

ВЗГЛЯД

Взгляд

Взгляд

Критика

Полемика

Публикации

Взгляд

Взгляд

Взгляд

День литературы

Я думаю, что...

Из писательского архива

Воскрешая в памяти

енигматика и самонрительна

Взгляд Взгляд Взгляд

Критика. Полемика. Публикации

Москва
Советский писатель
1988

В 40 Взгляд: Критика. Полемика. Публикации.— М.: Советский писатель, 1988.—464 с.

ISBN 5—265—00427—0

«Взгляд» — это попытка вынести нелицеприятные суждения о произведениях современных писателей, поверая их высокими критериями подлинности и художественной правды. Замысел нового издания, отличающегося остротой и полемичностью,— противостоять благодушию и комплиментарности в критике.

Особый раздел в книге — обсуждение произведений, вводимых ныне в читательский обиход, материалы из литературного наследия.

4603020000—126

В **435—88**

ББК 83 3Р7

083(02)—88

Составители:

Алла Николаевна Латынина

Станислав Стефанович Лесневский

Художник

Василий Евгеньевич Валериус

Взгляд

Сборник

Редактор

Л. Б. Воронин

Художественный редактор

Ф. С. Меркуров

Технические редакторы

З. Б. Хамидулина и Н. Б. Панфилова

Корректоры

И. Н. Голубева, И. В. Крюкова

ИБ № 6568

Сдано в набор 15.10.87. Подписано к печати 04.04.88. А 05346. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офс. № 1. Школьная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 29. Уч.-изд. л. 27,15. Тираж 25 000 экз. Заказ № 714. Цена 1 р. 50 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

От редакции

Само название — «Взгляд», взятое нами в заглавие нового издания, — восходит к известным в русской литературе традициям. Вспомним знаменитые обзоры Белинского, которые он увенчивал этим емким отглагольным словом. А еще раньше — «Взгляд на старую и новую словесность в России» А. Бестужева (Марлинского) в «Полярной звезде». «О «Взгляде» можно бы нам поспорить на досуге», — писал А. С. Пушкин автору статьи.

Выбирая это название, мы хотели напомнить о праве критиков иметь разные точки зрения, разные взгляды на один и тот же предмет.

Предлагаемое читателю издание задумано как полемический ежегодник, созвучный нынешнему духу демократии и гласности. Критический угол зрения, под которым рассматриваются явления литературы, — попытка обозначить современный, нелицеприятный подход к их оценке, исключаящий благодушие и чиновничество. Попытка, обусловленная требованиями XXVII съезда партии к критике и диктуемая желанием напомнить об истинных критериях и ценностях.

На что же в сегодняшней литературе обращен наш «Взгляд»? Сразу оговорим-

ся: круг его обозрения избирателен. Сборник не претендует на сбалансированное отражение всего достойного в литературном процессе — в опасении, как бы не упустить какое имя. «Взгляд» останавливает внимание на тех наиболее заметных новопубликациях, которые вызвали широкий общественный резонанс и всеобщий читательский интерес, на произведениях, вокруг которых развернулись шумные и острые дискуссии.

Цель наша — вынести на страницы настоящего издания эти споры и полемические суждения, представить в критических мнениях разные творческие позиции. Естественно, что не со всеми суждениями тут читатели могут согласиться.

Есть в оценках и размышлениях иных авторов и налет субъективных пристрастий, и полемические заострения. Но в целом, надеемся, сборник передаст живое дыхание сегодняшнего дня литературы, пафос нашего переломного времени.

Особым предметом обсуждения явились в книге публикации произведений, которые долгие годы не имели выхода к читателям и теперь, обнародованные в журналах, оказались в центре общественного внимания и интереса.

Понятно, что трудно поспеть за быстро текущим движением литературы. И, наверное, к тому дню, когда читатель возьмет в руки книжку «Взгляда», что-то изменится в общественной и литературной ситуации. Но, хочется верить, страницы этого издания донесут запечатленные в них дух и приметы времени начавшейся революционной перестройки.

Взгляд

День литературы

Взгляд

О чем думаем? О чем спорим?

(Три вопроса критикам)

Какие произведения последнего времени привлекли ваше внимание?

Какие дискуссии о прозе показались вам наиболее примечательными?

Что вы ждете от современной литературы, какие тенденции ее развития кажутся вам наиболее плодотворными?

Эти вопросы, как нам представляется, неизбежно затрагивают наиболее заметные явления и факты современной литературы, вызвавшие острые дискуссии, широкий читательский резонанс.

Обращаясь к известным критикам разных взглядов, разных творческих позиций, мы никого не стесняли определенными рамками. Каждый, естественно, ответил не только по-своему, но и в тех пределах, которые вправе избрать критик, говоря о сегодняшнем дне литературы. Но, как нам кажется, в конечном счете из мозаики подобных ответов и возникает достаточно полная картина современной литературной жизни.

Лев АННИНСКИЙ

Это очень деликатно и хорошо сформулировано: «Какие произведения последнего времени привлекли внимание?» Потому что произведения, которые я сейчас назову, не вызывают во мне ни солидарности, ни восхищения, а скорее горечь

и несогласие. А привлекли внимание — да еще какое! — «Печальный детектив» В. Астафьева и «Плаха» Ч. Айтматова. Вещи самобытные, выстраданные, противоречивые — настоящие детища слома и перемены, памятники периоду Перестройки... Мистика, что ли: и период — на «П», и произведения — на «П»?..

В кинематографе, кстати, достижения неизмеримо больше. Тут я и солидарен, и восхищен. «Покаяние» Т. Абуладзе, «Плюмбум» В. Абдрашитова... Что такое, опять на «П»... «Тема», «Легко ли быть молодым»... авторы все-таки на «П»: Панфилов, Подниекс. Потрясающе!

На вопрос о том, какие дискуссии о прозе кажутся вам наиболее примечательными, отвечу: никакие. Разве что дискуссия в «Литературной газете» о биографическом жанре. Там хоть задели за больное: правда ли или неправда, что народ всегда имеет тот тип правления, к которому внутренне готов? Но по обыкновению истинная тема спора была прикрыта декоративной: может ли писатель додумывать что-то сверх документа? Остальные дискуссии удручающи, и не столько по уровню участников, сколько по уровню цели и темы. Занимает или не занимает данный жанр должное место? Хорошо ли мы поработали с молодыми или нехорошо? Виноваты ли критики в том, что писатели впадают в хвастовство и прекарснодушие, или те сами виноваты? Кто имеет право переводить: знаток или талант? А кто не имеет права, пусть отваливает.

Все это, pardon, драка у кормушки, а никакое не обсуждение проблем. Крику много, а — скучно.

И, наконец, чего я жду от современной литературы?

Жду, когда от освоения тем, вчера запретных, а сегодня опьяняющих новизной материала и проблематики, она перейдет к исследованию истоков, корней, причин того, что произошло, к пониманию той почвы, на которой произрастает «запретократия». Собственно, литература уже делает это. «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, «Белые одежды» Владимира Дудинцева, «Ночевала тучка золотая» Анатолия Приставкина, «Мужики и бабы» Бориса Можяева, «Васька» Сергея Антонова, на первых порах потрясающие уже самой откровенностью, теперь все более работают на ином, «молекулярном», что ли, уровне, помогая понять (и изменить) психологию общества: тот самый «человеческий фактор», в который все упирается, чтобы не сказать: в котором все вязнет.

Вот пример: «Зубр» Даниила Гранина. Материал — неслыханный. Судьба Тимофеева-Ресовского, невозвращенца, проработавшего всю войну у немцев (и на немцев), а затем

вернувшегося, прощенного, принятого,— раньше о такой судьбе и слова нельзя было сказать. Теперь сказали. Освоили. Вернули. Что дальше?

Дальше начинаешь думать о подробностях, о «мелочах». Арцимович в 1945 году не подал Тимофееву руки... Гранин пишет, что в тот год он тоже не подал бы руки русскому, который работал у немцев. Так. Это абсолютная правда тогдашнего психологического состояния, и задним числом менять ее незачем. Но как с ней быть сегодня? Как тогдашняя правда сопрягается с теперешним к ней отношением? Все-таки когда писатель пишет восторженную книгу о человеке, которому не подал бы руки, то сама степень откровенности, с которой Гранин рассказывает все это, сам феномен, ситуация — такова, что ранее ее, наверное, сочли бы просто абсурдной, а теперь она есть, повторяю, откровение: художественно этот эпизод — сильнейшее место в повести Гранина. «Не подал бы руки», — пишет он. Но сколько потом «всяких рук пожимал», со сколькими отъявленными мерзавцами ручкался из соображений дипломатии, этикета, еще черт знает чего, — это как? Это что, «другой вопрос»? Гранин сознается: тот же самый. Но тогда — как быть с Тимофеевым-Ресовским, который дождался наших солдат в Берлине 45-го года, после чего его рука повисла в воздухе? Много лет спустя Гранин мучается сам и мучает своего героя вопросом: зачем же вы там остались? Надо было вернуться...

Вернуться — куда? Прямоком в тюрьму? Туда, куда уже отправили Николая Вавилова? Вернуться, чтобы стать мишенью для Лысенко и его опричников? Вернуться, чтобы мгновенно кончилось все: жизнь, судьба, наука?.. Гранин не передает всей аргументации, которую перед ним развернул (или мог бы развернуть, но не захотел из гордости) Тимофеев, а только один-единственный его вопрос:

— Как вы все это допустили?

На этот вопрос Гранин не отвечает. А мог бы? Хотя бы «в порядке эксперимента»? Ну, скажем, так: а что ж мы-то могли? Что я-то мог? Я разве устраивал гонения на генетиков? Я разве работал у Лысенко? Меня ведь не спрашивали... Это все само сделалось, ситуация сработала, отдельный человек разве мог чего-нибудь «не допустить»?

Логика есть.

Но тогда вопрос к Гранину: почему вы к себе применяете закон ситуации, а к Тимофееву — закон личности? «Рукопожатие» — это, простите, акт индивидуальный: подавать руку, не подавать... Так ведь он тоже попал в «ситуацию». Если вы у него требуете ответа как у личности, то куда же сами прячетесь? А если прячетесь

сами (нас-де «не спрашивали»), так вас ведь и дальше «не спрашивают»: приехало начальство, все само решило: раньше Тимофеев был «врагом», теперь стал «своим», при чем тут ваши «рукопожатия»? Руки в этом случае совсем для другого требуются: единогласно поднимать их.

— Так то 1945 год! — скажет мне читатель. — А теперь какой?

А теперь — 1988-й. И вот в 1988 году я слушаю радиопередачу: репортаж с места событий — об отозвании депутата. Дело опять-таки в прежние времена неслыханное, сенсация эпохи Перестройки: депутата, не оправдавшего надежд, лишают полномочий! Гласно! И репортаж об этом — на всю страну! Есть от чего прийти в воодушевление, не так ли? Вообще говоря, я и воодушевлен, хотя некоторые частности, мелочи и подробности по части «человеческого фактора» производят... как бы обратный художественный эффект. Выступает один оратор, громит опростоволосившегося депутата. Выступает другой, громит. Выступает третий, громит. Вносится предложение: отозвать его. Голосуем. Кто за? Прошу опустить. Кто против? Против нет.

Единогласно.

В этот момент душа моя и входит в состояние, которое в нынешнем молодом поколении обозначается странным и прекрасным словом: «отпад».

Как в одной из пьес о 1905 годе рабочий-мебельщик говорит о хозяине фабрики, Николае Шмидте: барин велел всем в профсоюз вступить.

Литература наша воодушевленно перестраивается. Славное дело! Пусть же попробует, перестроившись, перепахать ту почву, на которой приходится делать перестроения. Пусть попробует наши души перестроить. Это дело не такое громкое и славное. Но коренное. И трудное. Потому что причина — в нас.

Кроме искусства и литературы, это дело, может быть, никто и не сможет сделать.

Вот я и «жду» от нее.

Анатолий БОЧАРОВ

1. Разные есть критики. Одни любят писать о взволновавшем произведении, пусть даже в чем-то и несовершенном. Других влечет целостный художественный мир писателя, пусть даже этот мир неустойчив или недостаточно глубок. А есть такие, кого больше волнует течение литературного

процесса, развитие примечательных тенденций, пусть даже они не закреплены в художественно значительных произведениях.

Я принадлежу к третьему типу критиков и потому обозначаю несколько тенденций, которые, на мой взгляд, проявились в последние годы.

В первую очередь это продолжающееся усиление философских исканий. Разные определения возникали в 70-е годы: лирико-философская проза, нравственно-философская проза, онтологическая и т. д. А теперь С. Пискунова и В. Пискунов в статье «В пространствах новых...» объявили о натурфилософской прозе, разветвив ее уже на «низовую» и «высшую» и причислив к ней произведения В. Маканина, А. Кима, В. Крупина, С. Залыгина и, конечно же, Ч. Айтматова. И хотя они подчас с ощутимой натяжкой и формулировали и прилагали к конкретным произведениям черты именно натурфилософской прозы, саму назревшую потребность рассмотреть философские искания прозы последних лет они обозначили верно. А к анализирувавшимся произведениям можно прибавить «Последнюю пастораль», где А. Адамович задается многими «крайними» вопросами.

В силу ряда причин философское насыщение нашей прозы происходит отнюдь не легко и просто — тому примером неудача «Белки» А. Кима, да и у С. Залыгина в «Послебури» разговоры героев на высокие, глобальные темы отражают лишь авторскую саморефлексию (не всегда глубокую) и практически не связаны с реальной судьбой героев.

Пытаясь как можно лаконичнее выразить свою мысль, скажу: мы не достигли пока в прозе каких-то значительных философских открытий, но все чаще встречаем художественные структуры, позволяющие подступаться к вечным, «проклятым» вопросам человечества.

Увеличивается глубина исторического захвата. Но не того панорамно-описательного, который был, к примеру, в «Сотворении мира» В. Закруткина или «Вечном зове» А. Иванова, а аналитического, направленного на то, чтобы понять истоки и закономерности сегодняшних социальных и общественных состояний, вписать прожитые семь десятилетий в общую цепь национальной, народной истории, постичь сложное взаимодействие нового и извечного в психологии человека.

Даже такой «локальный» писатель, как В. Быков, обратился в «Знаке беды» и «Карьере» к прошлому героев, но не просто к биографическим подробностям, а именно к тем социальным противоречиям, которые обусловили поведение героев в критической ситуации.

Словом, тенденция идти в глубь времени, в глубь чело-

веческой судьбы проявилась в прозе вполне отчетливо, а недавнее обнародование целой группы искусственно задержанных в прошлые годы произведений придаст исторической ретроспективе происходящего в современности большую уверенность, основательность, избавит от легковесного и лукавого скольжения. Один пример в подтверждение этого тезиса. В 1986 году одновременно появились в журналах давнее «Новое назначение» А. Бека и свеженький «Звездный час» В. Красильщикова. В полном соответствии с исторической правдой А. Бек пишет о самоубийстве С. Орджоникидзе из-за осложнившихся отношений со Сталиным. В «Звездном часе» Орджоникидзе умирает от приступа сердечной болезни. И здесь дело ведь не просто в сообщении факта, а в правильном познании душевного состояния героя, исторически достоверном объяснении причин его выхода из борьбы. Надеюсь, что теперь такие игры с историей, как у В. Красильщикова, будут сильно затруднены и в психологии писателя, и в психологии читателя.

Наконец, несомненным представляется движение ко все более глубокому познанию сложного, «амбивалентного» внутреннего мира личности.

Повинно в этом прежде всего усилившееся внимание общества к ценности и неповторимости каждой личности. Но, как ни покажется странным поначалу, такое движение побуждалось и «застойными» явлениями в нашей социальной и общественной жизни: приглашение социальной активности людей вело к замыканию человека в себе самом, сосредоточенности на своем мире (далеко не всегда «мирке»). Литература и должна была добираться до этого состояния человека, выявлять его вину и его беду. Да, и беду. Прозу «сорокалетних» упрекали в мелкотравчатости, а она ведь выражала ту тревогу за опустошение человека, которая возникла в обществе на рубеже 80-х годов и была уловлена и выражена в решениях XXVII съезда партии.

Может быть, своеобразным завершением этой линии станет повесть В. Маканина «Один и одна», где художественный анализ таких опустошенных душ доведен до предела: две выморочных, бесполезно сгоревших судьбы — и внешняя бесстрастность повествователя, фиксирующего процесс опустошения. Читать эту историю трудно, порой досадуешь на повторы, на заячье петляние сюжета, но автор снова и снова погружает нас в «скудную историю» одиночества, отгоревших порывов, бесплодных и бесплотных надежд, чтобы до самых тонких нервных окончаний дошло, как непереносима эта тяжесть опустошения. Смеею предположить, что название одновременно появившейся в другом журнале повести В. Ма-

канина «Утрата» тоже, как говорится, корреспондирует тому настроению, которое владело автором при написании его последних повестей и рассказов. Новое время породит, как водится, новые песни. Но в активе всей нашей прозы уже останется это умение улавливать реакцию «повседневного» человека на сполохи социальных обстоятельств.

2. Самой запомнившейся и, думаю, самой принципиально важной, наглядно отразившей всю сложность нынешней духовно-психологической перестройки была дискуссия об «Игре» Ю. Бондарева.

Уже споры 1985 года, разгоревшиеся после статьи С. Гуськова и К. Скопиной в «Комсомольской правде», явили, как умело и открыто были срежиссированы выступления журналов в конце 1985 года в защиту романа и как, оказывается, слабы критические стрелы против крепостных стен «некритикабельных». Еще резче это обнаружилось после дискуссионных статей И. Дедкова и Ю. Идашкина в «Вопросах литературы». Реакция на этот обмен мнениями обнаружилась и стремление критиков спрашивать с крупных писателей по крупному счету, единственно достойному их, и нежелание некоторых прозаиков и критиков понять и принять новую общественную ситуацию.

Явно групповыми интересами были продиктованы статьи в «Нашем современнике» — и раболепно-величальная Вл. Коробова, и грубо «ярлыковая» Н. Федя, призвавшего дать решительный отпор «стремлению Дедкова дискредитировать русскую литературу в ее наиболее значительных явлениях». Оскорбительной по отношению к И. Дедкову была и статья А. Ланщикова в «Москве».

И то, что даже после этих критических баталий находятся критики, ставящие «Игру» в один ряд с «Пожаром», «Плахой», «Печальным детективом», показывает, как много еще нужно вытравлять критике в себе самой, чтобы достойно говорить о литературе.

Резко обнажив всю сложность отношений между критикой и литературой, а также необходимость утверждать требовательный подход к текущей литературе, эта дискуссия во многом расчистила путь для объективной оценки «Печального детектива», «Плахи», «Все впереди».

По всем этим причинам дискуссия вокруг «Игры» кажется мне значительнее и, я бы сказал, проблемнее как дискуссии о прозе «тридцатилетних», так и тех дискуссий, которые были лишены внутреннего жара полемики и свелись фактически к предоставлению плацдарма для выступлений критиков и писателей по самым общим вопросам: «Судьбы романа — судьбы реализма?» в «Литературной газете» и «Современ-

ная проза: пути развития» в «Литературном обозрении».

3. Ответ на последний вопрос я начну со шпильки в адрес авторов анкеты. Удобно ли в полемическом сборнике ставить вопросы, нацеливающие на умиление: наиболее заметные произведения, самая примечательная дискуссия, перспективы развития.

Кто же ждет плохого от будущего? Нас так долго воспитывали в духе оптимизма, что никто не помыслит пророчить появление каких-либо гнилостных тенденций. Но 3 «кита», на которых мы держались в 1986—87 годах,— «Пожар», «Плаха», «Печальный детектив», не могут все-таки снять тревогу серьезной критики за состояние и дальнейшее развитие нашей прозы, особенно молодой. И как раз 1986 год был в этом смысле очень показательным. С азартом ринулись журналы печатать произведения, «задержанные выходом», но не был ли повинен в этом кроме желания восстановить историческую справедливость еще и явный неурожай произведений на современную тему? Некоторые рукописи, созданные еще в старой «системе ценностей», увяли на корню, а произведения, побужденные новой атмосферой, еще не появились. И опасаясь, что в ближайшие год-два не появляться: мы, похоже, не сумели переломить литературную ситуацию. Да и слишком долго приминали хорошую, честную прозу «некоторые» редакторы и «отдельные» критики. Так что литературе придется, по-видимому, еще какое-то время наращивать мускулы, прежде чем она сможет поднять трудный груз современных проблем — да не так, чтобы при появлении одного-двух удачных произведений громко ликовать: «Ах, как мы преуспели», а так, чтобы можно было удовлетворенно сказать: «Вчерашний рекорд стал сегодня уже нормой». Но в конце концов это должно произойти, порукой чему служит наша вера в неперенное появление крупных талантов и значительных произведений. И литературная ситуация, надеюсь, изменится к лучшему. Так что я в принципе оптимистически смотрю на дальнейшее развитие нашей прозы. Да и как иначе. Сколько упреков и поучений посыпалось, когда я в 1980 году сказал о том, что при всех успехах можно отметить некоторую «усталость» нашей «военной» и «деревенской» прозы. Но никто не возразил Ф. Кузнецову, когда он, осудив эти «устало-похоронные настроения», провозгласил, что «время от середины 60-х до начала 80-х редкостное и удивительное по количеству и качеству талантов». Так что теперь я усвоил, что восторгаться всегда выгоднее. Вот я и восторгаюсь перспективой. А кто-то может теперь критиковать меня за то, что я ищущу выгоды...

Игорь ЗОЛОТУССКИЙ

Как бы ни были мы недовольны нашей литературой, только она и хранит еще дух народа, дух независимости и чести и, если полное утаивание правды невозможно, если есть стыд в обществе и непреклонная воля к идеалу, — это работа литературы, это ее старания.

И не только новые произведения, но и произведения, лежавшие в столах и теперь ставшие достоянием публики, говорят об этом. Не было бы запаса — значит, не было бы и что печатать, значит, литература, предавая свой долг, молчала, значит, само молчание ее было заполнено пустотой, безродною пустотой.

Роман А. Бека «Новое назначение» пролежал под спудом двадцать лет. Он лег сейчас на чашу весов литературы как оправдание ее пауз, ее недомолвок, ее невольного молчания.

И вот уже вышли стихи В. Шаламова, рассказы В. Гроссмана, повести К. Воробьева, В. Тендрякова.

Одни считают, что А. Бек — это прошлое, это вчерашний день нашего знания об эпохе Сталина. Но, позвольте, чье это знание? У народа еще не открылись глаза на то время. А. Бек их открывает. Тут нужна просветительская, черновая работа литературы, которая, не помышляя о высшей красоте, должна чистить, чистить и чистить авгиевы конюшни истории, хотя, признаюсь, сравнение с конюшнями хромает, как хромают всякие сравнения.

Можно предположить, что в ближайшие годы мы будем иметь дело с этой чисткой. Что сатира, критика и острота станут диктовать литературе ее тон и сюжеты.

Спрос на остроту велик, ибо заждались мы ее, выстрадали ее в годы безвременья, хотя, повторяю, литература была единственным прибежищем критики и остроты, мешая их с высокой любовью.

Отзвуки этой высокой любви я слышу по-прежнему в крестьянской прозе. Пример тому — рассказы Бориса Екимова. Ясный голос. Прекрасные пейзажи. Дрожащая сердечная нота во всем. Дай бог, чтоб эта проза еще прожила, чтоб голос ее удержался. Глядишь, и тепла будет в литературе побольше, а то изъязвилась она от иронии, от самоиронии, от насмешки над «высокими чувствами». В рассказах Бориса Екимова есть целебное простодушие, а его-то, как и идей, не хватает современной российской словесности. И тут и там ирония — ирония в пейзаже, ирония в языке, ирония по отношению к герою, ирония по отношению к ав-

тору. А смеха, полного, щедрого смеха — признака здоровья духа — нет.

Мне скажут, чего же смеяться, когда мир подошел к концу света. Сейчас веселой литературы не жди. Жди трагедии, жди памфлета, жди сатиры. Ибо что такое сатира, мы забыли: у нас сатирик С. Михалков.

Сатира хоть и неполный род литературы, но иногда и в полном отрицании заключена полная свобода и даже общая идея и идеал. Оказавшись к концу века в полосе разочарования, мы ждем от литературы поддержки, помощи, не сна золотого, но указания путей к спасенью от нигилизма, от иронии, от тупика.

Такие вещи, как «Печальный детектив» В. Астафьева, дают поддержку. Они не толкают нас в яму, они вытаскивают из ямы. В своих рассказах Виктор Астафьев взывает к вере, как взывает ее в «Пожаре» Валентин Распутин. Это не разоблачения, не обличения. Это литература гнева и литература любви. К ней бы я отнес и роман Ю. Трифонова «Исчезновение», и рассказ-воспоминание Е. Ржевской «В тот день, поздней осенью» (наиболее сильное впечатление в этом жанре в 1986 году), и повесть А. Приставкина «Ночевала тучка золотая».

Свои права снова взяла литература социальная, литература риска политического, исторического, общественного. Отстраненная «художественность» отодвинулась на второй план. Она как-то поблекла перед живыми ранами жизни. Я не упоминаю о публицистике — та в этом смысле пошла еще дальше. Она, кроме фактов, распечатала банк идей. Она сделала это, по крайней мере, в сфере экономики.

Исключением, пожалуй, стала повесть Андрея Платонова «Ювенильное море». Поворот рек — это безумие двадцатого века — как-то отозвался в этой повести. Точней, он был в ней предсказан. Этим, конечно, не исчерпывается повесть А. Платонова, но ее острота, будучи остротой для начала тридцатых годов нашего века, осталась остротой и сейчас, ничуть не повредив «красоте», художественности и языку. Говорю это потому, что уже раздаются голоса, предупреждающие нас, как бы мы с «остротой» не зашли в мрак, в обличительство и не погубили бы светлого назначения литературы.

В «Ювенильном море» герои читают две книги. Одна книга, которую читает Умрищев, это история Ивана Грозного. Вторая — «Вопросы ленинизма» Сталина. «Верно стал перечитывать эту прозрачную книгу, в которой дно истины ему показалось близким, тогда как на самом деле было глубоким, потому что стиль был составлен из одного мощного

чувства целесообразности, без всяких примесей смешных украшений, и был ясен до самого горизонта, как освещенное пустое пространство, уходящее в бесконечность времени и мира».

Этой оскопляющей прозрачности и целесообразности противостоит язык Платонова. Стиль Платонова спорит со стилем «прозрачной книги», о «дне истины» которой говорится с иронией, как о глубине, открывшейся Вермо после повторного чтения. Ирония принимает здесь формы пафоса, но пафос этот еще более оттеняет скудную бедность «расчета», с каким «прозрачная книга» смотрит на мир, причем в основе этого расчета, как пишет Платонов, лежит мысль, что максимально героический человек, ставший героем из-за исторического бедствия, будет творить сооружение социализма, «беря первичное вещество для него из своего тела».

Так, беря первичное вещество из тела Родины, хотели мы оросить Среднюю Азию северной водой. Так были готовы разрушить это тело (и дух) до основания, лишь бы угодить абстракции. Никогда еще абстракция и жизнь не приходили в такое противоречие друг с другом, как в наши дни. Никогда еще абстракция не имела таких полномочий, а жизнь была так не защищена от нее. Если хотите, это — конфликт века, и он уже оплачен многою кровью и многими слезами.

Вот почему я не жду от литературы особой бодрости. Я не исключаю появления произведений идеальных, светлых, но сейчас у всех на уме «вопросы». Предвижу романы-прения, романы-диспуты, что-то вроде тургеневских «Отцов и детей».

Бог с ней, пусть потеснится «художественность», мне ее не жалко. Потому что читать повести интеллектуалов, написанные для интеллектуалов, мне неинтересно. Видеть мастерство, видеть выучку и не видеть сердца — кому это нужно? Меня не радуют последние рассказы Андрея Битова, который играет с Пушкиным, играет с собой, играет с космосом, играет с богом («Фотография Пушкина», «Человек в пейзаже»), не радуют и рассказы Татьяны Толстой. Ее почерк заметен, у нее твердая мужская рука. Независимость, независимость и независимость. Независимость в интонации, в выборе материала, в языке. Эта играющая жизнью мужественность подкупает, но чем глубже погружаешься в текст, тем яснее видишь, что ведет она в ту же литературу, только более изящно аранжированную, чем у других, только облитую иронией на случай, если читатель очень расчувствуется.

Что касается «Плахи» и «Печального детектива», то о них все сказано. И «Плаха», и «Печальный детектив» названы романами, но на роман не тянут. У нас вообще умерла

культура романа. Может быть, она еще сохранилась в историческом жанре. Но не в романах Пикуля, разумеется. Пикуль — это беспощадная эксплуатация нашего незнания, эксплуатация фактов, к которым нет доступа читателю. Это махровый цветок полуобразования и полукультуры.

Роман предполагает общий взгляд, историософию, философию. Он не просто конструкция из многих этажей. В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», не раз упоминавшемся в связи с «Плахой», есть романная идея. Это идея покоя и идея света. У Айтматова есть размах, но размах фактический. Он не подкреплен свободой обращения с материалом, который превышает права житейской коллизии, социального конфликта. Как социальный писатель Ч. Айтматов в «Плахе» меня устраивает, как философ — нет. «Плаха» — роман сенсаций, роман тематической дерзости, роман гласности. Он более факт гласности, чем факт литературы.

