. Наш долг, писателей, сохранить все лучшие традиции и русской литературы, и советского мышления. На одном из писательских совещаний возник спор: включает ли в себя понятие национальной гордости человеческое достоинство, или понятие человеческого достоинства включает в себя понятие национальной гордости?

Праздный спор: неразрывно слиты судьба нашей родины и судьба человечества. Мы помним слова: «Человек — это звучит гордо»; они были сказаны о человеке любой национальности, а произнес их русский.

Мы должны в душе каждого советского гражданина создать то, что создано в душе нашего государства: единство при многообразии. Советский Союз — это огромный мир. Различны истоки национальных культур русских и грузин, украинцев и таджиков. Былина и газела очень далеки друг от друга; обе эти формы обогатили нашу поэзию. Вспомним юмор Украины,

строгость Севера, цветистость узбеков, жар Армении: все это — наше. И не только это: мы смотрим на Запад и на Восток, мы их объединяем — не механически, но в высоком горении новой культуры. В развитии современной чешской поэзии большую роль сыграли советские поэты: и Маяковский, и Есенин, и Тычина, и Пастернак. Писатели наших республик Востока вдохновляют авторов Ирана, Сирии, Египта. Человеческая культура — это великий сплав. Мы брали и будем брать все ценное у других народов. Мы знаем, что мы даем другим народам, даем не скупясь от душевного богатства. Я хочу, чтобы наши писатели были достойны нашей армии.

Приобщение к народным истокам естественно связано с возрождением многих традиций. Фашизм одновременно оскорблял прошлое и лебезил перед ним. Футурист Маринетти, ставший шутком шута Муссолини, требовал уничтожения древностей Италии, как бы превосходящая труды Гитлера. Тем временем немецкие друзья Маринетти в 1934 году уже уничтожали современное искусство, выкидывали из музеев полотна Ренуара и Матисса, строили жилые дома по типу средневековых бастийонов, возрождали дуэли на молотах. Фашисты искали в истории оправдания себе: духоты, мрака, нетерпимости. Ведь в прошлом каждого народа можно найти и живое семя, и трупный яд. Припав к почве России, мы должны выбирать, а это труднее и простого отрицания, и слепого приятия. Не будем ждать, пока наши читатели станут учить нас искусству отбора. Мы все знаем разницу не только между Пушкиным и Булгариным, но и между 1812-м и 1814-м. Войдя в длинные анфилады прошлого, найдем в себе мужество и для преклонения и для отпора. Глядя на прошлое, не забудем о будущем. Пусть позавчерашнее не заслонит вчерашнего, и пусть сегодняшнее не скроет от нас завтрашнего.

Перед нами стоит огромная задача: укрепить этические нормы. За событиями мы часто не замечали человека. Многие писатели научились описывать стройку, плавку чугуна, процессы работы. Но люди в романах иногда были только придатком к домнам. Мы мало показывали и высокие и низкие чувства. Мы не давали образов зла в привычной, знакомой читателю среде; зло у нас было условным, отдаленным от читателя десятилетиями или тысячами километров; девушка или юноша не знали, что зло может быть рядом, и бывало, видя зло, они

не знали, что это — зло. Как мрамор перед скульптором, перед нами глыбы неоформленных чувств. Мне приходилось слышать разговоры о недостатках нашего воспитания; упреки относятся не только к педагогам, но и к нам. Я не думаю, чтобы писатели были присяжными моралистами; я знаю, что на романах, на поэмах молодая душа учится различать доброе и злое, прекрасное и низкое. Дать примеры любви, верности, дружбы, самоотверженности — кто это сделает, если не писатель?

Я не раз бывал в городах, освобожденных от немцев. Я знаю, что значат два года рабства, подкупов, пыток. Если архитекторы теперь работают над восстановлением разрушенных городов, то почетная задача писателей — способствовать восстановлению искалеченных человеческих душ. Жадно ждут честного и горячего слова миллионы людей, отвыкших от живой речи; с надеждой они смотрят на русских, украинских, белорусских, литовских, латышских, эстонских писателей. Найдем нужные слова, и пусть они будут живой водой.

Германия уже видит тень правосудия. Страшный и отвратительный замысел подчинить мир «народу господ», подменить разум суеверием, перечеркнуть века, растоптать свободу должен кончиться, и он скоро кончится постыдной гибелью маньяков. Но мы должны сразить не только Гитлера, а и гитлеризм. Люди от Владивостока до Атлантики уже говорят о том, что будет после победы. Мы должны проветрить, очистить землю и сердца. Есть трупный яд, фашистские пережитки, микробы, миазмы. Да не заразит мертвец ни одной живой души! В истории бывали побежденные, у которых можно было чему-нибудь научиться. Не таков фашизм. Все в нем мерзко: и его расовая теория, и человеконенавистничество, и мракобесье, и единообразие — «глайхгешальтунг». Нельзя принять, чтобы даже в разбавленном растворе фашизм сохранился где-нибудь на земном шаре. Нельзя принять, чтобы даже в перекрашенном виде низменные наветы фашизма остались в сердце хотя бы одного человека. Писатели, мы будем взыскательны к совести. Выше всего поставим душевную чистоту!

Я сказал, что Германия близка к разгрому. Военный обозреватель, учитывая ресурсы, расположение воюющих сторон, вправе сказать, что самое трудное позади. Но наша область — это человеческие чувства. Ничего нет для сердца труднее последних месяцев перед развязкой, и для сердца самое трудное

еще впереди. Перед нами враг особой конструкции. Перед нами автоматы, которыми управляют злодеи. Злодеи будут до последней минуты отстреливаться. Автоматы не станут людьми. Не будем рассчитывать на легкий конец. Добить фашизм не легко. Мы его добьем: этого требует совесть народа, но теперь, как никогда прежде, требуется напряжение всех душевных сил, чтобы не погас священный огонь ненависти к фашизму. И если его нельзя разжечь бумагой, его можно раздуть дыханием. Мы должны дойти до конца. И мы дойдем. Я хочу только, чтобы в час победы, в час, когда на Пушкинской площади вспыхнут огни, когда вернутся тишина, шелест листьев, шепот влюбленных, чтобы в этот прекрасный день народ сказал: писатели были со мной до конца, с ними я шел навстречу смерти, с ними я буду жить.

1944

О работе писателя

Я получил недавно письмо от одного читателя, молодого ленинградского инженера, который меня спрашивает: «Чем объясняете, что наша художественная литература слабее, бледнее нашей жизни? У нас недавно об этом зашел разговор, и никто не мог дать ответ. Разве можно сравнить наше советское общество с царской Россией? А классики писали лучше. Конечно, некоторые произведения читаешь с интересом, но много и таких, что спрашиваешь: зачем это написано? Как будто все есть, а чего-то не хватает, книга не берет за сердце, и люди показаны не такие, как на самом деле...»

Подобные суждения я слышал не раз, и мне захотелось поделиться с читателями мыслями о работе писателя. Разумеется, то, что я хочу сказать, субъективно и основано на личном опыте. Советские писатели объединены любовью к нашему социалистическому обществу, верой в его будущее, но мы пишем о разном и по-разному, у каждого из нас свой опыт. Наверно, с некоторыми моими мыслями согласятся все писатели, но со многими многие не согласятся. Маяковский как-то сказал: «Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом. Таких правил вообще нет». Нет и правил для того, чтобы стать романистом. Я отнюдь не собираюсь строить теорию или давать советы — это было бы не только нескромно, но и глупо: разные писатели разными путями приходят в литературу, по-разному переживают процесс творчества. Я просто хочу рассказать о том, как я понимаю мою работу.

Автор письма, конечно, прав, говоря, что наша действительность ярче и сильнее нашей литературы. У нас нет сейчас ни Льва Толстого, ни Салтыкова-Щедрина, ни Чехова, ни Горького. Дело не в том, что природа или «рок» отпускают столько гениев на одну эпоху и обходят другую. Для того чтобы ответить на вопрос ленинградского инженера, нужно сказать о самом характере работы писателя.

Фотолюбитель щелкает аппаратом: одной сотой секунды достаточно, чтобы запечатлеть на светочувствительной эмульсии

внешний облик человека, который идет или бежит. Художник усаживает свою модель, подолгу всматривается в лицо человека, стараясь найти в его чертах выражение характера и внутренней жизни. Писатель в своей работе похож на художника: он внимательно изучает своих героев.

Нашим великим предшественникам было куда легче работать, чем нам: они описывали общество, которое чрезвычайно медленно менялось. Конечно, Салтыков-Щедрин пережил эпоху реформ и отразил в своих книгах социальные изменения, но не было глубоких душевных сдвигов в царстве помпадуров и в семьях Головлевых. Герои ранних чеховских рассказов появляются и в его последних произведениях; менялась манера автора, модели оставались теми же.

Наше общество строится у нас на глазах. Меняются люди, их взаимоотношения, их психология. Герои Отечественной войны не похожи на героев «Чапаева» или «Железного потока». Студенты наших дней мало напоминают рабфаковцев 1925 года. Даже те чувства, которые прежде казались неизменными, меняются с поразительной быстротой, и переживания влюбленных нашего времени отличаются от того, что переживали юноши и девушки начала тридцатых годов.

Толстой, Тургенев, Гончаров, Чехов прекрасно знали, что почувствуют их герои при любых обстоятельствах и как они поступят. Советскому писателю труднее разобраться в мыслях и чувствах своих быстро меняющихся современников. Нельзя сопоставлять отображение сложившегося общества и отображение общества строящегося.

Каждое общество знает эпоху своего художественного расцвета, торжества гармонии, изобилия совершенных произведений. Такие периоды называют полуднем. Советское общество переживает теперь раннее утро: для истории несколько десятков лет — короткий час.

* * *

Раскрывая роман в комнате с опущенными шторами, читатель как бы начинает далекое путешествие; нет нужды, что герои повествования живут в том же городе, может быть, на той же улице. Куда же стремится читатель? Что надеется он открыть в книге?

Слов нет, исторический роман может расширить познания читателя, пополнить страницы истории, оживить их. Нельзя изучить эпоху Петра по роману А. Н. Толстого, но эта книга дает ощущение петровского времени. Роман, действие которого разворачивается в краях, неизвестных читателю, или в незнакомой ему среде, имеет познавательный интерес; он оживляет страницы географии, знакомит с подробностями чужого быта.

Для того чтобы понять стадии металлургического производства или методы современного строительства, читатель обратится скорее к специалисту, нежели к писателю, который «собрал материал», говоря проще, более или менее добросовестно усвоил то, что ему разъяснили специалисты. Опытный агроном лучше расскажет о достижениях сельского хозяйства, нежели романист, и военный теоретик вернее проанализирует сражение у Сталинграда или у Курской дуги, нежели самый старательный беллетрист.

Есть одна область, в которой писатель обязан разбираться лучше своих сограждан и современников: это внутренний мир человека. Описать наружность героя, обстановку, в которой он находится — квартиру или цех завода, — не столь уж трудно, и такие описания — средство, а не цель.

Предположим, что роман посвящен Иванову, который живет рядом с читателем. Для этого последнего ни внешность Иванова, ни его быт не представляют тайны. Читатель не раз видел Иванова, слышал его выступления на собрании актива, может быть, даже заходил к нему. Иванов, однако, остается для него знакомой и неоткрытой землей. Если писатель сумеет показать, о чем думает этот далекий сосед, как он переносит горе, как трудится, как любит, как ошибается, читатель, закончив чтение романа, почувствует себя обогащенным: он узнал Иванова — и тем самым лучше узнал себя.

Конечно, если предполагаемый Иванов — металлист, то писатель покажет его и на заводе: работа — часть жизни человека, и в нашем обществе часть существенная. Писатель в таком случае должен знать металлургическое производство, но цех он опишет, чтобы ярче показать Иванова, и не станет описывать Иванова для того, чтобы показать фрезерный станок.

Читатель рассчитывает, что писатель глубже его изучил мир человеческих чувств, что у писателя глаза, которые можно

приравнять к рентгеновым лучам. Раскрывая роман, читатель надеется лучше узнать своих сотоварищей, современников, друзей, врагов. Он надеется полнее и точнее узнать самого себя, осмыслить свою жизнь.

Нет больше предрассудков и условностей общества, которое показал Лев Толстой. А работница Трехгорной мануфактуры плачет над муками Анны Карениной. Ей понятны и беззащитность любящего сердца, и сила материнства. Старая история помогает молодой женщине заглянуть в глубину своего сердца. Современная читательница берет роман Толстого не только для того, чтобы познакомиться с нравами мертвого общества, но и для того, чтобы понять сложность живых человеческих чувств.

Ленин прекрасно показал социальные противоречия, которых не мог преодолеть Толстой. Для Ленина пути России были ясны, Толстой их не видел. Но великий писатель помог Ленину ознакомиться с внутренним миром людей.

Я помню, как на съезде советских писателей выступала молодая женщина, работница Трехгорной мануфактуры; она «предъявила счет» писателям: почему нет романов и рассказов, изображающих жизнь текстильщиц? С тех пор прошло без малого двадцать лет. За это время успели появиться произведения, герои которых — рабочие текстильной промышленности. Однако не эти книги пользуются наибольшим спросом в фабричных библиотеках. Неужто Левин или Вронский интересуют работниц больше, чем современники? Нет. Но, видимо, в книгах, изображающих ткачих, показаны не люди, а станки, не человеческие чувства, а только производственные процессы.

* * *

Десятки миллионов советских людей знают, как происходит выплавка стали, как селекционеры выводят новые сорта яблонь, как работают строители высотных зданий, но далеко не все читатели представляют себе, как создаются романы. Психология художественного творчества мало изучена.

Может быть, наши критики, анализируя успех или неудачу писателя, освещают вопросы, связанные с возникновением художественного произведения? Нет, к сожалению, у нас очень

мало серьезных критиков и литературоведов. Для некоторых рецензентов книги делятся на две категории: удостоенные премий или подлежащие хуле. Разбирая книгу первой категории, критики обычно излагают ее содержание, как то делают ученики седьмого класса, а в конце, чтобы подчеркнуть свою независимость и заранее парировать возможные упреки в «закваливании», перечисляют, чего нет в рецензируемом романе, и ставят это в вину автору. Разбирая книгу, подлежащую, по их мнению, хуле, подобные критики превращаются в прокуроров. Роман, возможно, и неудачный, но написанный с доброй целью автором, чья гражданская честность стоит вне подозрений, рассматривается чуть ли не как преступный акт. Говоря о такой книге, критики не излагают содержания, но приводят цитаты, выдернутые из текста, и оперируют ими как уликами.

Превознося роман или его уничтожая, критики редко останавливаются на связи данного произведения с другими книгами того же автора. Они ставят отметки, как экзаменаторы, но не пытаются объяснить удачу или неудачу писателя, показать, как рождаются художественные произведения, как тесно связаны характер писателя и все его творчество.

Никогда нигде не существовало такого живого интереса к писателям, как в Советском Союзе. Нет у нас, кажется, литератора, который не получал бы сотни писем от читателей. Может быть, писатели, пренебрегая тем, что их заподозрят в нескромности, рассказывают читателям о том, как зародились их произведения? Может быть, они пишут о книгах других авторов? Ведь, зная по своему опыту, как вынашиваются и рождаются художественные произведения, они могут подойти к книгам своих сотоварищей не с юбилейными адресами и не с обвинительным заключением, могут осветить истоки творчества. Нет, мы редко делимся с читателями как своим творческим опытом, так и мнениями о чужих книгах.

В статьях иных критиков читатель неизменно встречает упреки. Одного автора упрекают в том, что он долго молчит, другого в том, что его роман, посвященный войне, не показывает героики тыла, третьего в том, что его герои недостаточно жизнерадостны или чересчур самонадеянны. Рядом с такими статьями читатель может прочитать заверения некоторых литераторов о том, что они «запланировали» романы, посвящен-

вые такому-то строительству или такой-то отрасли промышленности, и что редакции журналов направили авторов в творческие командировки для того, чтобы те написали романы о различных отраслях народного хозяйства.

(Спешу оговорить: я не сомневаюсь в пользе для писателя поездок и путешествий. Я только сомневаюсь, что писатель в поезде с блокнотом может «собрать материал» для романа. Чехов, побывав на Сахалине, написал книгу очерков. То, что он увидел во время этой поездки, его обогатило, помогло ему лучше узнать людей. Но в своих рассказах он не возвращался к сахалинским темам. Писателя можно послать в Молдавию, в Якутию, за границу. Он способен прекрасно выполнить работу журналиста. Очерки — это трудный и важный вид литературы. Но нельзя, посылая писателя в командировку, рассчитывать, что он привезет в чемодане душу романа. Иногда писателю, который работает над романом, нужно повидать такой-то город или завод, но это — только дополнение к тому, что побудило его начать работу над книгой.)

Создание художественных произведений, таким образом, может представиться родственным промышленной продукции; и если покупатель справедливо негодует, увидев утварь, которая ему не по вкусу, или не найдя ткани желательной расцветки, то иной читатель готов поставить в вину писателю, что он не описал такого-то строительства, не изобразил людей такой-то профессии и, хорошо показав одни чувства, вовсе не коснулся других.

Мы живем в эпоху, когда общество меняется на глазах, когда люди очень быстро растут; растут они, однако, не одинаково быстро, да и не равномерно; именно поэтому иной писатель, заблудившись среди душевных противоречий, дает неверное толкование поведению своих героев. Обычно художественно-намерениями бывают произведения, написанные с благими намерениями, но не органичные для автора и не выстраданные им. Такой автор не знает и не понимает своих героев.

Писатель не может писать о чем угодно и о ком угодно. Он ограничен и в выборе тем, и в выборе героев. У каждого писателя, даже самого крупного, имеются стены. Творчество романиста определяется обществом, в котором он живет, это известно всем. Но творчество писателя определяется также его биографией, его жизненным опытом, его характером.

Ленинградский инженер верно отметил, что некоторые романы или рассказы наших авторов оставляют читателя равнодушным. Критики обычно это объясняют слабостью художественной формы. По-моему, беда в другом.

У нас есть писатели, книги которых волнуют читателей. Почти все эти авторы — хорошие мастера. Но и те книги, которые оставляют читателя равнодушным, не обязательно плохо написаны. За последние десять лет культура формы повысилась, и уровень среднего романа или среднего рассказа выше уровня средних довоенных произведений.

Как-то я заглянул в комплекты старых, дореволюционных журналов, посмотрел несколько номеров «Русского богатства», «Журнала для всех», «Современного мира». В то время жили Чехов, Горький, Блок. Рядом с ними печатались десятки средних беллетристов и поэтов, они писали слабо, неумело. Если сравнить их мастерство с мастерством среднего советского писателя, то окажется, что наши авторы пишут лучше.

Мне кажется, холод, который почувствовал в некоторых произведениях мой ленинградский корреспондент, происходит не от слабости формы, во всяком случае, не только от слабости формы.

Отвечая на вопрос, как писать хорошо, Лев Толстой дал два ценных совета: писатель никогда не должен писать о том, что ему самому неинтересно; если писатель задумал книгу, но может ее не написать, то ему лучше отказаться от своего замысла.

Писатель не аппарат, механически регистрирующий события. Писатель пишет книгу не потому, что умеет писать, не потому, что он — член Союза советских писателей и его могут спросить, отчего он так долго ничего не публикует. Писатель пишет книгу не потому, что ему нужно заработать на жизнь. Писатель пишет книгу потому, что ему необходимо сказать людям нечто свое, потому что он «заболел» своей книгой, потому что он увидел таких людей, такие чувства, которых не может не описать. Так рождаются страстные книги, и даже если в них порой имеются художественные недочеты, эти книги неизменно волнуют читателей.

Вот почему я не могу понять некоторых критиков, когда они винят такого-то писателя: он не написал романа о канале Волга — Дон, о текстильной промышленности или о борьбе за мир. Не лучше ли упрекнуть другого автора, который написал книгу, хотя в этом не было для него душевной необходимости и он мог бы спокойно ее не написать? В искусстве статистика не играет той роли, которую она играет в промышленной продукции. Право же, один хороший роман лучше сотни плохих. Романы не сгорают, как уголь, и не снашиваются, как обувь.

На необитаемом острове в голове писателя, может быть, и рождались бы смутные образы, но у него не было бы стимулов, чтобы написать книгу. Писатель пишет о людях и для людей.

Французский писатель Марсель Пруст писал свои книги в комнате с пробковыми стенами, не пропускавшими звуков. Об этом часто говорят эстеты, как об идеале. Они забывают, что тот же Пруст, прежде чем он заперся в пробковую камеру, жил с людьми и великолепно изучил светское общество Франции.

Фантазия художника может изменять пропорции явлений, чувств, поступков, но любой роман, даже фантастический или утопический, основан на реальности. Марсиане Уэллса или саламандры Чапека — пародии на человеческое общество. Для того чтобы создать фантастического Рыцаря Печального Образа, Сервантес должен был в совершенстве знать своих современников. Вне действительности нет и не может быть никакого искусства.

Социальная среда определяет идеи, чувствования, жизнь и работу писателя; вне среды, вне общества он творчески чахнет и погибает. Русская литература, может быть отчетливее литератур Запада, всегда была связана с народом; она знает очень мало примеров бегства в социальную пустоту: несколько эпигонов послепушкинской эпохи, — слабые поэты и беллетристы, — да несколько символистов в начале их творчества (многие символисты впоследствии стремились найти связь с живой жизнью; это особенно ясно в творчестве Александра Блока, который, начав со «Стихов о Прекрасной Даме», пришел через «Возмездие» и стихи о России к «Двенадцати»).

В социалистическом обществе связь писателя с народом не только существует — она осознана; иногда ее называли выполнением социального заказа. Однако в представлении

некоторых редакторов и некоторых критиков эпитет «социальный» расплылся; осталось деловое, но вряд ли подходящее к работе писателя слово «заказ». В дореволюционное время писателям жилось нелегко, и в письмах Чехова можно найти упоминание о том, что редакция газеты или журнала заказала ему рассказ. Но даже самые развязные редакторы не решались предлагать Чехову тему рассказа. Можно ли себе представить, что Толстому заказали «Анну Каренину»?

Вряд ли может существовать писатель настолько безличный и настолько ко всему безразличный, что ему нужно подсказывать, о чем он должен писать. Да и нужны ли кому-нибудь книги, рожденные не горением автора, а разверсткой, исходящей от редакции журнала? Ведь если автор, пренебрегая советом Толстого, напишет о том, что его самого не волнует, его произведение не сможет взволновать читателей. Получится книга, в которой, как заметил мой ленинградский корреспондент, есть все — и начало, и благополучный конец, и толика конфликта, и даже интрига, — но в которой нет сердца и которая не способна обогатить самого благодарного читателя.

* * *

Защитники буржуазной идеологии обвиняют советских писателей, а также передовых писателей Запада в тенденциозности. Я заглянул во французский словарь и прочитал там, что тенденциозность — это «наклонность к чему-нибудь». Совершенно естественно, что писатель, как и все люди, любит одно и ненавидит другое. Если он чем-либо отличается от своих современников, то скорее остротой своих чувств, нежели их приглушенностью. Писатель может быть склонным к справедливости, к разуму, к братству; он может быть склонным к социальному неравенству, к тьме, к национальной спеси, выдавая свои подлинные наклонности за аристократизм духа, за религиозность, за патриотизм.

Данте жил страстями своих современников, участвовал в политической борьбе, посвятил ей много стихов; тенденциозность не помешала, а помогла ему создать «Божественную комедию», которая волнует нас, хотя давно отшумели гражданские бури XIII века.

Великие русские писатели прошлого столетия не страшились той страстности, которую теперь называют тенденциозностью. Разве не ясно, на чьей стороне симпатии Толстого, когда он описывает кампанию 1812 года? Разве можно усомниться в любви и ненависти автора «Записок охотника»? Разве Салтыков-Щедрин старался сохранить нейтралитет в поединке между русским народом и тупой, бесчестной, бездушной верхушкой русского общества?

Тенденциозно все творчество Маяковского — от книги «Простое, как мычание» до предсмертных стихов. Недавно протекала дискуссия, посвященная творчеству этого большого поэта. Скажу откровенно, я с удивлением читал отчеты, посвященные этим дебатам. Одни из выступавших советовали всем поэтам писать, как писал Маяковский. (Мне кажется, что быть эпигоном Маяковского не новее и не смелее, чем быть эпигоном Некрасова.) Другие уверяли, что несущественно, как писал Маяковский, важно, что именно он писал. Третьи пытались доказать, что Маяковский писал совсем не так, как он писал. Между тем для нового содержания Маяковский создал новую форму, и его первые книги органически связаны с его последующим творчеством. Если для Бурлюка футуризм был эстетическим направлением, то молодой Маяковский видел в нем покушение на мораль, на философию, на эстетику ненавистного ему общества. Можно сомневаться в действенности оружия, но не в сердце поэта, которое всегда было большим и страстным.

Писатель пишет не для забавы, не для того, чтобы прославиться: он хочет сделать людей более совершенными, жизнь — более высокой, книги для него — моральное оружие в этой борьбе.

Я вовсе не хочу сказать, что писатель должен выходить на авансцену романа и непрестанно разъяснять читателям, как он относится к своим героям или к событиям, которые он описывает. Тенденциозность романа для меня — его страстность. Писатель, вдохновленный высокими идеями, понимает путь развития общества, он видит правоту, жизненность одних персонажей, неправоту и обреченность других.

Страсть писателя не означает наивной и беспомощной пристрастности. Ненавидя алчность, двуличность или лицемерие, писатель не лишает скупца, двурушника или ханжу человеческих черт. Нельзя изобразить мир только двумя красками —

черной и белой. Ненависть, как и любовь, направлена на живых, конкретных людей, а не на отвлеченные понятия.

Мне кажется, что вне страстности нет и не было подлинной литературы. Куда легче освободиться от шероховатости языка, от слабости композиции, от других литературных недочетов, чем от душевного холода. Может быть, стоит припомнить некоторые слова, почти вышедшие из оборота: призвание, вдохновение, служение? Право же, не смешны эти слова и не пусты, в них верное понимание долга писателя, человека, который должен за одну короткую жизнь пережить множество жизней, который должен согреть сердца людей, сам при этом стора, который должен, осветив внутренний мир человека, помочь читателю яснее видеть, полнее и выше жить.

* * *

Про писателя говорят: «у него талант» или скромнее: «у него способности». Если попытаться уточнить, что именно подразумевается под этими словами, можно услышать «он хорошо пишет», или «увлекательно», или «интересные мысли», или «он очень наблюдателен».

Есть люди особенно чувствительные к слову, как есть люди особенно чувствительные к музыке или к живописи. Трудно себе представить не только поэта, но и прозаика, безразличного к слову, довольствующегося бедным и условным словарем газет. Талант писателя тесно связан с его чувством языка, а мастерство достигается упорной и трудной работой. Однако можно быть хорошим стилистом, умелым мастером, не волнуя ум и сердце читателя. Гюго, Бодлер, Верлен, Рембо до сих пор живут в сознании Франции. Но кто способен зачитываться стихами парнасцев? Я высоко ставлю талант Лескова, но этот крупный писатель редко потрясал сердца читателей.

Может быть, необходимо пополнить умение писать умением так построить роман, чтобы он читался с увлечением? Может быть, талант писателя — это не только чувство слова, но и наличность фантазии? Разумеется, творческое начало, в просторечии именуемое «фантазией», нужно писателю, как оно

нужно физику, архитектору, политическому деятелю — любому человеку, создающему новые материальные или духовные ценности. Увлекает читателя не только интрига романа. Русская литература XIX века (за исключением Достоевского) пренебрегала занятностью интриги. Будучи литературой на редкость правдивой, она опасалась неправдоподобия чрезмерно драматических ситуаций, которыми изобилует действительность, но которые в искусстве могут показаться нарочитыми. Разве отсутствие напряженной интриги делает менее увлекательными романы Тургенева или рассказы Чехова? Видимо, дело не только в напряженном развитии внешнего действия. Хорошо, если писатель обладает богатой фантазией, но одного этого недостаточно. Есть немало книг, умело построенных и занимательно написанных, их быстро читают, как говорят, «проглатывают», еще быстрее их забывают. Читатель скользит по ним: в них нет глубины.

Тогда, может быть, самое существенное в таланте писателя — это умение осознать ход истории? Трудно, конечно, представить себе писателя, умственно не возвышающегося над обывателем.

Мы знаем в прошлом прекрасных мыслителей, которые писали слабые романы. Люди в их книгах, снабженные именами, внешними приметами, профессией, все же кажутся не живыми людьми, а схематическими носителями истин или заблуждений.

Остается последнее утверждение: писатель силен тем, что он наблюдателен. Слово «наблюдательность» словарь определяет так: «способность подмечать ускользающие от других частности, подробности явлений, фактов». Конечно, писатель должен уметь подмечать подробности, он ведь не может описать всего, и подробности позволяют ему ярче изобразить героя, обстановку, в которой он живет, быт. Кто не восхищался описаниями внешности людей в романах Толстого? Эти описания составлены из зорко подмеченных и умело подобранных подробностей. Однако я не думаю, что задача писателя ограничивается нанизыванием подробностей, ускользающих от внимания других. Правильней сказать, что писатель видит душевные состояния человека, определяющие его поведение, видит то, чего не замечают окружающие, чего порой не осознает сам герой. Это позволяет романисту создавать характеры и заполнять пространство романа живыми людьми.

Наблюдательным может быть фоторепортер, который подмечает интересные подробности, характерные лица, костюмы, пейзажи. Наблюдательным, но в другом смысле этого слова, был Рембрандт. Его портреты показывают, что он видел не только цвет волос своих моделей, кожу, черты лица, одежду, но заглядывал в их души. Именно такой должна быть наблюдательность художника. И в этой прозорливости, в этой чувствительности к людям главное свойство дара писателя.

* * *

Восприимчивая натура, интерес и любовь к людям присущи писателю, но наивно рассчитывать, что он способен понять любого человека. Все люди, в том числе и писатели, воспринимают переживания других, исходя из своего опыта. Чувствования, чуждые писателю, не имеющие ничего общего с его душевным строем, естественно, от него ускользают. Если он все же их описывает, то ему приходится вспоминать чужие книги или довольствоваться догадками. Такие книги или такие страницы в книгах выделяются холодом, невыразительностью.

Вопреки распространенному на Западе мнению, писатель не может быть зрителем на спектакле человеческой комедии и драмы, он их обязательный участник. Началу работы над первой главой романа предшествуют не только месяцы его подготовки, но и годы напряженной жизни, радости и горести автора, его взлеты и срывы, его взаимоотношения с другими людьми.

Говоря это, я, конечно, не хочу сказать, что писатель показывает в романе или в рассказе исключительно происшедшее с ним. Напротив, автор обычно меняет не только то, что он пережил, но и то, что он наблюдал. Однако он всегда описывает людей, чьи мысли и чувства ему понятны. А для того чтобы понять переживания героев, автор должен пережить нечто, открывающее ему путь к чужому сердцу.

Первую мировую войну показали те писатели Запада, которые ее увидели не в своих кабинетах, а в грязи и в крови окопов,— Барбюс, Ремарк, Ренн, Доржелес, Хемингуэй, Олдингтон. В их книгах, горестных и драматичных, говорила совесть народов, возмущенная бессмысленной бойней. Вторая

мировая война, на мой взгляд, ярче всего изображена в произведениях советских писателей — Некрасова, Казакевича, Бека, Гроссмана, Пановой, которые были участниками войны.

«Война и мир» — исторический роман, и Лев Толстой описал события, которые произошли до его рождения, их он изучал в архивах. Однако если можно найти отчеты о давних сражениях, то нет отчетов о переживаниях солдат или офицеров. Толстой был участником обороны Севастополя. Разумеется, Крымская война не походила на Отечественную, и писатель не мог механически перенести свои переживания и наблюдения на страницы романа, но участие в обороне Севастополя помогло Толстому понять героев «Войны и мира». Человеку, никогда не бывшему на войне, трудно понять, что испытывает ее участник, как он преодолевает страх, как складывается быт в непрерывном ощущении близости смерти, как крепнет дружба, как люди становятся одновременно более грубыми и более чувствительными. Для того чтобы описать героев, нужны ключи к их сердцам, и наблюдательность писателя можно назвать сопереживанием.

Мы видели не раз, как после появления первой книги, яркой и талантливой, быстро закатывалась звезда некоторых молодых авторов; иногда второй книги не появлялось, иногда появлялись и вторая и третья книги, но они приносили читателям разочарование. Обычно такая трагедия связана с биографией автора. Молодой человек, принимавший активное участие в жизни, инженер или геолог, рабочий или студент, кое-что пережил, кое-что увидел; обладая талантом, он использовал свой опыт в книге, которая принесла ему успех. Сделавшись профессиональным писателем, он оставил то, что дотоле было его жизнью. Закрылся приток не только живых наблюдений, но и переживаний. Вторая и третья книги не удалась, потому что были написаны не на основании опыта, а с помощью догадок, литературных реминисценций, схем.

Вспомним, какими извилистыми и сложными были пути многих писателей прошлого, вспомним служебные скитания Салтыкова-Щедрина, каторгу Достоевского, «университеты» Горького. Каждый из этих писателей пришел в литературу с душевным богатством, которого хватило бы на десятки книг. Диккенс до того, как он написал «Давида Копперфилда», «Оливера Твиста», «Крошку Доррит», пережил горькое детство, нужду: мальчиком он работал на фабрике ваксы. Бальзак слу-

жил в конторе нотариуса, занимался неудачно мелкими коммерческими сделками и узнал на себе те страсти французского буржуа, которые потом описал.

В капиталистическом мире чрезвычайно трудно прожить литературным трудом. Многие известные писатели Западной Европы, а особенно Америки, прежде чем стать профессиональными литераторами, были рабочими, матросами, почтальонами, грузчиками, бродячими фотографами, парикмахерами, золотоискателями. Они узнали множество людей, да и сами немало пережили; это помогло им создать романы, показывающие живую жизнь.

Фадеев до того, как он написал «Разгром», партизанил на Дальнем Востоке. Всеволод Иванов в рассказах о гражданской войне показал пережитое автором. В трилогии Алексея Толстого много автобиографического. Поэзия романа «Белеет парус одинокий» — художественное воскрешение автором своих детских лет.

Особенности сопереживания и, следовательно, отбор героев легко понять, задумавшись над судьбой напечатанного романа. У каждого читателя имеются свои любимые герои. Зачастую возникают горячие споры, потому что люди по-разному оценивают поведение персонажей того или иного романа. Я говорю сейчас не о различии идеологических суждений, но о самом образе героя. Когда появился роман Стендаля «Красное и черное», были среди читателей такие, которые воспринимали Жюльена Сореля как чистого и высокого романтика, другие называли его карьеристом, низким честолюбцем, черствой душой.

Чтение — творческий процесс; читая роман, читатель продлевает работу, родственную работе писателя: воображением он дополняет то, что имеется в тексте. При этом он, разумеется, исходит из своего жизненного опыта. Читатели по-разному видят героев одного и того же романа: эти персонажи украшены или обесцвечены, приподняты или принижены фантазией читателя. Часто, присутствуя на читательских конференциях, где шел спор о моих романах, я невольно думал не только о моих многочисленных литературных промахах, но и о различии характеров читателей, которые находят путь к сердцу одного героя и равнодушно проходят мимо другого.

Нечто подобное происходит и с писателями: они подмечают одно и опускают другое — не от забывчивости, не от лениности, а от особенностей их натуры, их жизненного пути. Каждый

писатель имеет доступ к сердцам одних людей и не понимает или плохо понимает других. У каждого писателя ключи к сердцам, у одного больше, у другого меньше; но нет и не было писателя, который обладал бы ключами ко всем сердцам.

В критических статьях нередко повторяются упреки: почему автор не описал такой-то среды, не вывел таких-то героев? Можно ли поверить, что писатель, проработавший над романом годы, не подумал о том, что сразу пришло в голову рецензенту? По-моему, отсутствие в книге некоторых тем или героев происходит не от того, что автор политически невежествен, а от тех стен, про которые я упоминал.

Вопреки утверждениям защитников буржуазного индивидуализма, социалистическое общество не уничтожает индивидуальность, а способствует ее расцвету. Мы дорожим тем, что советские люди, будучи объединены общими идеалами, не похожи один на другого, имеют каждый свой, особый облик. Можно ли требовать от автора описания всего и всех? Да и зачем это? У нас ведь немало писателей, и то, чего не смог описать один, опишет другой. Нет ничего печальней, чем холодные, безразличные страницы, вставленные в повествование иным автором только для того, чтобы критики не сказали: «Помилуйте, он не описал того-то...»

* * *

Иногда писателя спрашивают, кого именно он изобразил под вымышленным именем героя романа. Некоторые читатели думают, что писатель всегда описывает людей, существующих на самом деле, с которыми его свела судьба. Мне кажется, что писатель чрезвычайно редко выводит в своих романах действительно существующих людей, а когда он это делает, он в описании их все же многое изменяет. Даже в исторических романах, где выведены под своими именами люди, существовавшие в действительности, писатели одаривают этих персонажей теми или иными чертами, в зависимости от того, как они понимают их роль и как толкуют их поступки. А.Н. Толстой в своем романе обрисовал Петра иным, чем в повести «День Петра», которую он написал задолго до романа; изменился автор, и он изменил облик героя.

Художник не копирует рабски натуру: он ее преобразует и создает образы, которые становятся реальными. Если записать стенографически диалог двух влюбленных, он покажется нам не только менее значительным, но и более искусственным, чем такой же диалог, написанный большим писателем, который построил его в согласии с действительностью, кое-что опустив, кое-что переставив и дополнив его тем, что влюбленные думали, но не сказали. Цветная фотография, как и живопись, напоминающая фотографии, искажает облик человека, показывая только его внешние черты или случайное выражение минуты. Подлинный художник дает синтез, раскрывает человека.

Создавая своих героев, писатель изменяет пропорции и перемещает планы.

Показывая кошмары войны, Гойя пренебрегал данными анатомии, но он потрясает нас полтора-два десятилетия спустя глубокой реальностью изображенного. Война, показанная им, куда ближе к действительности, чем полотна академических баталистов всех времен и всех стран.

Обычно герои романа — сплав; они создаются после многих встреч со многими людьми, писатель вкладывает в них весь свой жизненный опыт. Близкие друзья писателя с удивлением находят в его романах или рассказах знакомые им события видоизмененными: их слова вложены в уста других людей; внешность давнего приятеля придана человеку с совершенно другой биографией.

Нам трудно разобраться в душевной лаборатории современных писателей: хотя они живут рядом с нами, мы недостаточно хорошо знаем их характеры, их биографии. Но если мы хотим разгадать тайну возникновения героев классических романов, мы должны познакомиться с письмами писателей, с их дневниками или записными книжками, с воспоминаниями о них современников. Тогда мы увидим, что герои романа обычно рождались не от встречи с одним человеком, особенно поразившим писателя: герои возникали, когда писатель осмысливал много встреч.

Крупный судебный деятель рассказал Толстому один случай, который остановил внимание писателя. Говорят, что так возник роман «Воскресение». Мы знаем, что проблемы, поставленные в этой книге, всю жизнь мучили Толстого. Рассказ судебного деятеля был деталью, которая помогла писателю

уточнить сюжетную линию. Тема романа родилась задолго до этого. (Толстой изменил и сюжетную линию: развязка романа не напоминает того случая, о котором ему рассказали.)

Не простые наблюдения, а наблюдения-сопереживания, которые осмыслены художником, позволяют ему создать персонажи глубоко реальные.

Понятие типического не связано со статистикой: нельзя сказать, что если имеется три миллиона людей, похожих на выведенного в романе героя, то автору удалось показать типическое, а если таких всего три тысячи, то он потерпел неудачу. Писатель живет жизнью своего общества и показывает то, что происходит в гуще жизни, а не в стороне от нее; он показывает людей и народ в движении. Чацкий не был типическим с точки зрения статистики, но он выражал негодование и смутные надежды передовых кругов России. Гончаров создал Обломова не потому, что Обломов был курьезом, а потому, что обломовщина была общественным бедствием. Любовь Анны Карениной исключительна по своей напряженности, но она понятна всем.

Случайное и притом необычное может поразить писателя, но, задумавшись над таким явлением, он его не опишет ни сразу, ни потом. Человек или событие, удивившее его, как и других, но не представляющее собой человеческой ценности, не останется в его памяти.

Герои романа не коллекция фотографий, не папка с анкетами в отделе кадров; это персонажи вымышленные и, однако, реальные, рожденные художником, который умеет воспринимать жизнь и ее осмысливать.

Писатель заселяет мир созданными им героями. Были ли в России люди, похожие на Чацкого, до того, как Грибоедов написал «Горе от ума»? Конечно, были, но они себя не осознавали до конца, и окружающие неясно их видели. Потом начали говорить о человеке: «Это Чацкий». Гоголь ввел в жизнь многих поколений целую ватагу своих персонажей; до сих пор можно услышать, как враля и хвастуна называют Хлестаковым или как обличают «маниловщину». В Асю или в Джемму влюблялись подростки и юноши, как в действительно существующих девушек.

Существовал ли в Ютландии в V веке принц, которого звали Гамлетом? Или это вымысел одного из датских летопис-

цев? Никого это теперь не интересует. В Дании показывают могилу Гамлета, и туристы, глядя на воображаемую могилу, не сомневаются в том, что Гамлет существовал,— они видят перед собой героя, созданного Шекспиром.

Рождение героев — самое важное и самое трудное в работе писателя. Процесс этот сложен, и к нему нельзя подходить как к механическому производству.

* * *

Наблюдая людей, писатель видит далеко не все; есть такие сокровенные мысли, такие затаенные чувства, которых не может обнаружить даже самый опытный исследователь человеческих сердец. Эти мысли и чувства порой раскрываются в исключительные минуты; их видят, вернее, о них догадываются близкие. Создавая персонажей романа, писатель опирается не только на свои наблюдения, но и на свой опыт, на свои собственные чувства.

Жизнь Ибсена была глубоко безрадостной, и все его многочисленные пьесы могут быть названы длительным монологом автора. В старости Ибсен признался: «Художник может создать только то, модель чего он находил в себе, хотя бы частично и хотя бы на короткое время». Это, конечно, не означает, что Ибсен не знал норвежского общества или что в творчестве он жил только самим собой, своими переживаниями; в его пьесах мы видим много различных характеров, но все они отмечены характером самого автора.

Много лет французские литературоведы спорили о том, кто послужил прототипом для Эммы Бовари. Были перерыты все архивы руанской полиции. Посмертных претендентов, если я не ошибаюсь, было свыше десяти. Может быть, короткое сообщение в хронике происшествий и привлекло внимание Флобера, но я не могу себе представить, что этот писатель, прочитав банальную заметку, вдруг решил написать роман. Наверно, он встречал многих женщин, которые привлекали его внимание, и книгу свою он долго вынашивал. Интересней другое: в одном из писем к своему другу Флобер пишет, что он работает над романом, и поясняет: «Эмма — это я!» Утверждение с первого взгляда может показаться нелепым: что общего между брюзгливым немолодым холостяком, скептиком, человеком большой

эстетической культуры, к отзывам которого со вниманием прислушивался Тургенев, и влюбчивой, взбалмошной, безвкусной провинциалкой? Однако Флобер действительно вложил в Эмму много своего личного; об этом свидетельствует опубликованная после его смерти переписка с друзьями. (Что касается безвкусыя, то и Флобер был падок на мишуру — не в жизни, а в литературе,— его «Саламбо» вполне соответствует мечтам бедной госпожи Бовари.)

Читатель может спросить: как же в таком случае создаются герои, которых обычно называют отрицательными? Достаточно ли для этого писателю только зоркого глаза? Мне кажется, что и при создании таких персонажей писателю помогает личный опыт. Я уже говорил, что автор отнюдь не должен пережить все то, что переживают герои его книг, но он должен пережить нечто, помогающее ему понять внутренний мир его персонажей. Конечно, писатель не должен быть лицемером, себялюбцем или трусом, чтобы создать персонажи, в избытке наделенные этими пороками. Все люди, в том числе и писатели, воспитывают себя и воспитываются средой, они побеждают в себе те чувства или те зародыши чувств, которые им кажутся низменными. Писатель обладает большой внутренней памятью, он помнит, как ребенком, подростком или даже взрослым подавил в себе то, что, развившись, могло стать лицемерием, трусостью, себялюбием. Он особенно ненавидит те дурные свойства, которые видел среди своих близких или которые когда-то подметил в себе. Отвага обычно — это преодоление страха; но если существуют редкие натуры, никогда и ни при каких обстоятельствах не пережившие ни минуты страха, то писатель, оделенный такой натурой, сможет описать поведение труса, а не его внутреннее состояние.

Автор сатирического произведения не боится преувеличений. Салтыков-Щедрин писал «Головлевых» совершенно иначе, чем «Историю города Глухова». Хлестаков нас смешит или пугает чрезмерностью порока, но Гоголь не показал и не мог показать в «Ревизоре» ни одного положительного героя с обычными человеческими переживаниями. В произведении, где автор вздумает вывести рядом с живыми людьми, порой ошибающимися, но душевно честными, черного злодея, последний покажется читателю неправдоподобным. Художник, который работает над рисунком или над гравюрой, может воздействовать черным и белым. Живописец никогда не пользуется в чистом

виде ни черной, ни белой красками, он подмешивает к ним другие краски, потому что на холсте, рядом с голубым небом или с зеленым, черная краска создаст впечатление дыры, а белая будет казаться рельефом на плоскости. Изображая общество и наряду с хорошими людьми показывая дурных, писатель старается соблюсти меру, сделать всех персонажей живыми. Для этого ему нужно найти ключи к сердцам всех своих героев.

* * *

Разные писатели по-разному работают над построением романа и над созданием его героев. Работа одних напоминает работу архитектора, проверяющего циркулем и линейкой вдохновение. Другие писатели скорее приближаются к скульптору, который постепенно превращает ком глины в человеческое лицо. Были и существуют писатели, которые, прежде чем написать первую главу романа, разрабатывают во всех деталях его план. Другие видят развитие действия по мере того, как пишут. А.Н. Толстой мне как-то сказал, что не знает, как развернется действие романа в следующей главе, он это поймет, закончив главу, над которой работает. Но даже если писатель составил наиподробнейший план книги, в ходе работы он изменяет некоторые части такого плана. Об этом свидетельствуют черновики писателей-классиков, это мне подтверждали и многие современные авторы, с которыми я беседовал об их работе. Изменения происходят главным образом оттого, что герой ненаписанного романа, как бы долго ни вынашивал его писатель, — еще не живой человек, но только тень. Когда эта тень обрывает плоть и становится живой для самого автора, последний видит, что он неправильно предугадал тот или иной поступок своего героя и в своем замысле приписал ему то, чего он не может подумать, почувствовать или сделать. Именно поэтому А.Н. Толстой говорил, что не видит вперед развития действия, — он должен для этого лучше узнать своего героя.

Персонажи художественного произведения не могут подчиняться намеченной автором интриге, сплошь да рядом они ее изменяют: они сопротивляются намерениям автора. Напомню историю рассказа Чехова «Невеста». Таких приме-

ров немало. Если же писатель насильно принуждает своих героев делать то, что им несвойственно, он терпит поражение, и читатель сразу чувствует художественную неправду такой книги.

Для каждого писателя герои его книг — живые люди, а не фигуры на шахматной доске, которые переставляет игрок. (Впрочем, и в шахматах каждая фигура имеет свои ходы.) Я сказал бы, что герои книги до некоторой степени независимы от воли автора: он должен считаться с их характером и не может им диктовать, как именно они должны поступить. Некоторые критики ставят автору в вину ошибочные поступки его героев. Показывая живых людей, честных, смелых, благородных, писатель не может скрыть их слабости, их промахи или срывы: он ведь стремится показать людей, а не схемы. Неужели критики думают, что писатели — простачки и политические невежды, которые не догадываются, что их герои совершают ошибки? Люди, общество, жизнь исправляют ошибки отдельного человека, и писатель тем, что он показывает срывы, помогает читателю найти верный путь. Но писатель не может выправлять жизнь своих героев, как корректор выправляет гранки книги.

Поскольку персонажи книг для автора — живые люди, он их любит, с ними радуется, с ними страдает. Не знаю, вымышлен или достоверен рассказ о том, что, описывая смерть отца Горио, Бальзак себя плохо почувствовал, хотели даже вызвать врача. Если это легенда, то она хорошо передает отношение Бальзака к своим героям. Да и может ли писатель изобразить смерть любимого персонажа, не примерив ее на себе? Я решусь сказать, что писатель переживает агонию много раз до того, как смерть приходит к нему самому. Бальзак обладал экспансивным характером, и у него вырывалось наружу то, что многие другие писатели скрывают даже от своих близких.

Когда роман дописан, писатель после короткой радости, связанной с окончанием долгой и трудной работы, переживает тяжелое время: его как бы оторвали от людей, с которыми он сжился. Но и отдаляясь от персонажей прошлых книг, он никогда окончательно с ними не порывает; они окружают его незримой толпой.

Каждая мать знает, что значит родить человека. Это понимал и замечательно описал Лев Толстой. Не знаю, понимают ли это все наши критики?..

Автор даже самого длинного романа не может показать всю жизнь своих героев: он отбирает то, что ему кажется наиболее существенным. Иногда он чрезвычайно подробно описывает один день героя, а потом ничего не говорит о двух последующих годах его жизни. Он может детально описать квартиру, где живет один из героев, и не найти нужным показать наружность его жены, может дать портрет второстепенного персонажа, рассказать, каким было осеннее утро или весенний вечер, но ничего не сказать о возрасте человека, который в описываемое утро или вечер шел на работу или на свидание.

Многие писатели с неудовольствием говорят о театральных инсценировках или экранизации их произведений, даже об иллюстрациях к их книгам: они иначе представляют себе своих героев, чем режиссер, актер или художник. Автор всегда знает больше о своих персонажах, чем он сообщает читателю. Он выбирает те события, те подробности жизни, те мысли и чувства, которые показывают характер человека и объясняют его поведение. Закончив книгу, читатель должен почувствовать, что он познакомился с героями повествования, узнал их жизнь, заглянул в их сердца. «Душечка» Чехова — короткий рассказ, но каждый, прочитавший его, видит героиню, знает ее, как будто прожил близ нее годы.

В тех неудачных романах, которые огорчили ленинградского инженера, много, иногда очень много страниц, но читатель почти ничего не узнает о душевном мире действующих лиц, и он не верит в их существование. Это, по-моему, происходит не от бездарности авторов, но от неправильного и неправдивого показа героев.

Совершенно естественно, что советский писатель стремится показать положительные черты наших людей, те подвиги, те мысли, те чувствования, которые являются новыми и которые были невозможны до построения социалистического общества. Однако эти подвиги совершаются живыми людьми, эти мысли и чувствования перемежаются в человеке с другими, иногда будничными, иногда вытекающими из прежних представлений. Наши современники не макеты идеального человека грядущих

веков. В труднейших условиях они действительно делают беспримерное дело, но у каждого из них есть недостатки и слабости, каждый из них живет по-своему, любит, ревнует, надеется или хандрит, радуется или печалится. Показывая героя только в одном плане, опуская все, что может его якобы «снизить», говоря только о его рвении и о его трудовых достижениях, автор делает его нереальным.

Иногда схематичность героев порождается желанием во что бы то ни стало воздействовать на читателя. Автор забывает, что роман не газетная статья и что даже самый удачный плакат не может заменить живопись. Иногда автор, показывая клочок реальной жизни и боясь, что этот клочок покажется чересчур будничным, прикрывает его призраком идеального героя, преисполненного всех добродетелей. Бывает и так, что автор недостаточно хорошо знает, не понимает человека, которого он показывает: он ограничивается описанием его производственных успехов, потому что легче понять ход машины, чем движение сердца.

Читая романы некоторых современных писателей Франции, видишь, как авторы уничтожают своих героев: они их показывают только в одном плане. Возьму для примера любовный роман, который решил сочинить писатель, склонный к тонкому психологическому анализу. В таком романе будут герой, героиня и третий. Автор подробно расскажет, что почувствовала героиня, увидев впервые третьего, и как это пережил герой. Героиня уйдет к третьему, потом вернется к герою, потом снова захочет встретиться с третьим. Третий случайно познакомится с героем, и автор расскажет, что при этом почувствовал каждый из них. В одной из последующих глав героине приснится сон, и она будет весь день думать, стоит ли рассказать об этом герою. Затем автор покажет нам третьего, который случайно находит в ящике письменного стола перчатку героини. Третий почувствует одновременно страсть, раскаяние, злорадность и необъяснимую скуку. Я оборву на этом. Дойдя до перчатки, любой читатель почувствует скуку, вполне объяснимую. Он бросит в сердцах книгу, конечно, не потому, что она посвящена любовной неурядице. Тема сердечных конфликтов не устарела, и ревность не может быть названа непонятным нам чувством. Дело даже не в чрезмерно подробном анализе переживаний трех персонажей. У французов существует выражение «расщепить волос на четыре части», относящееся к такого

рода умственным упражнениям. Хуже всего, что автор расщепляет волосы с ничьей головы, ибо читатель не верит в существование героя, героини и третьего. Автор ничего не сказал о среде, в которой живут эти люди. Он подробно описал квартиру, в которой проживает третий, письменный стол и перчатку, но не счел нужным раскрыть его профессию и рассказать, чем он занимается, когда не раздумывает над перчаткой. Кто он? Модный врач, биржевик, депутат? Автор мимоходом напоминает, что герой — журналист, но мы не знаем, где он работает, о чем пишет — о найденном трупке старухи, которую зарезал племянник, или о великодушии Америки? Как относятся родители к поведению героини и как относится героиня к своим родителям, которые, по словам автора, обожают нафталин, двойные замки и добродетель? Персонажи, вырванные не только из общества, но из своей жизни, занятые исключительно любовными переживаниями, кажутся нереальными; это три восковые куклы; читателю никого из них не жалко, читателю попросту скучно.

В неудачном советском романе, одном из тех, о котором я говорил (случайно неизданном), автор сразу говорит о профессии героя и героини (третьего, разумеется, нет): оба они работают на сталелитейном заводе. Героиня смела и представляет дух новаторства. Герой честен, но в нем есть рутинность. Героиня придумывает новый метод производства, который даст шесть процентов экономии. Герой не верит. Автор подробно описывает производственное совещание, добродушного старого мастера, который приветствует инициативу героини, инженера-скептика, сомневающегося в разумности нового метода, приезд комиссии из центра, совещание в обкоме и, наконец, полную победу передовой идеи. Герой, потрясенный происшедшим, поздравляет героиню. Автор указывает, что героиня, покраснев, отвечает герою: «Гриша, теперь нужно нам еще сильней налесть на работу...» В следующей главе мы узнаем, во-первых, что герой и героиня перевыполнили норму, во-вторых, что у них родился сын. Оказывается, герой и героиня любили друг друга и, когда кончились их расхождения по поводу предложенного героиней нового метода, они поженились.

Тема труда — большая ответственная тема. В нашем обществе труд возвеличен и воспринимается как творчество. Нельзя себе представить романа о нашей действительности, герои

которого ничего не делают или относятся к труду как к неинтересной детали своей жизни. Значит, ошибка автора романа, о котором я говорю, не в показе завода, нового метода, споров. Все это нужно было описать. Но автор оторвал людей от их частной жизни. О любви героя к героине мы узнаем мимоходом, и, откровенно говоря, крик новорожденного в одной из глав слегка изумляет читателя. Автор думал, что он приподымает своих героев, а он их принизил, лишил глубины и сложности чувств, полноты душевного развития. Есть такие романы — изданные, даже переизданные. Есть пьесы, в которых актерам приходится играть манекенов, рассуждающих об угле, о стали или о ситце. Когда показывают такие пьесы, зрители, даже если они сидят в партере, смотрят на сцену свысока: персонажи им кажутся примитивными.

Почему у нас в изобилии выходят романы, печатаются повести и рассказы, показывающие современников душевно обкорнанными? Мне кажется, что часть вины ложится на критиков, рецензентов, редакторов, которые до сих пор принимают упрощение образа героя за его возвышение, а углубление и расширение темы за ее принижение.