То же можно сказать и о «Печальном детективе». Его читают как показания писателя на суде истории, как современное «Не могу молчать!».

Когда человек долго недоговаривал, ему хочется выговориться. Выложиться, что называется, до конца. И он спешит, он не заботится об обработке своей речи — он хочет, чтоб его речь лилась свободно, без препон.

Ох, эти препоны! Каждый из нас в отдельности и все общество в целом стоит сейчас перед ними, как перед стеной, которую надо разрушить. Стоят, как перед исторической задачей, может быть, задачей из задач. Литература в том же положении. Ей еще предстоит пора освобождения, пора изживания иллюзий, страха и неверия. Победить их не так-то легко. Это дело мучительное, на это нужна эпоха.

Так что не станем судить наших писателей строго. Откликнемся на их желание вернуть власть над умами людей.

Лицо литературы минувшего года, наряду с вещами новыми, определяли и вещи «старые», то есть извлеченные из архивов и столов писателей. Предвижу и на грядущее время поток публикаций. Так и должно быть, это восстановление целостности литературы. Русская литература как бы незримо воссоединяется, ее поле растет, мы начинаем легче дышать в этом освобожденном пространстве.

Конечно, публикациями не проживешь. Чужим умом умен не будешь. Иное из того, что писалось вчера, несет на себе печать этого «вчера», ново для вчера, а не для сегодня. Для сегодня оно ново только как печатное слово, а не как новое по существу, потому что в истекшие годы ум читателя не дремал, сердце не спало. В осмыслении той же эпохи Сталина пройден громадный путь.

Я верю, что зачахший роман воскреснет. Самое время ему явиться в свет. Роман семейный — современная «Анна Каренина», роман военный — его еще у нас, честно говоря, не было; роман исторический, имеющий дело с историей двадцатого века.

И предвижу освобождение жанров. Наверное, с излишествами, с неизбежными вольностями свободы, но, глядишь, из этой свободы что-то и родится. Сначала появятся новые формы, а за ними и новые идеи. Этого не миновать. Литературе предстоит победить гордыню человека, которая на наших глазах подвела его к возможной гибели.

Прошедшие годы мы питались идеями классики. Мы многое «заняли» у классиков. Теперь дело нас самих осветить себе свечой дорогу. После эпохи усталости, иронии и отображения жизни как таковой последует эпоха нового романтизма и новой идеальности — я верю в это, иначе быть не может. Только приблизившись к краю пропасти можно понять, что такое край. И — отшатнуться от него.

Виктор КАМЯНОВ

В памятном 1986 году на страницах журнальной периодики встретились два литературных потока: новинки прозы, появившиеся на свет без долгих проволочек, и произведения трудной судьбы, которые так и не пробились к печатному станку при жизни авторов.

Встреча тех и других публикаций в целом получилась братской хотя бы потому, что главные тревоги А. Бека, А. Платонова, К. Воробьева, чьи вещи наконец-то увидели свет, и, например, автора нашумевшей «Плахи» лежат в одной плоскости — духовной. Скажут: на то она и литература. Да, разумеется. Но, с другой стороны, давно ли стихли на критических форумах возгласы недовольства самим словом — «духовность»?..

Константин Воробьев в разгар войны на занятой нацистами территории написал автобиографическую повесть об ужасах плена — «Это мы, господи!..». Казалось бы, вот она, леденящая душу правда только что пережитого по концлагерям и застенкам, а вот тема, тон, пафос произведения, отвечающие характеру этой правды. Настоящее искусство, однако, труднопредсказуемо. И читатель ранней повести К. Воробьева обнаруживает, что автору важно не просто поведать бы или приобщить других к своему знанию, но и задать «проклятые вопросы» — самой нравственной природе чело-

века, из которого выбивают, выколачивают жизнь, будто пыль из половика.

Проза, извлеченная из архивных папок, ожившая через годы после смерти авторов, встретила с прозой, только сегодня народившейся, еще не пожившей, и вступила с ней во взаимодействие.

Какие прозаические книги особенно горячо обсуждались в 1986 году? «Плаха» Ч. Айтматова и «Печальный детектив» В. Астафьева. Естественно, самые острые дебаты развернулись вокруг вопросов о росте преступности, дефиците веры, наркомании, культе потребительства, губительном и для самих потребителей и для истощаемой Природы. Спорящие стороны выходили на магистраль остросоциальных и духовных проблем, где новинки прозы пересекаются с литературой о ж и в ш е й.

И еще речь шла о публицистической открытости обоих новейших романов. Их близкое соседство на страницах периодики с повестью К. Воробьева и «Ювенильным морем» А. Платонова позволяет уточнить: Чингиз Айтматов и Виктор Астафьев действительно ставят трудные вопросы о духовном укладе современника, но в утвердительной форме.

По отзыву Георгия Гачева, Ч. Айтматов «напрягся впрямую и не откладывая свое главное и последнее слово сказать — что понял за жизнь сообщить, ибо не ровен час, не успеешь...» («Совесть! Стань смелостью!»). Верно. Так оно и есть: автор «Плахи» буквально вбивает в наш слух «последние слова» о совести и моральной распущенности, уважении к коллективному опыту и нахрапе бездумного потребительства... При этом по следу встревоженной мысли повествователя раньше всего устремляется наш рассудок, взбодренный «последними словами». А душа за ним не поспевает. Она консервативна. Ей подавай и ритмы, и сердечную интонацию, и правду каждого психологического штриха, и музыкальность речи.

Что до «Печального детектива», то здесь прозаик объясняется со своей аудиторией тоном человека, которого долго допекали, пока вконец не допекли, и он решил разом выложить горькую правду, не слишком выбирая выражения.

Учитывая перевозбужденный, а временами разносный тон, который преобладает в «Печальном детективе», одна из участниц его обсуждения на журнальных страницах даже применила жанровое обозначение: «роман-ссора», «роман-скандал».

А чем, собственно, вызваны тревога и перевозбужденность романиста? Эпидемией многих моральных недугов, которые, по его верному наблюдению, распространились в обществе

под аккомпанемент парадных рапортов и всякого рода казенной аллилуйщины.

Искусству и впрямь пришла пора встревожиться.

И оно встревожилось. Причем на самую видную позицию выдвинулись те писатели, кто (вспомним характеристики Г. Гачева) «напрягается впрямую», чья гражданская тревога тут же отыскивает подходящие случаю «последние слова».

А ведь у нас давно пробиты кратчайшие пути между актуальной проблемой и писательским откликом. По части оперативности литература научилась успешно соревноваться с газетой, почитая своим кровным делом пуск доменной печи, строительство канала или плотины, внедрение прогрессивной агрокультуры.

И оперативность отклика на социальный заказ была к лицу искусству авральных лет.

Однако навыки, в том числе газетные, обладают свойством укореняться.

Примерно так же, как организму в свой срок аукнется употребление допингов, искусству тоже не избежать последствий авральной горячки и социальной эйфории, когда оно форсировало темп и тон. Настанет пора, и в газетных рубриках замелькают слова «мораль», «этика», «совесть». Само же общество примется уговаривать мастеров культуры вплотную заняться нравственным здоровьем современников.

А мастерам трудно сдержать широкий ораторский жест, отказаться от голосового напора. Многие деликатные вопросы, которые обычно «в душевной зреют глубине», будут по заведенной привычке ставиться ребром и на крутом подъеме голоса. Недаром при чтении наиболее приметных (то есть примеченных критикой) прозаических новинок 1986-го складывается впечатление, что к темам сокровенным авторы, не сделав паузы, перешли от других неотложных тем, которые удобно обсуждать прилюдно под звон председательского колокольчика.

Совсем иначе, например, у К. Воробьева, где даже страшные лагерные картины преломлены через призму духовного и сердечного опыта повествователя, впрямую адресованы нашему *внутреннему человеку*.

В 1986-м появилось одно пространное эпическое произведение, к которому не так-то просто подступиться с привычными оценочными мерками. Критика оно ставит в положение рудодобытчика, который напал на месторождение и затрудняется в выборе технологии: то ли вести добычу открытым способом, то ли рыть шахту и выдавать породу на-гора. С одного края подойдешь — рудоносный слой можно захва-

тывать ковшом, с другого — прорубай штольню. Причем из глубин и сверху мы станем добывать совсем разное. И как же скоординировать столь несхожие операции?

Речь идет о романе «Рой» молодого прозаика Сергея Алексеева (Наш современник, 1986, № 9—11), который сочетает в себе качества оперативного очеркиста, привыкшего по-деловому ставить наиболее важные вопросы, и поэта. Точнее — выступает в этих качествах попеременно.

Разрабатывается, скажем, такая тема — чересполосица административных решений: еще вчера на пустошах и горях дружно, с песнями, выращивали веселый соснычок, а сегодня здесь не менее ударно действует «трудовой десант», присланный искоренить молодые посадки, ибо где-то в инстанциях прежние планы пересмотрены. Не отразится ли подобная «смена вех» на моральном здоровье каждого, кто вовлечен в орбиту дела? Вопрос, а равно ситуация, которая его породила, конечно же, достойны писательского внимания. И С. Алексеев вплотную занимается тем и другим, апеллируя к общественному мнению.

Или еще тема, не уступающая первой ни в остроте, ни в актуальности — ведомственное браконьерство, перед которым и суровый закон подчас пасует. Одна из важных в романе сюжетных линий — история неравной борьбы между неким нефтяным трестом, ворочающим миллионами, и местным рыбнадзором, у которого есть какой-то мизер юридических прав; но сила, как известно, солому ломит. Любители дармовой осетрины из нефтяного ведомства — именно сила хотя бы потому, что районные власти с их тощим кошельком вынуждены кланяться в пояс нефтяникам, прося хозяйственной подмоги. И поддержат ли местные деятели честного инспектора рыбнадзора, поймавшего чиновного нарушителя за руку, которая должна быть свободна для щедрых даяний?..

Из сюжетных линий, сходящихся и расходящихся в этом романе, касаюсь пока только двух, чтобы поставить ряд вопросов. Первый: повернется ли у кого-нибудь язык упрекнуть автора в том, что он-де занялся тьмой низких истин и выводит на чистую воду администраторов, у которых семь пятниц на неделе, или влиятельных браконьеров? Второй: не поощрены ли деловитость и оперативность автора почтенным обыкновением отечественной Музы братья засучив рукава за черновую работу, которая диктуется неотложной общественной надобностью, но духовных приобретений не сулит? Третий: почему автор для обличения административной беспотковщины и самоуправства технократов остановился на романной форме, а не выступил с деловым очер-

ком или бичующей сатирой? Обязателен ли язык эпического искусства для подобного рода тревожных сигналов или всего лишь вспомогателен?

По сути, первые два вопроса объясняют, отчего третий у нас не в почете: раз ты доискиваешься, на законном ли месте стоит назревшая честная мысль, значит, тебе эстетика всего дороже, ты хочешь связать ею по рукам и ногам смелого писателя, убавить его смелость, а мы как раз смелости заждались! Через такую логику не вдруг переступишь, тем паче что тут не столько логика важна, сколько скрытая за ней страстность и жажда слить свое социальное чувство с писательским.

Но, с другой стороны, и у тех читателей, кому всегда дорого слово правды, пусть даже сказанное в разрыв образной ткани, есть долгосрочные художественные запросы, потребность в глубоком эстетическом переживании. Впрочем, над подобной же диалектикой бился поэт-трибун. Вспомните:

...ищем речи
 точной
 и нагой.
Но поэзия —
 пресволочнейшая штукавина:
существует —
 и ни в зуб ногой.

Наше эстетическое переживание по традиции застенчиво, всегда готово ступешаться перед вспышкой социального энтузиазма или негодования, почитая себя чуть ли не баловством. И писатель, у которого художественная ткань, что называется, наброшена на статейное содержание, может особенно не опасаться придинок, если, конечно, говорит по делу и без утайки.

Так что очерково-публицистической оперативностью романиста нас не удивишь. И С. Алексеев, обличающий по горячим следам одно, другое, третье зло, вовсе не идет целиной. Из литературного ряда его роман выделяется не открытостью авторских намерений, а эстетической разнородностью.

Прочитали мы, допустим, эпизод о неравной борьбе инспектора рыбнадзора с чиновными браконьерами, где романная форма в лучшем случае полуобязательна, а дальше идут страницы об отце инспектора, крестьянине — сибиряке Василии Тимофеевиче, стихийном натурфилософе, на душе которого глубокие зарубки от пережитого. И его ум переходит от одной памятной вехи к другой, пробуя не мель-

читать объяснений, не терять широты обзора, выводить частное из общих начал, в том числе общих для человека и природы.

Притом герой абсолютно свободен от резонерских замашек, нигде не ударяется в умствование по авторской шпаргалке. А рядом с этим крестьянином живет на страницах «Роя» сибирская тайга и тоже на свой лад прислушивается к давности, накапливает под корой деревьев память о протекших годах — кольцо за кольцом и хоть сильно страдает от людского неразумия, но ни леспромхоз, ни нефтедобытчиков не числит своими главными погубителями. Кроме них, есть у нее враги подревнее — шелкопряд, например, или грозы с молниями, после которых выгорают огромные массивы.

Алексеевская тайга, пропуская над собою вечность, думает долгую думу о работе скрытых своих сил, восстановительной работе: были ведь уже и лютые пожары, и нашествия прожорливых гусениц, а она, как и многие века назад, гонит из земли соки к листьям и хвое...

С. Алексеев, умеющий горячо и деловито расправиться с проблемами браконьерства, переменчивости административных мнений или протекционизма в науке (есть среди прочих и такой сюжетный узел), становится непохож на цепкого проблемиста-социолога, как только обращается к жизни природы и судьбам людей, не позабывших о кровном с нею родстве. Куда-то исчезает четко фиксированная проблемность, готовая отлиться в рациональные формулы, вступает в свои права многокрасочный мир. Меняются ритмы, интонация прозы.

Теперь она обращена не только к нашей практической озабоченности общественными порядками или беспорядками, но и к духовной любознательности, музыкальному слуху, поэтической интуиции.

Уже на первых страницах романа нам предложен своего рода пакт с автором, двустороннее соглашение о том, что невозможное возможно. А если конкретней — что таежный обитатель медведь способен думать и чувствовать не только по-звериному, но отчасти по-людски, иметь свое не очень лестное суждение о двуногом существе с грозной палкой, в которой спрятаны огонь, грохот и лютая боль.

Через обширный роман пунктиром проходит серия эпизодов, где людской и природный миры увидены глазами четвероногого. Эти эпизоды замечательны по пластике, умению запечатлеть в слове «психологию» безглагольных тварей, их искренность или двуличие, тайную этикетность взаимоотношений. Нам рассказано среди прочего, как лука-

вят сторожевые псы, усердствуя напоказ при набегах старого «местного» медведя и подавая ему секретные знаки добрососедства; как изворотлив, проницателен и дальновиден мишка, когда уносит ноги от очередной облавы...

У С. Алексеева мир тайги, звериный в частности, не спугнут авторским вторжением. Живет по заведенному обычаю. Автор входит сюда не как добытчик материала, подлежащего переработке, а как не знающий корысти поэт, натурфилософ.

Надо сказать, что после Пришвина, Паустовского, Казакова наша проза больше склонна черпать у природы аргументы (в пользу экологически грамотного к ней отношения), чем приклонять слух к ее не очень разборчивым голосам. Практицизм проповедничества заметно потеснил духовную пытливость.

Вспомним хотя бы волчье семейство из айтматовской «Плахи». Оно у прозаика, что называется, на коротком поводке. Страдает и гибнет, служа идее, которую нам предстоит воспринять. А у С. Алексеева природа самоуправна, подчинена извечным циклам и больше тревожит нашу вне-рассудочную отзывчивость на ее потаенную жизнь, чем конструирующей разум.

Теперь остается сложить одно и другое впечатления о романе «Рой». Складываются они с трудом, ибо тут совместились две расходящихся (обычно!) внутренних установки: тяга к прямому мыслезъявлению на актуальные темы и лирическая сосредоточенность на том, что не ухватишь и не передашь «внешними словами» (Блок). Даже не совместились, а у-местились рядышком на общем повествовательном пространстве.

Молодой писатель попеременно следует двум заветам. Первый: помни, что и проза принадлежит к области поэзии! Второй: не опаздывай с откликом на злобу дня и не бойся оголять тенденцию!

На мой взгляд, попеременное следование писателя двум контрастным принципам делает роман «Рой» одним из самых примечательных произведений 1986-го. Творческая мысль то нацелена на уловление трудноуловимого, то готова иметь дело с четкими разгадками.

Думаю, что таким контрастом внутренних установок (в литературе «ожившей» ничего похожего нет) будут озадачивать публику и завтрашние новинки: ведь только сегодня сделались достоянием гласности многие темы, которые литература аккуратно обходила стороной. И разве, обратившись к ним, она станет удерживать широкий ораторский жест?..

В. КАРДИН

Один американский журнал вознамерился проверить, какова цена прогнозам, получаемым при посредстве компьютеров. Задали машине вопрос: что из себя будут представлять улицы Чикаго в конце XX века, если прогнозировать на основе данных, имеющихся в самом его начале? Эти данные заложили в компьютер, он, моргнув красным глазом и зеленым, сообщил: мостовые Чикаго покроет слой конского навоза толщиной от полутора до двух метров.

Возможно, это анекдот, я не пытаюсь подрывать авторитет ставших необходимыми компьютеров. Позволю себе лишь усомниться в безграничных возможностях футурологии. По крайней мере, в сфере искусства ей, по-моему, не светит.

Предсказуемая литература, как и литература, вызываемая заклинаниями, порождает недоверие: впрямь ли она — искусство? Кто бы предсказал «Тихий Дон», «Мастера и Маргариту»? Фильм «Чапаев» оказался настолько неожиданным, что его попытались с помощью поправок и ножниц привести в соответствие с кинематографическим шаблоном. Когда он все же вышел на экран, шустрый критик успел его облаять. Тем и стяжал геростратову славу, но мало чему научил коллег.

В послевоенные годы не составляло труда предсказать явление «Кавалера Золотой Звезды» народу. «Кавалер» написан в полном соответствии с указаниями текущей литературной критики. Но как было ждать от П. Нилина, что он, опровергнув свою устоявшуюся репутацию «среднячка», выпустит «Испытательный срок» и «Жестокость»?

Приблизившись к нынешним дням, мы увидим и вовсе парадоксальную картину: под унылое журчание дискуссий о благостном положительном герое, о соотношении добра и зла писались «Пожар», «Печальный детектив», «Плаха». Поднималась «новая волна» в драматургии.

Прогнозирование, заклинание, нацеливание заранее подразумевают превосходство прогнозирующих над писателем. Им доподлинно известно, о чем, как и когда надлежит сочинять романы, повести, пьесы. Такая литературно-критическая деятельность заставляет вспомнить словцо, оброненное в одном из рассказов В. Распутина, — «порожняк».

«Порожняк» — естественное, но небезопасное следствие пагубных перекосов не только в литературной жизни, результат всякого застоя. «Порожняк» норовит овладеть магистральными путями, затрудняя движение по ним.

Я лично в прогнозирование художественной словесности верю еще меньше, чем в прогноз погоды. Самое большое, что могу себе позволить, — литературные мечтания. Стараюсь, однако, не впасть в маниловщину, оглядываясь на произведения, которые созданы в последнее время. Или созданы в прежние годы, но по причине засилия «порожняка» публикуются только сейчас.

Большинство этих книг потрясло нас своей неожиданностью, беспощадностью правды, ломкой представлений о дозволенном в современной литературе и не дозволенном, о пунктуально выверенных пропорциях. Они будят мысль, возбуждают надежду. Их значение, на мой взгляд, не только в том, что они сказали, но и в том, что осталось не сказанным. Почему не сказанным? По причинам, среди которых отсутствуют осторожность, саморедактура, боязнь критики. Это книги о трагических последствиях. При минимальном обнаружении причин. Робость попыток выявить исток не сопоставима со смелостью изображения свершающегося. Об этом сказано критиками. Теми, кто нашел в себе силы сбросить ветхого Адама и всерьез воспринять неожиданные произведения, понять: писатели слишком потрясены открывшимся и пережитым, они не в состоянии были откладывать свое слово на завтра. Срок и без того упущен, надо наверстывать, пробиваясь сквозь заторы «порожняка» в человеческих душах. Это литература шокового воздействия, и даже если ей суждена не очень долгая жизнь, она достойно сделала свое насущное дело. Открыла шлагбаум литературе, что придет следом. Ее, будущую, жду, о ней мечтаю. Зачатки ее в «Пожаре», «Плахе», «Печальном детективе». Безоглядный порыв первых — верится — пробудит энергию нового осмысления, заставит приобщиться к причинам. Иначе — пробуксовка, шаг на месте.

Если согласиться: первое назначение (пускай одно из первых) литературы — связать времена, если вспомнить хрестоматийный пример с Толстым, решившим написать роман о декабристах, но пришедшим к мысли, что начинать надо с Отечественной войны 1812 года, станет яснее ясного: перед литературой нашей, перед искусством открываются безбрежные горизонты.

Связь уже нащупывается. Метафорическое «Покаяние» Тенгиза Абуладзе — фильм о мучительных, коварно запутанных истоках. И подчеркнуто протокольное исследование Александра Бека — роман «Новое назначение». И, наконец, увидевшая свет поэма Александра Твардовского «По праву памяти»...

В «Знаке беды», в «Карьере» Василь Быков обнару-

живает корни некоторых трагедий военных лет в предвоенных трагедиях. Когда Анатолий Приставкин писал свою повесть о детдоме фронтовых лет — «Ночевала тучка золотая», он и не помышлял о том, что в нашем сознании нити от нее протянутся к горестным событиям, разыгравшимся в Алма-Ате на исходе восемьдесят шестого года.

Великая Отечественная война — вершина, с которой просматривается даль по обе стороны. О войне мы знаем больше, чем о каком-либо ином периоде недалекой истории. Но меньше, чем должны. И неудивительно: свыше сорока лет понадобилось, чтобы узаконить «окопную правду»!

Но «окопная правда» — не надо заблуждаться — не гарантирует от исторической неправды. Трудно вообразить себе, каким количеством лжи и полуправды норовили засыпать эти четыре омытые кровью года.

Необходимо преодолеть умолчания, кривотолки, относящиеся к предвоенной поре, касающиеся первых месяцев войны и последующих лет, когда спасителем отечества объявлялся то один деятель, то другой, то третий; переломный пункт угодливо перемещали на военной карте, покуда он не уперся в «Малую землю»... Вчерашний день? Не сказал бы. По телевидению продолжают крутить сериалы, как бы объективные — с хитрыми пропусками и расчетливыми акцентами. Девяностолетие Г. К. Жукова было отмечено статьями, намеренно обходившими черные часы и дни в биографии Маршала. Пожалуй, только Елена Ржевская в своих пронизательных воспоминаниях не уклонилась от правды...

Мало в чем мы, видимо, так преуспели, как в искусстве тактического лавирования на грани полуправды, лавирования особенно отвратительного по отношению к войне за великую справедливость.

В военные годы завязывались и те узлы, распутывать которые предстоит.

Не пытаюсь подсказывать, лишь замечу: многие факты долгосрочного действия еще не попали в сферу писательского внимания, либо едва-едва затронуты. Назову некоторые, возможно, не самые сложные. Однако...

В прозе и стихах иной раз не без ухарства упоминается о «ста наркомовских граммах». Но ветераны-фронтовики помнят, как часто это были двести, а то и триста граммов. Доставались они не только бойцам, поднимающимся в атаку. Командир, принявший двести-триста, не лучшим образом управлял боем, солдат, принявший такую же дозу, не лучшим образом исполнял команды...

Есть и еще одна сторона у «безобидных» «наркомовских граммов». Кое-кто так пристрастился к ним, что это вошло в губительную привычку...

А известно ли сегодняшним читателям о дополнительном пайке, полагавшемся на фронте офицеру? Паек невелик (консервы, масло, сахар, табак), но в какое положение он ставил, скажем, младшего лейтенанта — командира взвода, когда приходилось укромно поедать то, что не доступно его подчиненным? Что думали на сей счет подчиненные? Жили обычно все вместе и вместе умирали. А харчиться надлежало врозь...

Или посылки, дозволенные нашим войскам после перехода Государственной границы. Солдат имел право на одну посылку определенного веса, кажется, в месяц, офицер — на две. Иные ловкачи, особенно из тыловых служб, умудрялись «перевыполнять» норму. Посылочный бум у некоторых перешел и в вовсе непристойный, не поощряемый трофейный азарт. Помню одного из оголтелых трофейщиков, помню, как пытались его прищучить, а он ловко ускользнул. Года через три он, гордо сияющий, в шинели генеральского сукна, встретив меня на московской улице, для начала снисходительно бросил: «Эх, вы, караси-идеалисты!» Он хвастал своей квартирой, должностью, связями, козырял громкими именами, уверяя, что на короткой ноге с ними. Всего-то навсего заготовитель (имелась такая должность в продфуражной службе дивизии), не видевший за войну живого немца — разве что пленного, — он словно бы въехал в Москву на белом коне. А как несладко приходилось в это время вчерашним фронтовикам! Худо было с жильем, работой, нечем было заменить пропотевшую гимнастерку и разбитые кирзовые сапоги...

Мне больше не попадался этот ловкач-счастливчик, на наши ветеранские встречи 9 Мая он не является, но, честно признаюсь: не идет из памяти его фамилия, не забываю самодовольно-высокомерную улыбочку, с какой он разговаривал со мной на углу Петровки и Рахмановского переулка.

Храню в памяти имя, фамилию и другого офицера — безусловно смелого, щепетильно честного. Он был лет на пять старше меня и на две ступеньки выше в звании. Это создавало определенную между нами дистанцию, но не мешало мне с восхищением наблюдать за ним. Однажды в июле сорок четвертого он выпил больше, чем надо бы, и выскочил на бруствер. Осколок величиной с хлебную крошку попал в самое сердце...

Не сужу сейчас, насколько необходимы и разумны были

эти приказом установленные введения («сто граммов», офицерский доппаек, посылки), была в них нужда или нет. Но сознаем ли мы: они оказали, не могли не оказать своего воздействия в послевоенные годы. Ничто не минует бесследно.

Андрей Платонов написал о трудной, непростой ситуации, ее последствия, я уверен, ощутимы поныне. Написал, как война ударила по семье. Рассказ подвергли изничтожению, А. Платонов лишился возможности печататься. Тему «закрыли». Чтобы открыть с горестным опозданием...

Кому-то сейчас, быть может, покажется странным, но на войне люди порой бывали откровеннее, чем до и после войны. Не безоглядно, не со всеми, но бывали. Иной раз касались такого, о чем только сегодня начали писать в газетах. Мы, вчерашние студенты-горожане и школьники, впервые услышали правду о коллективизации, о голоде на Украине. Узнавали и многое другое, не очень-то вязавшееся со школярскими представлениями. Когда часть нашей дивизии попала в окружение, едва знакомый сержант вдруг мне открылся: до войны настроил донос на хороших ребят — товарищей по железнодорожному депо, а теперь терзается укорами совести...

Война все еще ждет своего часа в литературе. Это утверждение нисколько не умаляет уже написанного о войне. Напротив, написанное и внушает надежды.

Надежды связаны не только с писателями, обладающими окопным опытом. Хочется верить, что так называемые «сорокалетние», которые никогда не представляли, в отличие от писателей-фронтовиков, достаточно определенного явления, более успешно обретут себя. Самые талантливые уже обрели, и неудивительно будет, если, укрепляясь в новом качестве, кто-то из них «уйдет» в войну.

Давно установлена близость военной прозы и «деревенской». (О том написана книга Алеся Адамовича.) Сейчас намечается сближение литературы, которую я крайне условно назвал «шоковой», с литературой фронтовой. Тенденция, хочется верить, ведет к синтезу, к обобщающим полотнам. Нужда в них нарастает день ото дня.

Мы не пойдем до конца случившееся в Сосновке, в Вейске, в Моюнкумской саванне, не поняв до конца все случившееся на войне, глубину, бесконечную многосложность фронтовых событий, берущих сплошь и рядом начало еще в довоенных годах и уходящих последствиями своими в далекую даль — сегодняшние дни. Эти дни и возбуждают надежду: книги такие в пути, возможно, уже на подходе...

Анатолий ЛАНЩИКОВ

1. Примерно лет десять назад образовалась в литературе так называемая «новая волна». Не знаю, что там творилось в глубине, но на берегу обозначился небольшой всплеск, не вызвавший особого впечатления. Да, да, я имею в виду прозу «сорокалетних», новизна которой не вызвала заметного обновления общественного сознания, хотя и произвела внутрিলитературный шум, да и то не очень значительный.

В последние два года (1985—1986) как-то очень дружно выступили наши признанные литературные авторитеты: Ю. Бондарев («Игра»), В. Распутин («Пожар»), В. Астафьев («Печальный детектив»), Ч. Айтматов («Плаха»), В. Белов («Всё впереди»). И эта мощная волна сразу же заставила забыть о том всплеске, который так усердно в период затишья или застоя гримировали под волну.

Думаю, что в жанре «анкеты» я имею право освободить себя от доказательств хотя бы по той причине, что об этих произведениях уже сказано очень много слов и выдвинуто немало самых разных аргументов. В том числе и мною.