Много лет подряд наши журналы не печатали стихов о любви. Росли юноши и девушки, влюблялись, страдали, находили счастье, но поэзия этого не отражала и не выражала. Мне могут сказать, что героинка реконструкции страны не допускала других тем. Но Маяковский написал поэму «Про это» тоже не в заурядное время; он показал, как может быть приподнята тема любви, как она связана с мечтой о будущем. Стоит отметить, что в те самые годы, когда наши издательства и журналы чурались лирики, наше радио частенько передавало романсы на любовные стихи не только Пушкина и Лермонтова, но и А.К. Толстого, Фета, даже Ратгауза. Почему наши влюбленные должны были находить выражение своих чувств в стихах Ратгауза, а не современных поэтов? Я могу продолжить вопросы. Почему так редко в рассказах можно найти упоминание о любовном или семейном конфликте, о болезнях, о смерти близких, даже о дурной погоде? (Обычно действие происходит в «погожий летний день», или в «душистый майский вечер», или в «ясное бодрящее осеннее утро».) Некоторые критики еще придерживаются наивного мнения, будто исторический оптимизм несовместим с описанием неразделенной любви или потери близкого человека.

Говоря о работе писателя, я часто ссылаюсь на писателей прошлого. Чему мы можем у них научиться? Обычно говорят: чистоте и богатству языка, композиции романа, внешним приемам.

Конечно, всему этому можно поучиться у классиков. Можно и должно писать не на обедненном языке газеты. Вспомним умение Толстого показать человека, способность Тургенева ввести пейзаж в действие романа, выразительность при скупости приемов, присущую Чехову, необычайный ритм лирических отступлений у Гоголя, сочетание поэтичности с глубокой ясностью в прозе Лермонтова и много другого.

Учиться не значит подражать. Мне кажется, что новое содержание всегда рождало новые формы. Роман XIX века был преимущественно индивидуальным или семейным: автор группировал персонажей вокруг одного или нескольких героев. Теперь общественная жизнь больше входит в частную жизнь человека; роман, даже психологический, немислим без изображения значительного количества людей, с которыми встречаются герой или герои. Это должно неизбежно отразиться на композиции романа. Изменился и ритм жизни. Я с трудом представляю себе современный роман, действие которого все время тормозится пространными описаниями пейзажа. У Тургенева это было органично, теперь это покажется стилизацией.

Но есть еще одно, чему мы можем поучиться у классических авторов: подходу к изображению людей.

Мне могут возразить: это невозможно — теперь все другое.

Да, советский писатель не похож на писателей XIX века: у него другой кругозор, он многое иначе воспринимает. Люди, которых он показывает, тоже не похожи на героев классической литературы: они рассуждают не так, как Рудин или Левин, работают не так, как чеховский Трофимов, любят не так, как «Три сестры».

Если, говоря о работе писателя, я так часто вспоминаю наших великих предшественников, то это потому, что они с необычайным проникновением показали своих современников. Мы можем у них учиться художественной правдивости, глубине понимания человека, умению изобразить его живым.

Наши люди считают, что жизнь — это роман и роман — это жизнь. И когда советский читатель упрекает писателей

в том, что их герои не похожи на подлинных людей, над этим стоит призадуматься.

Письмо ленинградского инженера не первое, читатели часто пишут (я знаю, что такие письма получают и другие писатели) о своем желании увидеть в литературе глубокое и правдивое отображение нашей действительности. Читатели хотят, чтобы наши писатели живее, полнее, сердечнее показали простых людей, которые совсем не просты, показали трудности, связанные с духовным ростом человека, многие противоречия. Читатели хотят, чтобы писатели передали патетичность эпохи без пафоса, мало свойственного нашему народу, показали душевные качества советских людей без расхолаживающих гипербол, не путая высокого роста с ходулями и не подменяя сердечного трепета инфляцией трескучих слов.

В романах, о которых писал ленинградский инженер, герои лишены недостатков, они душевно приодеты и причесаны, каждый из них выучил наизуток свою роль, а, случится, забудет — автор вовремя подскажет ему подходящую реплику. Все хорошо в таких героях, беда одна: читатель не верит в реальность их существования.

Теперь часто говорят: покажите отрицательных героев. Это говорят и те самые критики, которые хотят, чтобы положительные герои были идеальными. Представим себе, что писатель покажет замечательного человека, лишенного каких-либо слабостей и недостатков, а рядом с ним будет жить лентяй или мошенник, наделенный реальными человеческими чертами. Не заслонит ли дурной человек, объемный, во плоти, идеального героя, показанного в одном плане — с лицом, озаренным светом, но без тени, падающей от фигуры? Штольц, которого Гончаров хотел сделать безупречным, нам кажется нереальным рядом с живым Обломовым.

Советские читатели страстно любят нашу литературу, болеют о ее неудачах, радуются ее успехам. Глядя на большую и сложную жизнь нашего общества, они находят в некоторых романах неправдивость, упрощение, условность. Они хотят увидеть в книгах своих товарищей, современников, себя не в виде образцов душевного совершенства, а живыми людьми. Читая и перечитывая классиков, они знают, как добросовестно, умело и проникновенно показали людей дореволюционной России Толстой, Достоевский, Чехов, и они, обыкновенные читатели, всегда душевно необычайные, настойчиво стучатся в двери советского романа.

Я знаю, что существуют прекрасные книги, полные романтики, и я их не смешиваю с теми схематическими, ходульно-добродетельными и приземистыми произведениями, о которых говорил. (Разумеется, я имею в виду не литературное направление, существовавшее в первой половине прошлого века, а то, что называется «романтикой» в просторечии: душевную приподнятость.)

Есть возраст, когда романтика так же необходима душе человека, как фосфор его телу. Не случайно молодые люди увлекаются Лермонтовым до того, как перед ними раскрывается вся глубина Пушкина. Не случайно любимым произведением одной из участниц «Молодой гвардии» был «Демон». Не случайно романом «Овод» зачитывалась и зачитывается молодежь. Не случайно романы Н. Островского, больше чем книги многих прославленных мастеров слова, у нас помогли не одной молодой душе найти себя.

Романтические произведения привлекают к себе не только юношей. Эстеты давно похоронили Гюго за его многословие, за неправдоподобные ситуации в романах, за нагромождение преувеличений. Но когда год назад праздновали юбилей Гюго, выяснилось, что его до сих пор повсюду знают и читают. Если говорить о старой русской литературе, можно назвать «Портрет» Гоголя, «Асю» Тургенева, ранние рассказы Горького. В наше время читатели разных возрастов увлекаются книгами Паустовского, Казакевича, Каверина.

Романтический подход писателя к теме позволяет ему показать героя, в котором сконцентрированы светлые стороны человека. Проектор автора направлен на избранные им черты героя, это особенно резко меняет все пропорции. Мы верим в реальность существования персонажей романтической книги, потому что автор, создавший их, не дидактичен, а поэтичен, он не читает наставлений, он приподымает, открывает даль и высь.

На выпускных экзаменах французских школьников мучают из года в год следующей темой: «Сравните Расина, который изображал людей такими, какие они есть, с Корнелем, который показывал людей такими, какими они должны быть». Один

школьник пишет: «Расин нам ближе, чем Корнель, потому что он показывал людей, обуреваемых страстями, и делал это правдиво». Другой, более искушенный, заканчивает свое сочинение словами: «Корнель, бесспорно, выше Расина, он показывал людей такими, какими они должны быть, — добродетельными, отважными, вдохновенными возвышенными чувствами и побеждающими в себе все влечения, которые могли бы их принизить».

Как мы видим, расхождение в методах изображения героев существовало задолго до бурных деклараций поэтов-романтиков, до реалистов, натуралистов, сверхреалистов и неореалистов.

Расин создал страстную, порочную Федру; она живет в ином мире, чем старый ригорист Гораций, рожденный Корнелем. Романтики XIX века уводили читателей на горные вершины. Натуралисты хотели сбросить читателей в глубокие подземелья жизни. Благородный полицейский Жавер из «Отверженных» и добрый доктор Бовари не могли сосуществовать в одном мире, хотя оба романа, о которых я говорю, написаны почти одновременно. Гюго увидел человека, которого не было, а Флобер не захотел увидеть в своем герое всего того, что в нем было.

«В окопах Сталинграда» и «Звезда» — два произведения, непохожие одно на другое. В чем их различие? Не в теме: бои за Сталинград требовали такого же героизма, как разведка в тылу врага. Не в душевном масштабе персонажей: я вижу героя «Звезды» и снайпера Некрасова в той же землянке, они друг друга хорошо понимали, жили той же жизнью. Писатели их, однако, по-разному изобразили.

Я помню, как некоторые критики осуждали романтический подход к изображению героев; теперь они, напротив, требуют, чтобы писатели показывали идеальных людей. Критики при этом уверяют, что только безупречные герои могут служить читателю примером. Так ли это? Читатели по-разному воспринимают художественные произведения, многое зависит от возраста, от душевного склада. Одни читатели действительно стремятся подражать идеальным героям. Другим такие герои кажутся далекими, недоступными, они учатся на примере людей, не лишенных слабостей, на их ошибках и на их успехах. Они хотят узнать не о том, как можно родиться героем, но о том, как можно героем стать.

Предоставим же спор о том, какими надлежит изображать людей, юным французским школярам и старым критическим схоластам. Мы знаем, что должны показать живых людей. Для этого нам нужны правдивость, страстность, человечность. Эти качества отделяют не один художественный прием от другого, а литературу от халтуры и макулатуры.

* * *

Один из наших критиков писал: «Это совпадение идеала с действительностью, с социализмом, уничтожившим самые причины, вызывающие несовершенства и уродства человеческой природы, и есть та почва, на которой возникает положительный герой советской литературы». Если критик прав и действительность 1948 года (статья написана пять лет назад) была идеалом, то непонятно, почему наш народ боролся и борется за дальнейшее усовершенствование нашего общества. Боюсь, что некоторые критики, которые щедрны на политические уроки писателям, сами не вполне усвоили основы марксизма.

Можно ли утверждать, что в социалистическом обществе уничтожены все «причины, вызывающие несовершенства и уродства человеческой природы»? Октябрьская революция открыла новую эру: культ денег был заменен культом творческого труда. Многие пороки, например алчность, скупость, леность, прежде не только допускались, но порой почитались. Теперь они окружены презрением. Достаточно, однако, просмотреть подшивку газет за один месяц, чтобы найти в статьях и фельетонах обличения чванства, перестраховки, подхалимства, косности, самодурства, эгоизма и прочих «несовершенств и уродств».

Многие критики, рецензенты издательств, редакторы считают, что если некоторые несовершенства и сохранились, то писателю не следует об этом говорить. Еще строже относятся критики и редакторы к изображению душевных конфликтов, затрудняющих и омрачающих жизнь хороших советских людей.

Здесь встает вопрос о социальной роли писателя, о его долге, о служении народу.

Большие писатели XIX века принимали к сердцу страдания своих героев. Романы Гюго, Диккенса, Бальзака, Стендаля, Флобера обличают мир корысти и лжи. С еще большей глубиной и человечностью русские писатели прошлого столетия

показывали попрание сильными слабым, богатыми бедных, тунеядцами трудящихся. Однако крупные романисты прошлого редко принимали прямое участие в борьбе за уничтожение того социального строя, который калечил и убивал их героев. А некоторые из них, как, например, Бальзак или Гоголь, противореча себе, в жизни защищали то, что обличали в своих произведениях.

Каждый советский писатель принимает участие в том деле, которому посвятил себя наш народ. Дело не в том, что наши писатели, помимо литературной работы, заняты общественной деятельностью. Мы рассматриваем нашу работу писателя как самую ответственную общественную деятельность: мы знаем, что книги меняют людей, меняют жизнь.

Художественная литература воспитывает читателя, помогает ему лучше жить, повышает культуру чувств, делает человека более внимательным к близким, к товарищам, ко всем людям. Романы, рассказы, стихи — это эмоциональный цемент общества.

Есть и другая сторона нашей работы: писатель должен показывать внутренние конфликты и противоречия, он должен отмечать все симптомы душевного неблагополучия, он должен освещать борьбу между светлым и темным, скрытую в глубинах человеческого сердца.

Если агроном видит, что те или иные методы культуры не оправдали себя, он об этом говорит. Если инженер замечает неудовлетворительные результаты в том или ином производстве, он этого не скрывает. Долг писателя — не только изображать те конфликты, которые уже обнаружены и разрешение которым найдено. Писатель должен показывать душевное неустройство, о котором еще не писали ни в книгах, ни в газетах. Если писатель может разглядеть внутренний мир человека яснее и полнее, чем его читатели, то как ему не показать тех явлений, которые еще не стали очевидными для всех? Место писателя не в обзоре, он похож скорее на разведчика, чем на штабного писаря. Он не переписывает, не излагает, он открывает.

Мало ли противоречий в личной жизни наших читателей? Разве нет в наших людях пережитков прошлого, с которыми нужно бороться? Разве редки конфликты между превосходной общественной деятельностью человека и запущенностью его частной жизни? Много тем ищут своих авторов.

* * *

Никогда в истории не было таких читателей, как наши. Достаточно побывать на читательской конференции, посидеть вечер в заводской библиотеке, заглянуть в письма, которые получают писатели, чтобы увидеть глубину, отзывчивость, горение наших читателей. А кто они? Не кружки знатоков, не тонкая прослойка дореволюционной интеллигенции, нет, наши читатели — народ.

Для советской литературы наступает пора зрелости. Она была главным образом сильна делами, которые она показывала. Она должна стать сильной изображением людей, которые осуществляют эти дела.

1953

О стихах Бориса Слуцкого

Ход океанских волн хорошо изучен. Много темнее пути поэзии, ее подъемы и спады, приливы и отливы.

Вспомним первое десятилетие после Октябрьской революции. Тогда раскрылись такие большие и непохожие друг на друга поэты, как Маяковский, Есенин, Пастернак, Асеев; по-новому зазвучали голоса Александра Блока, Ахматовой, Цветаевой; входили в поэзию Багрицкий, Тихонов, Маршак, Сельвинский. Вспомним годы войны, короткий, но яркий порыв сложившихся поэтов, появление молодых и среди них такого непосредственного, душевно громкого, как Семен Гудзенко. Мне кажется, что теперь мы присутствуем при новом подъеме поэзии. Об этом говорят и произведения хорошо всем известных поэтов — Твардовского, Заболоцкого, и выход в свет книги Мартынова, и плеяда молодых, среди которых видное место занимает Борис Слуцкий.

Конечно, ничто не приходит сразу, и сегодняшние радости читателей подготовлены годами, которые для многих поэтов были годами испытаний. Мне приходилось слышать от некоторых читателей восхищенные и удивленные восклицания: «Молодые очень талантливы — посмотрите книгу Леонида Мартынова». Они не подозревали, что еще накануне войны нас потрясли поэмы этого замечательного поэта. Если стихов Мартынова долго не печатали, то это не относится к его поэтической биографии: он продолжал писать, и я был счастлив, когда он читал мне свои стихи. Появление его сборника после длительного перерыва совпало с празднованием пятидесятилетия поэта.

Борис Слуцкий не юноша, хотя он много моложе Мартынова. В 1945 году молодой офицер показал мне свои записи военных лет. Я с увлечением читал едкую и своеобразную прозу неизвестного мне дотоле Бориса Слуцкого. Меня поразили некоторые стихи, вставленные в текст, как образцы анонимного солдатского творчества. Одно из них — стихи о Кельнской яме, где фашисты умерщвляли пленных, — я привел в моем романе «Буря»; только много позднее я узнал, что эти стихи написаны самим Слуцким.

В печати имя Слуцкого стало появляться недавно — с 1953 года. Его стихи привлекли к себе внимание читателей, и мне захотелось о них написать. Наши критики не отличаются торопливостью. Прежде они ждали присуждения премии; теперь косятся друг на друга — кто первый осмелится похвалить или обругать. Критические статьи или заметки, по-моему, должны опережать те поздравления в дерматиновых папках, которые подносят седовласым юбилярам. О различных критических статьях, о второразрядных пьесах, о романах на случай были написаны сотни листов. Но что было написано о поэтах, которыми мы вправе гордиться? Мне давно не попадались статьи о Светлове, о Заболоцком, до недавнего времени все говорили и никто не писал о Мартынове, мало еще сказано о Щипачеве, Смелякове.

Что меня привлекает в стихах Слуцкого? Органичность, жизненность, связь с мыслями и с чувствами народа. Он знает словарь, интонации своих современников. Он умеет осознать то, что другие только смутно предчувствуют. Он сложен и в то же время прост, непосредствен. Именно поэтому я принял его военные стихи за творчество неизвестного солдата. Он не боится ни прозаизмов, ни грубости, ни чередования пафоса и иронии, ни резких перебоев ритма, — порой язык запинается. Вот отрывок из «Кельнской ямы», о которой я упомянул:

«Товарищ боец, остановись над нами.
 Над нами, над нами, над белыми костями.
 Нас было семьдесят тысяч пленных.
 Мы пали за Родину в Кельнской яме.
 Когда в подлецы вербовать нас хотели,
 Когда нам о хлебе кричали с оврага,
 Когда патефоны о женщинах пели,
 Партийцы шептали: «Ни шагу, ни шагу».
 Читайте надпись над нашей могилой!
 Да будем достойны посмертной славы!
 А если кто больше терпеть не в силах, —
 Партком разрешит самоубийство слабым».
 О вы, кто наши души живые
 Хотели купить за похлебку с кашей,
 Смотрите, как, мясо с ладоней выев,
 Кошчают жизнь товарищи наши.
 Землю роem

когтями-ногтями,
 Зверem воем
 в Кельнской яме,
 Но все остается — как было, как было —
 Каша с вами, а души с нами.

никто вокруг него не разговаривает. Называя поэзию Слуцкого народной, я хочу сказать, что его вдохновляет жизнь народа— его подвиги и горе, его тяжелый труд и надежды, его смертельная усталость и непобедимая сила жизни:

А я не отвернулся от народа,
С которым вместе голодал и стыл,
Ругал похлебку, осуждал природу,
Хвалил далекий, словно звезды, тыл.
Когда годами делишь котелок
И вытираешь, а не моешь ложку,—
Не помнишь про обиды. Я бы мог.
А вот не вспомню. Разве так, немножко.

Не лстить ему. Не ползать перед ним.
Я — часть его. Он больше, а не выше.

Конечно, стих Слуцкого помечен нашим временем — после Блока, после Маяковского, — но если бы меня спросили, чью музу вспоминаешь, читая стихи Слуцкого, я бы, не колеблясь, ответил — музу Некрасова. Я не хочу, конечно, сравнивать молодого поэта с одним из самых замечательных поэтов России. Да и внешне нет никакого сходства. Но после стихов Блока я, кажется, редко встречал столь отчетливое продолжение гражданской поэзии Некрасова.

Вот о военных связистках:

Я встречал их немало, девчонок!
Я им волосы гладил.
У хозяйственников ожесточенных
Добывал им отрезки на платье.
Не за это, а так отчего-то.
Не за это, а просто случайно
Мне девчонки шептали без счета
Свои тихие, бедные тайны.
Я слышал их немало секретов,
Что слезами политы.
Мне шептали про то и про это,
Про большие обиды.

О военных вдовах:

Пылится платьице бордовое —
Ее обнова подвенечная.
Ах, доля бабья, дело вдовое —
Бескрайнее и бесконечное!

Она войну такую выиграла!
Поставила колхозы на ноги!
Но, как трава на солнце, выгорело
То счастье, что не встанет наово.

.
Вот гармонисты гомон подняли,
И на скрипучих досках клуба
Танцуют эти вдовы. По двое.
Что, глупо, скажете? Не глупо!

Их пары птицами взвиваются,
Сияют утреннею зорькою.
И только сердце разрывается
От этого веселья горького.

О булочниках:

Пять минут осталось до обеда,
А к обеду очень всем нужны
Белый хлеб — веселый хлеб победы,
Черный хлеб — жестокий хлеб войны.
Все пиры, что шировал народ,
Сухари годин его несчастья,
Все от их безропотных щедрот,
Ко всему пищевики причастны.

О бане:

Вы не были в районной бане
В периферийном городке?
Там шайки с профилем кабаньим
И плеск, как летом на реке...
Там ордена сдают вахтерам,
Зато приносят в мыльный зал
Рубцы и шрамы — те, которым
Я лично больше б доверял.

.
Но бедствий и сражений годы
Согнуть и сгорбить не могли
Ширококостную породу
Сынов моей большой земли.

Особенность гражданской поэзии Слуцкого в том, что она глубоко лирична. У нас часто под видом гражданской поэзии печатаются рифмованные передовицы, фельетоны, авторы которых подражают интонациям Маяковского и располагают слова «лесенкой», или, наконец, псевдоэпические оды. Слово «лирика» в литературном просторечье потеряло свой смысл:

Шел фильм, и билетерши плакали
Семь раз подряд над ним одним,
И парни девушек не лапали,
Поскольку стыдно было им.
Глазами грустными и грозными
Они глядели на экран,
А дети стать мечтали взрослыми,
Чтоб их пустили на сеанс.
Как много создано и сделано
Под музыки дешевый гром
Из смеси черного и белого
С надеждой, правдой и добром.
Свободу восславляли образы,
Сюжет кричал, как человек.
И пробуждались чувства добрые
В жестокий век, в двадцатый век.

Может быть, иной критик, увидав слова «жестокий век», вздумает причислить Слуцкого к пессимистам? Такое за некоторыми критиками водится. Но ведь война не тема для «розовой библиотеки», показывать ее как парад бесстыдно, да и бесцельно — никто не поверит. Слуцкий знает цену победы, знает жертвы и беду народа. Но он мужественно смотрит вперед. Он гордится тем, что создано народом:

У Белорусского и Курского
Смотреть Москву за пять рублей
Их собирали на экскурсию —
Командировочных людей.

.

Закутавшись в одежи средние,
Глядят на бронзу и гранит, —
То с горделивым удивлением
Россия на себя глядит.
Она кошила, сэкономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.

Встает естественно вопрос: почему не издают книги Бориса Слуцкого? Почему с такой осмотрительностью его печатают журналы? Не хочу быть голословным и приведу пример. Есть у Слуцкого стихотворение о военном транспорте, потопленном миной. Написал он его давно, а напечатано оно недавно в

журнале «Пионер» после того, как его отклонили некоторые чрезмерно осторожные редакции. Вот отрывок из него:

Люди сели в лодки, в шлюпки влезли.
Лошади поплыли просто так.
Что ж им было делать, бедным, если
В лодках нету мест и на плотках.
Плыл по океану рыжий остров.
В море, в синем, остров плыл гнедой.
И сперва казалось — плавать просто,
Океан казался им рекой.
Но не видно у реки той края...
На исходе лошадиных сил
Вдруг заржали кони, возражая
Тем, кто в океане их топил.
Кони шли ко дну и ржали, ржали,
Все на дно покуда не пошли.
Вот и все. А все-таки мне жаль их —
Рыжих, не увидевших земли.

Детям у нас везет. Повесть «Старик и море» Хемингуэй выпустил в свет Детгиз, а трагические стихи о потопленном транспорте опубликовал «Пионер». Все это очень хорошо, но когда же перестанут обходить взрослых?..

Говорят, что стихи особенно близки молодым. Вероятно, это так: в молодости чувства обостреннее. Но признаюсь — стихи Слуцкого меня волнуют, хотя я и стар. Я нахожу в них мою землю, мой век, мои надежды и горечь, все, что позволило мне вместе с другими идти вперед, хотя порой это было нелегко, идти и дойти до наших дней.

Она копила, экономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.

На чувствах мы никогда не экономили, и часто нам бывало обидно, когда мы читали пустые, холодные стихи, ничего и никого не выражавшие. Ведь стихи — это не сахар, это скорее соль, — без поэзии не обойтись. Хорошо, что настает время стихов.

Неистовый Сарьян

Трудно себе представить, что Мартиросу Сергеевичу Сарьяну исполнилось восемьдесят лет, что он ровесник Александра Блока и Гийома Аполлинера. Осенью я был в Армении; Мартирос Сергеевич хотел показать мне замечательные памятники VIII века; он легко взбирался на крутые скалы, за ним не поспевали молодые. Он пишет пейзажи с тем неистовством, которое, казалось бы, свойственно юноше, впервые увидевшему мир. Он говорит о путях живописи страстно и задорно. Он вмешивается в любую деталь жизни. Я увидел не почтенного академика, а художника, который своей дорогой (конечно, крутой,— по ровной ходят только самозванцы в искусстве) идет все дальше и дальше.

Мне хотелось бы не только поздравить большого художника, чудесного человека, но, воспользовавшись юбилейной датой, попытаться рассеять некоторые предвзятые мнения, связанные с его творчеством. Часто можно, например, услышать, что Сарьян испытал на себе влияние западных «модернистов» и что, освобождаясь от дурного влияния, он приближался к реализму. Мне кажется, что Сарьян был живописным реалистом с того самого дня, когда написал первый пейзаж. Он удивительно целен и последователен; слово «манера» к нему не подходит, манеры действительно можно менять, но не глаза и не сердце.

Когда зеленым юношей я впервые приобщался к живописи, я часто слышал от молодых художников имя Сарьяна; его хорошо знали в России; о нем мне говорили в Париже Шагал, Ларионов, Сутин. В мастерской Мартироса Сергеевича, да и в Ереванской галерее можно увидеть ранние его работы — пейзажи Армении, Турции, Египта, знаменитых собак Константинополя. Это не ученические холсты, это вхождение в мир нового, зрелого мастера. Свое отношение к живописи он пронес через полвека, никогда не отворачиваясь от современности, ничему не изменял и ни от чего не отрекался. Как у всякого мастера, у него есть холсты менее удачные, но нет ни одной работы, сделанной в угоду чужим глазам и чужим канонам.

О каком западном влиянии можно говорить? Чехов утверждал, что он испытал на себе влияние Мопассана и что после Мопассана нельзя писать, как писали раньше. Л. Н. Толстой говорил, что письмо Чехова напоминает живопись импрессионистов и что после Антона Павловича нельзя писать так, как писал он сам и другие писатели прошлого века. Недавно мы праздновали юбилей Чехова, и никому не пришло в голову говорить о его «модернизме». Чехов оказал большое влияние на многих писателей Запада, и опять-таки я не читал ни одной статьи, которая ставила бы в упрек Хемингуэю или Моравиа влияние русской литературы. Конечно, после импрессионистов, после Сезанна трудно, будучи реалистом, видеть мир в его линейной условности. Сарьян начал писать в 1900 году, а не в 1800,— в этом объяснение всего «модернизма».

Порой, восхваляя Сарьяна, спешат добавить, что он — художник «солнечной Армении». Разумеется, в творчестве Мартироса Сергеевича много от национального гения армянского народа, от его замечательных художественных традиций; но Сарьян писал и пейзажи Средней России, и дома Парижа, и египтянок. Повсюду существовали и существуют локальные писатели, которые сильны описанием быта, особенностей одного района, одной области. Сарьян — не локальный художник; его корни в армянской земле, его кисть не знает границ. А главное, отбросим эпитет «солнечная» — он хорош для объяснения качеств коньяка, но не живописи. В Армении, как повсюду, бывают пасмурные дни. Сарьян вступил в жизнь, когда художники преодолевали зависимость от света, когда они стремились найти формы зримого мира, формы, связанные с цветом. Он — художник солнечной и несолнечной Армении, художник пейзажей, портретов, натюрмортов независимо от того, где выросло дерево, где родилась и проживает его модель, какой гончар сделал кувшин и в каких климатических условиях выросли цветы, в кувшин поставленные.

Наконец, некоторые, признавая силу Сарьяна, оговаривают, что он художник «декоративный». Очевидно, для них любовь к цвету является признаком декоративности. Сарьян не только видит мир, — увиденное он осмысливает. Во всех его холстах, вплоть до натюрмортов, имеется глубокое содержание, но он ищет его не в литературном сюжете, а в живописном изображении мира. Кто скажет, что Тинторетто декоративен?

Между тем философия великого венецианца раскрывается не в сюжетах, которые ему навязывали кардиналы и епископы, а в том, что, пренебрегая сюжетом, он в изображении лица, руки, бархатного покрывала или стены показывал свое восприятие мира. Декоративными можно назвать абстрактные полотна или, если вкусы владельца декорируемого помещения требуют иного, холсты, где фотографически точно, но живописно вполне абстрактно, линейно, тускло, условно изображаются любые сюжеты, доступные любому обладателю «Зоркого».

А портреты Сарьяна — разве мало в них психологических разгадок, проникновения в сущность модели? Мир современников: поэт Исаакян и Игумнов, маршал Баграмян и Уланова, Чаренц и Ахматова, Амбарцумян и Лозинский. Начинающие художники копируют картины великих мастеров прошлого, это может кое-чему их научить, но у нас есть художники далеко не школьного возраста, которые пишут портреты, поставив перед собой фотографию: в этом — неуважение и к модели, и к тем, которые должны будут смотреть на портрет, и к живописи, и, разумеется, к самому себе. Сарьян изучает модель: он должен понять человека, он его сажает перед собой и жадно на него смотрит, он видит и, видя, раскрывает невидимую сущность.

Он может быть мягким, ласковым, снисходительным, может также негодовать, бороться. Мне приходилось позировать разным художникам — Пикассо, Матиссу, Диего Ривере, Модильяни, Карло Леви. Когда позируешь, не видишь холста или картона, но можно хорошо изучить движения художника. Некоторые методически, спокойно накладывают мазки, другие кистью гладят холст, как кошка лапой, а Сарьян держит кисть, как оружие, кажется, будто он сражается с кем-то и наносит меткие удары.

Старые итальянцы помнят первую советскую выставку в Венеции в 1924 году, где их внимание привлекли работы Сарьяна. Теперь в Париже намереваются устроить большую выставку холстов Мартироса Сергеевича; бесспорно, она поможет рассеять то незнание советского искусства, с которым мы часто сталкиваемся. Четыре года назад москвичи видели выставку Сарьяна, и мне — не парижанину, не ереванцу, а москвичу — хочется, чтобы работы, которые направят во Францию, были показаны и нам.

Мы выходили с Сарьяном из Ереванского музея. На улице разгружали грузовик с персиками; рабочий начал нас угощать душистыми плодами. Моя жена, удивленная, спросила, чьи это персики; рабочий ответил: «Все, что растет в Армении, принадлежит Мартиросу Сергеевичу». Это правда, я видел, какой любовью народа он окружен. Мне хотелось бы теперь, когда молодой Сарьян празднует свое восьмидесятилетие, сказать, что любят его не только в Армении, но и во всех советских республиках, гордятся им и москвичи, и ленинградцы, и киевляне, и рижане. У нас, в Москве, персики не растут, но пусть Мартирос Сергеевич в эти дни, когда в Армении разбухают почки миндаля, а в Подмосковье растут сугробы, почувствует нашу признательность, нашу любовь.

1960

Предисловие к книге «Сквозь время»

В XIX веке ритм жизни был неторопливым: люди ездили на перекладных и писали скрипучими перьями; может быть, поэтому они рано складывались — у них было время, чтобы задуматься. Лермонтову было двадцать семь лет, когда он умер, Петефи и Китсу — двадцать шесть, а все произведения Рембо написаны до того, как ему исполнилось девятнадцать лет. Годы, когда формировались поэты, стихи которых собраны в этой книге, были громкими, и люди формировались медленно.

... Империализм, Антанта, рикши,
Мальчишки в старых пиджаках,
Мальчишки в довоенных валенках,
Оглохшие от грома труб,
Восторженные, злые, маленькие,
Простуженные на ветру...

.....
Нас честность наша до рассвета
В тревожный выводила свет...

Нельзя читать стихи Когана, Кульчицкого, Майорова, Отрады без волнения: это первая страница, вырванная из книги, а продолжения мы никогда не узнаем.

Конечно, в стихах поэтов, умерших слишком рано, много незрелого, голос только становился, порой видны тени менявшихся учителей — Маяковского, Хлебникова, Багрицкого, Пастернака. Однако я читал и перечитывал стихи четырех поэтов, погибших на фронте, четырех сверстников и друзей, и все время думал: какая хорошая, большая книга! Дело не только в том, что отдельные строки Кульчицкого и Когана совершенны, достойны зрелых поэтов. Перед нами поэтическая исповедь поколения. Мертвые о нем рассказали ярче тех, что выжили, может быть потому, что мертвые остаются молодыми.

Стихи четырех авторов в одной книге должны были производить впечатление разноголосицы, тем более что поэты не похожи один на другого. О каждом из них читатель узнает из воспоминаний товарищей, сверстников, одноклассников. (Я их мало знал. В моей записной книжке сохранилась короткая пометка: 30 апреля 1941 года я встретился со студентами Литинститута и записал фамилии некоторых.) Разными они были

Отстаивать человеческие ценности

Слушая некоторые выступления, я думал, что присутствую при диалоге глухих, когда собеседники очень оживленно беседуют, но один не слышит, что говорит другой.

Мне кажется, что, встретившись, можно избрать две формы разговора, начав с того, что разделяет собеседников, или с того, что их объединяет. Многие выступавшие говорили главным образом о том, что нас разъединяет. Это относится и ко многим из наших гостей, и к некоторым нашим писателям. Нас действительно разделяет многое, прежде всего то, что мы живем в различных обществах, с различными идеологиями и с различными нравами, но ведь многое нас объединяет. Здесь нет врагов социалистического мира, они сюда не приехали. Вот если бы здесь выступали не писатели из группы «47», а идеологи канцлера Аденауэра, не левые французы, а последователи генерала де Голля, то полемический пыл и гнев некоторых ораторов был бы оправдан.

В перерывах между заседаниями, вечером, как, наверное, и другие советские писатели, я беседовал почти со всеми нашими гостями. Мы знаем, какую роль они играют в борьбе против холодной войны. Нужно ли напоминать, что западное общество отнюдь не однородно, и вряд ли кто-нибудь примет позицию Сартра или Симоны де Бовуар за позицию газеты «Фигаро». На нашем совещании много говорили о французской группе «Новый роман», спорили с писателями из группы «47». Но ведь о писателе можно говорить, зная его произведения, а здесь я слышал порой литературные оценки, основанные не на знании литературы, а на знакомстве с литературой о литературе. Некоторые писатели Запада говорили о советской литературе, основываясь скорее на отзывах о ней, чем на ее знании.

Наши гости из группы «Новый роман» знают, что я не очень увлечен их литературной теорией. Я с ними встретился и долго спорил у гостеприимной хозяйки и хорошей писательницы Натилии Саррот. Но я здесь не стану продолжать спор, потому что мало кто из советских писателей знаком с произведениями группы «Новый роман». Вероятно, многие писатели

Запада тоже мало осведомлены о произведениях советских авторов, появившихся за последние годы. Говорить о книгах, которые человек не читал, или о картинах, которые он не видел, — это значит неминуемо впасть в схоластические и догматические рассуждения. Сейчас пишут о догматизме одной страны на Востоке, но догматизм встречается и на Западе, а нам, писателям, лучше бы от него отказаться.

Мне кажется, что неправильно определяли тему нашей встречи как «кризис романа». Каждый автор считает, что он пишет хорошо, будь он традиционалистом или новатором, что для него кризиса романа нет, кризис он дарит другим. А между прочим, «кризис» — в природе творчества, и если бы его не было, то искусство бы закончилось. Любой автор, когда он садится за книгу, думает, что он сообщит то, что до него не говорили, и скажет это так, как не говорили прежде. Для писателя, художника, композитора всегда существует «кризис», этот кризис — беременность, роды, иногда трудные.

Я всегда выступал против тех, кто говорит, что форма имеет самодовлеющее значение, как и против тех, которые говорят, что форма не важна; я убежден, что в искусстве форма неотделима от содержания, а содержание неотделимо от формы.

Даже французские парнасцы очень недолго говорили об искусстве для искусства. Искусства для искусства не может быть, как нет любви для любви.

Форма романа часто обогащалась, менялась. Напомню, что Золя ввел в роман монтаж задолго до изобретения кино — смену общих планов крупными, быстрый переход от исторической картины к психологической детали.

Лев Толстой говорил о Чехове: «Чехова как художника нельзя даже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов». Это верно, в рассказ Чехов ввел элементы, напоминающие живопись импрессионизма, — ощущение воздуха, света, показ большого через мелкую деталь. Это связано с его подходом к человеку. Чехов говорил, что долг писателя защищать человека.

Можно ли отрицать Джойса и Кафку, двух больших писателей, непохожих друг на друга? Для меня это прошлое, это исторические явления. Я не делаю из них мишени для стрельбы.

У нас был поэт Хлебников, для наших гостей это имя мало что скажет, да и современные советские читатели не многое

знают о Хлебникове. Это очень трудный поэт, я могу прочитать в один присест не больше страницы-двух Хлебникова. Но Маяковский, Пастернак, Асеев говорили мне, что без Хлебникова их бы не было. Многие наши молодые поэты, которые никогда не читали Хлебникова, немало переняли из его поэтических находок через Маяковского, Пастернака или Заболоцкого.

Джойс нашел мельчайшие психологические детали, мастерство внутреннего монолога, но эссенцию не пьют в чистом виде, ее разводят водой. Джойс — это писатель для писателей.

Что касается Кафки, то он предвидел страшный мир фашизма. Его произведения, дневники, письма показывают, что он был сейсмографической станцией, которая зарегистрировала благодаря чуткости аппарата первые толчки. На него ополчаются, как будто он наш современник и должен быть оптимистом, а это крупное историческое явление.

Здесь много говорили о французском «новом романе». Как будто нет современного испанского романа, итальянского, американского, немецкого. Скажу, что эти последние лично мне ближе. Но нельзя смешивать представителей французского «нового романа» с эксцентриками, с литературой, рассчитанной на сенсацию. Авторы «нового романа» работают бескорыстно, их намерения честны. Я подхожу к их работе с уважением, хотя мне кажется, что во многом они ошибаются, а порой открывают то, что мы, например, открывали в 1920 году. Однако мы не можем здесь спорить о книгах, которые известны только немногим писателям нашей страны, мы должны познакомиться с их произведениями, а западные писатели должны познакомиться с произведениями тех советских авторов, которых они не читали.

Что же нам делать сейчас? Мне кажется, мы могли бы установить то, с чем мы все согласны. Например, все мы сходимся на том, что писатели должны в романе отстаивать человеческие ценности. Есть литература, преисполненная отчаяния. Я не вижу в этом ничего предосудительного. У человека может быть отчаяние, особенно в той обстановке, в которой живут многие из наших западных гостей. Есть, однако, литература, помеченная не только отчаянием, но и антигуманизмом, пренебрежением или презрением к человеку. Защитников такой литературы я не встретил на нашем совещании.

Здесь выступал один из лучших немецких поэтов нашего времени Энциенсбергер, он входит в группу «47». Рассерженный

чем-то, в пылу полемики он употребил одно неверное выражение: он приписал марксизму то, что относится к вульгаризации марксизма. А если посмотреть сочинения Маркса, Энгельса, некоторые статьи Луначарского, письма Грамши, то видишь, что нет ничего общего с тем, что рассердило молодого немецкого поэта. Энциенсбергер сказал неточно о том, как можно показать внутренний мир фашистов. Я его понял, а некоторые из моих коллег не поняли. Конечно, Энциенсбергеру давно ясна политическая и социальная природа фашизма, он это показал во многих эссе, но он говорил о другом. Во время войны я часто спрашивал себя, как могли довести людей не только грамотных, но часто с высшим образованием до суеверия и жестокости примитивных существ. Некоторые книги, в частности книги немецких авторов из группы «47», позволили мне лучше понять искажение человеческого существа фашизмом. Искусство не повторяет того, что ясно науке, искусство раскрывает мир эмоций. Писатель дает ключи к пониманию людей.

Когда я спорил в Париже с нашими друзьями из группы «Новый роман», один писатель мне сказал: «В «Преступлении и наказании» единственно, что хорошо—это описание комнаты Раскольникова». Я ему возразил: «Но ведь это описание подействовало на вас только потому, что вы знали, кто такой Раскольников».

Романист раскрывает внутренний мир человека. Для этого обязательно сопереживание. Сопереживание необходимо и при показе писателем плохих людей, даже злодеев. Я считаю себя средним писателем, но, когда мне удавалось показать мерзавца, я гиперболизировал то, что сам пережил. Нельзя описать труса, не струсив в жизни хотя бы на минуту.

Нет романистов, у которых ключи ко всем сердцам. Чехов писал, что Толстой ошибся, решив включить в роман Наполеона. В живопись вмещался плакат, потому что у Льва Николаевича не было и, вероятно, не могло быть ключа к внутреннему миру завоевателя.

Что же еще нас объединяет? Необходимо защитить человека. Мы все против холодной войны, против железного занавеса. Мы с радостью приветствовали три державы, подписавшие договор о запрете атомных испытаний. Мы все стремимся к миру, хотим расширить контакты друг с другом, лучше друг друга понять. А между прочим, в мире существуют писатели, которые хотят углубить бездну между социалистическим миром и Западом, замуровать все двери.

Вы приехали сюда, чтобы углубить дружеский контакт с нами, и мы это понимаем. Поэтому не стоит говорить, что социалистический реализм плох,— ведь с ним связано много превосходных книг. Не стоит и огульно отрицать то, что пишут на Западе и что не понравилось тому или иному критику. Лучше всего переводить побольше книг, которые волнуют читателей.

Есть еще у нас общее. Мы считаем, что задача автора романа показать, раскрыть человека. Когда нам это удастся, мы многое делаем для укрепления человеческой солидарности, для сближения народов.

Между двумя мировыми войнами американская литература внесла ценный вклад в развитие романа. Хемингуэй, Фолкнер, Стейнбек, Колдуэлл, вместо того чтобы рассказывать о человеке, начали показывать человека, и это их отличало от прекрасных американских романистов XIX века.

Мне кажется, что не нужно бояться экспериментов. Я приво-дил в моей книге слова Жан-Ришара Блока на Первом съезде советских писателей. Он сказал, что должны быть писатели для пяти тысяч читателей, как должны быть пилоты, «работающие на уже испытанных моделях», и летчики-испытатели. Можно и должно отменить шарлатанство, но нельзя отрицать права на существование эксперимента в литературе.

С другой стороны, некоторые наши гости не правы, когда считают, что писатели с гражданскими страстями или, как во Франции любят говорить, «завербованные», не могут создавать подлинно художественных произведений. Разве «Божественная комедия» не преисполнена политических страстей эпохи? Здесь много упоминали Бальзака, и никто не вспомнил о Стендале. А ведь этот великий романист тоже был «завербован». Его пристрастность в описании политических событий эпохи не помешала ему сделать из «Красного и черного» роман, который волнует читателей сто тридцать лет спустя.

Дорогие гости, вы должны понять, что мы живем в первый век социалистического общества и что врагов у нас хоть отбавляй. Я говорю не об этом зале, здесь врагов нет. Мы шли не по шоссе и часто ошибались, все-таки шли вперед, наверное, и теперь порой ошибаемся, но не падаем духом, идем дальше.

Наши писатели подчас пишут плохие романы не потому, что они привязаны к социалистической идеологии, а потому, что господь бог не отпустил им таланта. Мы никогда не говорили, что при социализме не будет бездарностей. Мы говорили,

что у нас не будет эксплуататоров,— у нас их и нет, а бездарных авторов, пожалуй, хватит.

В тридцать четвертом году, во время Первого съезда советских писателей, один прозаик сказал мне: «Я не могу писать для таких примитивных читателей». Двадцать лет спустя в клубе московского завода я случайно услышал разговор об этом писателе: «Ты читал?..» Он назвал того автора, который беседовал со мной в 1934 году. Товарищ ответил: «Начали бросил. Уж очень примитивно...»

Что произошло за это время? Рост советского общества и рост советских читателей.

Последнее, на чем мы все сошлись,— ответственность писателя. Здесь было много недоразумений из-за перевода, но в итоге мы поняли, что все присутствующие считают себя ответственными перед читателем.

У нас много читателей. Не подумайте, что я сейчас вытащу бумажку и начну вам говорить, сколько миллионов экземпляров книг Бальзака или Диккенса издано после революции. У каждого из нас, присутствующих здесь советских прозаиков и поэтов, очень много читателей. У нас сейчас нет ни Льва Толстого, ни Достоевского, ни Чехова, я в этом убежден. Но в одном Ленинграде сейчас больше читателей среднего советского романа, чем было читателей «Войны и мира», когда эту книгу издали. Вначале процесс расширения культуры шел за счет глубины. Это было неизбежно. Над нами кое-кто посмеивался: «Какие же у вас читатели, они не понимают, что к чему». Потом читатели начали понимать. Процесс сейчас может быть назван углублением.

Я не раз говорил и повторяю, что главное в нашей советской литературе не удача той или иной книги, но то, что мы создали миллионы умных и совестливых читателей. Теперь нашим наследникам, молодым писателям, легче будет создать настоящую, большую литературу.

Давайте налаживать дружеские взаимоотношения, поменьше декларировать, побольше беседовать и объяснять! Мы можем договориться, несмотря на то что многое нас разделяет. И я хотел бы, чтобы мы расстались с ощущением того, что лучше друг друга узнали.

«Римские рассказы» Альберто Моравиа

Писатель может любить свою эпоху или ее ненавидеть, он может стараться придать своим произведениям характер современности, даже злободневности или, напротив, отдаляться от киномелькания событий, все равно на каждой написанной им странице — тавро века.

Первый роман Альберто Моравиа «Равнодушные», сразу сделавший двадцатидвухлетнего автора известным не только в Италии, но и далеко за ее пределами, вышел в 1929 году. В те времена Италия жила двойной жизнью. То и дело на балконе, хорошо знакомом римлянам, показывался Муссолини; он требовал от своих соотечественников непреклонности и повиновения, терпения и бодрости. Молодые чернорубашечники лихо маршировали на древних площадях. Улыбка считалась необходимой справкой о политической благонадежности. Итальянцев учили не сомневаться, не задумываться, презирать все, что делается за рубежом. Итальянская литература была громкой и пустой; герои посредственных романов жили в атмосфере ложного пафоса и бутафорского романтизма. Читая эти книги, можно было подумать, что фашизм изменил душевную природу людей, уничтожил страсти, ошибки, страдания, сделал жизнь упрощенно возвышенной. На самом деле фашизм был в Италии нахоженной болезнью, уродующей лицо, но не порождающей важнейших функций организма. Каждый итальянец двурушничал. После разгрома последних противников фашизма в 1924 году страной овладела апатия. Люди послушно подымали руку, приветствуя друг друга, как то было предписано, кричали «дуче», дефилировали на парадах, но делали это механически. Ржа равнодушия разъедала души. Достойные восхищения и прозорливость, и гражданское мужество Альберто Моравиа, который среди волчьего воя чернорубашечников и опасливого шепота обывателей четыре года работал над своим романом «Равнодушные».

Цитировать себя не принято, но я нарушу это правило и приведу несколько строк, написанных мною в 1934 году:

я хочу показать, как в те времена был принят и понят роман молодого итальянского автора:

«Из книг, вышедших в Италии за последнее десятилетие, наибольшим литературным успехом пользуется роман молодого автора Моравиа «Равнодушные». Это правдивый рассказ о молодых людях, душевно опустошенных и мечтающих исключительно о деньгах. Героиня романа сходится с любовником своей матушки: этот любовник богат, а у матушки вместо денег — долги. Брат героини сначала решается на мужественный поступок: он решает убить или по меньшей мере оскорбить богатого наглеца. Но, вовремя раздумав, он пьет с ним ликер. Почему? Да потому, что это «равнодушные». Таковы результаты античного воспитания, героических речей, гранитных слов и прочих побрякушек фашистской культуры».

Прошло четверть века. Давно нет ни Муссолини, ни романистов, прославлявших мужество чернорубашечников. Однако мир «Римских рассказов» Моравиа чем-то напоминает роман «Равнодушные». Конечно, социальная среда иная: в «Равнодушных» была изображена буржуазная семья, а в римских новеллах автор показывает разоряющихся лавочников, неудачников, дилегантов городской преступности, официантов, шоферов такси, парикмахеров, уличных музыкантов, безработных. Это не Рим, и не народ, это осадок, в котором давно не меняли воду; задышающиеся рыбы кружатся и пускают пузыри.

Большинство из героев новелл мечтают все о том же: как бы достать немного денег. Один хочет выклянчить сто тысяч лир, другой хотя бы один раз задарма пообедать, третий решает снять с руки богатого покойника кольцо, четвертый пробует сбыть фальшивые ассигнации, пятый проникает в церковь, с тем чтобы ее обокрасть, шестой обходит друзей и просит одолжить ему десять тысяч, седьмой пытается всучить прохожим «древнюю» монету. Женщины требуют денег. Порой неудачникам хочется что-то выкинуть, убить богача, развязаться с обидным существованием; но это не гангстеры, не «пистолерос», а всего-навсего полужулики, полуневрастеники. Парикмахер злится на своего шурина, которому принадлежит парикмахерская, ему хочется хотя бы побить зеркала, но зеркала остаются неповрежденными. Официант решает кочергой убить хозяина ресторана, но этой кочергой возчик убивает клячу; а официант плетется прочь. Подросток подкинул письмо: он требует у богатого соседа денег и радуется, что его письмо не подобрали.

Да, герои римских новелл убивают только в мечтах. Они порой дерутся между собой, чаще ругаются, но им не хочется ни драться, ни ругаться. В общем, им не хочется жить. В любви они несчастны, да и вряд ли можно назвать любовью их попытки соблазнить ту или иную девушку. Герои все с изъяном: один коротышка, другой замухрышка, у третьего нет подбородка. Все они не вышли ростом, да и вообще не вышли — остались полуфабрикатами людей.

Читая «Римские рассказы», невольно вспоминаешь роман «Равнодушные»: буря в стакане воды. А между тем над Италией прошли настоящие бури: война, гитлеровцы, американцы, надежды, разочарования, голод, захват земель, карательные экспедиции, грандиозные забастовки. Моравиа говорит, что в своих римских рассказах он хотел показать жизнь простых людей, но что в Риме нет рабочих, кроме каменщиков и киномехаников, — рабочие в Милане или в Турине. Он ссылается на постоянство материала. Может быть, дело не только в этом, а и в постоянстве художника? Говоря о молодых писателях Италии, Моравиа объясняет, что пережитые Италией события, социальная и экономическая шаткость привели к тому, что люди живут сегодняшним днем, без дальнего прицела. Он пишет: «Человеку приходится довольствоваться только тем, чтобы продолжать жить, он не может позволить себе роскошь моральных оценок. Опасно то, что нет ни большой литературы, ни больших героев без моральных оценок».

Приведенные мною слова показывают, что Моравиа смел, анализируя не только «коротышек» и « замухрышек », но и писателей, может быть, и самого себя. Он причисляет себя к тому художественному направлению, которое известно за границей главным образом по замечательным кинофильмам, а именно к неореализму. Я должен признаться, что мне менее всего кажутся убедительными литературные «измы». Всякое подлинное произведение искусства построено на жизни и показывает жизнь и, следовательно, может быть названо реалистичным, будь то «Божественная комедия» или «Гамлет», «Дон-Кихот» или «Мертвые души». Ни Толстой, ни Стендаль, ни Диккенс не доказывали, что они — реалисты: очевидно, в том не было нужды. Потом появились различные литературные течения, старавшиеся подчеркнуть приверженность писателей к изображению реальной жизни: натуралисты во Франции, веристы в Италии. Говоря о реализме, писатели прибавляли какой-либо

эпитет. В чем отличие неореализма от реализма? Говорят, в том, что неореалисты пытаются придать своим произведениям характер документальности. Вряд ли. Ведь многие рассказы Чехова нам кажутся документальными, а фильм Де Сика «Чудо в Милане» силен духом сказочности. Мне кажется, что дело не в художественном методе, а скорее в душевном складе художника.

Когда я говорю, что замкнутый мир «Римских рассказов» определяется не особенностями населения итальянской столицы, а особенностями восприятия Моравиа, я менее всего хочу усомниться в реальности изображаемых им героев. Моравиа — прекрасный писатель, он умеет коротко и необычайно выразительно изобразить человека. Мы видим в «Римских рассказах» жестокую и бессмысленную жизнь, тупую борьбу за кусок хлеба, нудных мужей, хищных женщин, громкие, но невеселые воскресные развлечения, огни кино и баров, на которые слетаются, как мошкара, злосчастные люди, — всю мишуру столичной жизни, о которой тоскует один из героев Моравиа, попавший в деревенскую глушь.

Один и тот же прием объединяет все «Римские рассказы»: автор молчит, и о приключившемся с ними рассказывают сами герои новелл. Это помогает Моравиа еще ярче раскрыть в коротеньком рассказе своих неудачников, и это еще явственнее отделяет его художественную позицию от тех авторов, которые все время вертятся на сцене, подсказывая своим персонажам куцые, безликие реплики.

Мне кажется, что писатель не должен рассуждать за своих героев, он не вправе менять их поступки, их чувства, их язык. Но он вправе любить своих героев: от такой любви изображаемая им жизнь не становится менее реальной — живой урок нам дал Чехов. Вероятно, персонажи «Римских рассказов» думают и чувствуют именно так, как показано в новеллах Моравиа, но это ведь только куски их жизни, рассказы в трактире, в поезде или на пляже. Они могли бы дополнить свое повествование; и если порой они нам кажутся чересчур мелкими, то это происходит от отношения автора к своим персонажам: он показывает их, как коллекцию психологических или житейских уродств. Я вспоминаю героев некоторых итальянских фильмов: «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Рим в одиннадцать часов». По своему социальному положению эти герои — родные братья героев «Римских рассказов».

Моравиа себя причисляет к неореалистам, как и авторы названных кинокартин. Между тем зритель, видевший итальянские фильмы, находит их героев несчастными, но хорошими, обиженными, но не покушающимися на роль обидчиков. Отличие, видимо, в отношении Моравиа к своим героям. Он как бы возвращается к периоду романа «Равнодушные» и хочет во что бы то ни стало избежать маскировочной добродетели или иллюзий благородства.

Между романом «Равнодушные» и «Римскими рассказами» Моравиа написал ряд книг: «Маскарад», «Супружеская любовь», «Недоразумение», «Приспособленец», «Римлянка» и другие. Из них мне удалось прочитать только роман «Римлянка». Он как бы распадается на две части, первая мне показалась большой удачей Моравиа. Он дал волю своим чувствам, вложил в образ героини частицу себя, оживил ее своим дыханием. Адриана — милая девушка, созданная для любви и счастья, которая становится проституткой. Конечно, первая половина романа «Римлянка» не менее реалистична, чем «Римские рассказы», но она как-то добре, человечнее.

Художники редко признаются даже себе в своих притяжениях или отталкиваниях. Говоря со мной о «Римских рассказах», Моравиа сказал, что ему хотелось рассказывать только для того, чтобы рассказать, он сослался на пример Боккаччо. Вряд ли римские рассказы продиктованы одним желанием разрешить литературную проблему. Если бы Моравиа привлекала только форма прямого рассказа, он нашел бы и более приятных героев, и более привлекательную фабулу. Один из рассказов выдает, как трудно порой разоблачать жизнь. Правда, эта тема сознательно принижена, взята в рамках умственных коротышек и моральных замухрышек, и все же она выделяется. Бродячий певец в ночных ресторанах, где ужинают зажиточные римляне, поет сентиментальные песенки, но поет, пародируя их, принижая. Случайно он заходит в харчевню, где едят герои «Римских рассказов», и один из посетителей, возмущенный тем, что над его любимой песенкой издеваются, поет ее просто «по-настоящему». Разоблачитель кончает жизнь самоубийством.