2. У человека есть какой-то врожденный порок — заглянуть в будущее, узнать, что будет дальше, хотя конечный итог ему всегда известен, и я здесь не представляю исключения, мне тоже хочется узнать, угадать, что будет дальше: и в жизни, и в литературе. Поскольку я не наделен чувством ясновиденья, то займусь, нынче таким модным, прогнозированием, хотя я и отдаю себе отчет в том, что литература — дело непредсказуемое. Никто в свое время не предсказал и не мог предсказать таких явлений, как Пушкин, Достоевский, Толстой, Шолохов... Но самые общие представления на сей счет мне представляются в какой-то степени правомерными.

Если брать литературу XIX века, то она стала исходить из утвердившегося положения, что человек смертен безоговорочно и навсегда. Отсюда такое пристальное и заинтересованное внимание ко всем подробностям жизни человека на Земле, где эта жизнь начинается и где она кончается, и поиск закономерностей исторического развития. Если нет рая на Небе, то его следует создать на Земле. Вопрос человеческого счастья из области частной удачи перерос в проблему общечеловеческой задачи. Отсюда интерес литературы к политике, социальным вопросам, общей нравственности и неумное стремление к переустройству мира. Эти же проблемы, только в ином социально-историческом контексте, решает и современная литература, отсюда

ее прямая преемственность с литературой и культурой минувшего столетия.

Человек меняется гораздо медленнее, чем окружающая его внешняя жизнь, кардинальные проблемы, поставленные литературой XIX века, не только не разрешены, но и во многом еще более усугубились или усложнились. Возьмем, к примеру, проблему войны и мира: разве она утратила свою актуальность? Напротив. Возьмем проблему семьи или проблему эгоизма: нам даже само слово «эгоизм» кажется уже недостаточным для обозначения проявления индивидуализма, теперь мы чаще пользуемся словом «эгоцентризм». Мы сейчас много говорим о буржуазности и об обуржуазивании, но нет ни одного крупного русского писателя прошлого столетия, который не выступал бы против этих явлений, когда они еще только начинали проявляться в жизни.

Правда, во второй половине XX века человечество сделало еще одно открытие: оказывается, смертен не только человек, но и само человечество, причем не гипотетически, когда-нибудь там через миллион лет, «когда потухнет солнце», а в любой момент. На исходе XX века самоубийство человечества стало не просто *возможной реальностью*, а если и не неотвратимой, то вполне *реальной возможностью*. Вопрос о переустройстве мира, не утратив своего значения, невольно стал оттесняться более тревожной проблемой — проблемой сохранения самого мира. Думается, литература не может не прореагировать на это явление.

Вероятно, литература будущего станет развиваться по трем направлениям: с одной стороны — получит развитие «эсхатологическая» литература с ее пророчествами близкого «конца света» и дотошными подробностями грядущих ужасов (воссоздание своего рода образа а да на Земле); с другой стороны — получит для развития дополнительный импульс литература «сопротивления», в которой самоценность человека и вес «детской слезинки» возвысятся до религиозного культа; возможно развитие и третьего направления — «утешительного», в основу которого лягут традиционные религиозные учения с их верой в бессмертие души.

Только бы при всем этом в заботе о человеке не был бы забыт и сам человек.

Но я, наверное, безнадежно болен литературой, если все-таки остаюсь холоден ко всяким вселенского масштаба умозрительным построениям и рассуждениям, а неодолимо меня тянет к нашим конкретным сегодняшним проблемам, ко всему тому, что мы называем текущей действительностью, с ее реальными персонажами, а не абстрактным человеком. Ту историческую перестройку, что началась в нашей стране,

творит или должен творить наш современник, в той или иной степени обремененный негативным опытом прошедших застойных лет, и противостоять ему будет тоже наш современник, обремененный тем же опытом и не желающий от него отказываться, они-то и станут главными персонажами многих новых художественных произведений. Возникнут и уже возникают совершенно новые жизненные ситуации, порождаемые режимом гласности и стремлением демократизировать общественную жизнь страны, и эти ситуации в свою очередь породят не только нового, но и *неожиданного* героя, которого нельзя сконструировать в голове, а можно лишь открыть в жизни. Всеобщая встряска заставит как-то по-новому проявиться и уже вроде бы знакомых нам по прежней литературе героев, одним она даст свежие силы, других лишит и последних. Только не следует думать, будто среди первых окажутся ангелы во плоти, а среди вторых — апостолы дьявола.

Мы сейчас часто говорим не просто о перестройке, а о **революционной** перестройке и справедливо не чувствуем неуместности столь грозного эпитета. В 1918 году Александр Блок писал: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное: она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойных; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности...»

Так думал Блок, так хотелось бы думать и нам, однако наш исторический опыт несколько корректирует исторический оптимизм великого поэта: порой различного рода «частности» могут создать смертельную угрозу явлениям, их породившим.

«Частности», «отдельные недостатки», «лес рубят — щепки летят»... Демагогию, а к ней-то как раз и прибегнут те самые недостойные, которых вынесет «на сушу невредимыми», можно обвинить в чем угодно, но только не в отсутствии сообразительности, которая на фоне нашей сколь святой, столь же и безответственной веры во всепоправимость выглядит если и не более предпочтительной, то более действенной.

Последствия нынче начавшегося процесса непредсказуемы, нам нужны идеалы, и не только прагматические, и наша литература будет сейчас держать самый строгий и самый серьезный экзамен перед лицом нового грядущего тысячелетия.

Боюсь схем, мертвых литературных схем. Новая историческая ситуация может быть интерпретирована по старым, хорошо отработанным литературным шаблонам: новатор,

т. е. горячий сторонник перестройки, спрыгнувший с печи, и, как антипод ему, заскорузлый консерватор, не только думающий, но и говорящий по-старому, цепляющийся за старое как бы на потеху всем... И отлетят в сторону все искания, сомнения, терзания, ошибки, настоящие трудности и достоверные конфликты, а с ними и настоящая жизнь с ее непростыми задачами и неведомыми ответами. А я уже вижу больше всех суесящегося старого конъюнктурщика в новом модном плаще, сочиняющего себе биографию страдальца и вечного борца и по многолетней привычке зачисляющего в разряд врагов перестройки всех, кто ему неугоден или просто не нравится. Но меня сейчас больше беспокоит все-таки другое. Конъюнктурщики, они всегда были и всегда будут, бог им судия, лишь бы нам не оказаться их помощниками.

Я сторонник того, чтобы как можно больше людей занялись бы индивидуальным трудом, возможно, потому, что сам им занимаюсь уже четверть века — ведь писательский труд всегда был сугубо индивидуальным. Писатель выполняет свою работу сам от начала и до конца, издатель лишь готовит его работу для тиражирования, типография тиражирует, книготорг продает. Все живут трудом писателя, его произведением, ну, разумеется, и писателю что-то выделяется. Поэтому, я думаю, писатели с таким энтузиазмом и приняли идею о создании кооперативного издательства.

И вот я читаю Положение о московском кооперативном издательстве.

«Для дальнейшего формирования коммунистического сознания советских людей, повышения их духовного и эстетического уровня...» Так, так, а как же потрудятся на этой ниве писатели?

«Взнос индивидуальных членов-пайщиков может быть в размере от 1 тысячи до 3 тысяч рублей».

А кто же будет работать в издательстве? Оказывается, платные работники. Что же тогда в этой кооперации станут делать писатели?

«Доходы издательства после необходимых вычетов распределяются собранием пайщиков пропорционально вкладам».

Итак, если писатели обретут возможность стать рантье, то у остальных советских людей будет повышаться духовный и эстетический уровень и еще больше формироваться коммунистическое сознание. Как только до этого раньше не додумались?

Предельный размер пая 3 тысячи рублей. Пока. Интересно, много ли будет пайщиков, если ограничить не только

пай, но и доход, ну, скажем, десятью процентами от пая? И чтобы эти пределы были утверждены не только Положением, но и государственным законом.

Начал я свой разговор литературой, а закончил бухгалтерией. Ничего не поделаешь — время сейчас такое, когда все должны считать, а то просчитаешься и не поймешь, где ты живешь и в какую эпоху.

Отвечая на первый вопрос, я вроде бы похоронил «сорокалетних». Так могло только показаться. Я считаю, что сейчас как раз и настает пора сказать свое главное слово «сорокалетним» и «тридцатилетним». Или не сказать. Писатели старших поколений еще напишут интересные произведения, но литературу конца XX века и начала XXI будут делать не они. Толстой писал, и прекрасно писал, на порубежье XIX и XX веков, но литературную эпоху в этот период делал уже не он, хотя влияние его даже на теперешнюю нашу жизнь гораздо значительнее, чем влияние всех вместе взятых писателей той эпохи.

Какой будет литература в ближайшие два десятилетия? Узнать бы, какими станут писатели?

Какими станут писатели — такой будет и литература. Станет для них главной книжкой чековая книжка, и наши дети и внуки позавидуют нам, так торопившим это будущее.

Олег МИХАЙЛОВ

Проходят годы, складываются в десятилетия, меняется все, в том числе и понятие культуры, содержание духовности. Современный человек очень отличается от своего сверстника «образца» какого-нибудь 1910 года. Он не знает, в своем большинстве, что такое, скажем, Нагорная проповедь, не слышал «Всенощного бдения» С. Рахманинова, не видел храма Христа Спасителя и даже, будучи знаменитым на весь мир писателем, способен назвать «Понтийского Пилата» просто «Понтий» (что равнозначно, например, тому, как если бы князя Кутузова мы обозначили как «Смоленский»).

Другие составляющие входят в нас самих, как и в вещество искусства, и порою новое вино вливается в новые же мехи, даже если они и хуже прежних. Между эпохой начала XX века и нами — огненная река революции и гражданской войны, перебраться благополучно через которую удалось далеко не всем «мудрецам и поэтам, хранителям тайны и веры», говоря словами В. Брюсова. Нас разделили и другие крутые события, в совокупности своей резко переменившие и при-

вычки, и психологию, и нравственные категории, и язык наш. Конечно, свидетельства преходящего времени в виде специфических слов уходят с приметами этого времени (не оттого ли, кстати, не прижились в языке нашем неологизмы Маяковского?). И сейчас слова «лишенец», «пораженец», «бабком», «попоедство», как и более позднее — к примеру, «вредитель», — принадлежат истории в той же степени, что и «городовой», «купец третьей гильдии», «его высочество».

Но есть невидимые мосты, которые соединяют нас с давно прошедшим. Это, конечно, литература.

Правда, она способна воздействовать на нас, когда для этого есть самое предварительное условие: сама она как материальная данность в виде напечатанных книг. Хотя, как утверждает в булгаковском романе «Мастер и Маргарита», «рукописи не горят», но, оставаясь рукописями, они и не зажигают ответного огня в душе читателя. Читатель наш искал пищу духовную в раритетах. Ведь у всех на памяти время, когда в Ленинке библиография Гумилева была истрепана, как единственная колода карт в тюремной камере.

Сейчас все пришло в движение. Выходят писавшиеся «в стол» романы, исчезают запретные темы и имена. Литература художественная при этом поневоле берет на себя роль «разгребательницы грязи», накопившейся за долгие годы застоя.

И тем острее сегодня тоска по литературе большой, равновеликой «изящной словесности», этой духовной Эллады нашей, нашего «потерянного Рая». Она остается для нас спасительным ориентиром, понуждает к трезвому размышлению и романтическому поиску.

«Мы отстаем от Пушкина, Толстого, Чехова не только в гениальности, — писал автору этих строк В. Лихоносов. — Не хватает нынешнему искусству музыки, гармонии. И еще чего-то. Чего? Заметна тоска самих писателей и критиков по соединению широкого жизненного материала, по «Воине и миру» и «Анне Карениной», что ли. Хороши крестьяне, прислуга у Толстого, но как радостно, что через главу ты встретишь и Наташу, и Пьера, Андрея Болконского, Левина или того же Стиву Облонского. Всеохватности недостает. Вот я как понимаю тоску критиков. И моя собственная тоска — такая же. Нужно поистине толстовское сцепление почвенного и интеллигентного. Сколько можно копать только на грядках? Мне, сибирскому горожанину, досадно, что Москва и Ленинград, Псков и Новосибирск остались без своих преданнейших певцов».

Высказано все это было, когда сам Лихоносов работал над большим романом «Ненаписанные воспоминания» («Наш маленький Париж»), который вышел в «Советском писателе» в 1987 году и, по замыслу автора, в меру своих достоинств, должен служить как раз сцеплению «почвенного и интеллигентного». Роман этот кажется знаменательным в общем искании литературой утраченной ею музыки, гармонии. И вот тут, говоря словами поэта, «мертвецов голоса» служат нам необходимым камертоном.

Читатель поневоле обращает свои взоры не только к современности — к «Печальному детективу», «Игре», «Плахе», «Пожару», «Зубру» или роману «Всё впереди», к леоновским фрагментам из новой книги «Мироздание по Дымкову». Он со все возрастающим вниманием смотрит вспять, желая проверить, все ли мы сохранили в целостности из прошлого или что-то немаловажное выпало, пока мы путешествовали с внутренним ощущением триумфальности в дилижансе истории.

К литературе сугубо современной я лично отношу многое, давно написанное, но лишь становящееся нашим достоянием.

У меня живо в памяти победное явление нашему читателю «Мастера и Маргариты» Булгакова. Двадцать с лишним лет прошло с того дня, но как читатель искренне скажу, что не получил с тех пор более сильного художественного впечатления, что зачастую обращаюсь к этому роману — и в часы отдыха, и в пору работы, что ощущаю Булгакова своим великим современником. Оставим схоластам, занудам от литературы спорить, в какой степени «Мастер и Маргарита» является произведением социалистического реализма. Бесспорно одно: роман этот дал мощный толчок нашей духовной жизни, восстановил прерванную было гоголевскую традицию, породил множество подражаний, впрочем, вплоть до самых нелепых, комических. И, конечно, вызвал немало попыток самостоятельно двинуться вперед (помимо имен, обычно упоминающихся в текущей критике, назову живущего в Устинове молодого Валерия Болтышева, автора сборника рассказов «Сюжеты» и талантливой повести «Многие другие», вышедшей недавно в Удмуртии).

Возвращение в полном своем виде Булгакова — прозаика и драматурга — имеет для всех нас, нашего общего дела ничуть не меньшее значение, чем появление самых ярких новых имен в литературе. А ведь на Западе давно уже выпускается девяти томное собрание сочинений этого замечательного писателя. Кельнский университет в пяти выпусках уже издал всю раннюю булгаковскую прозу и второй

вариант пьесы «Дни Турбиных» («Белая гвардия»), принципиально отличный от известного нам текста. И здесь из-за традиционной византийской неповоротливости нашей мы в который раз даем заведомую фору, так сказать, идеологическим оппонентам, возможность указать на нас пальцем как на неисправимых ретроградов.

Или впрямь, несть пророк честен во Отечестве своем?..
Другой пример — Евгений Замятин.

Писатель, который и за границу выехал лишь после того, как пережил травлю, гонения, ссылку и, конечно, невозможность печататься (его собрание сочинений было прервано на четвертом томе в 1929 году). В письме к Сталину с просьбой о выезде Замятин отмечал: «Я знаю: мне очень нелегко будет и за границей, потому что быть там в реакционном лагере я не могу — об этом достаточно говорит мое прошлое (принадлежность к РСДРП (б) в царское время, тогда же тюрьма, двукратная высылка, привлечение к суду во время войны за антимилитаристскую повесть). Я знаю, что если здесь в силу моего обыкновения писать по совести, а не по команде — меня объявили правым, то там раньше или позже по той же причине меня, вероятно, объявят большевиком». И вот с 1930 года Замятин был предан забвению, нарушенному лишь в 1986 году, когда воронежское издательство выпустило сборник его превосходной прозы. Надо думать теперь об издании собрания его сочинений, с романом «Мы» и великолепной критико-мемуарной прозой.

Или Федор Сологуб.

Сын прачки и сапожника, принявший графское, да еще известное в литературе имя (лишь убрал одно «л»), этот декадент из кухни всю жизнь воспевал смерть и ненавидел холод, тьму, декабрь (от «декабрита», как он назвал свою болезнь, и умер в Ленинграде, в 1927 году). И он же создал гениальный образ Передонова, обывателя в ранге статского советника, этот, по словам Ленина, «тип учителя, шпиона и тупицы». Его поэзии, можно сказать, повезло — хоть и крошечным тиражом, но том «Стихотворения» вышел в большой серии «Библиотеки поэта» в 1975 году.

В нынешнем году большая книга прозы Федора Сологуба появится после долгого перерыва, правда, далеко от Москвы — в Минске. Не все, очевидно, помнят, чем закончился предыдущий случай с изданием прозы Сологуба, настоящий издательский печальный детектив, когда в другом, тоже далеко от Москвы граде — Кемерово, в 1958 году был напечатан «Мелкий бес».

В аннотации для любознательного читателя было сказано следующее:

«Федор Сологуб — один из представителей антинародного течения русской литературы — символизма. Оторвавшись от народа, Сологуб выступал против всего прогрессивного, революционного. Писатель не изменил своих реакционных взглядов после февральской революции, не принял Октября».

В этой дремуче невежественной галиматье таилось все же некое справедливое возмездие: напечатав такого махрового народоненавистника, директор издательства поплатился собственным креслом. Вот как неловко умели мы пропагандировать забытое и обогащать себя за счет того, что достойно возвращения в наш духовный оборот. И не помогла торопливая фраза: «Для советского читателя, занятого бурной созидательной деятельностью, «Мелкий бес» явится документом и памятником капиталистического строя, на который, как говорил Ленин, наши внуки будут смотреть как на диковинку».

И только?

Да, умер — безусловно и навсегда — мир, в тесном социальном пространстве которого жил тот или иной писатель и совершали поступки его герои. Но мало бы что он значил, если бы книги его исчерпывались сиюминутным социальным содержанием, если бы они мертвым грузом встали на библиотечных полках — только как «материал» для изучения «диковинной эпохи». Нет, сверх всего в произведениях настоящего художника (в том числе и в «Мелком бесе» Федора Сологуба), в зачерпнутой им живой воде жизни высвечиваются такие тайны человеческой души и характера, такие подробности и противоречия психологии, что мы сами порой отказываемся признать в существовании их у себя, пока зоркий художник не укажет нам на это.

В свое время Маяковский оповестил, что в некий день и час переделываются все, вплоть до «последней пуговицы в одежде». Похоже, большая часть литературы поняла это буквально. На страницах многочисленных произведений запестрели стерильные «новые люди», созданные авторами в лабораторных условиях и страшющиеся дневного света. Но куда, спрашивается, в один великий миг подевались все эти Кувшинные Рыла, Червяковы, Собакевичи, Молчалины, Передоновы, Неуважай-корыта, Скалозубы, Башмачкины, Барыбы? И ведь совсем не случайно один из рассказов Булгакова 20-х годов назывался «Новые похождения Чичикова». Но на то он и Булгаков!..

Пора, очевидно, поверить в зрелость нашего читателя — и не демагогически, а на деле, — вернув ему и то, что требует самостоятельного осмысления. В том числе и творчество

такого мастера лирической прозы, как Б. Зайцев, замечательное «Лето Господне» и «Солнце мертвых» И. Шмелева, наиболее острые вещи А. Платонова, находившиеся под спудом. Как же мы богаты в бесхозной нашей бедности! А сколько еще можно делать вид, что не существовало В. В. Розанова — одной из ключевых фигур в русской литературе XX века? Нельзя тут не согласиться с В. Сафоновым, который недавно в газетном интервью, дав довольно строгую оценку творчеству В. Набокова, одновременно пожелал, чтобы и его собрание сочинений увидело свет. Или лучшие исторические романы Д. Мережковского и М. Алданова. Иными словами, на мой взгляд, нуждается в публикации все — вплоть до «Луны с правой стороны» С. Малашкина, «Собачьего переулка» Л. Гумилевского, «Без черемухи» П. Романова — ярких документов эпохи, которые в свое время, уже в годы 20-е, не случайно вызвали воистину всесоюзный интерес, шквал статей и рецензий, бурные диспуты в комсомольских и вузовских ячейках.

Раздаются голоса, что подобные публикации вредны, даже опасны, что посредством их что-то «подрывается», «смещается». Отвечу. От этого страдает только посредственность, которой придется потесниться. Сколько я слышал: «Стбит напечатать «Мастера и Маргариту» — и тогда...» И что же? Мы только стали чуточку умнее и образованнее.

Масштабное возвращение забытых явлений культуры необходимо еще и для наведения порядка в собственном большом доме. В литературе, как и в жизни, все очень органично. Некогда было выражено горячее сержение по поводу того, что литература не должна расти, как растет трава. На мой взгляд, сержение это было ошибочным. И гораздо справедливее другое высказывание:

Когда б вы знали, из какого сора
 Растут стихи, не ведая стыда,
 Как желтый одуванчик у забора,
 Как лопухи и лебеда...

Органичный, естественный рост литературы только и может обещать нам новые и отрадные явления. И здесь новое, которое «хорошо позабытое старое», помимо всего прочего, может стать хорошим раздражителем для современных писателей, — «вы, нынешние, нут-ка», — в их соревновательном порыве со «стариками». Нужно только очень рачительно и бережно относиться к каждому ростку, к литературному явлению — как к живому человеку. «Не худо бы ставить на человеке какое-нибудь легкое, петушиное слово: «Осторожно, фарфор». Эти старые слова Зоценко относятся и к литера-

туре нашей. И, право, негоже в слепом порыве растаптывать то, на что писатель тратил годы бессонного труда. Не так ли, к примеру, произошло с романом Ю. Бондарева «Игра»? Точка критического кипения, приложенная к нему рассерженным правдоискателем — распространи ее на нашу литературу, — превратила бы всю ее в пар.

Между тем не плодотворнее ли было бы войти внутрь романа, чтобы понять его замысел? Роман «Игра» завершает трилогию о судьбах интеллигенции. Трилогию — «Берег», «Выбор», «Игра», — которой Юрий Бондарев отдал пятнадцать лет.

Беглому взгляду может показаться, что в этих романах схвачена лишь узкая пленка творческой элиты, которая в силу состоявшегося выбора специфической «жреческой» профессии, определенных общественных и социальных преимуществ суждено находиться в особенном, почти стерильном духовном климате и с понятными издержками, пережестотами, даже мучительными поражениями размышлять о том, о чем большинство людей на земле, подчиняясь великому и спасительному инстинкту жизни, занятое созданием материальных ценностей, продолжением себя, рода человеческого (в том числе и непрерывного пополнения интеллигенции), думает не часто. Продолжая упрек, могут сказать, что нам явлена только частица человеческого спектра, что вовсе не из-за своей растущей бездуховности человечество как целое обходит многие из этих «проклятых вопросов», а по причине другой, изначальной — корневой принадлежности, считающей невозможным впустить в себя разрушительное рефлектирующее начало. Центр и должен оставаться цельным, подавая надежду, что будущее у человечества состоится.

Однако, пожалуй, именно так и ответил бы в последнем, к сожалению, несостоявшемся споре сам герой «Игры» Вячеслав Крымов своему вечному оппоненту — американскому режиссеру Гричмару, мрачно убежденному в неизбежности и близости «конца света».

В самой благополучной точке жизни останавливает Ю. Бондарев маятник времени, когда знакомит нас с каждым из героев своей трилогии. Но есть, на мой взгляд, примечательная черта, которая резко и сразу отделяет последний роман от предыдущих. Беда на сей раз приходит не из прошлого. Как это было ранее, то в образе фрау Герберт — бывшей очаровательной немецкой девочки Эммы, в которую без памяти влюбился победной весной сорок пятого молоденький лейтенант Никитин и за которой тотчас же встают бередящие душевные раны тени: Княжко, Меженин, Гранатуров; то явившегося в полном смысле этих слов «с того света» Рам-

зина, который некогда ушел с Васильевым на невыполнимое боевое задание, а теперь зловещим призраком возмездия окутывает счастливую васильевскую семью. Нет, не эхо войны грозно врывается в судьбу героя «Игры», ломая привычный уклад жизни, а нечто, незаметно накапливавшееся годами в буднях, обрушивается на благополучного прославленного режиссера Крымова.

Легкий поворот жизненной оси — и все сдвигается с привычных мест: вещи, понятия, отношения, ценности, лица. Приходит конец и игре, которая, устраивая всех, удобно и даже комфортно заполняет естественные полости жизни. На разных социальных этажах «актеры» различных амплуа теперь сдирают с себя грим, откладывают заученные роли, и новые, малознакомые личины, рыла, о которых он мог лишь смутно догадываться, возникают перед Крымовым и теснят его. В этом, не подозревая того, автор в какой-то степени предугадал и судьбу своего романа.

Они проводят свою невидимую, но разрушительную работу повсюду: на студии, на дачном пляже, куда часто приходит Таня, дочь Крымова, в институте кинематографии, где учится его сын Валентин. И вот уже наветы захлестывают последнее прибежище героя — его дом, его семью. И главная опора — любимая жена вдруг отступает в неверие, бросает горькие слова мужу как раз в тот миг, когда он ищет спасения в ее понимании и поддержке.

«В ту ночь он понял, что одинок до конца дней своих и никто помочь ему не сможет».

Самоубийство влюбленной в него полудевочки Скворцовой, произошедшее на глазах у Крымова, без иных свидетелей, еще не осмысленное им как добровольный уход из жизни, несмотря на поданный ему знак прощения, и прекращает час игры, в том числе и достаточно невинной, как ему представлялось, игры с этим хрупким и непонятым им существом. «Теперь это легкое дыхание рассеялось в мире, в этом облачном небе, в холодном весеннем ветре...»

Здесь, кажется, и выявляется мнимая сила и могущество Крымова. Занятый всеохватными проблемами, строя величественные планы, уносясь в размышлениях до пределов мыслящего космоса, он не в силах разглядеть даже такой шевелящейся под ногами опасности, как, скажем, шкурник и потенциальный предатель Молочков, которого он пожалел однажды на фронте и который в ответ, если представится случай, готов продать его с потрохами за три тысячи целковых. Философ и правдоискатель, Крымов уже видится на исходе романа подобием ослепшего Фауста, отдающего свои

повеления в пустоту, в то время как трудолюбивые лемуры начали свою заключительную работу...

«Игра» (как и трилогия Ю. Бондарева в целом), со всеми ее художественными достоинствами и возможными потерями, показывает, какой огромный духовный потенциал существует в нашей современной литературе. Собственно, мы находимся в самом начале какого-то обещающего пути — через встряску к обновлению, очищению, правде. Залог этого — в духовном здоровье и возможностях нашего общества. А ведь даже Солженицын, с его всем известной предвзятостью, вынужден был отметить в одной из своих престижных речей, перед аудиторией Гарвардского университета, что в «плохом», по его мнению, советском обществе больше мысли, нравственной боли и того, что мы с понятной неопределенностью называем «духовностью», чем в «хорошем» и «свободном» западном, буржуазном мире.

Не нужно преуменьшать остроты сегодняшних противоречий, накала борьбы, преимущества одних групп перед другими. Еще нас пугают жупелом несуществующих опасностей. И совершенно прав А. Н. Яковлев, когда на встрече с руководителями средств массовой информации он возражал против того, что «некоторые редакции начинают слышать лишь «на одно ухо», исключительно тех, кто согласен с их точкой зрения. Это недемократично. Глухота к противоположной точке зрения не признак здоровья и силы». Правильные и своевременные слова.

Сегодня нас ожидает непочатый край работы как по подъему затонувших сокровищ, так и по осмыслению и хозяйской инвентаризации всего нашего мореходного добра в литературных морях-океанах. Быть может, и не так уж свежа, но все же полезна истина: без «вчера» не может быть «завтра».

Ирина РОДНЯНСКАЯ

На заданные составителями альманаха вопросы лучше всего отвечать разом. Общий их смысл, выходящий за хронологические границы, обозначенные анкетой, таков: куда идет проза сегодняшнего дня и что можно от нее ожидать?

Впрочем, в нынешней уникальной ситуации с датами и сроками дело обстоит сложно. «Сегодняшняя проза»? Та ли, которая, пролежав в столах и архивах от двух до двадцати лет, ложится теперь в виде новинок на страницы подписных изданий, — или та, которая попадает на те же страницы

прямо с валиков пишущих машинок как срочное эхо меняющегося времени? И то и другое — в каком-то смысле «сегодняшнее». И порою люди даже не знают, что их сегодняшнее чтение родилось совсем не сегодня. Да и тому, кто знает, нелегко разобраться, что когда вызревало и что на что повлияло. У входа в активную зону культуры, в культурное завтра столпились, ожидая резонанса и порой мешая друг другу, разные литературные поколения, вещи, отмеченные опытом разных эпох. Образовалась своего рода «культурная пробка», сгусток. Внутри нее не могут не искривляться, не видоизменяться силовые линии текущего литературного процесса. Будущее — неисповедимо.