Даже педантичные критики начинают понимать, что писатель волен выбирать героев согласно своему душевному складу и что смешно его уговаривать изображать других людей, другую среду, другие чувства. На самом деле писатель отнюдь не

волен в выборе героев — они являются сплавом его наблюдений и его переживаний. Напрасно Гоголь пытался преодолеть себя. Моравиа долго жил в обществе, где люди думали и чувствовали иначе, чем они говорили и поступали. В рассказе «Мысли вслух» он (опять-таки нарочито принижая тему) показывает, как сильна привычка к двойной жизни. Счеты писателя с миром равнодушных еще не сведены. Моравиа прав, говоря, что необходимы моральные оценки для того, чтобы создать высокую литературу. Необходимо и другое: страсть самого автора. Первая половина романа «Римлянка» показывает, как оживают герои, когда писатель отказывается от тяжелого, как обет, равнодушия. Альберто Моравиа молод, ему нет и пятидесяти лет. От него можно ждать больших книг.

Николас Гильен

Весной 1931 года в древней Саламанке, встревоженной грозой народного гнева, старый испанский писатель, долго мечтавший о революции и растерявшийся при первом раскате грома, один из последних донкихотов XIX века, с волнением читал стихи молодого кубинского поэта. Мигель де Унамуно был одним из самых страстных ревнителей испанского языка; он верил в загадочную жизнь корней, в магию слова; порой он готов был забыть живую жизнь, околдованный звучанием стиха. Он написал молодому поэту, которого звали Николас Гильен: «Ваша книга меня потрясла, как поэта и как лингвиста».

Той же весной на Кубе рабочий с плантации сахарного тростника, негр, которого звали «Губошлепом», сжимая трехструнную гитару, пел песню горя и надежды. Он не знал, что есть на свете город Саламанка, в котором проживает прославленный писатель Мигель де Унамуно. Негр Губошлеп не знал даже, что песню, которую он поет, сочинил его земляк и сородич Николас Гильен. Слова песни его потрясли не как поэта и не как лингвиста: они выражали его чувства. Люди на Кубе повторяли стихи Николаса Гильена, срезая сахарный тростник, сворачивая сигары, танцуя румбу, обнимая любимую девушку.

В ту весну Николасу Гильену было двадцать девять лет. Он родился в кубинском городе Камагуэй, где много старинных испанских церквей, где жизнь живописна для чужеземных туристов и тяжела для обыкновенных людей. За испанскими колонизаторами, которые долго владели Кубой, числилось немало грехов, но расизмом они не болели. В конце прошлого века народ Кубы начал тяжелую войну за независимость. Соединенные Штаты лицемерно поддерживали кубинцев, чтобы прибрать к рукам лакомый остров. Место испанцев заняли янки, и маленький мулат Николас, играя в первые детские игры, понял, что люди, у которых черная совесть, травят людей, у которых черная кожа.

Он мог бы остаться в стороне; сын сенатора, студент Гаванского университета, одаренный поэт, он мог бы найти тропинку к спокойной жизни. Он пошел дорогой народа. Недоучившийся студент стал наборщиком. Он встречался с простыми

людьми, начал писать в газете о горе негров, о злой тени янки. Конечно, он обрадовался, получив письмо от Мигеля де Унамуну, но еще больше он обрадовался, услышав песню негра Губошлепа.

С тех пор прошло свыше двадцати лет. Николас Гильен узнал славу. Он извездил всю Латинскую Америку. Негры Гаити торжественно его встретили. Диктатор Кубы Батиста посадил поэта в тюрьму. Муниципальный совет Камагуэй провозгласил Николаса Гильена почетным сыном города. Дорога народа привела его в Испанию, где шла первая война против фашистов. Там поэт стал коммунистом. Он один из самых ревностных участников движения за мир; его речи взволновали людей на конгрессах Парижа и Варшавы. Он побывал в различных странах народной демократии, посетил Москву и Пекин. Его стихи облетели материка. Их исполняют на литературных вечерах, о них пишут специалисты, и, как прежде, их поют простые люди зеленой печальной Кубы.

В одном стихотворении Николас Гильен вспоминает двух своих прадедов: белого и черного. Его поэзия — изумительный сплав: в ней сложность, строгость, зрелость старой испанской поэзии и в ней непосредственность, страсть, живость негров. Его стихи стали песнями, эти стихи — сплав двух форм: старого четырехстопного стиха испанского «романсеро» и яростного ритма негритянских заклинаний.

В Чили вырос один из самых замечательных поэтов нашего времени Пабло Неруда. Извилистой трудной дорогой он пришел к народу. Его стихи пугают маленьких диктаторов, и они вдохновляют героев Латинской Америки. Однако по своей форме стихи Пабло Неруды никак не связаны с так называемой народной поэзией: за ними века искусства, — Кеведо и Гонгора, Бодлер и Рембо, Уитмен и Маяковский. В том же Чили имеются певцы-сказители, которые слагают поэмы, верные традициям старого испанского романсеро; один из них Хесус Брито воистину знаменит. Пабло Неруда писал о Хесусе Брито, и Хесус Брито слагал романсы о Пабло Неруде: они живут одной страстью, но между их творчеством — ров столетий. Не только в Чили, но и в других странах Америки существуют две поэзии: «ученая поэзия» и «народная поэзия». Можно сказать, что развод, который признан в Латинской Америке, давно произошел и в других частях света. Поэзия оторвалась от лада народной песни, и когда теперь поэты пытаются подражать этому ладу,

они создают псевдонародные вещи, родственные тем шкатулкам, вышивкам или кувшинам, которые в различных странах восхищают несведущих иностранцев, принимающих стилизацию за проявление национального гения. Значение Николаса Гильена в том, что он действительно нашел путь от «ученой, поэзии» к народной песне, не упрощая ни себя, ни свой стих, не подделываясь под старинные романсы или под частушки нового времени. Может быть, это не открытие, способное изменить облик поэзии XX века, а только феномен, частный случай, судьба кубинского мулата, и все же стихи Николаса Гильена потрясают каждого человека, любящего искусство.

Разумеется, стихи Николаса Гильена неразрывно связаны с жизнью Кубы; язык его порою локален, в нем много местных слов. Он страстно любит свою родину, которая обычно изображается на сигарных коробках лазоревым или изумрудным раем, которая занимается разведением сахарного тростника и которая невыносимо горька для людей, черных и белых, обреченных на жизнь впроголодь, на спесивые окрики янки, на новое страшное рабство. Николай Гильен часто пишет о сборе сахарного тростника, о длинном дне и коротком ноже, о поте и слезах народа. В его стихах печаль, гнев, надежда. Порой эти стихи звучат как призыв: нож найдет свою дорогу, человек выпрямит спину, Куба будет свободной. Может быть, именно потому, что поэзия Николаса Гильена национальна, она перерастает границы его маленькой страны, трогает не только кубинцев, не только негров, не только американцев, она волнует и русского поэта, и французского рабочего, и китайского мудреца, она воистину человечна: ее суть проста и сложна, как жизнь, — это стихи о любви и о голоде, о труде и о бунте, о борьбе и о счастье.

Николай Гильен написал несколько больших поэм; однако не они заставляют говорить о нем далеко за пределами Кубы. Он знаменит своими короткими стихотворениями, похожими на заговоры, на колыбельные песни, на страстные признания. Читатель легко поймет, как трудна для перевода такого рода поэзия, неразрывно связанная с ритмом, с созвучиями, с силой слова. Я все же надеюсь, что даже в переводе, неизбежно обедненная и потускневшая, поэзия Николаса Гильена дойдет до сердца советского читателя.

Из Николаса Гильена

* * *

Полковники из терракоты,
политиков томный лай,
булочки с маслом и кофе.
Гитара моя, играй!

Чиповники все на месте,
берут охотно за чай —
двести долларов в месяц.
Гитара моя, играй!

Янки дают нам кредиты,
они купили наш край —
родина всего превыше.
Гитара моя, играй!

Болтают всю депутататы,
сулят горемыке рай,
а за всем этим сахар и сахар...
Гитара моя, играй!

* * *

Чтоб заработать на хлеб,
трудись до седьмого пота,
чтоб заработать на хлеб,
трудись до седьмого пота,
хочешь того или нет —
работай, работай, работай.

Сахар из тростника,
чтоб кофе послаще было,
сахар из тростника,
чтоб кофе послаще было.
Горче желчи тоска
жизнь мою подсластила.

Ни дома нет, ни жены —
куда идти, я не знаю,
ни дома нет, ни жены —
куда идти, я не знаю.
Никто мне не скажет «вы»,
собак на меня спускают.

Говорят: «У тебя есть нож,
мужчина ты, не чечетка».
Говорят: «У тебя есть нож,
мужчина ты, не чечетка».
Я был мужчиной — и что ж?
Сижу теперь за решеткой.

За решеткой теперь умирай.
Что тут дни или годы?
Это и есть мой рай,
это и есть мой рай —
свобода, свобода, свобода.

* * *

Они убивают, когда я работаю,
и когда я не работаю, они убивают;
работаю я или не работаю —
все равно они убивают.

Вчера я видел человека —
он глядел, как солнце всходило,
он глядел на солнце уныло,
своими заботами полный,
он глядел, как солнце всходило,
но он не видел солнца.

Вчера я видел, играли дети —
один убивал другого;
вчера я видел, играли дети —
один убивал другого.
Когда они вырастут, кто им скажет,
что взрослые — это не дети?
Когда они вырастут, кто им скажет,
что солнце для каждого светит?

Они убивают, когда я не работаю,
и когда работаю, они убивают;
работаю я или не работаю —
все равно они убивают.

Хосе Рамон
поет в баре

Я пел исправно,
но песен хватит,
скажу им правду,
пускай не платят.
Пришли незваны,
а ты, хоть тресни,
тащи стаканы
и пой им песни.
У них весь свет,
а у меня и крыши нет,
и крыши нет.

Рыжие янки,
вы здесь как дома,
в каждом кармане
бутылка рома.
Вы здесь в почете,
вас развлекают,
едите, пьете,
вы здесь живете —
я умираю.

Вас ждет обед,
а у меня и хлеба нет,
и хлеба нет.

У вас загадки,
вам негр ответит:
не все в порядке
на белом свете,
но есть механик,
он все поправит,
он все расставит
на белом свете —
и вас не станет
на белом свете.
Вы здесь в почете,
вы песен ждете —
вы их не ждите.
Идите к черту!
Сюда пришлите
всю голь Нью-Йорка,
всех без жилья,
таких, как я,
таких, как я.

Я дам им руку,
споем мы вместе
про ту же муку,
все ту же песню.

Моя родина кажется сахарной

Моя родина кажется сахарной,
но сколько горечи в ней!
Моя родина кажется сахарной,
она из зеленого бархата,
но солнце из желчи над ней.

А небо над ней — как чудо:
ни грома, ни туч, ни бурь.
Ах, Куба, скажи мне, откуда,
ах, Куба, скажи мне, откуда
взяла ты эту лазурь?

Птица прилетела неживая,
прилетела с песенкой печальной.
Ах, Куба, тебя я знаю!
На крови растут твои пальмы,
слезы — вода голубая.

За твоей улыбкой рая —
ах, Куба, тебя я знаю —
за твоей улыбкой рая
вижу я слезы и кровь,
за твоей улыбкой рая —
слезы и кровь.

Люди, что работают в поле,
похоронены в темной могиле,
они умерли до того, как жили,
люди, что работают в поле.
А те, что живут в городах,
бродят вечно голодные,
просят: «Подайте грош», —
без гроша и в раю умрешь.
Они бродят вечно голодные,
те, что живут в городах,
даже если носят шляпы модные
и танцуют на светских балах.

Была испанской,
стала — янки.
Да, сударь, да.
Была испанской,
стала — янки.
Для бедных — беда,
земля родная и голая,
земля чужая и голодная.

Если протягивают руку
робко или смело,

на радость или на муку,
черный или белый,
индеец или китаец —
рука руку знает,
рука руке отвечает.

Американский моряк —
хорошо! —
в харчевне порта —
хорошо! —
показал мне кулак —
хорошо! —
Но вот он валяется мертвый —
американский моряк,
тот, что в харчевне порта
показал мне кулак.
Хорошо!

Когда я пришел на эту землю

Когда я пришел на эту землю,
никто меня не ожидал.
Я пошел по дороге со всеми
и этим себя утешал,
потому что, когда я пришел на эту землю,
никто меня не ожидал.

Я гляжу, как люди приходят,
как люди уходят
в славе и в обиде.
Я иду по дороге.
Нужно глядеть, чтоб видеть,
нужно идти по дороге.

Некоторые плачут от обид,
а я смеюсь смело:
это мой щит,
мои стрелы, —
я смеюсь смело.

Я иду вперед,
нет у меня посоха.
Кто идет — поет.
Я иду вперед,
я пою досыта,
я иду вперед,
нет у меня посоха.

Гордые меня не любят:
я простой, а они — знать,
но они умрут, эти гордые люди,
и я приду их отпевать,
они меня потому и не любят,
что я приду их отпевать.

Я гляжу, как люди приходят,
как люди уходят
в славе или в обиде.
Я иду по дороге,
нужно жить, чтоб видеть,
нужно идти по дороге.

Когда я пришел на эту землю,
никто меня не ожидал.
Я пошел по дороге со всеми
и этим себя утешал,
потому что, когда я пришел на эту землю,
никто меня не ожидал.

Элегия

Дорогой моря,
добыче рад,
дорогой моря
пришел пират;
он улыбался
чужой тоске,
держал он палку
в сухой руке.
Забыть не может моя тоска
о том, что помнят и облака.

Он ствол надрезал,
он смял луга,
он вез железо
и жемчуга.
Дорогой моря
и черных слез
на запад горя
он негров вез.
О том, что помнят и облака,
забыть не может моя тоска.

Увез он негров,
чтоб негры шли,
чтоб рыли недра
чужой земли,
и хлыст, чтоб щедро
рабов хлестать,
и смерть, чтоб негру,
уснув, не встать.

Дорогой моря
идем одни;
здесь я и горе
моей родни.
Ты не забудешь, моя тоска,
о том, что помнят и облака.

Венесуэльская песня

Пой, Хуан Бимба, пой!
Гитара моя с тобой.
— На Кубе гитара «трес»,
в Венесуэле «куатра».
О том, как горька моя нефть,
знает кубинский сахар.
Пой, Хуан Бимба, пой!
Гитара моя с тобой.
— Я видел твой флаг на Кубе,
флаги мои я знаю,

их держат чужие люди,
нами они управляют.
Британцы и янки всюду
делают темное дело,
взяли зеленую Кубу,
взяли и Венесуэлу.
Пой, Хуан Бимба, пой!
Гитара моя с тобой.
— Нет у меня жилища,
нет у меня покоя,
они меня всюду ищут,
следом идут за мною.
Ночью темен мой голос,
ночью пою я тихо,
но только выглянет солнце,
я петь не буду — я крикну.
Встань, Хуан Бимба, идем,
будем кричать вдвоем.

Венесуэла

Она — как сало,
белее мела,
луна большая
Венесуэлы.
И тот же голос
поет усердно
про тот же голод
того же негра
и про рубашку —
она из пепла,
про печь без углей:
она ослепла.
Земля — и койка
и одеяло.
Как это грустно!
Начнем сначала:
она устала
и побледнела,
луна большая
Венесуэлы.

Жоржи Амаду

В Ресифе я познакомился с бродячим фотографом: на нем был изношенный пиджачок и необычайно яркий галстук. С утра до ночи или с вечера до утра он слонялся по опаленному аэродрому, не зная, как убить время. Вооруженный громоздким фотоаппаратом, он мечтал напасть на какого-нибудь знатного путешественника, продать фотографию одной из местных газет и наконец-то поесть досыта. Я спросил его, знает ли он бразильских писателей. Он сразу померк:

— Я три раза фотографировал Жоржи Амаду, но только один раз одна газета купила фото.

— А вы читали его романы?

— Я никогда ничего не читаю, — ответил он возмущенно. — У меня для этого нет времени.

Можно было бы усмехнутья: уроженец тех самых мест, которые описывает Амаду, человек, встречавший писателя, не раскрыл хотя бы из любопытства его книг, которыми зачитываются люди в Рио-де-Жанейро, в Москве, в Париже, в Пекине. Но я подумал совсем о другом: откуда я знаю этого фотографа? Да ведь я читал про него в одном из романов Амаду. Потом я вспомнил: нет, среди героев Амаду нет фотографа. Может быть, я вспомнил захолустного репортера, или адвоката, или картежника? Не знаю. Но только тирады фотографа меня не удивили, хотя были они воистину удивительными. Мне казалось, что я не раз встречал этого человека. То же самое я почувствовал, увидев карантинного врача, романтического шулера, старого носильщика — негра: меня окружали персонажи Жоржи Амаду.

Дело, разумеется, не в экзотике, не в живописных чертах, присущих тому или иному краю, той или иной стране. Дело и не в обманчивой точности, не в иллюзорном сходстве, к которым стремятся все фотографии мира, бродячие или оседлые, а также иные литераторы, плохо понимающие, что такое литература. Раскрывая роман, мы отправляемся в путешествие; оно может быть увлекательным или скучным, надолго запоминающимся или смешивающимся в памяти с сотнями других, но оно обязательно должно открыть некий мир, хотя бы крохотный.

Романы Жоржи Амаду помогли нам открыть далекую Бразилию, ее людей, которые близки нам в их горе, в их страстях, в их чаяниях.

Говоря это, я меньше всего думаю о географии или истории, об описании природы или быта, о протоколировании событий. Мне привелось где-то прочитать, что произведения Амаду знакомят читателя с историей Бразилии от конца XIX века до наших дней. Я убежден, однако, что не в этом значение романов Амаду. Мы можем найти в книгах историков, социологов, этнографов добросовестный и тщательный показ тех событий, которые находят свой отголосок в романах Амаду: лихорадку плантаций кофе и какао, тяжбу между плантаторами, нищество батраков, хищнический налет иностранных капиталистов, начало рабочего движения, рост недовольства, борьбу за национальную независимость, восстание в Натале и в других городах, исход голодающих крестьян с севера на юг через пустыню смерти, алчность и грубость янки, геройство коммунистов. Жоржи Амаду, как и всякий подлинный писатель, не описывает событий, а раскрывает нам людей, участвующих в этих событиях. Может быть, о жизни в Бразилии мы знали и без него, во всяком случае, мы могли бы узнать о ней без его романов, но он открыл нам душевный мир бразильцев: в этом объяснение того успеха, которым пользуются его книги и в Бразилии, и далеко за ее пределами.

Художественная проза знает множество различных приемов. Современные французские романисты, будь то большие или малые, передовые или реакционные, почти всегда стараются рассказать о своих героях; автор неизменно присутствует на сцене, ставит проблемы — философские, моральные или политические, рассуждает об истине, о пороках, о заблуждениях. Крупные писатели Америки, как Северной, так и Южной, чрезвычайно редко рассуждают. Присутствие автора читатель не сразу заметит. Зато он сразу входит в жизнь героев, чувствует их рядом, убежден в их реальности. Такие романисты не рассказывают о людях, они их показывают. К ним относится и Жоржи Амаду. Может быть, прямой показ людей объясняется описываемым материалом: по сравнению с героями западноевропейских писателей люди Америки кажутся молодыми и непосредственными.

Для того чтобы раскрыть душевный мир героев, писатель должен сам много пережить, узнать страсти, радости, страда-

ния; он должен обладать даром перевоплощения, умением почувствовать себя на месте того или иного изображаемого им человека. Конечно, каждому ясно, на чьей стороне симпатии Амаду: меньше всего его можно упрекнуть в моральном или гражданском нейтралитете; но и тех людей, которых он осуждает, с которыми он борется, он показывает как живых, способных любить, радоваться, отчаиваться. Это спасает его от шаржа, от плакатности. Мы верим в существование его героев, почти физически ощущаем их присутствие. Мне думается, что такая реальность изображаемого мира и есть реализм художника, а не размышления, предпосылки или нравоучительные выводы.

Я вижу перед собой многих героев Жоржи Амаду. Вот наемный убийца негр Дамиан. Он стреляет без промаха; люди его боятся, а это — добряк. Катастрофа приходит внезапно. Дамиан должен застрелить очередного соперника своего хозяина, и вдруг в нем зарождается сомнение. Он думает о жене назначенной жертвы: что, если она беременна?.. Дамиан не хочет послушаться приказа хозяина, которого считает справедливым и мудрым; он должен выстрелить, но не может. Он теряет рассудок в ту самую минуту, когда впервые в жизни начал рассуждать.

Я помню мечтательную и вздорную Эстер, эту мадам Бовари, которая вместо руанской аптеки оказалась в джунглях Бразилии. Ее подруги пишут ей о флиртах, о парижских модах, а рядом плантаторы убивают друг друга: золотые плоды какао растут в цене. Муж Эстер, Орасио, — самодур, он знает одно: земля должна принадлежать ему. За кого приняла Эстер ничтожного адвоката Биржилио? Мечте нет места в той жизни, которая ее окружает, и хотя Эстер умирает от тропической лихорадки, мы знаем, что она умерла от большой любви.

Я вижу мужа Эстер, Орасио, в старости. Он пережил свой век. Настала эпоха экспортеров какао, немцев, янки, биржевых бумов, небоскребов. Людей стали убивать по-новому: негр Дамиан больше не подстерегал за деревом путника, соперника уничтожали клеветой, банкротством, судебными процессами. Все ополчилось на старого Орасио: экспортеры, власти, закон. Против него выступил его собственный сын, и вдруг в городе какао — Ильеусе воскрес король Лир...

Есть путь легкий, но для художника неблагодарный: изображать сложный и пестрый мир только двумя красками — белой и черной. В книгах некоторых авторов представители

правлящего класса предстают как исчадья зла, с самого рождения наделенные всеми мыслимыми пороками. Такие произведения мало кого убеждают. Различные черты характера можно наблюдать в людях, принадлежащих к различным кругам общества. Мир денег и корысти ненавистен нам потому, что он морально калечит людей, превращает человека, по существу мягкого и доброго, в злодея. Я говорю это, вспоминая судьбу двух героев Амаду — карантинных врачей в Пирапоре. Старый врач Диоженес — добрый человек, но он вынужден участвовать в недобром деле: изголодавшихся, больных переселенцев морят на этапе. Доктор знает, что не может помочь этим людям, он спился, и в оправдание говорит, что нельзя прожить без каменного сердца. С недоверием относится к его проклятиям новый врач, молодой и честолюбивый Эпаминондас, который убежден, что сможет в Пирапоре честно работать. Эпаминондас быстро разочаровывается, становится унылым пошляком, заставляя девушек-переселенок с ним сожительствовать.

Лучшее, по-моему, из всего, что написал Жоржи Амаду, — это картины похода через пустыню семьи разорившихся крестьян Жеронимо и Жукундины. Они идут искать счастья в далекий Сан-Пауло. Амаду любит описывать любовь и смерть — те часы, когда обнажается существо человека. В страшной пустыне, где каждый день кто-нибудь умирает, рождается нежная и суровая любовь подростков Агостиньо и Жертрудес. Большая семья идет по знойной пустыне, и старая Жукундина понимает, что переживет детей и внуков. На привале бродячий фокусник показывает фокусы: яйцо вылезает из уха. Люди смеются, измученные, голодные — люди еще живы; и в это время умирает девочка Нока. Есть в картинах переселения много жестокого; трудно забыть, как, стыдясь друг друга, люди охотятся за любимицей кошкой, которая поняла замысел хозяев и пытается спастись. Есть в этих главах и много светлого, приподымающего: стыдливость страданий, человеческая солидарность.

Вряд ли кто-нибудь прочтет равнодушно о смерти кормильца крестьянской семьи осла Жеремиаса. Ползают змеи, кружат хищные урубу, ожидая очередной добычи. Осел знает, что нельзя есть траву пустыни — она ядовита. Он покорно гложет кору деревьев, колючие кактусы. Но вот и осел не может больше, он ест ядовитую траву и печально кричит, расставаясь с жизнью. Урубу камнем падают на него.

Через испытания, ошибки, заблуждения герои Амаду приходят к борьбе. Они находят свет в той новой силе, которая преобразила бразильский народ. Пробуждение национального достоинства, ненависть к хищным чужеземцам, которые терзают богатую и нищую страну, борьба за счастье, за свободу, за мир дошли до далеких уголков Бразилии, где протекает действие романов Амаду. Так родилась коммунистическая партия, так имя Престеса перелетело через океаны, так началась новая история Бразилии, героическая эпопея ее простых людей, которая вызывает сочувствие и восхищение во всем мире.

Как многие другие писатели, Амаду ярче описывает дороги голода, горя, смятения, чем прямую дорогу надежды. Трудно это поставить ему в вину: новые чувствования, новые идеи требуют новых художественных приемов. Амаду их ищет, и, мне думается, он их найдет.

Творчество Амаду еще раз показывает, насколько необоснованны опасения тех писателей, которые укрываются от живой жизни в искусственный мир душевной обособленности, считая, что гражданские страсти уничтожают литературу. Жоржи Амаду свое сердце, силы, время отдает борьбе за новую, более достойную человека жизнь. Ему пришлось узнать гонения, изгнание. Редко проходит неделя, чтобы его слова в одном из городов большой Бразилии не потрясли бы тысячи сердец. Казалось бы, он не мог ничего написать, но он уже написал много книг, и некоторые написанные им страницы можно назвать совершенными. Тысячи нитей, которые связывают его с людьми, с их горем, с их надеждами, с их борьбой, помогают ему писать, превращают литературу в высокое служение народу и человеку.

Пабло Неруда

Чили — маленькая страна большого континента. Когда-то меня учили в школе, что это самая длинная и самая узкая страна мира: от пустынь тропического севера до ледников юга почти пять тысяч километров, а от любого города или селения рукой подать до границы. Меня учили также, что Чили вывозит селитру, йод, медь и гуано — помет морских птиц. В этой горной стране часты землетрясения, и там много действующих вулканов. Неподалеку от одного из высочайших вулканов находится дом, где живет Пабло Неруда. Он любит вулканы; очевидно, он им сродни, хотя извергает не смертоносную лаву, а стихи. Неруда не только один из крупнейших поэтов середины XX века, он — явление, феномен, необычный даже в самых обычных поступках.

Вершины Андов видны в Чили отовсюду. Что касается Пабло Неруды, то его видят жители различных материков. О нем писал Арагон и Незвал, Назым Хикмет и Альберти, Габриэла Мистраль и Ай Цин, Леонид Мартынов и Артур Лундквист; его книги выходили даже в Бенгалии, в Исландии и в Монголии. О нем писали романтические повествования, где он изображался бесстрашным борцом, народным баяном, донкихотом, пересекающим Анды. Из любой его биографии можно узнать, что он был дипломатом и подпольщиком, сенатором и эмигрантом, сражался в Испании, бросал вызов чилийскому диктатору, побывал в Сингапуре, в Иркутске, в древнем городе инков Макчу-Пикчу и во множестве других городов; в одной русской книге я прочитал, что он живет на «Черном острове» и что пастухи Андов распевают его песни.

Все это правда и неправда — говоря о феноменах, частенько ошибаются даже ученые, не следует их за это казнить. Прежде всего, Пабло Неруда в действительности Нефтали Рейес. Биографы пишут, что поэт выбрал себе псевдоним, испытывая влечение к славянским народам и к реалистическому творчеству

чешского писателя Яна Неруды. На самом деле было иначе: подросток Нефтали Рейес жаждал опубликовать свои стихи, но отец его был решительным противником стихотворного зуда, мешавшего школьнику готовить уроки. Пришлось выбрать псевдоним. Перелистывая один из иллюстрированных еженедельников, Нефтали Рейес увидел подпись под рассказом — «Ян Неруда». Имя «Неруда» ему понравилось. Оно хорошо звучало по-испански: поэт Кеведо, поэт Мачадо, Сьерра-Невада. Когда родился Пабло Неруда, мальчику было четырнадцать лет; три года спустя он получил литературную премию.

В 1924 году вышла книга «Двадцать стихотворений о любви и одна песнь отчаяния». Ее автору, Пабло Неруде, было двадцать лет. Книга эта привлекла внимание любителей поэзии Латинской Америки: стихи молодого поэта поражали самостоятельной формой, отсутствием провинциальности, присущей в те годы многим авторам Нового Света.

Утро, полное бурь,
в разгаре лета.
Облака как белые платочки расставания,
ими размахивает путник-ветер,
и сердце ветра колотится
над нашим молчаньем любви.

.....

Тревога лодмана, ярость ослепшего водолаза,
угрюмый восторг любви —
все в тебе затонуло.
Время идти. Это час холодный и жесткий —
почь его вписывает в любое расписание.
Я брошен, как причал на рассвете.
Я брошен тобою.

Он никогда не был подлинным дипломатом. Ему хотелось по-видать мир. А молодой поэт чаровал всех, в том числе и сотрудников министерства иностранных дел. Неруду назначили консулом в Рангуне, потом в Сингапуре, на Яве, Цейлоне, в Барселоне, в Мадриде, в Мехико. Он помогал редким капитанам чилийских судов, посещал светские коктейли и ставил визы на паспорта.

В 1939 году он купил дом на побережье Тихого океана, неподалеку от Сантьяго и назвал его «Исла негра», что в пер-

воде означает «Черный остров», хотя дом был белый и никакого острова вблизи нет.

Неруда поддерживал кандидатуру Гонсалеса Виделы, который, захотев стать президентом, патетически клялся, что будет защищать интересы трудящихся, как то делают на предвыборных собраниях, борясь между собой, любые кандидаты на любые посты. В 1946 году Гонсалеса Виделу избрали президентом республики, а Пабло Неруду — сенатором. Гонсалес Видела быстро снял с лица предвыборную маску и начал преследовать коммунистов. Тогда Пабло Неруда выступил в сенате с обвинительной речью: он обвинял президента Гонсалеса Виделу в измене. Президент приказал арестовать сенатора, и Неруде пришлось скрываться. Его прятали различные люди — знаменитые и неизвестные, богатые и бедные.

Все в мире всполошились. На конгрессах во Вроцлаве выступил друг Пабло Неруды, Пабло Пикассо, и потребовал защитить поэта. Луи Арагон написал стихи в необычной для него манере испанского романсеро. Я запомнил несколько четверостиший:

...И в солдата шаг тяжелый
было поверить трудно,
когда чаровал нас голос
дона Пабло Неруды.

.

Мы связаны общим обетом,
одни мы песни любили,
а клетка — повсюду клетка,
во Франции, как и в Чили.
Ищейки рыщут повсюду:
в горах и на побережье.
Кто знает, где нынче Неруда,
но только поет он, как прежде...

Неруда в то время жил в Вальпараисо, где его приютила одна семья. Он глядел в окно на городскую жизнь и писал книгу «Всеобщая песнь». Потом друзья организовали его бегство. Он переехал через границу на юге, и переехал верхом, но на Дон-Кихота не походил — был тучен, взял с собой не кошь, а маленький чемодан и не умел ездить верхом. В апреле 1949 года во время Первого Всемирного конгресса сторонников мира

меня таинственно повели в архибуржуазный дом возле «Комеди франсез», там я увидел усатого Неруду. Пикассо и другие друзья договаривались с французскими властями: Неруда приехал с чужим паспортом. Три дня спустя он появился на конгрессе уже без усов, прочитал стихотворение, его встретили, разумеется, неистовыми аплодисментами. Потом он жил в Праге, ездил в Румынию, в Польшу, в Швецию, в Китай, в Италию, а в 1952 году вернулся в Чили.

Чилийские пастухи знают имя Неруды, некоторые читали его стихи, но пастухи не поют песен Неруды: он не писал и не пишет песен, его стихи таковы, что их не могут петь ни пастухи, ни снобы. Он не баян, а современный поэт, притом не эпигон, а открыватель. Многие эстеты не могут ему простить его политических высказываний: в речах и в стихах он защищал и защищает идеи коммунизма. В спорах со своими товарищами он защищает искусство от утилитаризма, обязательной «доходчивости», нивелировки и мещанской эстетики. Он никогда ни к чему не приспособливается, но, будучи феноменом, он никого не отталкивает: все жаждут его приветствовать, министры мечтают проникнуть в его дом, чилийские коммунисты ласково улыбаются, когда он хвалит и тех поэтов, которых они критикуют,— словом, другие приспособляются к нему.

Я познакомился с ним весной 1936 года в Мадриде. Он тогда был консулом Чили и довольно известным поэтом. У него часто бывали Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес и многие другие молодые поэты Испании. Мадрид был веселым, взбудораженным — молодежь радовалась победе Народного фронта. Радовался и консул Чили, викак не похожий на дипломата.

Восемнадцатое июля изменило много и в судьбе Испании, и в судьбе Неруды. В стихотворении «Объяснение» он рассказал об этом:

Вы спросите: где же сирень,
где метафизика, усыпанная маками,
где дождь, что выстукивал слова,
полные пауз и птиц?
Я вам расскажу, что со мною случилось.
Я жил в Мадриде, в квартале, где много
колоколен,
много башенных часов и деревьев.

Оттуда я видел
сухое лицо Кастилии —
океан кожи.
Мой дом называли «домом цветов»,
Повсюду цвела герань.
Это был веселый дом
с собаками и с детьми...

.....

В одно утро все загорелось.
Из-под земли вышел огонь.
Он пожирал живых.
С тех пор — огонь,
с тех пор — порох,
с тех пор — кровь.
Разбойники с марокканцами и
самолетами,
разбойники с перстнями и герцогинями,
разбойники с монахами,
благословлявшими убийц,
пришли,
и по улицам кровь детей
текла просто, как кровь детей.

Биографы и критики называют то время переломом в жизни и в творчестве поэта. Мне кажется, что «переломы» вещь редкая. Неруде было тогда тридцать два года, он успел как поэт сложиться. Испания его душевно обогатила: он увидел мужество, благородство, низость. До 1936 года в его душевном мире многие комнаты еще пустовали. Он не переживал отчаяния, как многие его современники — Элюар, Альберти, Тувим, Марина Цветаева. Он начал доверять человеку. Что касается вкусов, образов, формы стиха, то книга «Испания в сердце» органически связана и с ранними стихами Неруды и с теми, которые он пишет теперь. Вот несколько отрывков (я в 1938 году перевел многие стихотворения, и маленькая книжица вышла в Москве):

Испания, хрусталь и битый камень,
взволнованная тишина пшеницы,
мех и горячий зверь.
Сегодня, завтра — ты идешь —
ни шороха, ни слова:
испуг надежды как высокий воздух.

.....

Испания была сухой и напряженной,
бубен дья со смутным звуком,
равнина и орлиное гнездо,
тишина, исхлестанная непогодой.

.

Солнечный камень, чистый край,
кровь и металл,
голубая непобедимая поденщица,
земля лепестков и пуль,
живая и сонная,
звонкая Испания —
Уедамо, Карраскоса,
Альпедрете, Буитраго.
Паленсия, Арганда, Гальве,
Галапагар, Вильяльба...

(Следуют еще названия сел и городов — сто пятнадцать.)

Все распалось.
Раненая утварь,
пустыни, моча, стекло, подушки, щетки,
круги из кожи, нитки, камфора:
бессвязный сон металла,
лишенный запаха и ворожбы.

У нас был в Испании общий друг — молодой поэт, библиофил, издатель Маноло Альтолагирре. Он решил в 1938 году издать книгу «Испания в сердце». Солдаты Арагонского фронта изготовили тряпичную бумагу, набрали и напечатали книгу. Неруда рассказывал, что в парламентской библиотеке Вашингтона он увидел «Испанию в сердце» среди редчайших изданий. Я сохранил экземпляр этой книги с дарственной надписью Пабло — «Книга горя и надежды».

У Неруды свой стих, о чем бы он ни писал — о любви, о разлуке, о генерале Франко, о защите Сталинграда, о вулканах Чили, о своей усталости. Критики, говоря о поэзии Неруды, часто называют имя Маяковского. Да и Пабло писал: «Сила, нежность и ярость Маяковского остаются поныне высочайшими образцами нашей поэтической эпохи». Маяковский подействовал на молодого чилийского поэта скорее своей биографией, тематикой, разрывом с романтикой недавнего прошлого, нежели поэтической формой. Да я и не представляю себе, как могут повлиять на поэта стихи, которые он читает в переводе. Даже репродукции картин дают большее представление об

оригинале, чем прекрасные поэтические переводы: у каждого языка своя фауна слов, свое звучание, свои ассоциации. Статья Маяковского о том, как он пишет стихи, показывает путь художника, почти противоположный Неруде. Маяковский говорил о «заготовке рифм», некоторые его стихотворения рождались от необычной рифмы. А Неруда, когда ему исполнилось двадцать лет, распрощался с рифмами. Из огромного количества поэм и стихотворений, написанных им, я знаю только два отступления: «Новая песнь любви к Сталинграду» и один сонет в книге «Сто сонетов» — Пабло, смеясь, рассказывал, что он его срифмовал, желая показать критикам, что это не так уж трудно. Стих Маяковского — современный ямб, а Неруда с ранних лет отказался от классических размеров испанской поэзии. Маяковский писал для того, чтобы читать свои стихи перед переполненными залами, а Неруда чрезвычайно редко выступает с чтением своих стихов — не любит этого.

Он любит больше всего свой родной язык; с детства повторял стихи не только Кеведо или Хорхе Манрике, но и труднейшего Гонгоры. Он прекрасно владеет французским языком, ценит Бодлера, Рембо, Аполлинера, но, будучи человеком другого материка, он смотрит на сады французской поэзии с умилением человека, выросшего в лесах тропиков. Если же говорить о генеалогии поэзии Неруды, то прежде всего следует назвать Уитмена, это ясно каждому, да и Пабло этого никогда не скрывал, он называл старого американского поэта «мудрым братом» и обращался к нему с просьбой:

Дай мне твой голос и тяжесть твоего сердца!

Современная русская поэзия куда больше связана с унаследованными формами, нежели поэзия Испании, Франции или Латинской Америки. Передать очарование лучших стихотворений Неруды в русском переводе почти невозможно. Переводчики порой прибегали к белому стиху, порой пытались ввести ассонансы, — видимо, боялись, что без привычных атрибутов стихи Неруды покажутся каталогом природы, регистром чувств, коллекцией разрозненных образов. Неруда пишет:

Мир праху мертвых
и тех...

Один переводчик дополняет:

мир праху павших за свободу...

Другой еще щедрее:

...Мира
Для пепла всех умерших там и здесь
И здесь и там...

У Неруды:

Мир городу утром, разбуженному хлебом...

В одном переводе:

Мир городу, проснувшемуся утром,
когда пора и хлебу просыпаться...

В другом:

...Хочу я мира
Для города в час утренней прохлады,
Когда в пекарне уж проснулся хлеб...

Очарование поэзии Неруды — в органической связи слов, образов, чувствований; они не нуждаются ни в корсете стихотворного размера, ни в бубенцах рифм.

Посредственная поэзия всегда выигрывает, подчиняясь хорошо известным правилам стихосложения, которые требуют преодоления некоторых трудностей и ограничивают размеры произведения. Гранит набережной способен придать обмелевшей речушке державный облик. Даже у больших поэтов, отличавшихся лаконизмом, как Бодлер или Тютчев, можно найти пустые строки. А Неруда написал очень много, причем, кажется, почти все написанное публиковал. При свободе избранной им формы — можно оборвать поэму на любой строке, можно дописать еще сто страниц — у него попадаются пустоты, строки, похожие впрямь на каталог. Но было бы нелепым останавливаться на неудачах, лучше еще раз напомнить, что Неруда дал язык своей эпохе, сказал многое, что до него не было сказано.

Для Неруды география, ботаника, зоология не отвлеченные понятия. Он видел леса, которые не снились поэтам прибранной Европы, ливни, подобные библейскому наводнению, неистовые ураганы — он человек Нового Света. Он страстно любит свою длинную и узкую страну. Он не раз пытался меня убедить, что нет в мире вина лучше, чем в Чили. Однажды мы с ним были в гостях у советского посла в Пекине. Там оставался

с прежних времен погреб со старыми винами. Случайно я обнаружил бутылку чилийского вина и налил Пабло стакан, не показывая этикетки. Неруда выпил и печально вздохнул: «Можно ли сравнить такое вино с чилийским!..» Однажды часа три подряд он доказывал мне, что по сравнению с Гонсалесом Виделой все бывшие, настоящие и будущие диктаторы мира «наивнейшие дети», хотя, конечно, Видела был младенцем по сравнению не только с Гитлером, но даже с Трухильо.

Вместе с тем Неруда не шовинист, а человек, повидавший мир, влюбленный в чужие страны. Он посвящал стихи и сибирской тайге, и оливковым рощам Италии, и феерии ночного Нью-Йорка, и Сене, и рекам Китая. Не раз он укорял некоторых писателей Латинской Америки в «неисправимом провинциализме».

В Чили сохранилось очень мало индейцев, небольшие группы арауканов живут на юге страны. Однако даже на улицах столицы больше всего видишь метисов: завоеватели смешались с завоеванными. Огромная поэма Неруды «Всеобщая песнь» — это поэтическая энциклопедия, современная библия, космогония, география, история материка. На испанском языке Пабло прославляет вождей индейцев, сопротивлявшихся завоевателям, — Лаутаро в Чили, Куаутемока и Тупака в Боливии, касиков, императоров инков, вождей ацтеков, арауканов гуарани, а потом борцов за независимость всех американских республик, прославляет Боливара, Сан-Мартина, О'Хиггинска, Хосе Марти, проклинает диктаторов Гватемалы и Парагвая, Эквадора и Доминиканской Республики, обличает американские тресты «Юнайтед фрут компани», «Стандард ойл», «Анаконда коппер компани».

До тридцати двух лет он писал о любви, о странствиях, об одиночестве. От тридцати пяти до сорока пяти он написал очень много политических стихов. Когда ему было пятьдесят три года, он объяснил советским читателям: «Я написал много стихов о любви, много о смерти и жизни, я посвятил большую часть своей поэзии упорной борьбе народов Америки... Я не считаю, однако, что поэзия должна быть полностью политической. Пяти чувствам поэта должны быть доступны все горизонты... В своих последних стихах я хотел сказать о самых простых вещах, самых обычных, но и самых основных. Я написал стихи о дереве, воздухе, камне, часах, море, помидорах, сливе, луке...»

В 1942 году он написал стихи о Сталинграде, проклинал политиков Вашингтона и Лондона; в стихотворении было словечко, которое обычно не печатается. Хотя автор занимал пост консула, стихи напечатали и расклеили на стенах Мехико. В предисловии к сборнику моих военных статей Неруда высмеивал эстетов, жаждущих уйти от борьбы. У меня сохранилось издание с поэмами Неруды и моим письмом к нему — книжка вышла в Перу в 1943. Есть у меня и нелегальное издание стихов Неруды в Чили во время диктатуры Виделы. Для Неруды коммунизм был не отвлеченной концепцией, а жизнью.

В конце поэмы «Пусть проснется лесоруб» Пабло Неруда прославляет мир, за который борются все народы. Его стих здесь прост и широк, ему удается перечислением достигнуть настоящего пафоса:

Мир наступающему вечеру,
мир переправе, и мир вину,
мир словам, которые меня ищут
и которые в моей крови,
как очень старая песня.
Мир городу рано утром,
когда просыпается хлеб,
мир рубашке моего брата.

.....

Мир большому колхозу под Киевом,
мир праху погибших здесь и там,
мир черному железу Бруклина,
мир почтальону, который обходит дома,
как день.

.....

Мир тебе, чтоб ты вышла замуж,
и мир лесопильням Бю-Бю,
мир сердцу — оно надрывается,—
партизанской Испании,
и мир крохотному музею в Уоминге,
где есть подушка с вышитым на ней сердцем.
Мир пекарю и его любви,
мир мукé,
мир всей пшенице, которая зреет на солнце,
мир всей любви, которая ищет тени,
мир всем, кто живет,
всем землям и всем водам.

После этого заключения следует другое, лирическое: поэт говорит о своей судьбе, о потерянной родине, о самых сокровенных чувствах; торжественность сменяется задумчивостью.

Теперь я расстанусь с вами,
я вижу во сне мой дом,
я вернусь в Патагонию,
где ветер стучит о стойла
и ревет ледяной океан.
Я только поэт, я люблю вас всех,
я блуждаю по миру, который люблю.
На моей родине горняков кидают в тюрьмы,
и солдат там судья.
Но я люблю — до самых корней —
мой небольшой и холодный край.
Если бы мне пришлось умереть тысячу раз,
я хотел бы умереть в моей стране,
если бы мне пришлось родиться тысячу раз,
я хотел бы родиться в моей стране,
среди диких араукарнй,
среди бурь Юга
и новых колоколов.
Пусть никто обо мне не думает,
будем думать о всей земле,
будем стучать с любовью кулаком по столу.
Я не хочу, чтобы снова кровь
завладела хлебом и музыкой.
Я хочу, чтобы со мной пошли
шахтер, девушка,
адвокат, моряк
и мастер, который делает куклы.
Мы вместе пойдем в кино и уйдем оттуда
и вместе будем пить красное вино.
Я не пришел что-либо разрешить,
я пришел сюда, чтобы петь
и чтобы ты пел со мною.

Пабло Неруда скромно говорит, что он «не пришел что-либо разрешить». На самом деле он вновь — после Уолта Уитмена и Владимира Маяковского, — на свой лад, никому не подражая, разрешил одну из важных проблем нашего времени: создание новой поэзии, связанной с трудом и борьбой народа.

Из книги «Всеобщая песнь»

Беглец

I

Глубокой ночью, пустотой,
меня то и дело облик,
от слез — к бумаге,
я в эти годы гнета
иду,
за мной погоня, я — беглец.

В хрустальный час, среди чащи одиноких звезд,
на перекрестках городов,
в лесах, в полях, в порту,
от двери к двери, от руки к руке.
Ночь тяжела, но человек расставил вехи,
иду я в темноте к чуть приоткрытой двери
маленький клочок звезды,
сейчас он — мой.

Однажды в деревенский дом
вошел я ночью,
и никто дотоле
не знал, не мог предвидеть этих жизней.
Их было пятеро.
Когда вошел я,
все поднялись, как в ночь пожара.
Я руки жал и вглядывался в лица,
я прежде их не видел,
не замечал — как двери.
В глаза им заглянул —
они меня не знали.

Я вскоре лег, усталый,
чтоб уснула
печаль моей земли.

Но сон пришел не сразу,
ночь продолжалась:
эхо жизни — чьи-то крики,
оборванные нити одиночества.
А я все думал: «Где я? Кто эти люди?
Почему они меня впустили?
Они не знают, кто я. Почему же
они открыли дверь и сторожат мои стихи?»
Никто мне не ответил,
лишь ночь безлистая несвязно бормотала.
Земля в окно дышала,
чтоб спал я слаще,
как бы на ворохе опавших листьев,
от ветки и до ветки,
от гнезда и до гнезда,
и дальше — мертвым сном
среди корней.

II

Стояла осень винограда.
Белые тугие гроздья,
заиндевелившие, протягивали пальцы,
а черных крепкие соски
подземным соком наливались.

Худой мастеровой — хозяин дома —
мне прочитал земли большую книгу,
он знал плоды и ветки,
и то, как дерево стригут,
и крону формы чаши.
И с лошадьми он говорил,
как будто это дети.
За ним шли следом кошки и собаки:
одни, ленивые, ступали важно,
другие, сумасшедшие, кружились
под зябким персиком.
Он знал любую ветку,
любой рубец,
и древний голос, тайны раскрывая,
ласкал далеких лошадей.

III

Я помню и другую ночь,
спустившись с Анд, она пересекала город,
белой розой
она осыпалась и на меня.

То было в зиму Юга,
холод жег, как угли.
Река Мапочо черная была от снега.
Я шел по улице средь тишины,
сквозь город, горем очерненный.
Я сам был тишиной. Моя любовь
жила в глазах и падала на сердце.
Вот эта улица, и та, другая,
и ночи ледяной порог,
и человека одиночество средь ночи,
весь мой народ затерянный, злосчастный
в забытом пригороде мертвых,
последнее окно —
луч тусклого большого света,
нанизанные тесно бусы
чернеющих домов,
ветер Чили,
который никогда не затихает,—
моим все это было
до немоты, до слез.

IV

Мне дверь открыли молодые,
я прежде их не знал,
он инженером был с глубокими глазами,
она вся золотая — колос лета.

С ними я делил вино и хлеб.
Шли дни, и я вошел в их тайны,
они мне рассказали:
«Мы жили врозь,
и наш раздор казался вечным.

Мы снова встретились, тебя встречая,
теперь мы вместе».

Вместе в маленькой квартире
мы были крепостью молчанья.
Молчание хранил я и во сне:
то было в сердце города — казалось,
шаги предателя я слышу за стеной,
а голоса тюремщиков, их хохот,
их гогот пьяный
царапают мне кожу.

И снова ночь. «Прощай, Ирена.
Прощай, Андрес. Прощай, мой новый друг.
Прощай, звезда. И дом в лесах, прощай,
напротив моего окошка
ты призраками землю заселял.
Прощай, вот эта точка на холме,
тебя глазами провожал я каждый вечер.
Прощай, зеленая неоновая лампа,
ты открывала мне за ночью ночь».

V

Другая ночь, далекая от прежних.
Кривые улицы Вальпарайсо,
переулки, закоулки, тупики.
Я в дом вошел. Там жили моряки.
Меня там ожидала мать. Она сказала:
«Я ничего не знала. Но вчера мой сын
пришел. Услышав ваше имя, я смутилась!
«Как сможем мы его принять?»
Сын мне сказал: «Он с бедняками.
Над нашей жизнью не глумится он,
он любит нас и защищает».
И я сказала сыну: «Если так,
он в этом доме будет дома».
Я поглядел на чистую скатерку, на кувшин —
вода прозрачная, как эти жизни.
Я подошел к окну. Вальпарайсо
приподнял тысячи дрожащих век.

Меня наполнил воздух моря,
огни холмов и дрожь морской луны,
морской волны зеленые алмазы —
еще один большой покой,
дарованный мне жизнью.

Стол был накрыт:
салфетка, хлеб, вино, вода,
благоухание земли и ласки
туманило мои глаза солдата.

У этого окна Вальпарайсо
я проводил и дни и ночи.
А моряки, что жили в этом доме,
с утра искали для себя работу,
корабль они искали, но напрасно:
ни «Атомена» не взяла их, ни «Султана»,
обманывали их все корабли.
Мне объяснили: нужно было смазать,
другие дали больше.
Все было здесь прогнившим, как в Сант-Яго,
добычи поджидали кошельки
начальника, секретаря.
Конечно, они поменьше,
чем президента кошелек,
но все ж обгладывают кости бедных.
Несчастливая республика, исхлестана, как кляча,
она одна плетется по дороге.
Несчастливая страна,
в разбойничьем притоне
ее раздели до последней нитки,
заткнули рот, связали руки
и, раненную, продали ее.

Два моряка, что жили в этом доме,
теперь кули таскали на плечах,
они о соли моря тосковали,
о хлебе моряка.
А я глядел: холмов огни,
нависшие дома,
сердцебиение Вальпарайсо,
гроздь нищеты —

окрашенные ярко двери,
развалины, расщелины, туман,
деревья, что в отчаянье схватились
за край оврага, рваные ступени,
белье, что треплется среди лачуг.
Вдруг хриплая сирена — голос моря,
он обволакивал меня, как новая одежда.
И жил я наверху, среди тумана,
в высоком пригороде нищеты.

VI

Вальпарайсо, холодное олово,
я гляжу из моего убежища
на твою серую гавань
с ее уснувшими судами,
на неподвижную лунную воду,
на застывшие склады железа.

Когда-то твое море, Вальпарайсо,
кишело гордыми кораблями,
они приходили к тебе отовсюду,
у них были тонкие высокие мачты,
они шуршали, как шуршат колосья.
С ними приходили в твои кладовые,
в твой опасный покой, Вальпарайсо,
слоновая кость, полная света,
черное дерево цвета ночи.
Тебя обволакивали, Вальпарайсо,
запахи кофе и далекой ночи.
Отчаливал «Потоси», груженный нитратом,
трепетал, выходя в открытое море,
шел он к другому черному порту,
нежный кит, голубой и тяжелый.

VII

Была заря селитры в лампах.
Все удобрение планеты
дрожало, заполняя Чили,
как снежный трюм большого корабля.

И я гляжу — вот что осталось
от тех, чей след на берегу,
от золотого ливня:
отбросы, гнойники,
они, как ожерелье,
на шее родины моей.
Прохожий, пусть тебя повсюду
сопровождает неподвижный взгляд —
глаза Вальпарайсо.

Живет чилиец среди мусора и ветра,
сын земли жестокой.
Стекла осколки, сорванные крыши,
разрушенные стены,
известка в язвах,
грязь, едва похожая на землю.
Вальпарайсо, роза нечистот,
ты ранишь и меня шипами улиц,
когда я вижу твоего ребенка,
израненного нищетой.
Мне больно от тебя за весь народ,
за всю мою Америку,
они изгрызли даже кости,
ты опоясана одной лишь пеной,
жалкая богиня,
разрубленная на куски,
и мочатся голодные собаки
на грудь раскрытую твою.

VIII

Я любля тебя, Вальпарайсо,
все твое я люблю, невеста океана,
резкий свет среди ночи,
открывающий тебя матросу,
ты тогда, как цветок апельсина,
в наготе из огня и тумана.
Я не дам никому тебя обидеть,
не позволю никому за тебя вступиться,
только мне ясны твои тайны,

только я расскажу о ступенях,
зацелованных сыростью моря,
расскажу, как сечет тебя ночью
долгий дождик черного Юга.
Королева всех побережий,
кораблей и приливов узел,
ты во мне, как луна и как ветер,
что живет в тенистой аллее.
Я люблю твои улицы и закоулки,
острый месяц над твоими холмами,
и люблю я твоих матросов,
разукрашенных синью мая.

IX

Пунцовые и розовые,
игрушечными кажутся твои предместья.
Весь город мог бы поместиться
в бутылке моряка,
когда бы не было великой бури,
зеленого набега шквалов ледяных,
когда бы не терзали эту землю
подземный ужас и морской прибой.
Весь океан средь ночи наступает
на крохотный огонь.
Вальпарайсо,
тебе в любви я объясняюсь.
Я вернусь к тебе,
когда свободными мы будем,
ты на престоле волн и ветра,
а я на влажных пастбищах раздумий,
увидим мы — свобода прорастает
средь вод и снега.
Вальпарайсо, одинокая царица,
я вижу скалы желтые твои,
руками грузчика меня ты обнимаешь,
и помню я лазоревое пламя
поруганного царства твоего.
Тебе нет равных средь песков прибрежных,
царица вод, Антарктики звезда.

Так, что ни день,
когда спускались сумерки на берег Чили,
в пустынный час, от двери к двери,
я шел — беглец.
Другие скромные дома, другие руки
в каждой борозде родной земли
меня средь долгой ночи ожидали.
Не раз я мимо этой двери проходил,
она тогда молчала,
крашеный фасад,
окошко с блеклыми цветами.
И это было чудом:
всюду — в краю шахтеров,
где горем воздух пропитался,
в пристани забытой Юга,
здесь, на гулкой улице,
средь музыки полудня,
окно, похожее на тысячи других;
меня там ожидали
тарелка супа
и сердце на столе.
Все двери были моими,
говорили:
«Брат, зайди сюда».

А в это время родину терзали,
так гроздя давят — горькое вино.

Маленький жестящик приходил,
мать с детьми,
неповоротливый крестьянин,
писательница, мыловар
и юноша, приколотый, как мотылек,
средь канцелярской мўки.
Поставлен был на двери знак,
чтоб я вошел, будь это днем иль ночью,
и чтоб сказал, не зная никого:
«Меня вы, кажется, сегодня ожидали».

Что можешь ты, проклятый, против воздуха,
 против всего, что из земли растет,
 цветет, молчит и смотрит,
 и ждет меня, и судит
 тебя, проклятого, с твоей изменой?
 Вот что купил ты,
 за что ежеминутно платишь.
 Сажаешь в тюрьмы, мучаешь, ссылаешь,
 рыщешь, окруженный наемными штыками,
 торопишься,
 чтоб у подкупленного совесть не проснулась,
 уснуть боишься.
 А рядом, в самом сердце Чили,
 я живу —
 беглец.
 Народ мне сходни приготовил,
 народ укрыл меня в глубоком подземелье
 родины моей,
 и под крылом голубки
 я сплю. И вижу сны,
 твои преграды я ломаю.