И все же, оглянувшись назад, можно разглядеть кое-какие вехи. Сейчас эпоху семидесятых — начала восьмидесятых годов принято характеризовать как период общественного застоя. И спорить с этим не приходится. Но такую оценку грешно было бы распространять на литературу того времени, на немалочисленные лучшие ее образцы, — пусть они и не делали погоды в унылом массиве журнальной прозы и даже в печать пробивались иногда лишь фрагментами. То была литература удивительно жизнестойкая, закаленная мучительными, но все же не сокрушительными стеснениями, сосредоточенная на меняющемся образе человека, его складе, исследуемом художественно. В начале минувшего десятилетия на большой высоте заканчивал свой путь Ю. Трифонов; был написан «Пушкинский дом» А. Битова — роман, который, по-моему, войдет в историю культуры как правдивейшая летопись внутренней жизни интеллигента на переломе шестидесятых; появились лучшие, пока еще не превзойденные им самим вещи В. Распутина, «Кануны» В. Белова и его же «Воспитание по доктору Споку», где уже были явлены и драматически пережиты будущие острые темы астафьевского «Печального детектива»; к концу того же десятилетия созрело и обнаружило свою значительность творчество В. Маканина, достиг окончательной шлифовки повествовательный талант Ф. Искандера; позднее — но пока еще в преддверии текущего момента — всем стали слышны голоса «деревенщиков нового типа»: В. Крупина, Б. Екимова, П. Краснова с его недооцененной, как мне кажется, повестью «По причине души»; на исходе пятнадцатилетия (1970—1985) успела заявить о себе Т. Толстая, от которой надо ждать многого.

Я перечисляю имена и вещи, значимые для меня лично; другие читатели, конечно, захотят что-то изменить и заменить в этом неупорядоченном списке, но не в том ведь дело. Главное, литература минувших полутора десятка лет сумела

отстоять себя в масштабе целого жизненного цикла и создать если не «нетленные», то, во всяком случае, долгодействующие ценности,— и это удалось ей именно «по причине души». Пусть на периферии литературного спектра заводились тогда «бытовщина», «мелкотемье», «амбивалентность» поднадоевших героев с «отрицательным обаянием» и прочие грехи, обличаемые неусыпной критикой,— но было заново подтверждено свойственное русской литературе тождество души и художества; после трибунных шестидесятых художник снова волей-неволей стал душеведцем и все, что творилось в стране, стремился понять сквозь душу человеческую. Билось сердце «высшего» реализма, хотя и с перебоями.

Не говорю, что сейчас «все не так», да и странно было бы вздыхать сегодня по временам достаточно тяжким и опустошительным. Но поэтапно набирающая силу гласность, по-видимому, выводит нашу литературу, нашу прозу из ее сокровенности, в лоне которой та многого достигла. И для художественной прозы тут не только благо, но и испытание.

Как было дело? В приоткрываемые гласностью двери беллетристика (имею в виду изящную словесность в широком смысле слова) ринулась прежде, нежели публицистика. За это не следует ни ту, ни другую хвалить или порицать. Здесь — объективный факт, вытекающий из обстоятельств. То, на что отважились прозаики с весомыми именами и в броне художественного вымысла, публицистам поначалу было еще заказано. Впереди шли «Пожар» и «Печальный детектив», «Карьер» и «Плаха», а следом — «Ускорение: возможности и преграды» М. Антонова в «Нашем современнике» и животрепещущие «круглые столы» там же, «В табуна» А. Стреляного («Дружба народов») и его же телефильм «Архангельский мужик», «Поворот» С. Залыгина и «Авансы и долги» Н. Шмелева в «Новом мире», «Милосердие» Д. Гранина в «Литературной газете». Набравшись духа, признаюсь, что произведения этого второго перечня увлекли меня как читателя больше, чем произведения первого. Рассудок мог прикидывать то так, то эдак, но непосредственному чувству не прикажешь: «голая» публицистика на него действовала сильнее, чем публицистичность «сверхлитературы».

...Ситуацию можно сформулировать еще и так. Публицистичность в какой-то важный момент на перевале шестидесятых оказалась монополией (и, конечно, ношей, бременем, обязательством) художественной прозы, но вскоре эта монополия была подорвана очень и очень конкурентоспособной «публицистикой как таковой», и тогда проза вновь встала перед задачей самоуглубления и возвращения в грани-

цы искусства. Задача эта пока плохо сознается. Тут не худо бы напомнить о естественных различиях между «гражданским» и «художественным» подходом при всей их нераздельности внутри писательского сознания: о том, что «Дневник писателя» создавался Достоевским в виде повременных заметок, а не романа и был на три года брошен ради заветного романного замысла; что поездка на Сахалин, героически трудная и вконец подорвавшая здоровье Чехова, дала в итоге очерковую книгу (и несколько образцовых рассказов совсем иного плана), но не была претворена ни в пьесу, ни в повесть; что философско-исторические пассажи «Войны и мира» существуют в тексте великого романа в виде самозамкнутых образований, не разрушая своим вторжением живую жизнь героев на других его страницах. «Свободный» русский роман некоторыми знатоками на Западе даже зовется: «руссан» (в отличие от «романского» романа с его четкими структурными правилами и подчеркнутой литературностью); уже этим названием косвенно признается за русским романом роль «сверхлитературы». Но то была «сверхлитература» через «литературу», через художественное озарение, а не в обход его...

Из сказанного легко заключить, что наиболее существенной среди недавно прошедших дискуссий мне представляется столкновение вокруг все тех же «художественности» и «публицистичности» в «Литгазете». (Еще один диспут на тех же страницах — о судьбе романа — как-то ни на чем не сфокусирован: все жаждут сбережения этой ведущей прозаической формы, и никто не углубляется в причины ее несомненного надлома.) Но и разговор о художественном начале прозы велся, на мой взгляд, в слишком узкой перспективе.

Может ли писатель беззаветно отдаваться своей гражданской страсти, жертвуя ей нормами сюжетосложения, законами вымысла, суверенным миром повествования, выходя к читателю напрямую с собственным монологом? Конечно, может. Искусство живет исключениями столько же, сколько правилами, а победителей, коль они имеются, — не судят. Но, во-первых, если такие исключения возобладают, начнется совершенно новый этап, ставящий под сомнение незаменимость самого искусства как особого средства ориентации человека в мире. Не хотелось бы этого! Я принадлежу к тем староверам, которые полагают, что искусство, однажды выделившись в самобытную область человеческой культуры, должно и впредь оставаться тождественным себе, ибо именно ему, искусству, доверено следить за подспудными изменениями человеческого образа в его отношении к духовному идеалу и влиять на эти изменения тонким, косвенным, нена-

силующим путем. (Желающих отсылаю к известной статье Достоевского «Г.-бов и вопрос об искусстве»: уже там обсуждается проблема публицистичности и художественности на примере рассказов Марко Вовчок и стихотворений Фета.) И, во-вторых, в ходе дискуссии совсем не было замечено, что учащающиеся выходы прозы «за границы искусства» не всегда совершаются под влиянием прямого и неодолимого гражданского порыва, а часто — по иным внутренним мотивам.

В ярком внежанровом сочинении А. Битова «Человек в пейзаже» (рассказ? да, но вместе с тем и сократический диалог, «пир», «симпозион», правда, в каких-то немислимых подполах, где пьют кое-что покрепче вина, разбавленного «влажгой трезвой», и закусывают плещущимся в бочке патиссоном, но речи все — сократовско-платоновские: о Космосе, Демиурге, Красоте) — так вот в этом рассказе-антирассказе я наткнулась даже на сознательную и продуманную апологию разлуки с искусством. Сначала имеется в виду живописец, Сезанн, который «истощил слой реальности, отпущенный ему господом для отображения, двинулся поперек холста и вышел за пределы изображения»; но в дальнейшем речь идет об участии художника вообще: «Кризис художника — это не обстоятельства... Кризис в том, что ты подошел к краю слоя, в котором только и может осуществляться изображение, и теперь хочешь окрасить невидимые предметы в видимые цвета... И ничьи советы и рецепты не помогут, никакая схема, никакой подвиг: все легче, чем продолжать писать жизнь, только что казавшуюся живой и изобразимой... Художник вываливается за холст».

Итак, В. Распутин и В. Астафьев «вываливаются за холст» по одну его сторону, обуреваемые тревогой, жаждой предостеречь и научить, А. Битов и В. Маканин (в «Утрате», например) — «вываливаются» по другую сторону, гонясь за материализацией в слове «невидимых предметов», а в сущности — выведенные из художнического равновесия все той же тревогой. Для художества, как искони известно, нужен какой-то минимум «незаинтересованного созерцания», здорового, ровного любопытства к человеку, к жизни; любопытства одушевленного и пламенного, но вместе с тем вдохновенно-сосредоточенного, твердо-спокойного. Видимо, такой минимум творческого спокойствия к настоящему времени исчерпался. И этот кризис — не принадлежность отдельной писательской судьбы, не следствие усталости того или иного пера. Он шире, глубже частных случаев.

Пластика, юмор, фантазия — ничто не изменило двинувшимся «поперек холста» писателям. Останусь в кругу одних

и тех же примеров. Перед своим «Пожаром» Распутин опубликовал несколько замечательных рассказов, среди которых, в частности, — «Наташа», недопонятая критикой, где свидетельская искренность окутана флером художественного воображения. Рядом с «Печальным детективом» вышли в свет «рыбачьи» рассказы Астафьева (а затем — заключительный фрагмент «Последнего поклона»), там есть настоящие перлы художественности, например, эпизод со слепым рыбаком во втором из этих рассказов. А каково описание петербургского наводнения у Битова в «Фотографии Пушкина» — здесь любовь к своему городу, даже и в границах фантастического сюжета, пресуществляется в «живую и изобразимую» жизнь! Что касается маканинской «Утраты» (а равно и наиболее «странной» его повести «Один и одна»), то тут просто очевидно, что художественный дар этого писателя в самом расцвете, что он в рамках буквально полустраничного эпизода, несколькими своими царапающими штрихами способен создать ситуацию, душевное состояние, образ бытия, втягивающие читателя в вымышленную реальность как в воронку. И к чему же все это? Затем только, чтобы, всякий раз вытряхивая вас из захваченности эстетической иллюзией, заставить шагать от одного изолированного отрывка к другому, пока вы не упретесь в рациональное решение всей теоремы. Да я берусь вычитать из каждого эпизода «Утраты» — будь то легенда о безумном подкопщике под речное дно, сцены больничного бреда, семейное застолье или история бесплодного посещения родного пепелища — несравненно более многоцветные истины, нежели та, какую предлагает нам общий — средствами не-искусства добытый — итог этой вещи!

...Чувствуется, что значительные писатели отдаются художественному контакту с миром как бы на прощанье, отчаливая от берегов искусства в некую даль. Куда плыть? Битов уже поразил нас изящнейшими новеллами-философемами («Преподаватель симметрии»), которые, впрочем, могли бы с тем же успехом принадлежать Генри Джеймсу, Олдосу Хаксли или Станиславу Лему.

Но все-таки есть надежда, что магический кристалл искусства — прозы с сюжетом, вымыслом и «наивным» расчетом на читательское волнение — будет сбережен. Он не исчез еще из современного рассказа. Во многом соглашаясь с В. Новиковым, автором статьи на эту тему (Новый мир, 1987, № 3), я, однако, не думаю, что расцвет рассказа может стимулировать развитие романа, подсказав ему новые формы. Скорее — рассказ его собой подменяет. Потому что, собственно, выдвинулся вперед не тот тип рассказов, из

созвездия которых образован, например, «Герой нашего времени», а тот, какой в англоязычных литературах принято называть *short story* — короткая повесть, или длинная новелла (сравните с «маленькими романами», как определяет свой жанр Э. Ветемаа).

Позволю себе удовольствие перечислить несколько таких кратких повествований, в пятнадцати-двадцатистраничный объем которых с успехом вмещаются целые судьбы («Чегемская Кармен» Ф. Искандера, «Огонь и пыль», «Самая любимая», «Петерс» Т. Толстой), а то и целые полосы общественной жизни («Ночь проходит...» Б. Екимова), социально-бытовые пласты («Смирненное кладбище» С. Каледина) и даже эпохи («Дядя Саша и Анечка» И. Поволоцкой). Манера письма у всех разная — от скромной повествовательности Екимова и мнимой (на самом же деле — мастерски выверенной) «натуралистичности» С. Каледина до непринужденного собеседничества Искандера и Поволоцкой и фантастического сверкания Толстой. Но везде с радостной готовностью соблюдено традиционное условие художественной прозы: читатель вовлечен в чью-то «изобразимую жизнь», волнуем и потрясен ею. И еще: здесь присутствует та благая неопределимость результата, та несводимость к окончательному философическому или публицистическому ответу (выдаваемая критикой за «отсутствие авторской позиции»), благодаря которой искусство, не изменяя себе, доступным лишь ему образом учит человека душевной тонкости в обращении с ближним. Живую переливчатость подобных вещей подчас пытаются пояснить и извинить тем или иным лозунгом момента: так, С. Чупринин усмотрел в «Бармене Адгуре» Искандера акт борьбы с коррупцией, а в «Факире» Толстой — обличение мещанского житья. Но эти попытки извлечь немедленную «пользу» упраздняются царящим в рассказах духом юмора и парадокса: без всякого ущерба для морали удалец-бармен и авантюрист-мистификатор выглядят здесь весьма привлекательными лицами. Нравственные уроки преподаются искусством на свой лад, как нам с вами не дано. Какой же будет урон и ущерб для человечности, если специфическое зерно искусства растает в разреженном воздухе сверхлитературы, улетучится сквозь дыру, проткнутую в холсте!

К примеру, сколько уже знали мы о ленинградской блокаде — и из устных рассказов, и из напечатанного. Читали и «Блокадную книгу» А. Адамовича и Д. Гранина, и просвечивающую насквозь телесно-психический состав «блокадного человека» философскую мемуаристику Лидии Гинзбург. Но вот опубликована в апрельском номере «Нашего совре-

менника» за 1987 год небольшая повесть Г. Калинина «Колодец памяти». (Тоже, кстати, вещь, писавшаяся много раньше и теперь вынутая из стола.) И предельная, исключительная, невозможная для тех, кто в ней не бывал, жизненная ситуация блокадника чуть ли не впервые предстает соизмеримой с нашим моральным опытом, побуждая к совестной самопроверке применительно к заурядному, повседневному нашему существованию. Зло и добро в любых условиях остаются равны себе: «Мне как бы выбор представлен был, — вспоминает взрослый повествователь о тогдашнем десятилетнем мальчике, — либо она, старая, слабая, честная, либо он — молодой, сильный, подлый. И крикнул я поспешно, не размышляя: да, да, он, конечно — он!» Или — о «бесхлебнике», лишившемся карточки: «Я жалел его, но не мог не радоваться — не тому, что ему, горемыке, плохо, но тому, что мне все-таки хорошо. У него — безнадежность, а у меня — обеспеченность, у него — отчаянность, а у меня — моя кормилица-карточка...» Каждому слишком знакомы эти, так называемые «естественные», чувства, как и протест против них, часто запоздалый, высшего начала в человеке. Таково свидетельство художника, который поворачивает глаза читателя в глубь его собственной души. Ни героика, ни трагедийность документа тут не могут быть заменой художественному делу.

Рассказ между тем был и остается «трудным» (для читателя) жанром. Это проза концентрированная, «интенсивная», углубленная; она требует максимальной натренированности читательского слуха, чуткости к невысказанному, догадливости, умения обходиться без пояснений, опознавать фигуры и положения по черточке, намеку. Рядом с такими повествованиями будет, видимо, развиваться роман привычного реалистического типа, некоторое время обновляясь за счет беспрепятственного расширения вчера еще «закрытой» тематики; таким путем уже заполняются одна за другой лакуны политической и народной истории (произведения В. Дудинцева, А. Приставкина, С. Антонова). В какой точке пересекутся (если пересекутся) эти течения, как удастся им (если удастся) ассимилировать «сверхлитературную» тенденцию, вызванную неподдельным кризисом самого духа искусства, в какое сочетание вступят они с литературой откровенно документальной, родится ли из всего этого долгожданная, новая, большая, эпическая форма прозы, единая читательскую массу в народно-общественное целое, — на эти вопросы я ответить не берусь.

Жду славных неожиданностей от «областной» литературы, которую знаю плохо.

Кризис?! Кризис!

1

Уместна ли мысль о кризисе сегодня — сегодня, когда каждый новый номер журнала прочитывается с жадностью, когда каждый день возвращает нам ценности, когда-то безжалостно отнятые и у их создателя, и у народа?

— Уместна. Потому что одновременно живет в нас чувство, что питает нас сегодня «золотой запас» прошлого. Пока современная литература по сравнению с ним оказалась неконкурентоспособной. Есть, конечно, индивидуальные прооры вопреки общей ситуации. «Отдельные» удачи, как сказали бы мы раньше. Но не новое направление. Ясно обозначилась остановка в пути.

Но почему?

Последним толчком к этим размышлениям послужили дебаты о «сверхлитературе». Термин этот ввел А. Адамович, считая, что сегодня, на исходе века, писатели должны «создавать что-то, адекватно противостоящее сверхсмертям, сверхубийствам, заложенным в сверхоружии... А какая получится литература из этого, не знаю, — говорил он предположительно. — Я назвал бы это даже не публицистическим заострением — я назвал бы это поиском **новой художественности, новой системы эстетической**».

Признаться, эта гадательность удивляет. И предложение начать поиски новой художественности — тоже. Потому что не вчера и не сегодня родились ощущение единства мира, страх угрозы, нависшей над человечеством, и желание предупредить мир об опасности. Многие писатели XX века (в том числе и сам А. Адамович) поняли это задолго до переговоров о ядерном моратории.

Идея «сверхлитературы» в изложении А. Адамовича предполагает нечто глобальное. В диалоге А. Адамовича с Н. Ивановой на страницах «Литературной газеты» в октябре 1986 года это глобальное принимало форму какой-то абстракции, сконструированной «сверхмысли» о мире. Все это уже в момент диалога как-то плохо вязалось с искон-

ными представлениями о возможностях и специфике художественной литературы.

Н. Иванова напоминала Адамовичу: самым острым вопросом для тех художников, которые пекутся о роде человеческом, является вопрос, как рассказать о мире, не теряя то, на чем держится мир, — человека. Для Ф. М. Достоевского, напоминала Н. Иванова, самым важным была «слезинка ребенка. Для вас — капелька жизни. Но это не значит, что слезинка ребенка — как мера отменяется».

Почему Н. Иванова пошла на такое резкое противопоставление?

Потому что «слезинка ребенка» — это этическая и эстетическая мера классической литературы, издавна обеспокоенной поисками смысла жизни и смерти. Как бы ни уходила ввысь мысль Достоевского или Л. Толстого, какие бы «проклятые», напряженные и неразрешимые вопросы они ни решали, — «мир» и «слезинка ребенка» были для них неразделимы. Н. Иванова об этой традиции напоминала еще и для того, чтобы не только осадить гордыню жаждущих «сверхлитературы», но и чтобы предупредить: подчинение художественного характера заданной идее — диктату авторской мысли — всегда угроза для творчества, даже если эта мысль — о судьбах рода человеческого.

После этого в «Новом мире» (1987, № 3) появилась повесть А. Адамовича «Последняя пастораль». Наверное, это и есть та «последняя пастораль», о замысле которой писатель рассказывал в диалоге с Н. Ивановой. К сожалению, она только подтвердила наши опасения.

Перед нами повествование, действие которого происходит на некоем острове, неведомо как уцелевшем после ядерной катастрофы; герои — Он и Она — лишены какой бы то ни было конкретности; «пришелец» из Космоса (человек-противник, который, по-видимому, еще участвует в ядерном уничтожении людей) — тоже без каких бы то ни было осязаемых примет. Писатель намеренно подчеркивает, что Он и Она — как бы опять Адам и Ева, пережившие вселенскую катастрофу и все начинающие заново. Иногда им кажется, «что на Земле все как прежде», но это только кажется. На самом деле все фантастически неузнаваемо, искажено — цветы похожи на грибы, они гадко пахнут и т. п. Невиданные еще нами масштабы происходящего Адамович подчеркивает тем, что действующая в повести женщина — это Всеженщина, люди, чудом выжившие, «прародители», место действия тоже обозначено сверхобобщающими словами: «Мы, — говорит третий (он же — Пришелец), — приглашены в ложу Великого Драматурга, он же великий Режиссер»...

Но постойте, хочется сказать, ведь эта «сверхлитература» что-то напоминает? Что-то такое, где маленький остров осознается как Вселенная, — уже было? Не так ли?

— Было. И совсем недавно.

...В начале 70-х годов уже покойным ныне, а тогда молодым критиком Л. Н. Арутюновым была написана статья «Национальный мир и человек». Анализируя книги последнего полувека — разные книги, такие, как трилогия Фолкнера, «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса, «Время нашей доброты» И. Друзэ, «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Мы и наши горы» Гр. Матевосяна, критик делал, казалось тогда, парадоксальный вывод: он считал, что в основе этих произведений лежит общий принцип. Какой же? «Художник в пределах «малого» объекта изображения стремится объять национальное бытие в целом, «микромир» становится аналогом «макромира», «средоточием проблем человечества». При этом он оговаривал: «Малый мир» не означает «духовной ограниченности, отгороженности от «большого мира». Речь идет... о новой художественной дистанции между человеком и миром, о таком художественном повествовании, в котором сам национальный мир, взятый в «обычном» ракурсе своего привычного существования, заключает в себе идею «общего» мира, становится коллективным героем и представителем современности. Именно поэтому в его пределах человек получает свободу самовыражения, автономный мир становится аналогом бытия»¹.

С тех пор появилось «Прощание с Матёрой» — мы прочли ее как художественную сагу о «всемирном... прощании с «крестьянской Атлантидой», которая уходит под воду во всем мире, не только у нас...». Адамович это сходство с сагой, эту особую эпичность повести В. Распутина заметил первым.

Но скоро стало ясно, что «Прощание с Матёрой» — это и самая высокая точка в развитии «деревенской» прозы, и — одновременно — точка, которая обозначила, что дальше пути нет. Так, во всяком случае, оказалось по прошествии нескольких лет.

Вспомним:

как бы ни пытались защитники «Плахи» Ч. Айтматова объяснить отсутствие художественной и философски целостной концепции романа, — они с сожалением оглядываются назад, в 1970 год, когда нами впервые был прочитан «Белый пароход»;

¹ Арутюнов Л. Н. Национальный мир и человек. — В кн.: Изображение человека. Советская литература и мировой литературный процесс. М., 1972, с. 174.

как бы грубо ни одергивали критиков, видящих в романе В. Белова «Всё впереди» неудачу писателя, — правды ведь не скроешь: аргументы этих защитников все равно опираются на художественные открытия В. Белова в «Привычном деле» и «Плотницких рассказах»;

и как бы мы ни признавали глубокую боль и отчаяние, звучащие в «Печальном детективе» В. Астафьева, — несомненно, что сейчас, в своих новых произведениях, он идет по иному, нежели прежде, пути, — и идет с явным проигрышем.

Так что же, неужели прав Н. Анастасьев, говоря, что сегодня наступил момент, «когда границы «клочка земли», сколь бы просторны они ни были, начинают все-таки ощущаться как границы»? Может быть, именно поэтому, говоря словами И. Золотусского, современной прозе «не дается» роман? И если это так, то почему оказался непродуктивен «малый эпос», на который мы возлагали столько надежд в 60—70-е годы?

Забегая вперед, хочу сразу же сказать: думаю, что не в «границах» художественной формы дело, а дело в философии истории, которая оказалась резко деформированной за прожитые нами последние полвека.

Попробую объяснить.

Историческая потребность, ответом на которую были «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Мы и наши горы» Гр. Матевосяна и другие близкие им книги, уходит в социальные процессы многолетней давности. Конечно, в годы революции и в годы Великой Отечественной войны. Именно тогда выросло то, что впоследствии Л. Гинзбург в «Записках блокадного человека» определила как специфическое мироощущение советского человека: «Ремарк в свое время, — пишет Л. Гинзбург, — построил роман на том, что сводка гласила: «На Западном фронте без перемен» — в тот самый день, когда на этом фронте погиб его герой. Типовое проявление того индивидуалистического пацифизма, который стал реакцией на первую мировую войну. Люди этих лет (особенно западные) не хотели понимать, что социальная жизнь есть взаимная социальная порука (иначе она только гнет и насилие). Мы же знали, что про тот день, когда любого из нас убьет гитлеровским осколком, — где-нибудь будет сказано: «Ленинград под вражескими снарядами жил своей обычной трудовой и деловой жизнью». Зато каждый здесь говорил: мы окружаем Харьков, мы взяли Орел... Войска ворвались, закрепились, продвинулись... За формулами суммированных действий — тысячи единичных людей, которые в них участвовали,

погибли и не пожнут плодов. А за ними — еще миллионы, которые не участвовали, но плоды пожнут»¹. Что же касается «уклонившихся» от этого «мы», то возникшее вслед за тем в них «чувство неполноценности» никогда уже не могли заглушить «ни доводы себялюбия, ни соображения насчет того, что они полезнее на другом участке, ни утверждение своей творческой избранности»².

Феномен «социальной поруки», мироощущение миллионов («мы») долгие годы осваивался советской литературой как общая идея, в целом. В этом была своя логика. «...Исторически, — замечает А. Ф. Лосев, — можно считать совершенно естественным, что то или иное явление возникает в целом, вообще, а уже потом и далеко не сразу получает внутреннюю разработку и начинает выявлять свои интимные стороны»³. В «Записках блокадного человека» Л. Гинзбург не случайно обозначила дату их написания: 1942—1962—1983. Годы и годы ушли на то, чтобы давно зародившееся в сознании «мы» укоренилось в общенародной традиции, вызрело как художественно-философское мирозерцание и обнаружило свои «интимные стороны».

Но дело не в количестве лет, а в характере препятствий, которые осложняли такое, казалось бы, непреложное дело, как художественное освоение общенародного «мы». В годы, которые у Л. Гинзбург маленькой черточкой скреплены воедино, происходила напряженная и тяжелая общественная и художественная работа.

Первой попыткой послевоенных лет (40—50-х годов в особенности) выразить это общенародное «мы» был «панорамный» роман — несомненно, важный момент в самосознании и общества, и литературы: за его калейдоскопичностью стояли «глобальные», как сейчас говорят, понятия: мировосприятие, породившее «панорамный» роман, безусловно, отражало движение народов во время второй мировой войны. И. Эренбург не случайно раньше других начал писать «панорамные» романы и больше других был предан этому жанру: еще в 20-е годы он понял, насколько «едина маленькая планета», и нельзя не оценить его усилий, затраченных на поиски художественных форм, адекватных этому новому мироощущению.

Писатель попробовал найти для глобальных понятий соответствующую им форму. «Говоря о героях моих романов, — подсказывал Эренбург, — следует помнить, что ге-

¹ Нева, 1984, № 1, с. 85.

² Там же.

³ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982, с. 192.

рой — не только люди, но и Париж в «Падении Парижа», и война в «Буре». Париж бесспорно имеет у меня свой характер; роман начинается с ощущения Парижа и им кончается.

Так же и в «Буре»: война, буря, вернее, то явление, которое стоит за героями, само является самостоятельно действующей единицей. Война в «Буре» в такой же мере герой, как отчаяние было героем «Лета 1925 года», как оттепель была героем «Оттепели»¹.

Но едва ли является случайностью, что в этом же разговоре — а это был 1960 год! — Эренбург с неудовлетворением говорил о таких своих «панорамных» романах, как «Девятый вал», а лучшее в своих произведениях последних лет связывал с возвращением к «классическому роману».

Я не случайно фиксирую даты, которые стоят под произведениями Л. Гинзбург и размышлениями И. Эренбурга: это было самое начало 60-х годов; за плечами стояли 40-е — война.

В 60-е годы на авансцену литературы вышли В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин, В. Белов, Ч. Айтматов, Ф. Абрамов, Гр. Матевосян и др. В том или ином виде и за ними стояла война. Однако эти писатели не только не приняли, казалось бы, по наследству достающийся им жанр «панорамного» романа, но намеренно и осознанно пошли другим путем.

Почему же?

60-е годы — время, отмеченное глубинным процессом переосмысления многих прямолинейных социальных представлений о личности человека, время реабилитации национальной истории, возрождения интереса к народу, его исторической судьбе. Разоблачение культа Сталина, возвращение репрессированных, бездонная пропасть «перегибов», которая чуть было не поглотила все крестьянство, — все это было глубоким потрясением и привело честных людей к сильнейшему духовному кризису. Мировоззрение изменилось в главном и основном — сильнейшей переоценке подвергся комплекс жизненных и нравственных ценностей, господствовавших в годы культа личности.

Вот тут-то и обнаружилось, почему наследники не хотят принимать предлагаемого им наследства. Трудности, которые, по его признаниям, испытывал И. Эренбург, восходили к принципиальному вопросу: надо было найти новую меру общего и «дымящегося личного», как сказал бы Б. Пастернак, новые пути восхождения к универсальному при сохранении частного и конкретного — синтез, который уже Л. Тол-

¹ Вопросы литературы, 1969, № 4, с. 132.

стым был осознан как непреложное условие эпической художественности (сочетание «генерализации» и «мелочности»). И. Эренбург его не нашел, не нашел, казалось, художественных способов для «внутренней разработки» витавшей в его сознании художественной идеи.

Нельзя не согласиться с критикой в том, что «панорамный» роман в целом потому не дал «универсальной целостной картины мира»¹, как пишет М. Нольман, что его авторы не смогли достигнуть синтеза в изображении психологического мира личности и сферы социальной жизни. Масштаб внешний потеснил в нем масштаб внутренний; пространство реальности, став прямым предметом изображения, явно потеснило пространство человека, его внутренний мир. Верно и то, что в конце концов это обернулось псевдоэпичностью.

Но еще важнее другое. «Панорамный» роман — авторитарный жанр, авторитарный в том смысле, что писатель претендует на то, что он знает некие всеобщие законы, управляющие миром. Эта претензия оказывается основательной, если автор обладает выношенной и серьезной философией истории. Если ее нет, и всеобщее только названо, — писателю грозит поражение. В «панорамных» романах 40—50-х годов философия истории не было — ее заменила коллективная идеология. Поэтому герой в «панорамном» романе был только перенесением на художественную территорию концепции, согласно которой личность пригодна быть прежде всего «колесиком» и «винтиком» государственного механизма. В этом И. Эренбург был — увы! — не выше своего времени, хотя субъективно никогда этого не осознавал и никогда бы с этим не согласился.

Изображение народа в аспекте «общей жизни» тоже до 60-х годов страдало явной недостаточностью: внимание писателей странным образом обходило толщу народа — и тех, кто выиграл войну, и тех, кто выстрадал революцию, и тех, кто стал жертвой произвола. После XX съезда это стало ясно, как стало ясно и то, что по-старому писать нельзя, что апелляция к злободневной проблеме нередко является оправданием для любителей конъюнктуры и что говорить о народе имеет право только тот, кто способен познать и художественно освоить душу человека.

Нельзя не сказать при этом, что, к сожалению, отождествление проблемности с заданным тезисом, философии истории — с заданной идеологической задачей породило у части литераторов антипатию к культуре философско-художест-

¹ Литературное обозрение, 1982, № 11, с. 49.

венной мысли вообще. Это многое объясняет в состоянии современной литературы.

Однако можно ли забыть, что, едва появившись и пробившись, проза 60-х годов вновь попала в сложнейшую историческую ситуацию, которую мы сегодня уже привычно называем «застойной ситуацией» 70—80-х годов? Она заговорила о глубинах народной жизни в момент, когда общественная жизнь вновь начала деформироваться; она выдвинула как высочайшую ценность чувство личного достоинства в период, когда права этой личности то и дело попирались. Предсмертный крик В. Шукшина: «Что с нами происходит?», его оскорбленное человеческое достоинство, выплеснувшееся в статье-рассказе «Кляуза», обнажили трагическую глубину проблем, поднятых прозой тех лет, и стоицизм ее авторов.

В сущности, и «деревенская» проза 60—70-х годов развивалась не благодаря общественно-историческим обстоятельствам, а вопреки им. И это тоже оказало на нее долговременное и отнюдь не положительное воздействие.

Не без скрытой полемики в прозе 60-х годов глаз художника переместился с центра реальности на ее периферию, с изображения исторических потрясений — в те сферы, где взрывы, исторические сдвиги, по видимости, ощущались слабее. Произошло художественное открытие многослойности той реальности, которая долгое время казалась однозначной. Появились новые темы, где главенствовал интерес к уходящему поколению, к характерам стариков и старух, которые по структуре своей психологии представляли собою «живой мост», связывающий настоящее с прошлым» (В. Перцовский)¹. В чем-то эти герои напоминали своих дальних родственников — персонажей Н. Лескова и Г. Успенского, Л. Толстого и А. Чехова. «Но если классика наша, — чутко фиксировал разницу между ними и героями современных писателей Б. Можаяев, — так высоко ценившая достоверность характеров из простонародья, подавала их хоть и точно, но все же со стороны, то новейшие писатели, высокообразованные, вышедшие чаще всего сами из этого простонародья, сумели раскрыть в более щедрых подробностях внутренний мир и общинную взаимосвязь нашего «сеятеля да хранителя»... С появлением этих произведений наши представления о русском народе значительно обогатились»².

Однако реанимация отживших, казалось бы, представлений о недавнем прошлом страны, которая наступила с середины 60-х годов, оказывала сильнейшее влияние на психо-

¹ Звезда, 1969, № 9, с. 209.

² Литературная газета, 1979, 31 октября, с. 4.

логию писателей. Это теперь слова «рукописи не горят» мы произносим горделиво, не замечая, что на деле эти слова отражают реальность трагическую, необратимую: горят, горят рукописи... И сгорают навсегда. Сожженные М. Булгаковым варианты романа «Мастер и Маргарита» — невозстановимы, пропавшие архивы Вас. Гроссмана — невозстановимы, многие тексты стихотворений А. Ахматовой, О. Мандельштама, других писателей вряд ли будут найдены. «Деревенская» проза получала мощные импульсы от «военной» прозы, но удары по В. Быкову («Мертвым не больно») — били и по ней. Она равнялась на А. Т. Твардовского — как автора «Василия Теркина» и редактора «Нового мира», но его губили на наших глазах. Б. Пастернак для многих писателей и поэтов 60-х годов был далекой фигурой; но, независимо от вкуса, его участь заставляла содрогаться сердце всякого честного человека.

Мы еще не сполна оценили, как это способно было ломать психику начинающих, входящих в мир писателей. Знание о трагических судьбах литераторов, погибших в 30-е годы, побиваемых на твоих глазах, — все это не могло не деформировать творчество художника, какой бы внутренней стойкостью он ни обладал. В столкновении с личным опытом, рвущимся наружу, понимание трагизма ситуации порождало немислимое душевное напряжение. Не потому ли до сих пор не написан В. Астафьевым давно задуманный им, выношенный и пережитый роман о войне? И скольких книг мы по этой причине недосчитались?

Кроме того, сковывали запреты — на темы, проблемы. Они оказались неожиданными перед лицом той правды о прошлом, которую принес XX съезд партии. Давление этих запретов нельзя не вспомнить, например, когда речь идет о В. Белове, написавшем «Кануны» — роман о послереволюционной деревне. В «Канунах» было очевидно намерение писателя исследовать те общечеловеческие ценности, которые были безрассудно истреблены в пылу апологетики «обостряющейся», как сформулировал это в конце 20-х годов Сталин, классовой борьбы. Критик Л. Емельянов, глубоко прочитавший роман и уловивший скрытую в нем правду, был сразу же предан анафеме во многих критических статьях, снят с работы, отведен в тылы литературоведения. Вторая часть «Канунов» в свое время так и не появилась.

Развитие литературы осложнялось и тем, что под ногами не было культурной почвы. Приобщение к культуре в 60-е годы совершалось в трудных условиях, рывками. Провалы в образовании заполнялись случайными именами. Школа загубила живые образы В. Маяковского, М. Горького; Л. Тол-

стой был прощен, но не понят; Достоевский оставался все еще в «изгнании» — в тени «достоевщины». Большинство людей, в том числе и писателей, только в 60-е годы открыли для себя М. Булгакова (до недавних пор, как мы знаем, не были прочитаны — не по их вине — ни «Записки на манжетах», ни «Собачье сердце», ни «Роковые яйца», ни «Дьяволиада» — они оставались реликвиями редких старых библиотек). Начиная работать, истинный наследник М. Зощенко В. Шукшин не знал творчества М. Зощенко; когда Э. Успенского обвинили в подражательстве Хармсу, он вынужден был сказать, что «...ни в детстве, ни в юности его не читал. Хармс был запрещен»¹. Только в 70-е годы — не без налета экзотики — вернулся в литературу А. Белый. Б. Пастернак был оклеветан, и многие люди, которые из-за малой культуры не могли понять раннего Пастернака, не имели возможности прочесть «позднего»; об О. Мандельштаме помнили только его современники. Инерция старых оценок была так велика, что мы ее действие ощущаем до сих пор, ибо в силу непересмотренности постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» за А. Ахматовой и М. Зощенко до сих пор тянется подозрение в том, не «подонки» ли они.

Препятствием служило и то, что долгое время существовал неписанный реестр чувств, о которых можно было говорить и о которых говорить было нельзя. Познание внутреннего мира человека на экзистенциальном уровне в него не входило. «В словарь абстракций», замечал впоследствии И. Уткин, попали и оказались «зашифрованными» такие важнейшие для человека понятия, как любовь к женщине, любовь к родине и т. п., и только в годы войны писатели вплотную столкнулись с необходимостью преодоления инерции в самом подходе к человеку.

Подвергалось сомнению даже такое понятие, как гуманизм. «Рассуждения о социалистическом гуманизме,— писал когда-то Л. Авербах,— слышим мы сегодня от некоторых интеллигентских писателей, стремящихся действительно искренно идти вместе с нами. Они признают и классовую борьбу, но говорят не о классовой ненависти, а о гуманизме... к нам приходят с пропагандой гуманизма, как будто есть на свете что-либо более истинно-человечное, чем классовая ненависть пролетариата...»²

Вряд ли можно недооценивать эти табу на темы, представления, имена, слова, эту деформацию понятий. Тем более что они не изжиты и сегодня. Вспомним один из последних

¹ Московские новости, 1987, 8 февраля, № 6, с. 11.

² На литературном посту, 1929, № 21—22, с. 12.

рассказов Ю. Трифонова о том, как ему вернули в 60-е годы рассказ «Вечные темы», пренебрежительно оценив его; а ведь это произошло в «Новом мире» времен А. Твардовского. Рассказывая об этом эпизоде, Трифонов говорил: редактор тогда «был глубоко убежден в том, что вечные темы есть удел какой-то иной литературы — может быть, тоже нужной, но в чем-то безответственной и как бы ниже по званию, чем та литература, которую он редактировал»¹.

Однако даже в 1982 году Л. Я. Гинзбург, упомянув об экзистенциальных темах, вынуждена была делать оговорку: «Понятие «экзистенциальный» не следует, — писала она, скрыто возражая невидимому нам редактору или будущим критикам ее книги, — смешивать с «экзистенциалистическим», то есть представляющим философию экзистенциалистов». Экзистенциальные темы, объясняла Л. Я. Гинзбург, — это «темы жизни и смерти, смысла жизни, любви, вечности и быстротекущего времени, природы и города, труда, творчества, судьбы и позиции поэта, искусства, культуры и исторического прошлого, общения с божеством и неверия, дружбы и одиночества, мечты и разочарования. Это темы социальные, гражданские: свободы, государства, войны, справедливости и несправедливости». Иначе говоря, это темы, которые «касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей...»².

Не потому ли в «Записках блокадного человека» Л. Я. Гинзбург пишет, что ей «нужно было показать не только общую жизнь, но и блокадное бытие одного человека», что эта экзистенциальная планка до сих пор не до конца еще взята, а без этого будет неполна и правда об «общей жизни»?

Богатый и выстраданный жизненный опыт, который был у многих «деревенских» писателей, их художественная одаренность оказались в этой ситуации серьезной основой творчества. Впоследствии, однако, стало ясно, что это необходимо, но недостаточно (но об этом — позже).

Поначалу же поражала мощь писателей-«деревенщиков», одновременный выход новых душевных и художественных сил, неизвестно как родившихся и где до тех пор хранившихся.

Вне видимой связи с обстоятельствами писатели разрушили серьезнейший запрет — на вопрос об общечеловеческих ценностях. Годами вульгарно толковавшееся противопоставление классового и общечеловеческого начал жизни на вербальном уровне, как сказали бы психологи, снято на наших

¹ Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 188.

² Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 17.

глазах совсем недавно: «В. И. Ленин, — напоминал М. С. Горбачев во время московской встречи с участниками Исык-кульского форума, — в свое время высказал мысль колоссальной глубины — о приоритетности интересов общественного развития, общечеловеческих ценностей над интересами того или иного класса»¹.

Это напомирование прозвучало в конце 1986 года. Мы были уже подготовлены к восприятию этих слов. Это было заслугой литературы — не философии, не истории, не обществоведения... Писатели шли на преодоление узкоклассовых представлений осознанно, понимая, что идут на серьезный риск. Вера в благотворную силу человеческой общности, в созидательный смысл нравственной традиции, аккумулирующей вековой опыт трудящегося человечества, составляла основу мировосприятия писателей-«деревенщиков», это она выделила их ноту в современной литературе, это она выступила в их творчестве как особая философско-художественная позиция.

...Скоро нам будет казаться, что так было всегда. Правда, сегодня нас еще бьет нервный ток, когда в статье о фильме «Покаяние» Т. Абуладзе — самом принципиальном художественном явлении в жизни нашего общества — мы встречаем вопрос: «Когда и где разворачивается эта фантазматическая?»

И критик отвечает: «Всегда и везде, где власть имущий обращает ее во зло обществу. Где, пренебрегая законом и нравственностью, присваивает себе право судить и милловать»².

«Всегда и везде...»? — это было невозможно в те времена. И потому В. Шукшин не смог поставить фильм «Я пришел дать вам волю». Его интересовал вопрос о природе власти вообще, о том, что непросвещенное и неразвитое сознание изначально не готово к власти: это казалось крамольным, денег на фильм не дали.

«Всегда и везде...»? — но и в 1979 году, спустя 5 лет после смерти В. Шукшина, когда мною была написана статья «Как надо жить, как надо умирать...», а молодой студент-дипломник С. Асеев по своей воле отвез ее В. Астафьеву, — такая постановка вопроса еще казалась невозможной. И потому на обратной стороне последней страницы Астафьев написал:

«...мысль, что «жизнь и смерть» не есть «удел» деревенской прозы, эта мысль очень своевременная, нужная, потому

¹ Литературная газета, 1986, 5 ноября, с. 2.

² Известия, 1987, 30 января, № 31 (Моск. веч. вып.), с. 3.

что у нас из кожи лезут, чтобы заузить, замазать и вообще снять тему общечеловеческую, выделить нас и общество наше в исключительное, а это не просто плохо, но и убого. Это прежде всего противоречит задачам самого общества, которое считает себя не просто гуманным, а единственно гуманным в современном мире, как бы! — не понимая, что исключительность ведет к божеству, божество к отъединенности от остальных людей и мира и, кроме того, к сознанию, что большинству все можно, все позволено... рубить, членить, воевать, обирать ближнего своего, возносить одних и поносить других.

А это все было, все есть, но не надо, чтоб повторялось. Так все просто! Когда же мы доживем и постигнем эту простоту? Боюсь, не скоро! Ибо все делается наоборот — простоту обратить в сложность, а сложность упростить до банальностей...»

Нельзя не оценить нового качества и нового масштаба такого подхода к реальности. В сущности, все вместе — В. Распутин и В. Белов, В. Шукшин и В. Астафьев, Ч. Айтматов и А. Адамович, В. Быков и Ю. Трифонов, Б. Окуджава и Ф. Искандер и многие, идущие им вслед, создавали единый антимир: напряженный духовный климат, в котором не было места казенщине, демагогии и фальши. Они отчетливо знали, чего не хотят. И были правы. Они не хотели застоя в социальной жизни; продолжавшегося пренебрежения к народу при демагогических апелляциях — к народу; торжества хамов и торгашей; шлагбаума перед темами, которые казались чиновникам от литературы запретными. Они не хотели лжи и неправды о человеке и обществе, не скрывали этого, и за то низкий им поклон навечно и навсегда.

...В одной из статей, объясняющих феномен единства латиноамериканской прозы, парагвайский писатель Аугусто Роа Бастос цитировал слова своего коллеги: «Для существования литературы недостаточно одних только хороших или имеющих успех произведений. Литература появляется лишь в том случае, когда самые различные произведения и эстетические направления сплавляются в единую гармоническую структуру, отвечающую потребностям данного общества, с характерными для нее интенсивностью, непрерывной творческой напряженностью, устремленностью в будущее»¹. Развивая эту мысль, Аугусто Роа Бастос пишет, что для существования литературы необходимо также «чувство внутренней связи»², которое не может появиться «без общности сущност-

¹ Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982, с. 71.

² Там же, с. 78.

ных концепций» и особого, внутренне единого мировидения.

«Деревенская» проза долгое время существовала как широкое «родовое лоно». Общность «сущностной концепции» мира, человека, истории породила ощущение внутренней связи, которое мы всегда видели в устремлениях и творчестве названных писателей и которое они сами осознавали и осознают как некое избирательное и роднящее их свойство. Единство концепции «национальный мир и человек» обнаружило себя в сходстве сюжетных ситуаций, похожих героях, стилизации слова под разговорную народную речь. Писатели, не боясь потери самобытности, легко вписывали себя в определенный ряд, расширяя русло новых художественных поисков, обогащая свое «родовое лоно». Индивидуальность одного не заслоняла и не теснила в их сознании индивидуальность другого. В выступлениях каждый говорил больше о том, что их сближает, нежели о том, что разъединяет. Так оно было.

Но и на этот раз наступил момент, «когда род распался и наступило время личности», как сказал когда-то по поводу соотношения «индивидуально законченного поэтического явления» и «широкого лона символизма» О. Мандельштам. Поскольку речь, вероятно, идет не о случайности, не о совпадении фактов, а о некоей закономерности литературного развития, процитируем его мысль целиком. «Когда из широкого лона символизма,— писал Мандельштам,— вышли индивидуально-законченные поэтические явления, когда род распался и наступило царство личности, поэтической особи, читатель, воспитанный на родовой поэзии,— каковой был символизм, лоно всей новой русской поэзии,— читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где все уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой. После родовой эпохи, влившей новую кровь... наступило время особи, личности...»¹

Нечто подобное мы видим и в развитии современной прозы: на наших глазах развернулся серьезный процесс отпадения индивидуальности от родового лона. И выросла ответственность личности.

Тут-то и обнаружилось, что литература, которая развивалась в условиях деформированной и деформирующей социальной жизни, литература, которая добровольно взяла на себя роль оппонирующего общественному застою сознания, чревата серьезными и все углубляющимися противоречиями. Она не стала «единой гармонической структурой»,

¹ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, с. 45.

ибо интенсивность ее развития не была равна ее «устремленности в будущее», а будущее представлялось расплывчато и неопределенно.

2

В последние годы стало уже банальным говорить о повышенном интересе литературы 60—70-х годов к истории. Действительно, К. Симонов и В. Быков, Ю. Трифонов и С. Залыгин, Е. Дорош и А. Адамович и многие другие писатели были внутренне ориентированы на обострение исторической памяти, на преодоление сознательного, годами культивировавшегося разрыва между современной жизнью и тем, что было до нас.

Заметим, что, как теперь видно, в этом же русле развертывалась работа Вас. Гроссмана, писавшего «Жизнь и судьбу», А. Рыбакова, создававшего «Дети Арбата», А. Бека, работавшего над «Новым назначением», В. Дудинцева, трудившегося над романом «Белые одежды».

Сегодня уже ясно, что оба потока — и тот, который существовал в виде напечатанных книг, и тот, который был еще неизвестен нам как явление, — имели одно и то же происхождение, один и тот же корень: интерес к истории народа послереволюционного времени, будь то революция или коллективизация, особенно 30-е годы, когда лишения и бедствия народа были переплетены с его же неведением, верой, энтузиазмом, и война — конечно же война...

Интерес этот был общим; общим — но разнохарактерным. И это оказалось крайне важным для судеб литературы.

Различия коренились в разных отношениях истории с современностью. Они были ощутимы и раньше, до появления книг В. Гроссмана, А. Рыбакова, В. Дудинцева и др.

Характерной фигурой для этого ряда был, например, В. Быков. Он писал о Великой Отечественной войне как историк и художник одновременно. Он всегда был крайне конкретен и одновременно устремлен в экзистенциальные проблемы. Его герои совершали свои поступки в экстремальной ситуации, и их сознание было вплотную придвинуто к необходимости выбирать между честной гибелью или бесчестьем. Потому-то и было ему так трудно в литературе. До сих пор, как недавно напомнил автор рецензии на повесть В. Быкова «В тумане», многие критики такую постановку вопроса считают «слишком волюнтаристичной». «Рассуждая умозрительно-прагматически, — пишет В. Малухин, — критик не допускает для такого героя, как Сущеня, возможности «бессмысленной» гибели. Однако финал предопределен имен-

но логикой художественной реальности повести, свойствами характера героя, его личной этикой. Выходит, — продолжает В. Малухин, — Сущеня — экзистенциальный герой, но надо ли в наши дни доказывать, что данный «изм» плох лишь как ярлык?.. Вспомним, что литературная ветвь «философии существования» далеко не случайно обозначилась именно с началом второй мировой войны...»¹

Одновременно В. Быков шел в глубь истории. Не истории «вообще», а вполне конкретной истории своего народа. Зондируя реальные факты военных лет, он уже в повести «Знак беды» вышел к историческим обстоятельствам двадцатых и тридцатых годов и показал, как «узелки, завязавшиеся в двадцатые и тридцатые годы, затягиваются смертельным узлом или мучительно распутываются в дни оккупации»².

Не для того, чтобы сеять рознь в литературе, но для понимания истины в более полном, нежели до сих пор, объеме, хотелось бы подчеркнуть, что такой ракурс изображения реальности оказался крайне продуктивным. То, что мы сегодня увлеченно читаем, было создано на этом пути.

Это несколько не умаляет серьезности пути, по которому шла «деревенская» проза. Но ее исторические интересы были иного свойства. Они были устремлены в далекое прошлое — к «корням» и «истокам», лежавшим далеко за пределами 1917 года. Но главное даже не в этом: история стала «идеей», традиция — категорией общественного сознания. Это пришлось отстаивать, утверждать, укреплять в сознании нескольких поколений, выросших в убеждении, что до 1917 года никакой истории вообще не было.

Выступив, на первый взгляд, наивно и бесхитростно — как органическое чувство связи героя с теми людьми, кто жил до нас, идея исторической связи времен перестала быть абстракцией: она явила себя как естественное и органическое мироощущение «старинных старух» (В. Распутин), стариков-праведников, достойно проживших жизнь и на склоне лет сумевших найти слова для того, чтобы выразить свои представления о жизни и смерти.

В сущности, это и была та проекция проблем реальной действительности в глубины психики человека, которой недоставало «панорамному» роману. Связь человека с историей в творчестве В. Белова, Гр. Матевосяна, Ч. Айтматова, В. Астафьева была тем самым художественно исследована тоже на экзистенциальном уровне. Личность героев оказалась способной вынести эту нагрузку. Художественная пол-

¹ Малухин В. Знак в тумане.— Известия, 1987, 12 сентября, с. 3.

² Там же.

нота изображения героя привела к реабилитации и восстановлению гордого человеческого самочувствия и личности, и народа.

Материал, который был поднят к освоению и стал предметом изображения, обладал особой убедительностью, ибо это был «свой», знакомый до косточек, с детства материал. Он был укоренен в каждой клеточке собственной жизни и, главное, психологии. С современной же реальностью изображаемый художественный мир был соотнесен в основном опосредованно: герои должны были прежде всего воплощать вековые общенародные представления о чести и достоинстве, нравственности и долге. Они и были такими — Иван Африканович, и старуха Дарья, и старуха Анна, и Танабай, и «усвятские шлемоносцы» Е. Носова: высокий тип духовной организации личности делал их действительно «нормой» и «недостижимым образцом» для современного человека.

Но этот романтизированный мир таил в себе скрытые опасности. Это был метод, тоже замешанный на полемике — изображении настоящего «от противного». Демагогам были противопоставлены философствующие «старинные старухи», хамам — «праведники», разрухе, которая, как говорил еще М. Булгаков, есть состояние общества, когда все занимаются не своим делом, был противопоставлен идеальный порядок старой деревни, которого в истории никогда не было.

В конечном счете прошлое в целом было противопоставлено современности, а современность тоже освоена только «в целом», в общем, но не освоена конкретно-исторически и, говоря словами А. Ф. Лосева, «интимно». И когда старый материал был исчерпан, когда хлынул, как пишет Д. Урнов, в литературу «непосредственный жизненный материал»¹, тогда действительно возникли новые отношения с современностью.

Современное стало главным. Но оказалось, что, если оно не освещено общей мыслью, этого мало.

Обращаясь к фолкнеровской идее «почтовой марки», способной стать метафорой «космоса», видишь, что не художественный принцип изжил себя — изжило себя то представление о мире, которое прежде позволяло экстраполировать процессы, происходящие «на клочке земли», на явления бытия в целом.

Ориентация на традицию, на старину, оказавшаяся мировоззренческой основой творчества В. Распутина и Гр. Матевосяна, В. Белова и В. Астафьева и многих других писателей, была уместна, когда писатели решали вопрос о

¹ Вопросы литературы, 1987, № 3, с. 19.

предназначении человека и защищали мысль о высокой роли традиции в статусе личности и общества. Но если говорить о философии истории, то рано или поздно должно было обнаружиться, что вопрос о путях мировой истории не может быть решен методом ретроспективной интерпретации проблем современной жизни. Романтическая идеализация истории была хороша до тех пор, пока была художественно-философской метафорой. Но когда она стала программой, обнаружилось, что она внеисторична.

В творчестве многих писателей, например В. Белова, произошло снижение историзма до уровня этнографии («Лад»). Этнография постепенно начала замещать собою вопрос о путях и средствах исторического развития — тем самым он был просто снят. Будущее стало отождествляться с понятием «прогресс», а слово «прогресс» заметно превращалось в бранное слово. Цикл рассказов «Воспитание по доктору Споку» выдал претензию В. Белова на систему взглядов по историческим и социальным вопросам; но он же обнаружил неосновательность этих претензий: роман «Всё впереди» — только еще одно тому доказательство, изображаемый мир здесь оказался суженным до описания жизни малочисленного, не имеющего общезначимого интереса бытового слоя, обрисованного к тому же карикатурно.

Художественно-познавательный принцип, который служил задаче создания широкого художественного обобщения в «Прощании с Матёрой», больше не кажется В. Распутину способом познания и воплощения «универсальных» истин о человеке, и потому писатель ищет другие пути (в рассказах и в «Пожаре» — это разные пути, но они не равны по силе повести «Прощание с Матёрой»).

В «Печальном детективе» В. Астафьев исследует реальность и вовсе впрямую, отказавшись и от характеров, и от широких философских метафор.

Более того: когда появился «Печальный детектив» В. Астафьева, оказалось, что от романтизации народа до его столь же тотальной недифференцированной деромантизации — один шаг. Но почему?

И. Золотусский в статье «Отчет о пути» пишет: «Астафьев отнюдь не щадит людей из народа на страницах своего «Детектива». Не очень-то щадя интеллигенцию, он спрашивает и с тех, кто издавна был предметом жалости в литературе, кто всегда был жертвой, лицом страдательным, а поэтому и заранее обеленным перед историей. Астафьев выносит на суд даже само чувство жалости, якобы присущее русской душе, загадку русского характера — те черты и свойства народа, которые были воспеваемы в стихах и прозе, — и пере-

смаатривает их, делает им переоценку... Под острие критики попадают не какие-то социальные слои и образования, а все общество в целом, и народ у Астафьева не делится на городских и деревенских, он один народ»¹.

Но, во-первых, «делится» — если уж быть точным. А если не делится, то потому, что — прав И. Золотусский — Астафьев считает, будто город уже настолько испортил деревню, что в результате ассимиляции «чистого крестьянина уже нет, есть сельскохозяйственные рабочие, есть какой-то новый человек», у которого «и язык, и мысли, и образ поведения иной, чем у исконного обитателя избы»². А, во-вторых, почему же это хорошо, если В. Астафьев опять изображает «общество в целом», народ как «один народ»? И почему надо изображать его — «не щадя»? И можно ли молча принимать этическую грубость В. Астафьева, действительно не щадящего человека, списывая все на боль и отчаяние писателя при виде разложения нравов в современном обществе?

Астафьев спрашивает: «Что с нами стало?» — и обрушивает на нас **описания** ужасов и бед современной жизни, угнетающих читателя и числом, и смыслом. И всё.

На исходе жизни В. Шукшин восклицал: «Что с нами происходит?» Но он не только эмоционально содрогался: может быть, единственный из числа писателей-«деревенщиков» Шукшин в 60—70-е годы нарисовал галерею **разнообразных** народных типов. Он показал нам не только «чудиков», как за ним теперь закрепляется в легендах, и не только таких «странных людей», как Козулин (рассказ «Даешь сердце!»), способных выстрелить ночью в знак радости от того, что в Кейптауне пересадили человеку сердце, — Шукшин раскрыл и губительную силу невежества, агрессивность «недообразованности» («Срезал»), он увидел разрушительную силу, развязанную «экспроприацией» старины («Крепкий мужик»), торжество хама, психология которого рождена эпохой беззакония и глумления над неповинными людьми, всенародными ценностями.

...Освободившуюся церковь (в рассказе В. Шукшина «Крепкий мужик») решили разобрать на кирпичи для свинарника (только потому, что она стояла ближе к свинарнику, чем завод, выпускавший кирпичи). Но церковь, несмотря на то что ее «обвели... тремя толстыми тросами» и зацепили их тремя «могучими» тракторами, — не поддавалась.

Но не для того писал свой рассказ В. Шукшин, чтоб описать это до боли знакомое нам событие. Его интересовало

¹ Знамя, 1987, № 1, с. 223—224.

² Там же, с. 223.

разложение вековой психологии, для которой существовали святыни, и подмена ее психологией демагога-разрушителя. «Сперва Шурыгин распоряжался этим делом, как всяким делом, — писал Шукшин, — крикливо, с матерщиной. Но когда стал сбегаться народ, когда кругом стали ахать и охать, стали жалеть церковь, Шурыгин вдруг почувствовал себя важным деятелем с неограниченными полномочиями. Перестал материться и не смотрел на людей — вроде и не слышал их, и не видел». А когда друзья спросили его: «Колька, ты зачем это?» — Шурыгин всерьез затрясся, побелел: «Вон отсудова, пьяная харя!»