XII

Вам всем,
 молчаливые люди ночи,
 которые в темноте сжимали мою руку,
 неугасающие светильники,
 звездные строки,
 хлеб жизни,
 я хочу сказать все:
 если я увидел такую простоту,
 такой чистоты цветы,
 это может быть только потому,
 что я — это ты,
 горсть земли, му́ка, песня.

Я не колокол, слишком далекий,
не хрусталь, зарытый так глубоко,
что ты не можешь его разгадать,
я — только народ,
потайная дверь,
темный хлеб.

И когда ты меня принимал,
ты принимал себя —
гость, тысячу раз поверженный
и тысячу раз воскресший.
Вам всем,
которых я не знаю,
которые никогда не слышали моего имени,
которые живут на берегах рек,
у подножий вулканов,
в серых сумерках меди,
рыбакам и земледельцам,
синим индейцам края озер,
сапожнику, что сейчас протягивает к коже
свои древние руки,
и тебе, который, не ведая того,
ожидал меня ночью, —
я говорю вам всем:
я—ваш и вас я пою.

XIII

Пески Америки, и тучные луга,
и горы цвета крови,
братья, раскиданные бурей,
живые семена мы соберем,
они вернуться в землю.
Всходы нового маиса
твои слова, услышав, повторят.

Тебя хочу прославить я, маис,
из недр ты всходишь моего народа,
дабы родиться, строить, петь
и снова в землю возвратиться
для новой бури.

Здесь мои потерянные руки,
ты их не видишь в темноте,
дай мне твои,
я вижу их
над злым песком,
над ночью Америки.
Твою я вижу руку и другую,
что поднялась, готовая к бою,
и ту, что возвращается в родную землю,
как семя.

Я не один средь этой ночи —
народ, его не сосчитать.
Пересекая тишину, мой голос
бросает зерна в темноту.
Мученья, ночь, и снег, и смерть
посевы быстро прикрывают,
и погребенным кажется народ.
Но, в землю возвратившись,
маис из-под земли выпрастывает руки,
непреклонный,
он воскресает вновь и вновь.

Из книги «Испания в сердце»

Обращение

Чтобы начать, как о раскрытой розе,
как о начале неба, воздуха, земли,—
тоска по песне, по металлу боя,
который обнажает кровь.

Испания, хрусталь и битый камень,
взволнованная тишина пшеницы,
мех и горячий зверь.
Сегодня, завтра — ты идешь —
ни шороха, ни слова:
испуг надежды, как высокий воздух.
Стертая луна —
из рук в руки,
от колокольни к колокольне.

Мать-родина, овес, кулак,
сухая и горячая земля героев!

Проклятие

Родина, клянусь, ты прорастешь из пепла,
цветок неистощимых вод.
Из твоего рта, измученного жаждой,
вылетят лепестки хлеба.
Проклятье пришедшим на твою землю
с топором и жалом,
выжидавшим часа, чтобы открыть двери
наемникам и марокканцам.
Дайте лампу, глядите:
земля пропитана кровью,
кости обглоданы огнем,
это — одежда Испании.

Проклятье невидящим,
слепым,
принесшим родине
вместо хлеба слезы.

Испания, бедная по вине богатых

Бедность была для Испании, как чадные подмости:
камни, навороченные ручьем беды,
нераспаханная целина,
запретные кладовые
с оловом и лазурью,
утробы и ворота, запечатанные наглухо.
Они сторожили:
люди в треуголках с ружьями,
священники, похожие на печальных крыс,
толстозадые прислужники короля.
Суровая Испания, край сосен и яблонь,
твой господа запрещали тебе
сеять хлеб, тревожить руду, покрывать коров.
Ты должна была жить могилами,
кодить на паломничество к святому Христофору
и приветствовать американских макак
из «приличного общества».
Не стройте школ, не скребите плугом кору земли,
не собирайте зерен счастья,
молитесь, скоты, молитесь!
Вас поджидает бог толстозадый:
«Хлебай похлебку, брат во Христе!»

Мадрид

(1936)

Мадрид, одинокий и гордый,
июль напал на твое веселье
бедного улья,
на твои светлые улицы,
на твой светлый сон.

Черная икота военщины,
прибой яростных ряс,
грязные воды
ударилась о твои колени.
Раненный,
еще полный сна,
охотничьими ружьями, камнями
ты защищался,
ты бежал,
роняя кровь, как след от корабля,
с ревом прибоя,
с лицом, навеки изменившимся
ото света крови,
подобный звезде из свистящих ножей.

Когда в полутемные казармы, когда в ризницы
измены
вошел твой клинок,
ничего не было, кроме тишины рассвета,
кроме шагов с флагами,
кроме кровинки в твоей улыбке.

Альмерия

Блюдо для епископа, блюдо растертое, горькое,
блюдо с кусками железа, с золой, со слезами,
блюдо падающих стен,
блюдо для епископа, блюдо крови Альмерии.

Блюдо для банкира, блюдо, где лица, и щеки, и ямочки
детей счастливого Юга, блюдо с разрывами,
блюдо яростных вод, развалин и страха,
блюдо истоптанных лиц, хрящей, позвонков,
черное блюдо, блюдо крови Альмерии.
Каждое утро, каждое мутное утро вашей жизни
оно будет дымиться, горячее, на вашем столе.
Вы его слегка отодвинете холеными руками,
между хлебом и виноградом,
вы его слегка отодвинете, чтобы не видеть.

Но это блюдо тихой крови
будет каждое утро перед вами,
каждое утро.

Блюдо для полковника и для супруги полковника,
на полковом празднике,
блюдо для вас, богатые,
для послов, для министров, для нахлебников,
блюдо для дам в покойных креслах,
блюдо рубленого, жидкого, блюдо через край,
блюдо нищей крови,
на каждое утро, на каждый день,
блюдо крови Альмерии —
навсегда, навеки.

Победа Народной армии

Больше, чем память о земле,
чем совершенство камня и молчанье,
твоя победа,
родина, народ, овес!

Простреленное знамя впереди,
как грудь с рубцами
земли и времени.

После битвы

Огрызок земли. Измолотые роты
среди пшеницы. Подковы сломанные,
иней, камни.
Острая луна.

Луна — как раненая кобылица
в шипах железа и костей.
Грустное сукно
и дым могильщиков.

А позади, за нимбами селитры —
все, что осталось:
нищенское жниво, сожженное и сожранное.

Ободрана случайная кора.
Развеяна щепотка пепла.
И только звонкий колод
да ткань забытого дождя.

Колени, войдите глубже в землю!
Глаза, ловите все, чтобы назвать и ранить,
чтобы запомнить привкус смерти,
чтобы не знать забвения!

Мадрид (1937)

Сейчас я вспоминаю все и всех,
в самых глубинах,
коть за землей, но все же на земле.
Вторая зима.

В этом городе, где все, что я люблю,
нет больше ни хлеба, ни света.
Над сухой геранью хрустальный колод.
Ночью в стены, пробитые снарядом, как быком,
входят горестные сны.
На рассвете средь укреплений — никого,
только брошенная телега.
В сгоревшем доме с дверью в небо
вместо ласточек заплесневелый камень
и тишина веков.
Базар. Немного нищей зелени.
Сюда привозят каждый день
дорогой крови
рыбу, апельсины —
сестре или вдове.
Город горя, раненый, расщепленный, подточенный,
осколки стекла и кровь,

город, лишенный ночи, город ночи,
город тишины и канонады,
город героев.

Новая зима, вторая,
голая — ни хлеба, ни шагов.
Солдатская луна и город.
Все и всем.

Нищая земля, и жилы настежь —
кровь, большое сердце,
а слезы падают, как пули,
на истерзанную землю,
как голуби — звеня.
Кровь, что ни час, что ни день.
Я не говорю о вас, уснувшие герои:
перед вашей волей дрогнула земля.

Я слушаю: на улице
зима идет.
Дом, где я жил, дома и город,
все оцеплено огнем.

Уж больше года, как предатели с разбега
ударились об этот берег.
Ток твоей крови их поразил.
Ни огонь, ни смерть не скрыли этих стен.

Теперь убийцы караулят:
епископ с низким лбом,
золотая рота бездельников,
генерал и тридцать сребреников.
Вокруг тебя центурии слезливых богомольцев,
эскадроны протухших послгов,
вся свора в мундирах.

Хвала тебе, хвала в тумане, в свете,
колыбель грозы,
воздух крови,
в котором рождается пчела!

Сейчас, Хуан, ты дышишь,
Педро, ты смотришь, думаешь, ты спишь.
Сейчас в ночи без света, без сна, без отдыха,
одни, среди бетона
и проволоки,
на юге, в сердце, на каждом повороте
люди, без неба и без тайн,
обороняют город
Мадрид,
в высокой тишине победы,
потрясенный, как сломанная роза,
и окруженный лавром.

О некоторых испанских писателях

Прочитав роман или стихи испанского писателя, советский читатель может заинтересоваться, где живет автор — на родине или в изгнании. Прошло четверть века с тех дней, когда в итоге почти трехлетней гражданской войны большой и добрый народ оказался под пятой маленького и злого каудильо. Сколько событий произошло с тех пор! Мировая война, начатая теми самыми людьми, которые помогли каудильо вскарабкаться на престол, оборвала сорок миллионов человеческих жизней, разрушила сотни городов, искалечила судьбу двух поколений. Гитлер отравился в бункере, Муссолини повесили. А испанский курилка жив. Иностранные туристы летом заполняют Испанию, они восхищаются Альгамброй и пальмовым лесом Эльче, сокровищами Прадо и танцами с кастаньетами, боем быков и дешевой — песета обесценена, и мелкий служащий «Лионского кредита», перевалив Пиренеи, чувствует себя богачом. Американцы покупают по дешевке древние романские церкви и увозят их к себе. Американские генералы, английские дельцы, французские министры жмут руку каудильо, и старый карлик удовлетворенно улыбается, конечно, он предпочитал хорошее рукопожатие Гитлера, но у мертвых нет рук. Каудильо не спорит, он договаривается с живыми. Не только деньги не пахнут, не пахнут и руки.

Конечно, иностранцы видят не только Алькасар, оливковые рощи, красоту различных Кармен, они видят и нищету, голодных детей, сурово сжатые губы крестьянки, которая несет на голове большой кувшин с водой, тюремные стены. Трещит звонкая хота, кричат «оле» андалузские танцовщицы, звонят колокола, гудят машины, и вдруг отчетливо проступают тишина острога, молчание кладбища.

Четверть века. Все на свете изменилось. Но часы Испании поставлены не по гринвичскому времени, эти часы по указке каудильо стоят. В 1931 году я повидал самый обездоленный уголок Испании — Лас-Урдес. Я писал тогда: «Крестьяне

ютятся в темных вонючих норах, едят горсть бобов, иногда хлеб. Учитель говорит: «Среди моих учеников вряд ли найдется один, который хотя бы раз в жизни поел досыта...» Тридцать лет спустя я прочитал очерк двух испанских писателей Армандо Лопеса Салинаса и Антонио Ферреса «Пешком по Урдесу». Вот несколько фраз: «В этой деревне пятилетние дети не умеют ходить, жалко на них смотреть, они ползают на четвереньках... Домики напоминают свиные хлева... Бедная беззубая женщина дает грудь младенцу; груди плоские, свисающие как сушеные баклажаны, кажется, в них нет молока. У ребенка на голове язвы, мухи кружатся, облепляют его лицо... Высота комнаты семьдесят сантиметров, нельзя выпрямиться... В Лас-Урдесе не пекут хлеба, нет ни мельницы, ни печей. Хлеб — это роскошь в Лас-Урдесе...» Где-то далеко люди покупают холодильники, сидят у телевизоров. Воздушные корабли проникли в космос. А в нищем районе Эстремадуры люди живут в норах и мечтают о ломте хлеба.

Четверть века пышных молебнов и военных парадов, страха и нищеты, официальных речей о «величии Испании» и унижительных сделок с американцами. Писатель Хуан Гойтисоло рассказывал: «Мне было двадцать лет, и я чувствовал себя чужим в своей стране. Все твердили, что Испания — лучшая страна в мире, и потому мне казалось, что нет страны хуже». Четверть века без свободы, которую удушили железным ошейником, а испанский народ не забывал замечательных слов Рыцаря Печального Образа: «Свобода, Санчо, есть одна из самых драгоценных щедрот, которые небо изливает на людей, с нею не могут сравниться никакие сокровища: ни те, что таятся в недрах земли, ни те, что скрыты на дне морском... И напротив того, неволя есть величайшее из всех несчастий, какие только могут случиться с человеком». Чашу несчастья Испания выпила до дна.

Иностранному туристу может показаться, что Испания в летаргии. Что он видит? Горничных в гостиницах, музейные залы, увеселительные кабачки, гробы Эскориала, светскую чернь на барселонской Диагонали или на мадридском Корсо, длиннолицых аскетических проповедников, разодетых богородиц, которых проносят в дни традиционных процессий, марширующих солдат и где-то на городских окраинах нищий насупившийся люд. А Испания борется: то и дело всыхивают забастовки, студенты устраивают демонстрации, интеллиген-

ция подписывает протестующие обращения — от президента академии до никому не ведомого учителя. У каудильо беспокойная старость. Он то старается показать себя почти либералом, ведет переговоры с умеренными монархистами, говорит о своем великодушии, то показывает, что есть у него и гвардейцы, умеющие стрелять без промаху, и послушные судьи, и мастиные тюремщики, и палачи, готовые быстро гарротой удушить непокорных.

Читатели различных стран вдруг удивились: появились переводы с испанского — новые имена, хорошие романы, новеллы, стихи. Неожиданное воскресение испанской литературы некоторые критики называли «чудом».

В конце января 1939 года самый большой поэт Испании за последние сто лет Антонио Мачадо шагал по дороге к французской границе. Я видел этот страшный исход: шли солдаты разбитой армии, тащили пушки и пулеметы, шли профессора со связками книг, крестьяне гнали отары овец, плакали голодные дети, уносившие грошовые игрушки. Казалось, Испания уходит из Испании.

Незадолго до развязки Мачадо мне сказал: «Вот и конец — не сегодня-завтра они захватят Барселону. Для стратегов, политиков, историков все будет ясно: войну мы проиграли. А по-человечески, не знаю... Может быть, выиграли».

Поэт Мачадо вскоре умер в пограничном французском городке. Еще до него в Саламанке умер поэт и эссеист Мигель де Унамуно, бросив в лицо франкистам слова презрения: «Вы можете победить, убедить вы не можете». Потом в изгнании умерли другие поэты: Серрано Плаха, Прадос, Сернуда.

Поэт Мигель Эрнандес пытался перейти португальскую границу. Его задержали и выдали Франко. Эрнандесу тогда было двадцать девять лет. Судьба его необычайна. Два года он проучился в деревенской школе, а потом пас овец. Пристрастившись к книгам, он начал писать стихи. Когда вышла первая книга стихов, старшие поэты были поражены мастерством вчерашнего пастушка. Я встретил его в Мадриде, он тогда не думал о стихах — был солдатом Пятого полка. Он женился, ребенок умер от голода, должен был родиться второй. Его приговорили к расстрелу, и пять месяцев он провел в камере смертников. Потом каудильо показал себя милосердным — заменил казнь тридцатью годами заключения. Эрнандес выполнил только одну десятую и в возрасте тридцати двух лет

умер в тюрьме Оканья от туберкулеза. Жена с грудным ребенком голодала, и Эрнандес писал стихи, в которых отчаяние становилось силой. Его «открыли» десять лет спустя, теперь его стихами зачитываются и в Испании и в других странах. «Мертвые остаются молодыми», — «пастух из Ориуэлы» (так его звали товарищи) молодой говорит с молодыми о любви, об оливах, о гневe народа и о своей милой Хосефине.

Поэт Рафаэль Альберти много лет прожил в Буэнос-Айресе, и его дом был пядью испанской земли — он писал об Испании, думал об Испании, она заполняла его сны. Там я его видел — живого и отсутствующего, — он шел по улице мадридского предместья. (Теперь он и Мария Тереса Леон в Риме, значит, и там клочок Испании, маленький и трепетный, как человеческое сердце.) Хорхе Гильен живет в Америке. Леон Фелипе и Макс Ауб — в Мексике, Петере — в Женеве. Все люди тяжело переживают изгнание, но, кажется, испанцы болеют ностальгией больше всех. Они выделяются и в Нью-Йорке, и в Париже, и в Москве. Они работают, служат, разговаривают с товарищами, научились пить водку или виски, но их можно сразу отличить — другой голос, другие жесты, другие глаза, и где бы на чужбине ни встретились три или четыре испанца, будь то в московской столовой или в трактории Детройта, сразу начинается громкая, оживленная и надтреснутая тоской беседа, как говорят испанцы, тертулья. Хуан Гойтисоло, один из самых крупных молодых прозаиков, писал: «Мы, испанцы, трудно переносим жизнь без Испании...» Хосе Бергамин не вытерпел изгнания, вернулся на родину, но несколько лет спустя был отдан приказ о его аресте, и Бергамину пришлось снова пересечь океан.

О чем думал Мачадо, говоря, что проигранная война за свободу выиграна? Может быть, о детях? Выросло новое поколение. Сегодняшние забастовщики тогда еще кричали в люльках. Да и те писатели, которые теперь поражают читателей различных стран, были в годы гражданской войны детьми. Когда выступил Франко и фашисты начали захватывать за областью область, Эухенио де Норе было тринадцать лет, Х. Фернандесу Сантосу — десять, Р.-С. Ферлосио и Хосе Эспинасу девять, Хосе А. Гойтисоло и Альфонсо Гроссо — восемь, Хайме Биеде — семь, Хуану Гойтисоло — пять.

Убили Гарсиа Лорку. В тюрьме погиб молодой Эрнандес. Умер Антонио Мачадо. Ушли в изгнание лучшие поэты. Но

народ выжил, выжила и его литература. У Франко не нашлось своих талантливых поэтов, как не было их ни у Гитлера, ни у Муссолини. Каудильо войдет в историю, как самый лицемерный злодей. Он говорил о «примирении всех испанцев» — и заселял тюрьмы. Он воздвиг огромный крест в честь «всех погибших» — и ставили его, падая от истощения, пленные республиканцы. У него были рифмоплеты, бездарные одописцы, фабриканты пошлых романов, где люди, любящие свободу, изображаются простачками, сбитыми с толку демагогами, а Франко показан добрым, мудрым, спокойным вождем, настоящим каудильо. (В одном из таких романов — «Миллион мертвых» Хосе Хиронельи — Франко сообщают, что гражданская война кончена: «Каудильо не дрогнул. — Хорошо, спасибо, — ответил он и вернулся к прерванной работе».) Между каудильо и народом нет моста, а те испанские писатели, которые ушли из Испании, и те, которые пишут в Испании честные, искренние книги, связаны между собой. В феврале 1959 года в Колльюре, где похоронен Антонио Мачадо, встретились люди, приехавшие из Испании и покинувшие ее; президент академии Рамон Менендес Пидаль прислал послание, прославлявшее Мачадо, а политические заключенные прислали в ларце, изготовленном ими в барселонской тюрьме, горсть испанской земли на могилу «доброго Антонио»; поэты Хосе А. Гойтисоло, Блас де Отеро встретились с изгнанником Хосе Петерой.

Пусть читатель не гадает, где живет автор понравившегося ему произведения — на родине или в изгнании, где издана та или иная книга — в Мадриде, в Барселоне или в Париже, в Мехико, в Буэнос-Айресе. Это дело случая, биографии, судьбы, но не различия в отношении к Испании, к народу, к его великой трагедии.

В антологиях, в литературных журналах, выходящих в Мадриде или в Барселоне, печатаются многие стихи врагов фашизма, убитых или ушедших в изгнание, не только Антонио Мачадо, относимого всеми к классикам, или Гарсиа Лорки, по словам фашистских историков, убитого случайно, но и Эрнандеса, Альберти, Хорхе Гильена, Сернуды.

Конечно, большинство молодых писателей живут в Испании. Но и здесь не все гладко. Один из самых талантливых прозаиков Хуан Гойтисоло последние годы живет в Париже. Молодой каталонский поэт Иоахим Марко был арестован, через

некоторое время освобожден и уехал в Ливерпуль, где работал как профессор. Эухенио де Нора читал лекции в университете Берна.

На вопрос, где издана такая-то книга, тоже нелегко ответить. Старая русская поговорка «цензура — дура» вполне применима к испанской цензуре. В Испании большинство литературных премий присуждается до опубликования произведения, и десяток книг, удостоенных премии, не смог выйти в Испании — запретила цензура. Два романа, сборник рассказов, очерки Хуана Гойтисоло напечатаны в Париже или в Латинской Америке. Есть книги Бласа де Отеро, которые известны испанцам в аргентинском или в мексиканском издании, другие вышли в самой Испании, как, например, «Прошу мира и слова», хотя в этой книге не меньше, чем в других сборниках, стихов, направленных против фашистского строя. Каталонская писательница М. Аурелия Кампани получила премию за свой роман, который цензура запретила. Романы Антонио Ферреса запрещены цензурой и вышли за границей. Альфонсо Гроссо написал восемь романов, в Испании опубликованы только два. Премированный роман Армандо Лопеса Салинаса «Год за годом» цензура зарезала. Луис Гойтисоло просидел четыре месяца в тюрьме за политическую неблагонадежность, но его романы печатались в Испании. Как говорят испанские писатели, многое зависит от того, в чьи руки попадет рукопись: иногда запрещенный роман снова сдают в цензуру под новым заглавием, и цензор его разрешает.

Читатель может удивиться: что ж это за порядки — запрещенные цензурой книги печатаются в Париже или в Буэнос-Айресе, а их авторов не арестовывают. Испания шестидесятих годов не похожа на Испанию сороковых годов: волны забастовок, отчаянное экономическое положение, появление на сцене нового поколения интеллигенции, знающего гражданскую войну и массовый террор только по рассказам старших, перемены в международной обстановке заставляют каудильо глядеть на многое сквозь пальцы. Режим франкистской Испании последних десяти лет напоминает скорее Россию Николая I, чем Германию Гитлера. Франко находит поддержку только среди кадров армии, фанатичного духовенства и крупной (главным образом паразитарной) буржуазии. Он вынужден разрешать выезд за границу сотням тысяч рабочих, которые не могут прокормить свои семьи, и эти эмигранты поневоле рассказывают

соотечественникам о высоком жизненном уровне, о большой свободе в нефашистских странах.

Нет ни одного одаренного писателя, которому был бы по душе франкистский режим. Некоторые говорят об этом только своим друзьям, но большинство не боится повторять то же публично. Год назад мексиканский журнал «Куадернос американо» устроил анкету среди наиболее известных испанских прозаиков нового поколения. Пункт второй гласил: «Каковы, по вашему, условия, позволяющие писателю осуществить в нашем обществе взятую на себя миссию?» Наиболее «старый» из молодых, пятидесятилетний Камило Хосе Села, бывший участник войны на стороне франкистов, ответил: «Свобода, которой мы обладаем или которой мы можем добиться, и правдивость». Хосе Кабальеро Бональд говорит: «Необходимость свободы и честности не требует доказательств». Луис Ромеро: «Свобода слова». Аурелия Кампани: «Главное условие — свобода». Альфонсо Гроссо: «Свобода, а ее у меня с каждым днем все меньше — мои книги зависят от цензуры». Сусана Марч: «Прежде всего абсолютная свобода высказывания». Антонио Феррес: «Я думаю, что для меня, как и для всех, необходима свобода высказывания. Но меня трудно причислить к оптимистам». Рикардо де ля Регера: «Прежде всего свобода». Армандо Л. Салинас: «Главная и наиболее срочная задача — демократизация нашей структуры». Луис Гойтисоло: «Свобода слова». Один из лучших молодых прозаиков Хесус Фернандес Сантос в литературном интервью с французским испанистом сказал, что, может быть, страшнее цензуры самоцензура, когда писатель пишет только то, что может быть напечатано. У Поля Элюара есть стихотворение о том, как на всем, что он видит, он пишет одно имя — «Свобода», это стихи периода фашистской оккупации и Сопротивления. Именно так переживают молодые писатели Испании свое полумолчание.

Молодым свойственно отворачиваться от предшествующего поколения и почитать не отцов, а дедов или прадедов. Разрывы, мнимые или действительные, особенно чувствительны в эпохи, отмеченные трагическими событиями. Молодые писатели признают поэзию Мачадо, романы Пио Барохи. Они говорят, что многому научились у американских писателей — у Хемингуэя, Фолкнера, у итальянцев — у Моравиа, Павезе, Витторини. Хуан Гойтисоло в одной статье объяснял, почему советская литература ему понятнее и ближе французской «новой волны».

Все молодые отмежевываются от отцов и дедов, которых упрекают за «расчеловечение искусства» (так называлась книга эссеиста Ортега-и-Гассета). Критик Лейва писал: «В поэзии нет ничего сверхъестественного. Написать поэму это то же, что сделать стол...» Так рассуждали наши «лефовцы» сорок лет назад. Однако проза и поэзия сегодняшней Испании куда интереснее различных схем. Я не осуждал и не осуждаю молодых, когда они встают против своих предшественников, которым многим обязаны. Очевидно, таковы нравы истории. Кеведо высмеивал манерность Гонгоры, видимо не замечая, что он пишет на языке, обогащенном тем, кого он высмеивал. Нашим шестидесятникам стихи Пушкина казались устаревшими, а молодые футуристы отвергали не только Пушкина, но и Блока. Время ставит все на свое место.

Мне кажется, что художественные произведения молодых писателей Испании куда более заслуживают внимания, чем их критические суждения о прошлой литературе. В короткое время Хуан Гойтисоло, Р.-С. Ферлосио, Х.-В. Сантос, А. Гроссо и ряд других авторов возродили испанский роман. Это тем более удивительно, что писатели созревают теперь медленнее, чем в прошлом веке, что роман требует куда больше душевного опыта, чем поэзия, и что старшему из названных мною авторов еще нет сорока лет.

Новый испанский роман авторы и критики называют «реалистическим», «социальным», «объективным». Ярлычки всегда условны — то они настолько широки, что применимы почти ко всем и ко всему, то слишком узки, и тогда художественное произведение кажется взрослым человеком, на которого с трудом напялили детскую матроску.

Испанская литература, испанское искусство всегда отличались реализмом жестоким и поэтичным; таковы и «Дон-Кихот», и скульптура Вальядолида, и «кошмары» Гойи, и строфы Хорхе Манрике, и стихи Мачадо. Первый испанский поэт в начале XIII века Гонсало де Берсео, которому Мачадо посвятил стихотворение «Мои поэты», писал, как все его современники, о чудесах, но те чудеса, которые у французов выглядели изложением догматов церкви, в стихах де Берсео — изображения действительности: богматерь становится повитухой, чтобы помочь монахине, нарушившей обет целомудрия. Святая Тереса, желая показать реальность бога, писала, что он — в печном горшке. Когда Гойя изображал ужасы войны, они ка-

зались его современникам порождением мрачной фантазии, сто лет спустя они стали реальностью. До атомной бомбы «Гернику» Пикассо критики объясняли «разложением формы», а молодые писатели Испании принимают этот холст за раскрытие действительности. (Чтобы немного развеселить читателя, расскажу забавную историю. Блас де Отеро, думая о злодеяниях фашистов и о картине Пикассо, озаглавил свое стихотворение «Гер Ни Ка», очевидно рассчитывая, что цензура-дура может стать сверхдурой.)