Герои Шукшина уже тогда удивились: «Что с ним?» А писатель набрасывал все новые «штрихи к портрету» необразованного, бездуховного, но получившего власть человека. Разрушением святыни он самоутверждался (Л. Аннинский давно оценил это открытие Шукшина). «Проходя мимо бывшей церкви, Шурыгин остановился, долго смотрел на ребяташек, копавшихся в кирпичках. Смотрел и успокаивался. «Вырастут, будут помнить: при нас церкву свалили. Я вон помню, как Васька Духанин с нее крест своротил. А тут — вся грохнулась. Конечно, запомнят. Будут своим детишкам рассказывать: дядя Коля Шурыгин зацепил тро-сами и...»

В. Шукшин никогда не цитировал ставшую расхожей чеховскую мысль о том, что все мы должны по капле выдавливать из себя раба, но он показал, как много рабского еще есть в современном человеке, он вытащил на свет обратную сторону рабства — отсутствие самого помысла о возможности «воли», он сказал о неготовности современного человека к свободе, об отсутствии в нем чувства личного достоинства.

Как ни странно, но когорта честных и умных писателей, о которых идет речь, не оценила и не развила своих собственных достоинств. И В. Астафьев, и В. Белов, и Ч. Айтматов — органические художники — писатели от бога, как мы о том мечтаем. Их первые книги — без какого бы то ни было умысла — подтвердили мысль, которую высказал в середине XX века американский писатель Дж. Гарднер, ратуя за изначальную органичность творчества: «Оригинальность и значение искусства, — писал он, — обусловлены тем, что оно именно НЕ начинается с ясного представления о том, что хочет сказать художник. Воображение, как неиссякаемый природный источник, извергает из себя образы один за другим. Процесс творчества, музыкального, литературного или изобразительного, подобен сновидению: он захватывает в свои сети все, что проплывает мимо. Это, а отнюдь не не-

посредственно воспринимаемый мир, служит художнику сырьем для творчества»¹.

Так они и начинали. Они изображали мир — не в обход художественности, но стоя на той же исходной площадке, с которой всегда начинает завоевывать мир настоящая литература: сохраняя верность, говоря словами Н. Анастасьева, «материальности образа»².

Почему же в иную эпоху, спустя десять с лишним лет, нас пытаются убедить, что можно писать иначе, что «художественность» не поспевает за стремительными темпами общественного развития? Что это естественно и что это нам, читателям и критикам, надо перестроиться и придумать некую новую поэтику, где характеры, превращенные всего лишь в знак явления, где зарисовки, лишенные плоти и крови, были бы объявлены результатом «нового мышления», «новой художественностью»?

Так мы опять возвращаемся к «сверхлитературе» как к одной из подобных тенденций современной литературы.

А. Адамович, конечно, понимает, что любое обобщение должно вырастать из конкретного изображения реальности. Но место такой реальности в его повести занимают... разговоры о политике. О ней герои говорят много, и разговоры они ведут как бы даже на важные темы: кто прав и кто виноват в ядерной войне (напомним, что она в повести уже произошла). Но вот только странные это разговоры: как будто не художественный текст мы читаем, а плохую газетную статью.

«Конечно же, — рассказывает нам Он (герой, ведущий повествование. — Г. Б.), — у нас снова разговор о вчерашнем, позавчерашнем, когда еще все было и все было возможно. Нет, мы не машем после драки кулаками, на это ума хватает.

Сошлись на том, что неразумно и просто нерасчетливо было — так стараться столкнуть друг друга с этой планеты.

— Да у кого бы вы хлеб покупали?

— А не будь по соседству социализма, очень бы с вами делились ваши толстосумы. А уж третий мир!..

— Ваши бюрократы...

— Ваши лучше?

— Да ну, одна порода! Только левое ухо справа и наоборот». И т. д.

Вот так все просто. Ни уровень мысли, ни ее качество, ни стилистика не меняются и дальше. «О чем кричим? — раз-

¹ Писатели США о литературе, т. 2. М., 1982, с. 395.

² Вопросы литературы, 1987, № 3, с. 10.

говаривают друг с другом бывшие враги.— Да все о том: почему да как? Уж, кажется, все и обо всем знали, друг друга не уставая предупреждали, в кино насмотрелись, в газетах и книгах начитались, как и чем кончится, если начнется. Наперебой об этом говорили и те, и другие, и третьи. Но каждый говорил не себе — другому, а другого не слышал.

— Вот так, как мы сейчас,— спохватился гость, и мы рассмеялись все троим».

Значит, оказывается, война произошла от того, что не сошлись характерами. Не сумели друг друга убедить. И все дело в словах — не нашлось того, кто переговорил бы другого. И тем, кто еще жив, надо «кричать» громче. Но что «кричать»? И о чем «кричит» Адамович?

Вероятно, ощущение холодности абстрактных разговоров побудило писателя ввести любовную линию в сюжет — от нее вроде могли пойти к читателю эмоциональные токи. Но абстрактная героиня — не волнует, не убеждает, не интересна... Спасти идею «сверхлитературы» могла, казалось, только сильная и новая интеллектуальная струя; но ведь и ее в повести нет.

В стремлении сказать о глобальной уязвимости человеческого мира, минуя характеры, Адамович превращает художественный образ в знак какого-то явления, возрождая иллюстративного героя, казалось бы, давно изжитого хорошей литературой.

Но ведь тем же путем идет и Ч. Айтматов! Значит, все это не случайно?

Ч. Айтматов тоже хочет сказать о «глобальной уязвимости человеческого мира как такового» (?) — и этому умозрительному представлению подчиняет все, вплоть до фигуры Иисуса Христа, которого использует «как повод сказать современному человеку нечто сокровенное».

И получается: там, где органическое художественное начало берет в Айтматове верх, рождаются блестящие образные страницы, и картина охоты на сайгаков говорит о современном мире больше, чем блуждания Авдия в путаных и сусальных словах о Боге. И права Н. Иванова: «Возникает малопреодолимое ощущение, что роман произведен на свет как бы двумя Айтматовыми: философствующим публицистом (линия «гонцов», Авдия, «христианства») и наделенным непосредственным пластическим даром и даром перевоплощения художником (пара лютых, уничтожение сайгаков, чабаны и волки)»¹.

Хотелось бы при этом заметить: не следует думать, что

¹ Знамя, 1987, № 1, с. 218.

сегодняшняя тенденциозность и потери в художественности перекрываются ценностью философских откровений. На мой взгляд, они порой явно опасны.

3

Н. Иванова в обзоре «Испытание правдой» пишет о «Плахе»: «В художественном мире романа все взаимосвязано, как все взаимосвязано и в мире природном. В нем есть своя жестокость. Но эта природная жестокость оправдана «красотой звериного предназначения». Да, «кровь живет за счет другой крови», но здесь «никто не судия»: волки охотятся на сайгаков, коршуны на сусликов, это честная охота; волк не тронет сайгака летом, в жару, и сайгачьи стада спокойно проходят на водопой поблизости с отдыхающими в кустах, дремлющими волками. «Великая» (Акбара) — так именуется волчица, природный ум которой не позволяет убивать бесмысленно. (Волки у Айтматова наделены именами, «нелюди» — лишь кличками.) Ч. Айтматов подчеркивает целесообразность круга природной жизни, «изначального хода вещей», определяющего жизнь Моюнкумской саванны. «Расстрельщики» нарушают закон жизни, обрушивают на гармонический рай природы «звериный апокалипсис». Обезумевшие от вертолетной атаки сайгаки и спасающиеся рядом с ними волки мчатся под солнцем, которое тоже, как кажется волкам, «гонимо в бешеной облаве». Идет облава на природу в целом»¹.

Трудно не согласиться с Н. Ивановой — она предельно точно очерчивает внутренний мир романа «Плаха». Но невозможно согласиться с Айтматовым, поставившим «целесообразность круга природной жизни» — над человеческим разумом и зверя — над человеком.

Сниженный до предела образ человека мы встречаем на первых же страницах романа: «Некий субъект почти голый — в одних плавках и кедах на босу ногу, в некогда белой, но уже изрядно замызганной панаме на голове — бегал по тем самым травам. Бегал он странно — выбирал густые поросли и упорно бегал между стеблями взад-вперед, точно это доставляло ему удовольствие. Волчата вначале притаились, недоумевая и побаиваясь, — такого они никогда не видели. А человек все бегал и бегал по травам, как сумасшедший. Волчата осмелели, любопытство взяло верх, им захотелось затеять игру с этим странным, бегающим как заводной, невиданным, голокожим двуногим зверем...»

¹ Знамя, 1987, № 1, с. 217.

Вот так. Мы поначалу не знаем, кто этот человек. Но так и задумано автором: человек вообще. Современный человек.

Чтобы у нас не оставалось сомнений в этом, Айтматов время от времени делает легкий пробег по истории. Люди, по Айтматову, задуманные как «человекобоги», — во что превратились они? «Прежде они появлялись на лошадях, одетые в шкуры, вооруженные стрелами, потом появлялись с бабахаящими ружьями, гикая, скакали туда-сюда, а сайгаки кидались гурьбой в одну, в другую сторону — пойдя разыщи их в саксаульных урочищах, но пришло время, и человекобоги стали устраивать облавы на машинах, беря на измор, точь-в-точь как волки, и валили сайгаков, расстреливая их с ходу, а потом человекобоги стали прилетать на вертолетах и, высмотрев вначале с воздуха сайгачьи стада в степи, шли на окружение животных в указанных координатах, а наземные снайперы мчались при этом по равнинам со скоростью до ста и более километров, чтобы сайгаки не успели скрыться, а вертолеты корректировали сверху цель и движение. Машины, вертолеты, скорострельные винтовки — и опрокинулась жизнь в Моконкумской саванне вверх дном...»

Айтматов пишет как бы о сайгаках и волках, но экстраполирует эту мысль все дальше, распространяя ее и на людей: «Гонимые и преследующие — одно звено жестокого бытия — выкладывались в беге, как в предсмертной агонии, сжигая свою кровь, чтобы жить и чтобы выжить, и разве что только сам Бог мог остановить и тех и других, гонимых и гонителей, ибо речь шла о жизни и смерти жаждущих здравствовать тварей...»

Но люди — не твари. Они разные — люди. Есть и похуже тварей. Однако не твари изобрели паровоз, электричество и даже ядерную энергию.

«Айтматовский роман, — пишет Е. Сидоров, — своеобразно отражает кризис современного гуманистического сознания, которое не в силах примириться с существующим и в то же время не видит иного выхода, кроме как обращения к опорным, народным нравственным ценностям. Но ведь и они на наших глазах стремительно покидают народ, переставая быть опорой. (Об этом же боль Виктора Астафьева, Валентина Распутина и ряда других писателей.)»¹

Все это правда. И то, что «Плаха» — «поиски выхода из кризисного состояния»², — тоже правда. Но на каких путях ищется этот выход?

¹ Вопросы литературы, 1987, № 3, с. 34—35.

² Там же, с. 35.

Мысль о том, что в природе есть своя целесообразность кругооборота жизни, не нова для современной литературы. О «природном резоне» осторожно писал С. Залыгин в романе «Комиссия»; с необычайным чувством достоинства о внутренне упорядоченной жизни природы, где всему есть свое время, где день сменяет утро, а за днем приходят вечер и ночь, писали и В. Белов, и В. Астафьев, и В. Распутин, и Ч. Айтматов. Правда, и в лучших их книгах «природный резон» порой перерастал в «природный указ» (С. Залыгин) и мысли о «природной» жизни граничили с идеей, что и человеку не худо бы жить по ее законам. Но и в «Привычном деле», и в «Прощании с Матёрой», и в «Комиссии», и в «Пегом псе, бегущем краем моря», и в «Царь-рыбе» оставался зазор между метафорической интерпретацией законов природы и назидательным, буквальным смыслом этой идеи. Природа одушевлялась, она мучилась, страдала по вине человека, человек, отчужденный от нее, внезапно ощущал себя частью природы, возрождалась близость человека к природе и т. п. Но никогда еще до «Плахи» «мучения» природы не были так жестко отождествлены с мучениями человека. И уж тем более никогда «мучения» природы не были поставлены над драматизмом человеческой жизни.

В. Астафьев писал о «браконьерах», В. Распутин с обжигающей ненавистью рисовал «пожогщиков», «обсевков» и «чужих» («чужих» и природе, и человеку), сам Айтматов создал образ старика Момуна, покорность которого обернулась злом. Отношения с темой природы у них были сложными: они ее реально защищали (протест против поворота рек, защита Ладоги и Байкала и многое другое); они осмыслили тему метафорически; тема природы была для них и «эзоповым языком», на котором говорилась правда о современной жизни. Это прочитывалось в тексте, и когда герои С. Залыгина говорили, что, думая о порядке в общественном лесу, они думают о «порядке» «в своем государстве», мы понимали, что эта серьезная идеологическая мысль в те времена не могла быть высказана иначе. Но мы не предполагали, что за «эзоповым языком» могло быть скрыто то, что мы сейчас встречаем в «Плахе»...

Внутренняя противоречивость романа Ч. Айтматова не только в том, что надо проделывать немислимые усилия, дабы убедить себя, что читаешь не два романа, а один, скрепленный шаткой перемычкой. И не только в том, что разорвана пластическая ткань романа. И даже не в том (хотя невозможно принять это всерьез), что перепутана терминология католичества и православия, а изображение Христа и Понтия Пилата представляет собою смесь «французского с нижего-

родским». Глубочайшая неправота автора этого романа заключена в том, что, изображая человека, **воспел он зверя**, забывая, что хоть и произошел, говорят, человек от обезьяны, но не обезьяна он.

Это и есть кризис гуманизма в глубочайшем его смысле.

Конечно, можно понять людей, которым с детства так усиленно вдалбливали фразу «Человек — это звучит гордо!», что они перестали ощущать ее реальный смысл. Конечно, вторая мировая война, голод, репрессии унизили человека, обнаружили в нем бездны, о которых писатели прошлого только предполагали. Но не сегодня и не вчера началось противостояние человека «бездне унижения». И его дух выдержал проверку — в тяжелых, экстремальных условиях. Это доказала «военная» проза последних десятилетий, та же «деревенская» проза да и книги, продолжающие сегодня поддерживать дух человека, рассказывая о тяжелейших испытаниях жизни.

Мир катился в бездну уничтожения совсем недавно, на наших глазах, — вторая мировая война и бомбы в Хиросиме доказали это. А о пережившем ужас бездны человеке Л. Я. Гинзбург пишет так: «Типический блокадный день начинался с того, что человек выходил на кухню или на темную лестницу, чтобы наколоть дневной запас щепок или мелких дров для времянки. Ночь едва начинала рассеиваться, и в разбитом стекле лестничного окна стены противостоящих домов еще не желтели, а темнели. Колоть приходилось ощупью, осторожно вгонять в полено косо поставленный топор, потом уже ударяя. Очень плохи были руки. Пальцы скрючивались и замирали в какой-нибудь случайной позе. Рука теряла хватательные движения. Теперь ею можно было пользоваться только как лапой, как культяпкой или палкообразным орудием. Человек нашаривал в темноте и сгребал рассыпавшиеся по каменной площадке щепки, зажимал кучу щепок между двумя культяпками, бросал их в корзину.

Потом еще нужно принести воду из замерзшего подвала. Ледяной настил покрыл ступеньки домовой прачечной; и по этому скату люди спускались, приседая на корточки. И поднимались обратно, обеими руками переставляя перед собой полное ведро, отыскивая для ведра выбоины. Своего рода высокогорное восхождение...

Закинув голову, человек измеряет вздыбленное лестничное пространство, сквозь которое ему предстоит собственной волей, собственным телом пронести давящую, как камень, воду»¹.

¹ Нева, 1984, № 1, с. 88—89.

...И вспоминаются трагическая метафора О. Мандельштама «век-волкодав», и его «волчий» цикл в целом, и его гордое: «Но не волк я по крови своей». Написанное в трагическое для поэта и страны время, это стихотворение утверждало веру в человека в момент, когда было за что его и презирать. Но Мандельштам писал в 1931 году:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей,
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей.

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе,

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Для нашего спора значительно не только это стихотворение, естественно возникающее в памяти, но и та настойчивость в утверждении высоты человека, которая отчетливо прослеживается при сравнении разных вариантов последних строк.

Было:

Потому что не волк я по крови своей
И за мною другие придут.

Потом:

Потому что не волк я по крови своей
И лежать мне в сосновом гробу.

И еще:

Потому что не волк я по крови своей
И во мне человек не умрет.

В одном из вариантов было:

Потому что не волк я по крови своей
И неправдой искривлен мой рот.

Осталось гордое:

И меня только равный убьет ¹.

Разговоры о природе, о насилии над нею, о том, что она «мстит» человеку, сегодня широко распространены. Они как бы оправдывают те «фильмы ужасов», которые создали Ч. Айтматов — в «Плахе», В. Астафьев — в «Печальном детективе», А. Адамович — в «Последней пасторали». Увлечение идеей «конца века» угрожает, однако, тем, что нашим потомкам, если они уцелеют, достанутся концы без начал. Гипертрофия эсхатологических настроений становится индальгенцией для тех, кто современному человеку ничего не может сказать о современном же человеке, и объясняет это тем, что мир непознаваем, хаотичен и катится в бездну. И нельзя не согласиться с Э. Успенским: есть что-то ложное в том, что сегодня «пессимизм считается чуть ли не признаком интеллекта...»².

Тревожные события последних десятилетий ставят вопрос о судьбах человечества с критической остротой. Мир действительно все острее осознается как общечеловеческое единство. Но «универсальные» истины, которые интересуют сегодня писателей, размышляющих о человеке в контексте истории, требуют от художников философии истории, культуры мысли, «материальности образа». «Сверхлитература» обречена, если она перестанет быть литературой.

¹ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1979, с. 153, 288.

² Московские новости, 1987, 8 февраля, № 6, с. 11.

Алла ЛАТЫНИНА

«О том не пели наши оды...»

В январе 1987 года в журнале «Театр» появилась давняя (1964 года) пьеса Михаила Роцина «Седьмой подвиг Геракла». На фоне других сенсационных публикаций последнего времени она прошла почти незамеченной.

Пьеса, как пишет сам автор, «навеянная временем, когда романтический порыв и вера в добро схватились с хитростью и ложью и схватка была в той стадии, когда еще неизвестно, чья возьмет», — пьеса эта к концу восьмидесятых и в самом деле несколько устарела.

А меж тем легко представить, каким бы событием театральной жизни середины шестидесятых могла стать эта пьеса, как аплодировала бы публика словам Аты, богини лжи: «Я бегаю по всему свету на длинных ногах, рассказываю чудеса об Элиде, хотя, между нами, вонь авгиевых конюшен достигла самых дальних границ».

Тогда была очень сильна вера в то, что союз доброй силы (в пьесе — Геракла) и честного, благородного ума (вроде античного интеллигента Нестора) принесет желаемые плоды. Что, соединившись, они смогут очистить хлевы, запах от которых людей непривычных, вроде царицы свободных амазонок, заставляет задыхаться, смогут победить богиню лжи, нашептывающую Авгию — мол, надо сказать народу: быки священны, их жиле священно, ничего трогать нельзя и вообще свое — не пахнет.

И вот — проект Нестора блистательно осуществлен Гераклом. Плотины построены, речной поток очистил хлевы, Авгий и его приспешники в непривычно чистом воздухе задохнулись, все же прочие, напротив, задышали легко и свободно. Ата, богиня лжи, правившая бал в Элиде, превращается в еле заметную понурую фигуру, а раб внезапно вспоминает свое давно утраченное имя. И все это — в одну ночь, как велел оракул.

Прекрасные иллюзии времени, опыт которого нам так необходимо сегодня учесть.

Теперь ясно, что напором, ударом нельзя очиститься от скверны. Что богиня Ата живуча и многолика. Что сподвижники Авгия обладают легкими, куда более приспособленными к разнообразному составу воздуха, чем это некогда казалось. И что раб, годами не ведавший, как его зовут, не сразу вспомнит свое имя.

Только в сказке за одну ночь вырастает прекрасный город. В яви же за одну ночь город можно только разрушить.

Очищение — процесс, и процесс медленный, включающий в себя осмысление прошлого, беспощадный, трезвый взгляд на собственную историю. Тут действительно не место богине Ате с ее коварными уверениями, что есть вещи, на которые ни смотреть, ни дышать нельзя — только молиться.

Сегодня, когда выходят повести и романы, касающиеся тем, которые недавно еще обходились стороной или освещались односторонне, становится ясно, что литература займет важное место в этом процессе, отнюдь не разрушительном, как нередко стремятся его изобразить, но созидательном...

В повести Сергея Антонова «Васька» герои, замороженные, как и вся страна, темпами, накануне пуска первой очереди метро рассуждают:

«— Как подумаешь, в какой стране мы живем, дух захватывает!.. Как ты думаешь, когда коммунизм будет? Через десять лет будет?»

— Раньше,— отвечает своей подруге 17-летний Митя Потапов, бригадир ударной бригады Метростроя, комсорг шахты.— Мы оформляем Метрополитен драгоценными материалами: гранитом, мрамором, бронзой. С расчетом на коммунизм... Я думаю, сперва коммунизм настанет в Москве, а потом на периферии».

Такой диалог мог бы звучать и в романе тридцатых годов. Но в повести конца шестидесятых, пробившейся к читателю в конце восьмидесятых, он воспринимается иначе. И дело не только в том, что нетерпеливые прогнозы не оправдались.

Литература тридцатых была заморожена «сплошной лихорадкой буден», обеспечивающих прямую дорогу в безоблачное будущее. Казалось, сам темп жизни изменился. Наступление изобилия, счастья, осуществление мечты — все связывалось с размахом индустриального строительства. Еще одна домна. Еще одна электростанция. Еще одна очередь метрополитена, и вот она, цель!

В повести Антонова показан этот массовый энтузиазм. Но показано и другое. В конце повести инженер Бибииков размышляет над воспоминаниями строителей метро, которые готовит к печати. Что же увидят в них потомки? «Они увидят,

что на строительстве метро первой очереди царил кавардак. Штурмовщина». Аварийная обстановка. Что у строительства не было проекта, приходилось сделанное переделывать. Что оно не обеспечивалось материалами. Что срок 7 ноября 1934 года был выбран Сталиным совершенно произвольно, после чего строительство превратилось в ежедневный изнурительный бой, «в котором командиры — инженеры отстранены от командования, но не отстранялись от ответственности».

«Они увидят битву и большевистские темпы, — возражает Митя Потапов. — Увидят энтузиазм молодежи».

Правы оба. Сейчас мы видим и царивший на этих стройках энтузиазм, и царившую там штурмовщину. Мы видим зарождение командной экономики, ее первые впечатляющие победы. Но мы знаем и ее современные результаты, плоды, которые можно было предсказать, ибо превратить строительную площадку в «театр военных действий», как говорит Бибилов, можно лишь на ограниченное время.

Однако Антонов развешивает повествование не ради того, чтобы показать, как строилось метро. И вообще к той литературе, о которой мы ведем нынче речь, понятие «тема» можно применять лишь с большой оговоркой и означает оно совершенно иное, чем бывшие романы на тему «строительство цементного завода», «пуск домны», «прокладка нефтепровода» и т. п.

Не потребность ли в полемике с такого рода литературой побуждает писателей вводить в свои книги героев, занятых созданием романа, в основу которого кладется тот же жизненный материал?

В романе А. Бека «Новое назначение» маститый писатель Пыжов пишет роман о черной металлургии, роман, противоположный по смыслу тому, что написал сам Бек.

В повести С. Антонова начинающий писатель Успенский пишет повесть о Маргарите Чугуевой, ударнице Метростроя по прозвищу Васька (шофер однажды обознался, приняв могучую деваху в комбинезоне за парня, да так и пошло). И повесть эта прямо противоположна по смыслу той, что написал писатель Антонов.

Как писать про Маргариту Чугуеву Успенский знает, еще не поговорив с ней толком. «Надо показать, как крестьянин волей революции превращается в рабочего. А воля революции беспощадна. Когда она переделывает человека, у него хрустят кости».

Успенский не оригинален. В сущности, вся литература тридцатых годов, касающаяся социалистического строительства, процессов коллективизации, показывала эту «передел-

ку» человека беспощадной волей революции. «Хруст костей» принимался как неизбежность, как плата за счастливое будущее, которое вот-вот наступит. Лишь немногие обладали той широтой взгляда, чтобы поставить вопрос иначе: стоит ли неведомое будущее таких человеческих жертв в настоящем? Вопрос мог быть только поставлен, его недискуссионность не позволяла ждать положительного ответа эпохи, что и побуждало художника к мыслям о бегстве, хотя бы даже и в сибирские степи — «чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи, ни кровавых костей в колесе»...

Маргарита Чугуева одна из тех десятков тысяч, что испытала на себе «хруст костей», но в отличие от писателя Успенского, слышащего в этом хрусте музыку революции, Антонов ставит вопрос иначе: а не пожалеть ли Маргариту Чугуеву, оказавшуюся заложником в исторической битве, безвинной жертвой?

Почему эта добрая, могучая, работающая, сметливая крестьянская девка живет с ощущением глубокой вины, в постоянном страхе?

Тяжелый «мартын» саданул ее по пальцам, так что ногти почернели да кровь хлынула, а она кричит бригадирю: «Ничего... За грехи. Так и надо!» Ее волокут в медпункт, а она рыдает: «Не могу больше! Гадюка я...» Журналист расспрашивает о жизни, а у нее прорывается: «Недостойная я... окаянная я, проклятая... Гадина я подколодная».

Что ж совершила в своей жизни Маргарита Чугуева, чтобы ощущать себя недостойной своей участи строителя метро? Работает за двоих, ловка, сообразительна. «Понимает буквально все,— говорит о ней бригадир Митя Потапов,— и марки цемента, и сортаменты, и взрывчатку, и пергамин. Где она приложила руки, можно не проверять. Главное в ней — жадность на работу». «Лодырь» — едва ли не самое презренное слово в ее устах. Сама же она просто органически не может находиться без дела. «Машины стоят» — твердит начальнику шахты, затеявшему длинный разговор. «Работа стоит», — то и дело прерывает журналиста, расспрашивающего о жизни. Конечно, и разговор ей в тягость, но не меньше в тягость и то, что «работа стоит». Сызмальства привыкла работать за двоих, отец не давал спуска, приучил, да и его пример важен.

Вот в отце-то и дело, из-за него-то и чувствует себя ударница Метростроя Маргарита Чугуева недостойной, проклятой, грешной.

История Васькиного отца обычна. До революции не больно был зажиточен, после революции, получив землю, окреп. В двадцатых годах существовало немало кооперативов.

Смекалистый крестьянин стал председателем машинного товарищества, доход делили в зависимости от пая, его пай считался немалым — полтрактора, и пшеницы выходило немало, что и зафиксировала ведомость. «Когда разгоняли товарищество, — рассказывает Васька, — с отца стали требовать хлеб согласно ведомости... А он половину хлеба не выбирал, раздавал рабочим-сезонникам». Наложили, короче, штраф, платить нечем, тогда «окулачили и лишили нас имущества и всех прав».

Короче, судьба героя поэмы Твардовского «По праву памяти», судьба того крестьянина, который объявлен «классовым врагом» советской власти, меж тем как он — «ее опора и боец, что на земельке долгожданной при ней и зажил наконец».

Не раз вспоминает ударница Метростроя Маргарита Чугуева чужую болотистую сибирскую землю, шеренгу крестьян, выгруженных из поезда, утопающих, как и она, по щиколотку в болоте, лихорадочную работу. «Не поставим дома за неделю, — сказал отец, — пропадем».

«Бились ужась как, — рассказывает Васька. — Куды там метро! Бывалушки, тащу кряжину, да и лягу без памяти». Только все напрасно. Слишком хорош оказался дом — подошел начальник, похвалил и постановил: забрать дом под контору. Новый уж не срубили, сил не осталось, отец захворал, а дочь, с его благословения, решила бежать.

И в чем же ее вина?

В том, что сорвали ни за что ни про что с насиженного места и отправили в чужие болотистые земли? В том, что мучилась от голода, холода и страха, пробираясь по сибирским дорогам? Так отчаялась, что сказала однажды приютившей ее в деревне женщине: «Сдай... меня в сельсовет. Скажи, мол, лишенку поймала. Тебе паек дадут». Та и повела. Повезли было беглянку в район, да дорогой от голода и усталости она сознание потеряла — так вышвырнули с саней в болото. Решили — померла. А она, живучая, очухалась, доползла до Омска, там — повезло, в прислуги нанялась, а потом уж попался вербовщик и записал на строительство Московского метро...

Не будь Васька столь простодушна, не проникнись она сознанием особой роли пролетариата и не принимай искренне как позор и проклятье свое происхождение — драма ее не была бы столь впечатляюща. Да и повести бы не было.

Ибо ее сюжетообразующий стержень — страх Васьки перед разоблачением, перемешанный с чувством собственной виновности. То сама хочет покаяться, что убежала с места ссылки, что дочь кулака, то боится разоблачения. То затевает

разговор с бригадиром Митей Потаповым, собираясь во всем признаться, то решает отправить Митю на тот свет, сбросив ему на голову тяжелый «мартын».

Покушение на убийство — это, конечно, покушение на убийство, со счетов не сбросишь.

Преступление. Пусть, как объясняет Васька, «помутнение нашло», «ужахалась», — все равно вина, которую оправдать не может ее собственный ужас, раскаяние, страх уже за жизнь Мити, горькое признание ему в содеянном прямо в больнице. Хотя не мучила бы совесть — не признавалась бы. Несчастный случай — и все, свидетелей нет, да если б и были, все равно умысел доказать невозможно, сам прораб нарушил технику безопасности.

Но вот что удивительно: Ваську равно мучает и то, что она чуть Митю не «укокошила», и то, что с поселения сбежала, что кулацкое происхождение свое скрывает.

А для Таты, все ставившей жениху ультиматум: или Митя не скрывает прошлое Чугуевой, или она будет «сигнализировать» сама, на первом месте вина происхождения, а на первом месте то, что Чугуева — «классовый враг», которого надо разоблачить, а на последнем — подлинная вина.

«И в метро ее не покатали, и в зал не пустили. А она считает, что так и надо: недостойная. Каинова печать навеки... Вот что страшно!» — размышляет Митя Потапов, сидя в зале на праздничном собрании, посвященном окончанию строительства первой очереди метрополитена.

Славный парень, захваченный, как и большинство в его поколении, энтузиазмом строительства нового общества, он, разделяя многие иллюзии своего времени, не утратил прекрасных человеческих качеств.

И, если вдуматься, в какое время решил собраться Митя подписи под «прошением» в защиту Чугуевой, если вдуматься в то, что ни один человек — ни начальник шахты, ни ведущий инженер, ни профессор-ихтиолог, челюскинец, отец принципиальной Таты, требующей кары для беглой кулачки, — никто не подписал это прошение, — можно подумать о его результатах и для Мити и для Чугуевой.

«Возражать истории глупо», — говорит инженер Бибииков, сомневаясь, что «петиция» Мити отвечает «высшим законам исторической необходимости». «Если ее заслали на берег Енисея, значит, она должна там жить... Революция всегда права...»

Не будем утверждать, что дело здесь в «исторической необходимости», а не в простом страхе, вполне понятном, когда каждый день слышишь по радио металлический голос диктора, извещающий о раскрытии новых и новых заговоров тер-

рористов и вредителей, преступления которых столь очевидны, что «одного дня хватает допросить тридцать с лишним человек и тут же расстрелять их...».

Тем более привлекателен безрассудный и наивный порыв Мити. Не может он списать на историческую необходимость судьбу работающей дочери народа Маргариты Чугуевой. Не может смириться с тем, что тот прекрасный новый мир, который они строят, должен заложить, если воспользоваться метафорой Достоевского, в фундамент своего здания кости Маргариты Чугуевой.

Литература тридцатых годов, изображая бурные исторические события, твердо стояла на том, что жертвы неизбежны, что эти жертвы — побочный продукт прогресса, что без них — не достигнешь цели, что общее дело, идеалы, будущее — куда важнее судьбы конкретного человека. Иное мироощущение порой прорывалось в литературе нотами глухого отчаяния:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей...

Трагическое сознание Мандельштама, нашедшее выход в этих строках 1931 года, не является интеллигентской рефлексией на послереволюционные события. Оно имело опору в русской классической традиции и, однако ж, резко противостояло господствующему умонастроению эпохи.

Потребовалось три с лишним десятилетия, чтобы в самом умонастроении эпохи произошел решительный перелом.

В поэме А. Твардовского «За далью — даль», в главе о Сталине есть строки:

О том не пели наши оды,
Что в час лихой, закон презрев,
Он мог на целые народы
Обрушить свой верховный гнев...

А что подчас такие бури
Судьбе одной могли послать,
Во всей доподлинной натуре —
Тебе об этом лучше знать.

Последняя строфа обращена к товарищу юности, сверстнику-другу и однокашнику. Содержащееся в ней противопоставление и связь исторической бури и частной судьбы и есть настоящий предмет литературы. Современная литература все чаще возвращается в обозначенное такими разными

поэтами, как Мандельштам и Твардовский, русло проблематики русской классической литературы.

Бури, которые имеет в виду Твардовский в этих двух строфах, проносятся над народом, сокрушая все без разбора. Буря коллективизации привела к искажению многих конкретных человеческих судеб, таких, как героя поэмы Твардовского «По праву памяти», таких, как Васька из повести Антонова.

Буря, пронесшаяся над народами, которые в конце войны были выселены в административном порядке с насиженных мест, также стала предметом внимания литературы, дав толчок, к примеру, повести Анатолия Приставкина «Ночевала тучка золотая».

Кажется, нет ничего более различного, чем участь одиннадцатилетних русских мальчишек, близнецов Кузьменшей, голодных сирот военного времени, привезенных в 1944 году на Кавказ, и участь тех чеченских детей, которых отправляют в противоположную сторону. Этот эшелон с зарешеченными окнами, из которого тянут смуглые руки его сверстники, один из маленьких героев встречает на запасных путях станции.

«Наши поезда постояли бок о бок, как два брата-близнеца, не узнавшие друг друга, и разошлись навсегда, и вовсе ничего не значило, что ехали одни на север, другие — на юг. Мы были связаны одной судьбой».

И действительно — это две нити одной судьбы.

Да, среди тех, кто оказался в оккупации, находились люди, шедшие на службу к фашистам. Но нет такой вины отдельного человека, за которую должен отвечать весь народ. Никакие законы военного времени не оправдывают того «презрения закона», о котором пишет Твардовский. Но одна несправедливость влечет другую. Страдания детей, протягивающих руки через решетки с просьбой — пить, негодование, охватывающее при виде разрушения могил твоих предков, — порождает жажду мести. А месть — темна, не знает границ, пределов и в конечном счете обрушивается на невинных.

Можно понять чувства, с которыми воспротивившиеся высылке чеченцы ушли в горы. В конце повести Колька будет лежать в горах, уткнувшись носом в землю, под дулом ружья, слыша громкий спор о своей участи: крики своего нового маленького друга на незнакомом языке и ответы мужчины — тот «кричал по-русски, наверно, для того, чтоб слышал Колька: «Мой зымла! Он на мой зымла приходит! Мой дом! Мой сад!»

Мог бы еще добавить — могилы моих отцов.

Надгробные камни с разрушенного чеченского кладбища, которыми вымощена дорога, ведущая в пропасть, — яркий образ повести, вырастающий до символа. Этот аргумент — моя земля, мой дом, мой сад, могилы моих отцов — в сущности, неотразим.

Но при чем здесь бедные Кузьменыши? Им-то за чьи грехи отвечать? Им-то почему бежать по зарослям кукурузы, слыша за собой топот лошадиных копыт, треск, шум погони, гортанный говор, ожидая каждую секунду смерти?

За что Колька должен пережить смертельный страх, превращающий его в маленького зверька: зарыться бы, зарыться бы в землю от всего этого ужаса, забыть бы лошадиное копыто около лица! И — куда еще более страшное — за что Сашке висеть на заборе со вспоротым животом, набитым пучками желтой кукурузы, с початком, торчащим во рту?

Повесть Приставкина кончается нотой надежды. Автор, оставивший на время задачи художества ради задач учительства, взамен убитого брата дает Кольке Кузьмину в побратимы чеченца Алхузур. Двое сирот, жертвы одних и тех же обстоятельств, противостоят миру взрослых с его бессмысленной враждой, указывая путь преодоления роковой диалектики зла, рикошетом ударяющего в невинных.

Но вопрос о судьбе Сашки этим все равно не снимается.

Можно, пожалуй, сказать, что вопрос о судьбе личности, оказавшейся жертвой исторических бурь, и является главным вопросом литературы, которая обращается к недавно еще запретным темам, к тому, «о чем не пели наши оды», пытаюсь понять смысл недавнего прошлого и извлечь из него уроки.

Такова повесть Сергея Антонова, решенная на достаточно локальном жизненном материале.

Таков и роман Анатолия Рыбакова «Дети Арбата» — хотя художественный смысл этого разветвленного, многопланового произведения, ставшего значительным событием нашего времени, конечно же, шире и еще не скоро будет исчерпан.

Роман А. Рыбакова завершается сценой, в которой герои, два человека разных убеждений и разных поколений, сосланных в глухую приангарскую деревню, обсуждают правительственное сообщение об убийстве Кирова, и один из них, философ старой школы, обращает внимание комсомольца Саши Панкратова на логическое противоречие. Утверждается, что Киров погиб от руки убийцы, подосланного врагами рабочего класса, и тут же говорится, что «личность убийцы выясняется».

Да почему же знать, если не выяснена личность, мотивы убийства? Может, убийца личный враг, может, маньяк? «Непонятно, непонятно... Впрочем, очень понятно...» — прерывает себя человек, не разучившийся логически мыслить, умеющий связать сообщение об убийстве Кирова с другим, согласно которому дела о терроре отныне рассматриваются «в течение десяти дней без защиты, никаких обжалований, никаких помилований, расстреливать немедленно по вынесении приговора».

«Наступают черные времена», — резюмирует Всеволод Сергеевич.

Времена, изображенные в романе, — лишь подступ к тем, наступление которых предвидит прозорливый герой.

Анатолий Рыбаков дает широкий срез общества, вступающего в эпоху тридцатых: вчерашние школьники и видные партийные деятели, выдающиеся хозяйственники, вроде инженера Рязанова, руководителя крупнейшей стройки, и крестьяне глухой приангарской деревни, которых встречает герой на своем длинном ссыльном пути, осколки старой интеллигенции, оказавшейся в политической оппозиции, гонимой, арестованной, сосланной, и представители тех, кто вроде профессора Марасевича «приняли действительность как данность», «неизбежные условия существования», предпочитая, как и профессор-ихтиолог из повести Антонова, не обсуждать происходящее, избегать конфликтов, просто — жить. Наконец, Сталин и его окружение. Роман Рыбакова принадлежит к тому типу многопланового психологического романа, наследия XIX века, который в XX веке многократно копировали — и редко успешно, многократно атаковали — и тоже безуспешно.

И однако ж нельзя не заметить, что достижения литературы двух последних десятилетий не связаны с панорамным психологическим романом, в то время как провалов здесь достаточно. Особенно неудачны были попытки создать своего рода эпопею современности.

Возможно, неудачи на этом пути закономерны, и тут надо прислушаться к замечанию Б. Эйхенбаума: «Современный быт должен пройти сквозь литературное оформление вне фабулы, в виде очерков и фельетонов, чтобы стать сюжетоспособным... Попытки строить роман на нашем современном бытовом материале неизменно оканчиваются неудачей, потому что материал этот слишком однозначен, — он еще не звучит литературно, еще не влезает в сюжет, сопротивляясь своей злободневностью». Это написано в 1929 году, в статье «Декорация эпохи».

Современный нам быт по-прежнему «не влезает в сюжет».

Зато эпоха 20—30-х годов с точки зрения современности как нельзя более «сюжетноспособна».

Тот жизненный пласт, который затрагивает А. Рыбаков, давно отстоялся в нашем сознании и вместе с тем сохраняет характер новизны, ибо не так уж часто получал отражение в литературе.

Мы много говорим нынче про «белые пятна» нашей истории.

В заслугу Рыбакову несомненно следует поставить работу по ликвидации нескольких таких пятен. Но, быть может, самое непознанное — это не перипетии тех или иных исторических событий, не обстоятельства убийства Кирова, но психология общества определенного времени.

С конца 50-х годов получила распространение та точка зрения, что репрессии 30-х годов были порождены особенностями личности Сталина, беспочвенной подозрительностью и чаще всего направлены против ничего не понимающих политических единомышленников, которые и умирали с именем Сталина на устах. «Артиллерия бьет по своим», как сказал поэт.

Сами же люди, составляющие население огромной страны, были охвачены единым порывом, верили в то, что им внушали, не видели ничего, что происходит вокруг, пока им не раскрыли глаза.

Анатолий Рыбаков подвергает сомнению эту, в сущности, оскорбительную для чести и достоинства народа версию, доставшуюся в наследство от эпохи 30—50-х годов. Миф о единомыслии народа культивировался в условиях монополии на информацию, но в какой степени он соответствует действительности?

Главный герой романа Рыбакова, Саша Панкратов, встречаясь в ссылке с представителями старой русской интеллигенции, поражается широте и разнообразию образа мыслей людей, чуждых при этом всякой нетерпимости. Да и как не задуматься над словами русского интеллигента Анатолия Георгиевича: «Путь знают: инакомыслие существует. Без инакомыслия нет и мысли». Это сказано в ответ на полухитливое предложение товарища по ссылке отказаться от своих взглядов, дабы получить возможность работать на благо любимого края.

Конечно, бывшему анархисту никакие отказы не помогут, тут другое интересно: сама идея противоположности единомыслия и мысли.

И для Саши Панкратова, веру которого подвергает испытанию жизнь, важна именно мысль о неправомочности расправы над теми, кто думает не так, как предписано думать.

Но ведь мысль — это та живая, хрупкая и потаенная субстанция, которую всего труднее проконтролировать.

Мысль можно подавить, но, к счастью для народа, — нельзя вовсе уничтожить.

Когда Сашу Панкратова арестовывают и мать его, измученная тюремными очередями, страхом за сына, вопиющей несправедливостью обвинения, разговаривает со своим братом, инженером Рязановым, членом ЦК, руководителем крупнейшего металлургического комбината на Урале, это не столкновение зрячего и слепого, верующего и озлобленного, — это столкновение людей разномыслящих. Разве слеп Марк Александрович Рязанов, разве он глух к аргументам известного бельгийского социал-демократа, с которым разговорился в коридоре международного вагона, — тот не выражает сомнения в реальности грандиозной программы великих строек, но считает, что она выполнима за счет других отраслей экономики, прежде всего — сельского хозяйства. Стало быть — за счет снижения уровня жизни. Да сам Марк Александрович прекрасно видит, в каких условиях работают на его стройке! Видит, что творится на дорогах страны, вокзалах, забытых оборванными, полуголодными людьми. Но для всего происходящего у него есть объяснение, совсем как у литератора Успенского из повести С. Антонова: историческая необходимость. «Таковы беспощадные законы истории, таков закон индустриализации. Это конец старой деревни, дикой, замызанной, подслеповатой, драной и невежественной, конец собственническому началу».

Судьба племянника Саши внушает ему сожаление, даже боль, он хлопочет за него, делает многое. Но виновен или невиновен Саша, Рязанов и его судьбу объяснит исторической необходимостью.

Мать же Саши, Софья Александровна, воспитанная в той же среде, мыслит совершенно иначе, и дело не в аресте сына. «Когда-то раньше, молодой, ты любил петь «Назови мне такую обитель», — помнишь? — спрашивает она брата. — «Где бы русский мужик не стонал», — помнишь? Хорошо пел, с душой, добрый был, жалел мужика. Что же ты сейчас его не жалеешь? О ком ты тогда пел? «Для народа, во имя народа»... А Саша — не народ?»

Все эти вопросы, заданные Марку Александровичу, по сути остаются без ответа. Сталкиваются два мировоззрения. Для Марка Александровича аргументы сестры — обывательский взгляд на жизнь. Для Софьи Александровны аргументы брата — оправдание бесчеловечности. Нравственным чутьем русского интеллигента она улавливает самую разительную брешь в теоретических построениях своего брата: не

может то, что делается для народа, во имя народа, именем народа, нести страдания самому народу. В том же духе выскажется знаменитая в прошлом эсерка. Саша, как и его товарищ, оперирует категориями, которыми мыслит Рязанов: индустриализация, пятилетка, что будет с краем через пятьдесят лет. «А вы думайте, во что через эти самые пятьдесят лет превратится человек, которого лишили права быть добрым и милосердным», — замечает старая женщина.

Это не противостояние добра и зла, низости и подлости, бескорыстия и корысти. Это противостояние двух точек зрения на мир, каждая из которых для ее носителя — нравственна и не может быть опровергнута цепью логических суждений. В этом смысле роман Рыбакова — роман мировоззренческий, в нем сталкиваются и противоборствуют не только люди с их биологическими различиями, в нем разворачивается борьба идей.

Споры и разговоры в ссылке, размышления старого революционера Будягина, цепь рассуждений Сталина — это все кирпичи в здании мировоззренческого романа, ставящего важный и актуальный вопрос: была ли альтернатива у общественного развития, был ли неизбежным тот путь, который казался единственно правильным, а теперь кажется во многом ошибочным?

Не берусь предсказать, как будет восприниматься эта сторона романа через несколько лет. Судьба вещей, идеологически окрашенных, неустойчива в читательском сознании. Острота проблематики может оказаться снятой тем простым обстоятельством, что идеи, звучавшие некогда свежо и остро, быстро становятся общими местами массового сознания.

Но сегодня роман Рыбакова дает немалую пищу для размышления над временем, над историей, психологией общества, наконец, судьбами того поколения, которое в центре внимания писателя.

Вчерашние школьники, живущие в доме на Арбате, некогда респектабельном, теперь перенаселенном: квартиры уплотнили; вчерашние одноклассники, воспитанные на одной идее, — с какой радостной надеждой вступают они в мир!

И всех жизнь разведет по разным полюсам. Сашу Панкратова, самого яркого, самого чистого, — в тюрьму, в ссылку, в долгий крестный путь по дорогам Сибири. Юрия Шарока, осторожного, недоверчивого, — в НКВД, в среду вершителей судеб таких, как Саша. Это те, по которым история хлестнула своим кнутом (лишь по первой видимости Шароку был протянута пряник). Остальных ловушки жизни как бы обошли, по крайней мере на видимом пространстве романа, но как зна-

чащи и эти судьбы в их предугадываемой исторической перспективе!

Мы часто оперируем термином «поколение», подразумевая под этим словом не столько возрастные параметры, сколько сходство жизненных, идеологических и нравственных установок. Рыбаков развенчивает представление о поколении, вступающем в эпоху тридцатых, как о некоем монолите.

Не только причудливая воля случая управляет жизнью человека — его выбор тоже немаловажен.

Саша — не просто игрушка в руках судьбы, в известной степени он выбирает свой путь. Как выбирает его и антипод Саши Юрий Шарок. Другое дело, что выбор легких путей не всегда приносит желаемые результаты.

Вообще противостояние Саша Панкратов — Юрий Шарок дает много пищи для размышлений.

Юрий Шарок — единственный в компании арбатских школьников, кто не разделяет убеждений комсомольцев его поколения. Не потому, что у него есть иные убеждения. Но просто по природному эгоизму, по неверию в какие бы то ни было идеалы, выходящие за пределы собственного блага.

Он неглуп, пожалуй что, поумнее многих. Интуитивное ощущение грозящей неизвестно откуда опасности делает честь его прозорливости. Шарок осмысляет арест Саши точнее всех своих сверстников. Ему становится страшно: уж если этого, искренне верящего, взяли и никто не помог — ни Рязанов, начальник крупнейшей стройки, ни нарком Будягин, то кто же ему в случае чего поможет? Как уцелеть?

Работа в НКВД — для него сначала лишь уступка страху, способ «уцелеть», но очень быстро он входит во вкус.

Давно ли он, сын рабочего, портного швейной фабрики, чувствовал свою уязвленность среди детей арбатской интеллигенции и детей партийных работников? И вот он уже занимается делом, от которого зависят их судьбы. Давно ли Вика Марасевич, дочь известного профессора-терапевта, в доме которого собирается московская элита, снисходила к нему, брезгливо оглядывая убогую обстановку комнаты Шарока, — и вот она, «засыпавшаяся» на иностранцах, сидит перед ним в роли осведомительницы, а Шарок, «стройный и красивый в военной форме», олицетворяет «силу, власть, успех»... Ох, недолго ему олицетворять успех. Судьба Шарока прописана (хоть и за пределами романной линии) столь же отчетливо, как судьба оппозиционера Криворучко. Это только кажется Шароку, что удача выпала на его долю — забирают в Ленинград для укрепления аппарата НКВД, с повы-

шением. Больше не надо «работать» с Викой Марасевич — его ждут дела поважнее.

Ждут. Надо будет «работать» с людьми посложнее, возможно, с Николаевым, будущим убийцей Кирова. А в исторической перспективе ясно, что подобная работа дает ничуть не меньший процент риска, чем работа с динамитом.

Вряд ли суждено уцелеть Шароку, изо всех сил искавшему в жизни безопасного места. А вот есть ли закономерность в том, что Саша Панкратов, этот верящий в идеалы революции юноша, пылкий, горячий, честный, окажется в тюрьме, под следствием, или он попадает под колесо истории случайно, как Маргарита Чугуева, которая, как сама говорит, не «сдогадалась» родиться вот хоть бы от челюскинца, а родилась от «кулака»?

Пожалуй что есть. Саша — прирожденный лидер, комсорг школы, потом, в институте, комсорг курса, человек с ярко выраженным социальным темпераментом. Сам по себе такой темперамент может принимать и опасные формы. Шарок вспоминает, как при приеме в комсомол Саша отказался голосовать за него, коротко бросив: «Не верю». Легко представить, как такие комсорги в атмосфере тридцатых годов бросали свое «не верю» не только таким, как Шарок.

Но есть у Саши качества, которые делают его уязвимым.

Саша правдив. Он не может лжесвидетельствовать против заместителя директора института Криворучко, которого явно смещают, и, стало быть, неизбежно вызывает неудовольствие тех, кто создает «дело Криворучко».

Он не политик, не умеет хитрить, лавировать, притворяться, скрывать мысли и чувства. Рано или поздно это должно было привести если не к конфликту с преподавателем, который умудрился прочесть основы социалистического учета, рассказывая о тех, кто эти основы извращает, и не дав представления о самом учете, то к конфликту с кем-нибудь другим, кто дело подменяет болтовней.

Он не чувствует себя винтиком, частью механизма, и хотя дело о стенгазете, конечно, не стоит выеденного яйца, но все же и не совсем на пустом месте оно возникло. Нужен известный недогматизм взгляда, чтобы решить — не надо переводить статьи в праздничной газете, а дадим-ка лучше эпиграммы — и не побежать при этом советоваться к парторгу.

Сашино дело возникло как результат его личной независимости и было усугублено тем, что повел он себя во время «проработки» с тем достоинством, которое именно и стремится выбить из человека атмосфера проработок. «Все, Панкратов, хватит. Вы не желаете разоружаться перед партией», —

бросит секретарь райкома, меж тем как «дело» растет как снежный ком. Стенгазета — уже антипартийный листок, политическая диверсия, организованная группой, окопавшейся в институте... Как результат — обыск, арест, ужас потрясенной матери, тюрьма, допросы, ссылка, долгий крестный путь по дорогам Сибири, — путь духовного становления личности, путь окончательного изживания иллюзий и попыток обрести новую веру.

Разлетаются представления Саши о единомыслии как основе общества.

Разлетается миф о справедливости насилия большинства над меньшинством: достаточно только задуматься о всех этих пришедших в движение миллионах крестьян, о голоде, постигшем некогда богатые деревни, о людях, оставшихся без крова.

Разлетается еще один миф, имеющий исключительное значение в обстановке эпохи.

«Как все-таки этого «Челюскина» угораздило затонуть?» — спрашивает в повести Сергея Антонова любимую девушку Митя Потапов. И получает ответ: «Неужели тебе неясно? Вредители».

Призрак вредительства витает над повестью Сергея Антонова в разговорах персонажей, в их репликах, в коротком упоминании бывшего комсорга шахты маркшейдера Гутмана, который повесился, «когда ему почудилось, что направление штольни неверно задано». Тема эта присутствует в романе А. Бека «Новое назначение», в романе Ю. Трифонова «Исчезновение» (вспомним хотя бы, как бабушка главного героя читает газетную заметку о погремушке, швы которой расходились, пропуская мелкие осколки кварца, когда ребенок брал погремушку в рот, и нисколько не сомневается, что квалификация этой игрушки как вредительской правомерна). Настойчивость этого мотива в современной прозе (или в той, которая становится доступной читателю сейчас, тут трудно провести грань) объясняется тем особым местом, которое он занимал и в литературе тридцатых.

Если объединить ряд романов тридцатых годов в некий сверхтекст (а единство идейных устремлений, тематическое и стилевое сходство позволяют это сделать), то можно провести своего рода морфологический анализ этого текста. Подобно тому, как герои сказок уходят на поиски жар-птицы или живой воды, герои этой литературы устремляются на поиски светлого будущего. На этом пути им мешают антагонисты-вредители.

Возьмем, к примеру, роман Ф. Панферова «Бруски», текст которого столь сообщителен, что оставляет возможность

и для переосмысления событий, поданных писателем в определенной трактовке. В коммуне начинают падать куры.

«Чума» — определяет авторитетная комиссия из города. Но если чума, тогда ставится под сомнение целесообразность самого способа хозяйствования, при котором на одной площадке сосредоточены три тысячи кур, ставится вопрос о компетентности работников. И вот является иное объяснение: вредительство. Тут же возникает и какая-то таинственная баночка, содержащая клеща, должно заразить зерно, и ясно, что из тех же источников была получена и баночка, погубившая кур.

И именно своеобразная добросовестность автора, уклонившегося от подробного рассказа обо всех обстоятельствах «вредительства», дает возможность сегодняшнего переосмысления текста. Не проще ли объяснить падеж кур все-таки болезнью, не вероятнее ли возникновение эпизоотий, и поныне наносящих огромный ущерб птицеводству, чем появление среди птичника кулака с неизвестно где выведенной культурой чумы?

Герои «Брусков» должны бы идти от победы к победе, но желаемое корректирует жизнь, автор вынужден вести их от вредительства к вредительству. Решают применить новый способ добычи торфа. Осторожные люди предупреждают: есть опасность самовозгорания. Прогрессивные новаторы отвергают опасения консерваторов. В конце концов торф загорается, гибнут люди. Кто виноват? Некомпетентность? Ничего подобного — тоже вредители, заставившие дочь кулака поджечь торф, в чем она немедленно и признается по первому требованию героя.

Не будем предъявлять запоздалый счет автору, не сумевшему подняться над верой и заблуждениями эпохи, не будем осуждать героя, объясняющего вредительством все — падеж скота, пожары и аварии, трупы на дорогах, массовый голод, наступивший в деревне. Да ведь и жизнь подбрасывала материал. Почему бы не изобразить в романе подпольную организацию, члены которой, разоблаченные, дают чудовищные по своей нелепости показания, если сообщения о подобных организациях то и дело поставляла печать?

Тата из повести Сергея Антонова, профессорская дочка, считавшая, что «Челюскин» утопили вредители, девочка образованная. «Она лихо опровергала библейские чудеса, рассуждала о бесконечности вселенной и велела читать Мите «Анну Каренину» по одной главе в день».

Неверие в один миф не мешает ей верить в другой, хотя они теснейшим образом связаны. Ибо миф о вредителе, если вдуматься, является своего рода модернизацией средневе-

ковых представлений о дьяволе, творящем свои козни, универсальным средством, дающим возможность объяснить любую неудачу, пользуясь минимально короткой цепочкой рассуждений.

Как возник этот миф, каково его происхождение? — задумывается современная литература. Является ли он продуктом массового гипноза, массового заблуждения или сознательно культивировался кем-то? Почему зародилась, почему умерла в него вера? Да и полностью ли умерла?

В романе Анатолия Рыбакова уполномоченный НКВД Алферов разворачивает перед Сашей, обвиненным во вредительской порче сепаратора, целую философию той политики, которая порождает подозрительность и страх.

Он не скрывает от Саши, что ни на секунду не верит в то, что Саша пытался испортить сепаратор, так же как не верит, что бесконечные сообщения газет о вредительстве — правда.

«Наш мужик столетиями знал только одну технику — топор, а мы его на трактор, на комбайн, на автомобиль, он их ломает от неумения, от незнания, от технической и всякой иной неграмотности. Что же нам делать? Ждать, пока деревня станет технически грамотной? У нас есть только одно средство... страх. Страх воплощен в слове «вредитель». Сломал трактор, значит, ты вредитель, получай десятку!»

Алферов — не рядовой уполномоченный, это деятель большого размаха. Киров требует его к себе в Ленинград, но есть люди, заинтересованные в том, чтобы туда его не пустить. Вот он и застрял в глухом селе.

Человек, занимающий неопределенное положение, понимающий прекрасно, что вот-вот сам может стать жертвой кампании по разоблачению вредителей, он тем не менее с циническим спокойствием Великого Инквизитора докажет Саше ее целесообразность. Верит ли он сам? Во что верит?

Для Саши этот разговор — последнее звено, приводящее к кризису мирозерцания.

В центре повести Антонова — судьба простодушной крестьянки, судьба человека из народа. В том, что колесо истории проехалось по Маргарите Чугуевой, есть известного рода закономерность и есть элемент случайности: ее выбор здесь ничего не значил, уклониться от своего жребия она не могла.