Молодые писатели Испании многому научились и у старых авторов «плутовского романа», и у некоторых иностранных писателей нашего времени, но их главным учителем была окружающая их действительность. Хуан Гойтисоло писал: «В обществе, где человеческие отношения глубоко неестественны, реализм — это необходимость... Для нас, испанских писателей, есть только один вид бегства — бегство в действительность». Книжки молодых писателей показывают, что они не только хорошо знают жизнь, но видят и невидимую сторону Луны — душевный мир своих героев. Некоторые из них создали жанр, дотоле в Испании почти неизвестный, — художественный очерк. Они не декламируют о своей любви к Испании, не делают из остатков феодализма или из некоторых черт национального характера драгоценного своеобразия, не верят в «миссию Испании», но они любят свой народ, видят скуку одних, голод других, самодурство правителей и свирепость духовенства, которое стремится спасти догмы, подточенные временем. Они пишут, потому что не могут не писать, и чувство ответственности писателя для них не формула гражданской присяги, а голос совести. Их реализм — не бытовизм, не подражание своим или чужим классикам, не защита правильных идей с помощью схематических героев, снабженных именем, костюмом и социальным положением; персонажи романов — чудесный сплав людей, с которыми писатель встречался, и своего собственного мира; это живые люди с их пороками, несчастьями и душевными просветами. Романы — не графика, а живопись. Никто не сможет упрекнуть Гойтисоло, Ферлосио, Сантоса, Гроссо, Матуте, что они пренебрегают законами искусства или —прибегая к образу Хосе Ортега-и-Гассета — что они «разыскусствуют» сложный облик человека.

У большинства испанцев резко обрисованы черты лица, не менее четко проступают и черты индивидуального характера.

Писатели начала века на этом основывали идеи индивидуализма. Молодые писатели — не защитники индивидуализма, но они не хотят, чтобы картина общества заслоняла индивидуальные черты людей. Хосе Бергамин, выступая в 1937 году на конгрессе писателей в Мадриде, когда речи сопровождались разрывами фашистских снарядов, говорил: «Слово не только сырье, над которым мы работаем, это наша связь с миром. Это — утверждение нашего одиночества и вместе с тем отрицание нашей отъединенности». Понятые по-настоящему, эти слова относятся и к испанскому характеру, и к книгам лучших писателей современной Испании.

Испанский реализм включает некоторую склонность к сатире, более человеческой, чем Свифт, и более эмоциональной, чем Вольтер. Один из моих любимых поэтов — Хуан Руис, обычно известный под служебным титулом протоиерея из Ита. Его «Книга о доброй любви» написана в первой половине XIV века, то есть за сто лет до «Большого завещания» Франсуа Вийона. Хуан Руис описывает и нравы общества, и себя, и свою запретную любовь к монахине, с которой его познакомила старая сводня; его ирония жестока и поэтична, он сложен, свободен от догм и часто, издеваясь над цензурой-дурой, которая не вчера родилась, говорит, что показывает свои грехи для того, чтобы прославить добродетель. Сатира в романах молодых писателей Испании жестока, но всегда связана с некоторым сопереживанием автора, который не представляет читателю коллекцию интересных насекомых, как то делает порой в своих новеллах Альберто Моравиа, а состоит в заговоре со всеми своими персонажами.

Я невольно вступаю в спор с авторами романов: они меня убеждают своими произведениями, но не своими теоретическими формулами, относящимися к лаборатории творчества. Молодые испанцы часто говорят о превосходстве «объективного романа». Этот эпитет они понимают чрезвычайно своеобразно. Один писатель сказал, что цензура способствует развитию «объективного романа», лишая автора возможности вмешиваться в повествование, причем он говорил о хорошем деле нехорошей цензуры. Гойтисоло, говоря о романе Ферлосио, так определяет художественное кредо нового поколения: «Вместо того чтобы навязывать свое присутствие, как это делалось почти во всех романах, публиковавшихся до сих пор, посредством неуместных комментариев, которые только лишают роман

правдоподобия, он решил спрятаться. Скрываясь за своими персонажами, он позволяет им жить по их усмотрению... Словно кукловод, двигает он невидимыми нитями, никогда не появляясь на сцене». Гойтисоло, следовательно, называет «объективным романом» современную манеру повествования, которую полюбили американские писатели между двумя войнами. Хемингуэй отнюдь не «объективен» в своем романе, посвященном гражданской войне в Испании, но режиссер не выбегает на сцену, не рассказывает о людях — он их показывает. Так редко поступали авторы прошлого века, и, читая испанские романы, появившиеся за последние десять лет, я увидел, еще не зная про разговоры об «объективности», что молодые писатели Испании пишут по-современному, многому научились у Хемингуэя и Фолкнера, не считают обязательным описывать внешность героя или восстанавливать подробно его прошлое, зато придают большое значение диалогу — герой, выходя на сцену, сразу раскрывает себя. Это может показаться «объективностью» только самым тупым цензорам каудильо.

Ферлосио вовсе не дергает за ниточки и не предписывает своим героям то или иное движение, как это делает актер в театре марионеток. В романе «Харама» Ферлосио показывает молодых мадридцев, приехавших в воскресенье на речку Харама. Они пробуют развлечься, пьют, купаются. Одна девушка тонет. Приезжает следователь с цветком в петлице — он тоже пытался где-то развлечься. Это живые люди. Каждый писатель знает, что герои, обрастая плотью, сопротивляются автору, этим объясняется, что если писатель составил предварительно план развития сюжета, то почти всегда план меняется: герои не марионетки, и герои дергают ниточки авторского плана.

В искусстве нет почерка, которым должны писать все, нет законов арифметики. Гоголь описывал много фантастических происшествий: и существование отрезанного носа, и похождение мертвого Акакия Акакиевича, и покупку «мертвых душ», — однако произведения Гоголя нам кажутся более реалистичными, чем многие книги авторов, твердящих о своем стопроцентном реализме. Стендаль никогда не описывал внешность своих героев, а это не помешало тому, что читатели видят Жюльена Сореля. У Толстого автор вмешивается в повествование, и это не ослабляет правдоподобности романа. Главное, что сделали молодые испанские писатели, — они вернули словам ценность. Один из героев романа Гойтисоло «Прибой», бывший боец-

республиканец Хинер, говорит: «Раньше слова были как монеты — настоящие и фальшивые. Теперь же в ходу только фальшивые монеты. Слова «хлеб», «справедливость», «человек» потеряли свое истинное значение. Они стали пустым звуком, орудием лжи. Все равно что сказать «да» или «нет». Это сказано точно и по-испански; в книгах молодых авторов я нахожу народ, который я страстно полюбил.

Напомню: этот народ создал «Дон-Кихота» — книгу, которая помогала многим поколениям многих стран. Большую книгу, великий образ люди всегда понимают по-разному. Говорили, что это пародия на рыцарские романы. Наивные суждения любителей этикеток и порядка. Никто нигде теперь не читает рыцарских романов, а доспехи рыцарей лежат в самых пустых комнатах музеев. Только один рыцарь выжил и продолжает свой путь по горам и долинам мира. А Санчо не противовес Дон-Кихота, они неразлучны: один — поэт, другой — народ. Нет двух женщин — вымышленной Дульсинеи и вульгарной Альдонсы, есть мечта жизни и жизнь мечты.

Несмотря на годы позора, презрения к человеку, лжи, нищеты, Испания жива. Дон-Кихота и Санчо Пансу нельзя признать. Я это знал прежде. Эпопея стачек, мужество молодых, письма Гримау, фильм «Смерть велосипедиста», произведения молодых прозаиков и поэтов сегодняшней Испании напомнили мне об этом. Перед копьём Дон-Кихота ложь бессильна, а народ, сердце человека, искусство воистину бессмертны.

Комментарии

Шестой том Собрания сочинений Ильи Эренбурга открывается последним из художественных произведений писателя — повестью «Оттепель». Основную часть тома составляют книги и статьи о литературе и искусстве.

На протяжении всего творческого пути Эренбург в своих произведениях постоянно обращался к вопросам художественного творчества. Эта тема органически входит в ткань его произведений и зачастую приобретает существенное значение для выражения взглядов автора и его героев.

Но, естественно, более полно эстетические воззрения писателя раскрываются в собранных здесь его книгах, статьях и выступлениях, специально посвященных проблемам искусства¹.

Писатель-реалист, Эренбург и в статьях своих утверждает принципы реализма. Только то произведение искусства, которое отражает всю многогранность жизни, раскрывает внутренний, духовный мир человека, со всей его сложностью, представляет для Эренбурга подлинную ценность.

В своих статьях Эренбург ставит актуальные для художника вопросы — о долге писателя, о связи литературы с жизнью, о законах искусства. «Писатель живет интересами народа, его терзаниями и надеждами,— говорит он в книге о Чехове.— Стремление уйти от современности, отвернуться от живых людей, сосредоточиться на «вечных темах», очистив их от злобы дня, не раз приводило автора к художественным поражениям».

Эренбург отстаивает право писателя на подлинную тенденциозность, гражданскую страстность, которая, утверждает он, не только не противоречит природе искусства, но помогает художнику выразить передовые идеи своего времени. Вместе с тем Эренбург выступает против всякой спекуляции на важности темы и актуальности, ополчаясь против литературных поделок, упрощенчества и схематизма.

Много внимания уделяет Эренбург проблеме новаторства в искусстве («Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей», «За наш стиль», «Традиции Маяковского»). Он ратует за новые средства и приемы художественной выразительности, отвечающие духу времени.

Вместе с тем Эренбург с большим уважением относится к художественным традициям, во многих статьях говорит о значении для

¹ Отсутствие некоторых статей объясняется тем, что они почти полностью использованы автором в книге «Люди, годы, жизнь», которая составит два последних тома настоящего издания.

современности творчества Толстого и Стендаля, Некрасова и Чехова, мастеров Возрождения.

Некоторые суждения, высказанные Эренбургом в статьях 30-х годов, теперь устарели (положительный отзыв об А. Жиде в речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей и др.).

Литературно-критические статьи и книги Эренбурга— это не исследование историка или теоретика литературы, учитывающего совокупность и взаимосвязь всех фактов и явлений, а наблюдения большого художника, который пишет прежде всего о том, что ему близко и дорого. Некоторые характеристики и оценки Эренбурга можно оспаривать, подчас он чересчур субъективен, не всегда справедлив. Но личная заинтересованность, гражданский пафос, увлеченность и страстность придают силу и яркость его суждениям о явлениях литературы и искусства прошлого и настоящего.

Оттепель

К работе над повестью Эренбург приступил поздней осенью 1953 года; весной 1954 года была завершена и опубликована в журнале «Знамя» (№ 5) первая ее часть; в том же году повесть вышла отдельной книжкой в издательстве «Советский писатель»; в 1956 году были опубликованы обе части повести. (Вторую часть «Оттепели», считая ее «бледной и ненужной» автор в настоящее издание не включил; она была окончена в начале 1956 года, впервые опубликована в четвертом номере журнала «Знамя».)

«Оттепель»— одно из первых произведений советской литературы, в котором запечатлено начало новых процессов, характерных для современного этапа жизни нашего общества. Разумеется, когда писалась повесть, автор не мог предвидеть коренных изменений, связанных с XX съездом партии. Но, изображая жизнь того времени, писатель показывает, как в новых условиях стали оттаивать души людей, пытается передать «душевный климат» тех лет.

Изменения в жизни общества преломляются в повести через сферу личных отношений, через частную жизнь человека.

«Оттепель» подверглась критике во время дискуссии, предшествовавшей Второму съезду советских писателей, и на самом съезде.

Прежде всего, возражение вызвало само название повести, в которой, по мнению критиков, была заложена неверная оценка действительности.

Сам автор так объясняет смысл названия своей повести:

«Это слово, должно быть, многих ввело в заблуждение; некоторые критики говорили или писали, что мне нравится гниль, сырость. В толковом

словаре Ушакова сказано так: «Оттепель—теплая погода во время зимы или при наступлении весны, вызывающая таяние снега, льда». Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывают и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце,—о первых днях той весны, что должна была прийти»¹.

Автору ставили в вину «исключительность», «необыкновенность» положительных героев, в то время как «привычность и обыкновенность всего дурного подчеркивается так же настойчиво»².

Если такова картина нашего общества, спрашивали критики, то откуда же берется все то хорошее, что происходит в нашей жизни, кем это делается — людьми, громадным большинством народа или возникает само собой?³

Позднее, в одной из статей в «Правде» Эренбург писал: «В зависимости от своего склада и художественных возможностей один автор показывает хорошее, другой — плохое, и плохое показывает для того, чтобы легче было его преодолеть»⁴.

В повести Эренбург ставит постоянно волнующие его вопросы о судьбах искусства, об ответственности художника перед народом. Но именно образы художников Пухова и Сабурова вызвали больше всего нареканий критиков. Противопоставленный «халтурщику» Пухову одержимый, самозабвенно влюбленный в живопись Сабуров не без оснований характеризовался как «пассивный, замкнутый, стоящий в стороне от жизни народа и его борьбы».

Отвечая на упреки критиков и отмечая их противоречивость, Эренбург в выступлении на Втором съезде сказал:

«Я отнюдь не страдаю самообольщением и знаю, что в «Оттепели», как и в других моих книгах, очень много несовершенного и просто невыполненного. Однако я себя упрекаю совсем не за то, за что меня упрекают критики».

Несомненной заслугой автора является разоблачение истинной сущности Журавлевых, маскирующих свое глубокое равнодушие к людям словами о долге и «о пользе дела».

В читательских откликах отмечалось немало положительного в повести, и прежде всего — ее боевая направленность «против халтуры, против приспособленчества, карьеризма, равнодушия к человеку»⁵.

¹ «Новый мир», 1965, № 4, стр. 71.

² Второй Всесоюзный съезд советских писателей, Стенографический отчет, «Советский писатель», 1956, стр. 91.

³ «Литературная газета», 1954, 17 июля.

⁴ «Правда», 1957, 19 мая.

⁵ «Литературная газета», 1954, 5 октября.

Повесть переведена на многие языки мира: английский (1955, 1961 — Лондон; 1955 — Чикаго, Торонто; 1962 — Нью-Йорк); венгерский (1955); румынский (1955); греческий (1955, 1956); датский (1954, 1963); испанский (1954, 1957 — Буэнос-Айрес, 1956 — Аргентина); португальский (1958, 1959); итальянский (1955, 1957, 1960, 1963); немецкий (1957 — Берлин и Вена); польский (1955, 1956); сербскохорватский (1956); словацкий (1957); финский (1963); шведский (1955); французский (1957); японский (1955, 1956); телугу (1956); иврит (1956) и др.

Перечитывая Чехова

Очерк «Перечитывая Чехова» был впервые напечатан в журнале «Новый мир» (1959, № 8), в начале 1960 года вышел отдельным изданием в Гослитиздате.

Появившийся накануне столетия со дня рождения Чехова, очерк Эренбурга меньше всего был связан с юбилейной датой. Книга Эренбурга — не литературоведческая работа и не критическое исследование. Это даже не литературный портрет Чехова, хотя писатель воссоздает в ней живой образ на редкость скромного, удивительно чуткого к жизни и искусству художника.

Чехов — писатель наиболее близкий Эренбургу. Любовь к Чехову он, по собственному его признанию, пронес через всю свою жизнь. И в очерке именно поэтому необычайно много личного, он связан со всем душевным и литературным опытом автора. В нем нашли наиболее полное и, может быть, наиболее яркое выражение взгляды Эренбурга на искусство, литературные оценки автора, рассеянные в его статьях и художественном творчестве.

Пытаясь найти разгадку жизненности писателя, его глубокой близости нашим современникам, хотя мрачная эпоха, в которой тот жил и творил, давно ушла в небытие, Эренбург, по существу, ставит кардинальный вопрос искусства — о связи литературы с жизнью. Этот старый вопрос, по мнению автора, наиболее злободневный: «Большая эпоха требует большого искусства. В эпоху спутников Земли следует поговорить о спутниках человеческого сердца».

Разгадку неуязвимой силы Чехова, его глубокой современности автор видит прежде всего в его близости к душевному миру читателя.

На примере Чехова и других художников Эренбург показывает, что подлинный писатель живет своим временем, интересами народа и его надеждами.

Чехов был тысячами нитей связан со своей эпохой, он сумел создать целую галерею героев — выразителей различных общественных настроений. Но, изображая людей того времени, писатель раскрывает и их человеческие качества, их надежды и сомнения, их любовь, радости и страдания. Эти герои помогают нам понять себя, своих современников. Так, связь с современностью осмыслиется Эренбургом эстетически, приобретает критерий художественности.

Эренбурга-критика отличает способность говорить о старом и известном по-новому, по-своему, свежо и остро. В советском литературоведении уже давно разоблачен миф о «холодности», «беспристрастности» Чехова, о его якобы «аполитичности», равнодушии к общественным идеалам. Эренбург показывает, что «беспристрастность» Чехова никогда не была бесстрастностью: писатель никогда не скрывал своей любви, своих симпатий и антипатий, всегда выступал против лжи, в защиту правды, против произвола и несправедливости, в защиту человека.

В очерке множество тонких наблюдений над особенностями таланта Чехова. Говоря о скромности, объективности, сдержанности Чехова, Эренбург подчеркивает, что писатель при этом всегда защищал правду и всегда оставался объективным, не допуская назойливой моралью.

Очень интересны мысли Эренбурга о том, что в искусстве большую роль играют не только талант и мастерство, не только мировоззрение и среда, но также и характер самого художника, что в искусстве главное — не наблюдения писателя над жизнью, а участие в ней.

Книга переведена в 1960 году на шведский и японский языки; в 1962 году — на французский и английский.

Индия. Япония. Греция

Книга «Индия. Япония. Греция» вышла в 1958 году в издательстве «Искусство»; этим же издательством в 1960 году выпущена с репродукциями. «Индийские впечатления» были впервые опубликованы в журнале «Иностранная литература», 1956, № 6, в том же году вышли отдельной книжкой в библиотеке «Огонька»; «Японские заметки» печатались в «Иностранной литературе», 1957, № 8, и в газете «Правда», 1957, 24 июля; «Размышления в Греции» отдельно не публиковались.

Очерки Эренбурга написаны в 1956—1957 годах — вскоре после посещения Индии, Японии и Греции. Жанр этой книги своеобразен: сочетание путевых заметок с размышлениями о прошлом и настоящем этих стран, о древнем и новом искусстве. Объясняя замысел книги, Эренбург говорил:

«...черски о Японии, Индии, Греции не только путевые заметки, но и попытка осознать, продумать силу древнего искусства этих стран»¹.

Эренбург радуется, находя в чужом знакомое, близкое и родное. «Оказывается,— пишет он,— вокруг тебя такие же люди, с теми же сомнениями, радостями, тревогами. Все удивительно понятно, а казалось, что ничего не поймешь». Однако писатель всегда дорожит национальными чертами чужой культуры.

Эренбург восстает против традиционной трактовки древнего искусства, противопоставляющей Элладу Индии или Китаю, опровергает ходовые представления о вырождении искусства Индии, безнадежной деградации искусства современной Греции, о несамостоятельности японской культуры.

В противовес тем, кто вслед за Киплингем повторяет: «Запад есть Запад. Восток есть Восток, и вместе им не сойтись», Эренбург доказывает, что Восток и Запад встречались и встречаются. Он вспоминает о том, что японские художники XVIII века многому научили мастеров французского импрессионизма,¹ что французские энциклопедисты изучали философию Древнего Китая, а английские филологи в середине XIX века многое почерпнули из древнейшей драмматики Индии, что современный китайский театр обогатил французских режиссеров. При всем удивительном своеобразии культуры, пишет Эренбург, она не показалась ему запечатанной книгой: европейское искусство помогло понять поэзию Ли Бо и скульптуру эпохи Тан, древнюю живопись Аджанты и мудрость Тагора, скульптуру Нары и архитектуру современной Японии.

«Индийские впечатления» переведены в 1956 году на английский, индийский и японский языки; в 1957 — на испанский и румынский; в 1958 — на японский, хинди и марати (Индия).

«Японские заметки» в 1957 году переведены на японский язык; в 1962 году — на венгерский.

Французские тетради

Книга «Французские тетради» вышла в издательстве «Советский писатель» летом 1958 года, в следующем году была переиздана. Часть вошедших в книгу статей, очерков и переводов впервые публиковались в периодике: «Поэзия Франсуа Вийона» — в «Иностранной литературе», 1956, № 1; «К рисункам Пабло Пикассо» — там же, в № 10; «Старая французская песня» — в «Москве», 1957, № 3; «Уроки Стендаля» — в «Иностранной

¹ «Литературная газета», 1959, 9 июня.

литературе», 1957, № 6. Статья о Поле Элюаре была опубликована сначала как предисловие к книге поэта, вышедшей в 1958 году в Гослитиздате. Открывающая сборник статья «Некоторые черты французской культуры» была написана специально для «Французских тетрадей».

Большая часть включенных в книгу статей и очерков была написана в 1955—1957 годы. Но книга эта — плод многолетнего опыта, долгих размышлений.

Целый период жизни и творчества связан у Эренбурга с Францией. Еще юношей он впервые попал туда. После этого он часто бывал во Франции и подолгу там жил. Его друзьями были Ленжевен и Жолио Кюри, Матисс и Поль Элюар, большая дружба связывает его с Пикассо, Арагоном и многими другими писателями и художниками.

Эренбург пишет о значении французской культуры для других народов, о влиянии идей Великой революции XVIII века на творчество выдающихся писателей и художников Франции.

Чтобы легче понять национальное единство французской культуры, ее внутренний строй, автор приглашает читателя оглянуться на прошлое. Он говорит об искусстве XII и XIII, XV и XVI, XVIII и XIX веков в его связях с настоящим.

Конечно, каждая эпоха вносит новое в сокровищницу национальной культуры, но никогда подлинное новаторство во Франции не означало разрыва с традициями. «Сознание, что культура создана поколениями, что ее создавал народ, его сердце, его руки, связывает прошлое с настоящим», — пишет Эренбург.

Эту связь времен Эренбург устанавливает и в очерке о первом поэте французского возрождения Франсуа Вийоне, и в заметке о старой французской песне, и в статье о поэте XVI века, «тихом и чрезвычайно скромном» Дю Белле, и в статьях о писателях и художниках прошлого века Стендале, Мане, Ренуаре, Сезанне, и в статьях о своих современниках Пикассо и Элюаре.

В «Уроках Стендаля» Эренбург воссоздает портрет Анри Бейля, говорит о взглядах Стендаля на литературу, о понимании им процесса творчества, о связи книг писателя с реальностью и с личными переживаниями, с политическими страстями времени, о своеобразии его романа и о том, чем он близок писателям XX века.

Статья Эренбурга вызвала споры. Автора упрекали в модернизации Стендаля, в противопоставлении идейности и художественности, в объективизме и в субъективности оценок, в посягательстве на монополию в любви к Стендалю и в толковании его творчества ¹.

¹ «Знамя», 1958, № 7; «Литературная газета», 1958, 10 апреля.

«Стендаль, как и все большие писатели от Данте до Толстого,—пишет Эренбург,— был в своих произведениях тенденциозным, и это не может помешать автору. Но быть тенденциозным в искусстве вовсе не означает по-любому смещать пропорции и подчинять поступки героев идее романа; так создаются только дурные книги... Смещая пропорции, изменяя перспективы, желая придать правдивость своей идее, писатель повинуется строгим законам художественной правдивости».

Эренбург доказывает, что искусство не терпит фальши и нарушения своих законов.

Книга переведена в 1961 году на французский; в 1962—на японский и немецкий; в 1964—на датский языки.

Статьи о литературе и искусстве

Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей

Речь Эренбурга 21 августа 1934 года на Первом Всесоюзном съезде советских писателей была опубликована 22 августа (с сокращениями) в «Правде» (под названием «Книги меняют жизнь») и в «Литературной газете»; 24 августа — в «Известиях».

За наш стиль

Статья впервые напечатана в газете «Известия», 15 октября 1934 года, № 242, затем вошла в книгу очерков Эренбурга «Границы ночи» (Москва, «Советский писатель», 1936).

Традиции Маяковского

Статья написана в 1936 году и впервые напечатана в газете «Известия» (1936, 6 января); вошла в книгу Эренбурга «Границы ночи» (Москва, «Советский писатель», 1936).

Выступление на IX пленуме правления ССП

Большой отрывок из выступления на IX Пленуме правления ССП 5 февраля 1944 года был опубликован в «Литературной газете» (1965, 20 апреля) в связи с двадцатилетием Победы над фашистской Германией, под названием «Писатель и война».

О РАБОТЕ ПИСАТЕЛЯ

Статья написана весной — летом 1953 года, опубликована в журнале «Знамя», 1953, № 10.

О СТИХАХ БОРИСА СЛУЦКОГО

Статья напечатана в «Литературной газете» 28 июля 1956 года. Это один из многих откликов писателя на стихи поэтов военного поколения.

НЕИСТОВЫЙ САРЬЯН

Статья напечатана в «Литературной газете» 5 марта 1960 года. Она была написана в связи с восьмидесятилетием выдающегося армянского советского художника, с которым автора связывает давняя дружба.

Предисловие к книге «Сквозь время»

Статья была написана для сборника стихов четырех молодых поэтов: Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Николая Майорова, Николая Отрады, героически погибших в боях за родину. (Сборник вышел в издательстве «Советский писатель» в 1964 году.)

ОТСТАИВАТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

Выступление Эренбурга на сессии Руководящего совета Европейского сообщества писателей в Ленинграде (август 1963), посвященной проблемам современного романа, было напечатано в «Литературной газете» 13 августа того же года.

«РИМСКИЕ РАССКАЗЫ» АЛЬБЕРТО МОРАВИА

Статья была написана в 1955 году в качестве предисловия к книге Альберто Моравиа «Римские рассказы» (изд. «Иностранная литература», М. 1956).

НИКОЛАС ГИЛЬЕН

Статья написана в 1952 году в качестве предисловия к «Книге стихов» поэта (изд. «Иностранная литература», М. 1952).

ЖОРЖИ АМАДУ

Статья написана в 1954 году как предисловие к первой части трилогии Жоржи Амаду «Бескрайние земли» (изд. «Иностранная литература», М. 1955).

ПАБЛО НЕРУДА

В основу очерка положены статья, посвященная шестидесятилетию Пабло Неруды («Иностранная литература», 1964, № 7) и предисловие к книге поэта «Всеобщая песнь» (изд. «Иностранная литература», М. 1954).

О НЕКОТОРЫХ ИСПАНСКИХ ПИСАТЕЛЯХ

Статья написана в 1964 году, опубликована в журнале «Иностранная литература», 1964, № 12.

Содержание

ОТТЕПЕЛЬ. Повесть	7
ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЧЕХОВА	131
ИНДИЯ. ЯПОНИЯ. ГРЕЦИЯ	
Предисловие	197
Индийские впечатления	203
Японские заметки	252
Размышления в Греции	287
ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕТРАДИ. Заметки и переводы	
О некоторых чертах французской культуры	323
Поэзия Франсуа Вийона	374
Отрывки из «Большого завещания» и баллады Франсуа Вийона	384
Старая французская песня	395
Песни XV—XVIII веков	403
Поэзия Иоахима Дю Белле	413
Сонеты Дю Белле	424
Уроки Стендаля	431
Импрессионисты	464
Пабло Пикассо	493
О поэзии Поля Элюара	505
СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ. ПЕРЕВОДЫ	
Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.	517
За наш стиль	528
Традиции Маяковского	537
Выступление на IX Пленуме ССП	544
О работе писателя	555
О стихах Бориса Слуцкого	588
Неистовый Сарьян	596
Предисловие к книге «Сквозь время»	600
Отстаивать человеческие ценности	602
«Римские рассказы» Альберто Моравиа	608

Николас Гильен	614
Из Николаса Гильена	617
Жоржи Амаду	626
Пабло Неруда	631
Из книги «Всеобщая песнь»	642
Из книги «Испания в сердце»	654
О некоторых испанских писателях	661
Комментарии	675

Илья Григорьевич

Э Р Е Н Б У Р Г

Т о м 6

Редактор

И. Чеховская

Художественный редактор

Ю. Васильев

Технический редактор

Ж. Примак

Корректор

М. Доценко

Сдано в набор 21/VII 1965 г.
Подписано в печать 30/X 1965 г.
A12819. Бум. 60×84 1/8. 43 печ. л. =
40,1 усл. печ. л. 37,13 уч.-изд. л.
Тираж 200 000(1—100000).
Цена 1 р. 25 к.

Издательство

«Художественная литература»

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Первая Образцовая типография

имени А. А. Жданова

Главполиграфпрома

Государственного комитета

Совета Министров СССР по печати

Москва, Ж-54, Валуевая, 28.

Заказ 2821

1900