В центре романа Рыбакова — человек, сознательно строящий свою судьбу. Драма Саши Панкратова — более всего драма крушения идеи, недаром самый глубокий кризис, пережитый им, — мировоззренческий, и пережит он, когда самые страшные физические испытания уже позади. «В Бутырке была надежда — разберутся, выпустят, на этапе

цель — дойти до места, обосноваться, терпеливо переждать свой срок. Надежда делала его человеком, цель помогала жить». Теперь же, когда он осознает, что «идеей, на которой он вырос», овладели другие, те, кто попирают ее и «топчут людей, ей преданных», Саша, утративший надежду, утрачивает цель.

Кризис, переживаемый Сашей в начале тридцатых, — это кризис, пережитый нашим обществом в середине 50-х, когда для многих отчетливо встал вопрос о цели и средствах, о возможностях и пределах единоличной власти, о механизмах ее воздействия на разные сферы жизни и разных людей, наконец, о взаимоотношениях личности и общества, о цене личности.

И Антонов, и Приставкин, и Рыбаков вопрошают о судьбе конкретной человеческой личности, оказавшейся жертвой «исторических бурь».

И тут хочется поставить вопрос о судьбах тех, кого выносили на поверхность эти же бури. Уж они, казалось, не были в конфликте ни с обществом, ни с историей, они могли бы свидетельствовать в пользу того времени, которое пристально и критически рассматривают Антонов и Рыбаков?

Герой романа Александра Бека «Новое назначение» — из той же породы крупных деятелей партии, что и эпизодически появляющиеся в «Детях Арбата» нарком Будягин или организатор промышленности Рязанов. Верящие, твердые, энергичные, целеустремленные, неутомимые, бескорыстные — такими они представляли в литературе 30—50-х годов. Такими и были. Но было в них и другое, что оказалось различимо позже.

Роман Александра Бека дает пищу для размышления в разных направлениях. Его можно прочесть как оправдание человека типа Онисимова, выкованного эпохой революции и промышленного строительства 30-х годов. И действительно, Бек отдает должное бескорыстию Онисимова. Это — человек идеи, человек долга. Замечательно показан аскетизм Онисимова. Ему, в сущности, не нужна просторная квартира, обставленная чужими руками, он довольствуется малым, как в спецбуфете министерства во время войны довольствуется каким-нибудь бутербродом с сыром.

Можно прочесть роман Бека как осуждение той административной системы, которая демонстрирует свою несостоятельность тем нагляднее, чем бескорыстнее, самоотверженней и компетентнее такие ее слуги, как Онисимов, — так прочел роман Бека доктор экономических наук Попов (Наука и жизнь, 1987, № 4). И можно прочесть этот роман как драму Онисимовых, драму личности, приложившей незаурядные

усилия для того, чтобы затоптать в себе личность, затоптать в себе способность к индивидуальной жизни, живой критической мысли.

Александр Бек создает тип, до того времени в литературе не появлявшийся, и глубина обобщения делает этот роман 60-х годов актуальным и сегодня, спустя двадцать лет.

Александр Леонтьевич Онисимов берется писателем в критический период его жизни. 1956 год. Идет процесс замены людей, занимавших ключевые места в партийном аппарате. Онисимов — инженер-металлург, прошедший практику на заводах Англии и Германии, досконально знающий производство, человек феноменальной памяти, энергии, работоспособности, кажется просто созданным для роли руководителя металлургической промышленности. Он не стар — 54 года, полон сил.

Тогда почему же он должен уйти? Или учинена несправедливость и просто деятели новой эпохи оттесняют со своих мест заслуженных, увенчанных славой бойцов?

Ключевые моменты жизни Онисимова, проплывающие перед его глазами, обращенными в прошлое, помогают уяснить личность этого незаурядного человека.

История изобретения Лесных, сулящего переворот в металлургии, — бездоменный способ плавки стали — один из таких моментов.

Некогда Онисимов, разбираясь в конструкции печи, предложенной преподавателем из Сибири, с карандашом в руках проверив все вычисления Лесных, пришел к выводу, что его способ технически неосуществим. Меж тем ведомство Берия, причастное к проектированию гигантских электростанций в Сибири, подкинуло изобретателю кое-какие средства, и тот в лабораторных условиях осуществил опытную плавку. Берия прекрасно знал, что эти электростанции — любимое детище Сталина, а изобретение, сулящее решение проблемы — куда же девать дешевую электроэнергию, — как нельзя более по душе придется Сталину. И вот тонкие пластинки металла, полученного бездоменным способом, продемонстрированы Сталину.

Правда, специалисты отвергают практическое значение нового метода, утверждают, что в лучшем случае для его освоения потребуются годы и годы. Но Сталин решает иначе. Пусть те, кто отвергали новый метод, и внедряют его в промышленность. 18 месяцев — такой срок устанавливает Сталин для строительства завода, оборудованного печами Лесных, и возлагает исполнение приказа на Онисимова, категорически отрицавшего практическую ценность изобретения.

И что же Онисимов? Откажется, как академик Челышев, мужественно заявивший, что не верит в этот метод? Нет, он скажет, понимая всю неосуществимость задачи: «Будет исполнено».

Но почему? Разве долг государственного человека, руководителя промышленности не повелевает ему восстать против бессмысленного предприятия? Разве неизбежный крах менее опасен, чем скорый гнев Хозяина, как называют Сталина в романе? Разве нельзя, наконец, попытаться переубедить его?

В сказке Маршака «Двенадцать месяцев» капризная принцесса предписывает подснежникам расцвести в декабре. Цветение подснежников — не бог весть какое чудо, для этого требуется лишь подождать четыре месяца. Но юная властительница думает, что достаточно и указа. Сказка писалась как раз в ту пору, когда цена подобного указа сильно преувеличивалась.

Для всякой единоличной власти характерна эта переоценка значения указа, предписания, и тогда напоминание о законах природы, которые, дескать, указу не подчиняются, воспринимается как акт прямого неповиновения.

В романе Д. Гранина «Зубр» повествователь задает одному из крупных генетиков, Д. В. Лебедеву, вопрос: в чем, мол, дело, почему так ополчились на генетику? И слышит в ответ, что дело, конечно, не в генах, а в сопротивлении генетиков «вмешательству сверху».

«Лысенко всюду заявлял, что его поддерживает сам Сталин... Скульптура, между прочим, выставлена была в Третьяковке: Сталин и Лысенко сидят на скамеечке. Лысенко колосок ветвистой пшеницы показывает. Яснее ясного! Признать должны были Вавилов и прочие. В других научных дисциплинах подчинялись, признавали мудрость, а биологи не желали, сопротивлялись. И сами биологи сознавали, что они выступают не только против «лысенковщины».

Ветвистый колосок, который показывает Лысенко Сталину, и пластиночки стали, показанные ему Берия, — явления одного порядка.

Замысел романа о перевороте в металлургии, который пишет персонаж А. Бека — писатель Пыжов, остался неосуществленным. О ветвистой пшенице было написано побольше. Смутно помню читанную мною в конце 50-х годов детскую повесть, где победоносно ветвилось целое поле пшеницы и намечалась радужная перспектива — засеять ею все поля. Меж тем как уже тогда эта самая пшеница никак не хотела размножаться, следуя законам подлинной генетики, вследствие чего и давала обычное потомство.

Власть одного человека тем и плоха, что мнит себя выше

законов природы. Оттого-то генетики сопротивляются, что это борьба не только против лысенковщины. Оттого-то Онисимов и не сопротивляется, ибо это будет борьба не только против Лесных.

Только вот с того момента, когда он, оставляя всякие возражения, готов едва ли не уверовать в мудрость Сталина и на сей раз, меж тем как ясный ум инженера из всех сил сопротивляется, начинают дрожать его пальцы.

Марк Александрович Рязанов в романе Рыбакова тоже прекрасно понимает, что срок для пуска домны назван Сталиным такой, что хозяйственная целесообразность оказывается принесенной в жертву необходимости политической. Надо продемонстрировать успехи индустриализации перед XVII съездом.

Но все же когда Сталин предлагает за год построить мартеновский цех, у него срывается: «Я не технический авантюрист», — хоть он тут же и испугается сказанного.

Трудно сказать, как вел бы себя герой Рыбакова в ситуации, в которую поставлен герой Бека. Вопрос такой не слишком корректен по отношению к литературным персонажам, но невольно приходит на ум. Слишком сходны ситуации, в которых оказываются герои.

Снова и снова задает Бек вопрос: почему должен уйти со сцены Онисимов? Только ли потому, что вместе со Сталиным уходят люди, занимавшие ключевые посты? Но вот ведь Челышев, «главный доменщик» страны, занимал немалый пост, отчего же в свои 75 лет он бодр, свеж, полон планов, словно подхвачен свежим ветром перемен, а 54-летний Онисимов мучительно угасает.

Челышев — свидетель сталинской эпохи, хотя и не последний ее работник, как сам говорит. Онисимов же — ее порождение, он ею «отформован» и принять другую форму — не в силах.

В 1956 году, в своей почетной ссылке, разоткровенничавшись с навестившим его в Тишландии Челышевым, посоветовавшим Онисимову «выбираться» душой из той эпохи, Онисимов восклицает, глядя на неизменный портрет Сталина: «Для Вас он ушедшая эпоха. А для меня... Он меня спас. Буквально спас».

«Хм, спас Сталин, от кого же? — иронически думает Челышев. — Не от Сталина ли?»

История такова.

Во времена, когда страх сковал действия многих обитателей Дома правительства, население которого редело с каждым днем, а точнее, с каждой ночью, когда были арестованы все бывшие заместители Онисимова по обвинению во вреди-

тельстве, он нашел в себе силы обратиться к Сталину с письмом, что несет полную ответственность за распоряжения своих подчиненных и что ручается «головой и партбилетом»: вредительства в Главпрокате не было.

Замечательна сцена, в которой Сталин, в присутствии Берия, учиняет допрос Онисимову, вскрывая неудачи технических изъянов танковой промышленности, которых, думает Онисимов, с «лихвой достаточно для обвинения во вредительстве».

Он уже ждет ареста — вон и стенографистка вытащила тетрадь, и члены Политбюро сходятся, — сейчас его исключат из партии, а затем арестуют. Но Хозяин, величавый в своей медлительности, помучив изрядно Онисимова неизвестностью, ввергнув в бездну страха, — внезапно, с театральным эффектом возносит на пьедестал. Вошедший в зал почти арестантом, Онисимов выйдет из него Народным комиссаром танкостроения.

Но нет ли здесь какого-то подвоха? Неужели ведомство Берия не проинформировало Сталина? И своим каллиграфическим почерком Онисимов выводит на бумаге: «Товарищ Сталин. Мой брат Иван Назаров арестован как враг народа». А через несколько минут получает свою записку обратно, украшенную бесценным автографом: «Тов. Онисимов. Числил Вас и числю среди своих друзей. Верил Вам и верю. А о Назарове не упоминайте. Бог с ним. И. Сталин».

В романе А. Бека логика поведения Сталина изнутри не изображается, цепь фактов просто предлагается читателю для осмысления, но как знаменательны, знаковы эти факты!

Анатолий Рыбаков предпринимает поистине героическую попытку дать психологический анализ личности Сталина. Эти главы — одни из наиболее интересных в романе, по крайней мере сегодня они читаются с наибольшим интересом.

Мы знаем Сталина романов тридцатых годов — божеством, которое появлялось на трибунах, произносило две-три весомых фразы, и зал захлебывался от восторга, а герой повествования, присутствующий в толпе, еще прочнее понимал смысл строительства завода, электростанции, пуска домны или создания колхозов, в котором принимал участие.

Кивком в сторону этого времени является финал повести Антонова «Васька». Митя Потапов на митинге в честь пуска первой очереди метрополитена тоже, видя Сталина, захлебываясь от обожания, кричит «Ура!». И в порыве восторга решает послать мудрому вождю письмо о Маргарите Чугуевой. Уж он-то разберется, он все решит.

История позволяет домыслить повесть с открытым фи-

налом. Легко догадаться, что станет с «классовым врагом» Маргаритой Чугуевой, да и с самим ее защитником. Убийство Кирова — впереди. Времена наступают все более жесткие.

В повести Рыбакова старый партиец Криворучко носит в своем деле много выговоров, среди них есть такой: за «засоренность железной дороги социально чуждыми и классово враждебными элементами». Короче — Маргаритами Чугуевыми. До 1934-го — ограничивались выговорами. Теперь — вместе с прошлыми грехами, участием в рабочей оппозиции, коллективными письмами в ЦК — все оборачивается серьезней.

Когда Саша Панкратов, радостный оттого, что заступничество Сольца решило его дело, советует Криворучко обратиться тоже к Сольцу, тот отвечает: «В моем деле Сольц бессилен. Мое дело зависит от другого. — И добавляет: — Сей повар будет готовить острые блюда».

Речь идет о Сталине. Криворучко цитирует имеющую хождение среди старых партийцев фразу Ленина.

Одна из загадок нашей истории: почему, зная склонность Генерального секретаря к «острым блюдам», лидеры партии не смогли объединиться для того, чтобы снять Сталина с поста Генсека, но дали ему возможность блокироваться с каждым по отдельности, чтобы в конце концов бесславно кончить жизнь, оклеветав себя на собственных процессах?

Мы знаем миф о Сталине больше, чем историю.

Мы знаем миф тридцатых годов — о гениальном вожде всех времен и народов, которому покоряется сама природа.

Согрел он дыханием сердца
Полярные ночи седые,
Раздвинул он горы крутые,
Пути проложил в облаках.
По слову его молодому
Сады зашумели густые,
Забила вода ключевая
В сыпучих горячих песках...

Не является ли, кстати, деятельность по преобразованию природы, бурно развернувшаяся в последние годы жизни Сталина, не столько питательной средой, сколько продуктом этого мифа?

Слово доказало свою эффективность в управлении людьми, в промышленном строительстве. Почему бы не поверить, что и наука должна подчиниться слову? (Этот вопрос, кстати, одна из тем романа А. Бека.) Почему бы не поверить, что и сама природа должна быть послушна воле одного человека? Не на этом ли играл Лысенко?

Миф должен родить по логике вещей антимиф. В период

господства одного мифа антимиф полезен, но не является ли он одним из общих мест интеллигентского сознания?

Не неудовлетворенность ли антимифом породила в семидесятых бесчисленные попытки гальванизации старого мифа, тоску по порядку, материализовавшуюся в портретах Сталина на грузовиках и портретах на киноэкранах, с которых загадочный человек значительно полыхивал своей трубкой, выгодно отличаясь скупостью афоризмов и дальновидностью от суетливых и недалеких Черчилля и Рузвельта?

Анатолий Рыбаков пытается постичь характер Сталина, логику его поступков.

Если, рассказывая о вымышленных героях, автор остается тем повествователем, который изображает душевный мир этих героев со стороны, то Сталин изображен большей частью посредством внутренних монологов. Это не речь героя и не прямое авторское слово.

Сталин не мог бы произносить в жизни те монологи, которые он произносит в романе Рыбакова, но именно эта литературная условность оказывается точно найденным художественным средством.

Читатель погружается в логику мыслей человека, который, как показывает Рыбаков, обладает незаурядным даром прогнозирования чужих поступков, даром предвидения и поразительной волей к власти. Но для чего власть? Самоценна? Для чего должны быть уничтожены все его противники — «прошлые, настоящие и будущие»? Нет, есть у Сталина некая сверхличная цель — идея сильного государства, величия страны, величия вождя.

Эта цель оправдывает любые средства. «Чтобы в кратчайший срок страну крестьянскую превратить в страну индустриальную, нужны неисчислимы материальные и человеческие жертвы... Народ должен на них пойти. Но одним энтузиазмом этого не достигнешь. Народ надо заставить пойти на жертвы. Для этого нужна сильная власть, внушающая народу страх».

Страх легко поддерживается с помощью программы, которую развернул перед глазами Саши умный и циничный Алферов. Тезис Сталина, что по мере продвижения к социализму классовая борьба обостряется, служил теоретическим обоснованием для возрастания подозрительности и страха.

Но одного страха мало для устойчивости власти — нужна любовь к вождю. И Сталин, показывает Рыбаков, раньше других разгадал, что «партийный аппарат — это рычаг власти», сумел использовать этот инструмент и, уже опираясь на него, создать монополию информации, которая в свою оче-

редь способствовала созданию мифа о великом вожде, рождающем энтузиазм в народе.

В романе Рыбакова Сталин — исторический деятель, быть может, куда более впечатляющего размаха, чем величественные статичные фигуры ряда военных романов 70-х. Исторический деятель, который смог создать уникальный аппарат власти, определить путь развития огромной страны, подчинить своей воле миллионы людей, исторический деятель, который смог поставить грандиозный по своим масштабам социальный эксперимент.

«Если при этом погибнет несколько миллионов человек, история простит это товарищу Сталину», — рассуждает он в романе Рыбакова.

Писатель показывает судьбу лишь нескольких из этих миллионов, обреченных на гибель ради торжества некоей цели, напоминая о том, что именно их судьбу история не должна забывать, именно их гибель — не должна прощать.

Герой романа А. Рыбакова нарком Будягин — один из тех революционеров, что стоят у основания государства, при всей своей вере, честности, бескорыстии прекрасно понимает суть происходящих процессов. «Когда человека вводят в состав ЦК, — размышляет он о Рязанове, обратившемся с просьбой за арестованного Сашу Панкратова, — не могут не знать, что его племянник арестован. Арестованный племянник будет ахиллесовой пятой Рязанова, заставит его преданно служить человеку, пренебрегшему та к и м обстоятельством». Так рассуждает Будягин, товарищ Сталина по ссылке, один из немногих, кто дружил с хмурым кавказцем и кто не имеет особых иллюзий на счет своей собственной судьбы.

Онисимов по-своему простодушен. Он не расстается с иллюзиями, даже когда общество рассталось с ними. Соображения, что, может быть, его брат для того и арестован, чтобы быть его «ахиллесовой пятой», в голову ему, конечно, не приходит. А листок, ставший «щитом», он всю жизнь хранит, как святыню, как талисман, — хранит и тогда, когда талисман полностью утратил свою силу, хранит с верой в благородство человека, поверившего ему, Онисимову.

Простая мысль — что слезки за его машиной просто не должно было быть, как и арестов его заместителей, что человек, не совершавший преступления, не должен жить в мучительном ожидании наказания, что сама система, при которой воля одного человека заменяет закон, — бесчеловечна и незаконна, что человека должна охранять не бумажка с автографом, но некие конституционные права, — это не приходит ему в голову.

Может, оттого он и уцелел. Как ни непоследователен

Сталин, есть, наверное, некая логика, которой он руководствовался, обрушивая на человека свои милости или карающий меч. Карать и миловать — именно тот принцип поведения Сталина, который обеспечивает сочетание любви и страха. Для Онисимова грозный вождь является в роли всемогущего милостивого владыки. Но в том, что такие, как Онисимов, выделены и вознесены, а такие, как Будягин (у Рыбакова), обречены, есть своя логика.

Будягин, приглашенный Сталиным на прием, твердо излагает свою точку зрения на внешнюю политику СССР, прекрасно зная, что она коренным образом расходится со сталинской. Тот уверен, что противники СССР — Англия, Франция и Япония, что СССР заинтересован в сильной Германии.

Будягин же считает, что именно Германия — угроза самая реальная, и, поняв, что ему не переубедить Сталина, с достоинством заявляет: «Я остаюсь при своем мнении». И даже вполне реальная угроза не заставляет его сделать попытку смягчить расхождение.

Наверное, каждый крупный деятель сталинской эпохи оказывался в ситуации выбора.

У Бека эта ситуация предстает в своем чистом, обнаженном виде.

Онисимов, приглашенный в гости к Серго Орджоникидзе, оказывается свидетелем спора между ним и Сталиным. На вопрос Сталина, с кем согласен Онисимов, тот было отвечает, что не понимает ни слова по-грузински, но когда вопрос повторен с нажимом, — «какая-то сила, подобная инстинкту», принуждает его сказать: «С Вами, Иосиф Виссарионович!»

Что ж это за сила? Инстинкт самосохранения? Нет, это было бы слишком просто. Онисимов — не трус, не лакей, не приспособленец. Тут иное — инстинкт солдата. Слова «солдат партии», «солдат Сталина» Онисимов применяет к себе с гордостью. Приказ маршала для солдата важнее приказа генерала. А таких категорий, как оценка целесообразности приказа, солдат знать не должен.

Есть еще один образ, сопровождающий Онисимова, о котором нелишне подумать. Челышев, разглядевший однажды на коробке излюбленных Онисимовым сигарет «Друг» клыкастый оскал сторожевого пса, усмехается и уделяет в своем дневнике две строчки короткому слову «друг».

Онисимов, как и многие деятели его ранга, зовет Сталина Хозяином. Не есть ли эта сила, подобная инстинкту, — проявление инстинкта преданности?

Сегодня нам кажется, что этот инстинкт несовместим с достоинством человека, что слова насчет «критически мысля-

щей личности», звучащие в устах Берия грозным обвинением Онисимову, которое тот в гневе парирует, вовсе не ругательство, поскольку личность и должна мыслить, и мыслить критически, — но Бек рисует именно этот тип, трагическое порождение эпохи.

В одном месте романа Бек пишет, что от вопросов, которые могли возмутить его, коммуниста, разум и совесть, Онисимов уходит простейшим образом: «Не рассуждать». В другом месте замечает, что его герой, прекрасно знающий, что «великие стройки коммунизма» во многом возводятся руками заключенных, тем не менее не размышлял над этим трагическим парадоксом эпохи.

На нынешнем уровне нашего сознания такие штампы, как «культ личности», «нарушения социалистической законности», «противоречия эпохи», далеко не все объясняют в самой эпохе. Бек считает, что «совесть коммуниста» должна возмутиться в Онисимове. Правильнее было бы сказать «совесть человека». Всем ходом событий у Онисимова воспитывалась вера в то, что коммунист должен подчинять свою совесть «воле коллектива», так что в конце концов и произошло отчуждение совести, которая оказалась сначала передоверенной коллективу, а потом — тому, кто олицетворял его волю и разум.

Разве воспитанная всем ходом времени вера в общество организованное, целеустремленное, направленное к единой цели, не оправдывала устранения тех, кто не втянут в это движение и даже противодействует ему?

В романе А. Рыбакова нарком Будягин мыслит именно так.

«Будягин обладал высшим мужеством революционера: брал на себя ответственность за судьбы людей, ввергнутых в горнило социальных потрясений. Пали рядом люди, виноватые, невинные, но он верил, что прокладывает путь новому поколению, истинная революция велика не тем, ЧТО разрушает, а тем, КОГО создает».

Иван Григорьевич Будягин, честный, бескорыстный, самоотверженный, — бесконечно привлекателен как личность. Именно поэтому с таким человеком можно спорить, — не спорить же с проходимцем, кто приспособливается к любым лозунгам эпохи, но ничего не «берет на себя».

Будягину можно бы возразить, что вопрос о том, что разрушено, не менее важен, чем вопрос о том, что создано, ибо эти процессы не противоположны, а двуедины.

В «Детях Арбата» Сталин говорит на совещании по Генеральному плану реконструкции Москвы: «Мы должны по-

строить новые дома на главных улицах Москвы, снеся все старое».

Теперь не только историки стенают по тем храмам и домам, которые были так решительно снесены как хлам старого мира, меж тем как являлись свидетельством его культуры, — а что построили?

Если разрушить культуру, то на чем создать новую?

Если разрушать общечеловеческую мораль, общечеловеческую нравственность, если унижать достоинство личности, отучать человека мыслить, то каким он будет, новый человек?

Если развязать стихию подозрительности, ненависти и вражды, то как на ее основе построить общество, где торжествует свобода и любовь?

В науке есть правило: теорию подтверждает эксперимент. Или опровергает ее.

Социальные эксперименты волюнтаристского плана особенно тяжелы и болезненны, ибо опыты ставятся над миллионами людей. Нельзя сказать, что они полезны, ибо никакая польза не искупает цену такого опыта. Но если уж они оказались поставленными, преступно не проанализировать негативные результаты, отчетливо видные сегодня.

Не является ли чернобыльская авария логическим завершением эпохи командной экономики? Не является ли кризис сельского хозяйства результатом планомерно разрушаемой привязанности крестьянина к земле? Не является ли апатия общества, на которую мы столько сетуем сегодня, неожиданным плодом обманутого энтузиазма предшествующих поколений?

Все эти вопросы возникали, конечно, и раньше, в шестидесятые. Нынешние публикации возвращают нас к вопросам старым, но не утратившим актуальности и поныне, только теперь можно надеяться, что литературе наконец удастся договорить до конца то, что не удалось двадцать лет назад. Не для того, чтобы зачеркнуть прошлое. Но для того, чтобы осмыслить результаты пройденного пути и идти дальше.

Наталья ИВАНОВА

Шоковая терапия

И в сознании общества, и в сознании личности в последние годы нарастает желание не просто разобраться во временах ушедших, но как бы подключить себя к трагическому опыту прошлого (отнюдь не стиль «ретро», ищущий гармонии в прошлом, я имею в виду).

В романе «Покушение на миражи» В. Тендрякова, писателя, чрезвычайно чуткого к «нервным окончаниям» времени (Новый мир, 1987, № 4—5), герои пытаются проверить единичность и неизбежность путей исторического развития с помощью новейшей ЭВМ, закладывая в перфокарты данные исторической действительности, но убирая решающую историческую фигуру. Однако современные герои существуют в романе как бы независимо от исторических. Они связаны общим, «большим» временем, но не «ближним», не кровным происхождением. Другое дело — проза зрелого Ю. Трифонова или кинематограф Т. Абуладзе и А. Германа. Здесь подключение ко «времени отцов», для которых как бы не существовало прошлого (отреклись сами!) и не стало, как показала трагическая действительность, будущего,— необходимый этап становления «детей» для преодоления ограниченности исторического пространства.

Одновременно с этим в искусстве и литературе очевидна тенденция освоения социальных территорий, бывших ранее «белыми пятнами». Я имею в виду не экстенсивное освоение географических пространств, столь характерное для прозы 50-х и начала 60-х, не романтические литературные «экспедиции», а обнаружение «terra incognita» в округе собственного дома, ближнего поселка, соседнего микрорайона.

Эти «пятна» пытался резкими штрихами обозначить «Печальный детектив» В. Астафьева.

Первая оценка произведения была очень высокой.

Однако первый «круг» обсуждения, проведенный вскоре после критических салютов «Литературной газетой», пока-

зал, что критики не едины, мнения разнятся. В спор вступили скептики, предъявившие роману ряд претензий.

Претензии эстетические глубже всего были выражены в статье Е. Стариковой (Вопросы литературы, 1986, № 11) и в реплике И. Роднянской в «некруглом» столе «ЛГ».

Претензии этического характера наиболее точно были сформулированы в статьях В. Новикова «Движение жанра» (Новый мир, 1987, № 3) и Е. Сергеева «Талантлив автор. А герой?» (Знамя, 1987, № 5).

В. Новиков выдвинул следующий тезис: для русской литературы всегда наиважнейшей была задача разглядеть падшего, понять человека, хоть и преступника, а не только заклеить его, как это делает В. Астафьев. Е. Сергеев увидел слабость позиции автора в разделенной им позиции героя: «Автор... считает, что закон излишне гуманен, а его блюстители уж больно церемонятся со всякой сволочью, а с ними миндальничать нельзя, они подчиняются только силе, от деликатного же обращения еще пуще наглеют». Герой — в прошлом милиционер, человек, имеющий юридическое образование, — словно забыл о курсе юриспруденции, иначе бы он знал, «почему нельзя сечь людей на площади принародно, ибо ему-то ведом известный юридический парадокс: ужесточение закона приводит лишь к ожесточению нравов, а в результате количество злодеяний не сокращается, а возрастает».

О своих вопросах к роману и автору говорила и я в статье «Испытание правдой» (Знамя, 1987, № 1). Отмечая несомненную искренность боли и «крика» писателя, вызванных состоянием нравственности общества, я тем не менее не могла согласиться с автором в том, что вину за это состояние надо взыскивать с саркастически изображенной «псевдоинтеллигенции».

Повторяю я эти аргументы, как свои, так и чужие, потому, что они были истолкованы затем не совсем точно. А. Горловский в статье «Перед новым этапом?» (Октябрь, 1987, № 3) обвиняет меня в непонимании того, что «герои» Астафьева — не истинные интеллигенты. Впрочем, стоит ли спорить с А. Горловским? Для того чтобы спорить, нужно верить в убежденность оппонента. А этой-то убежденности у меня нет. Поясню почему.

В начале своей статьи А. Горловский говорит: беды нашей литературы коренятся и в том, что вовремя мы не смогли прочитать (далее цитирую): «Ювенильного моря» А. Платонова или «Нового назначения» А. Бека, поэмы А. Твардовского или произведений В. Дудинцева, Ю. Трифонова». Неверное восприятие новых, значительных произведений, по

А. Горловскому, порождено тем, что установки, стереотипы, утвердившиеся у нас, читателей и критиков, прежние, что мы ждем от литературы только положительного. Поэтому-то и произведения, подобные астафьевскому, объясняет А. Горловский, многие и сегодня встречают в штыки. Я была, честно говоря, более чем удивлена этой смелой логикой. А вот следующая, тоже небезынттересная мысль: «Не в первый раз так встречают и так оценивают произведения, которые по прошествии времени становятся нашей классикой (перечисляются Шолохов, Зощенко, Платонов, Булгаков, Симонов. — Н. И.)... А вспомнить критические копыя, которыми встречены были романы Ф. Абрамова, повести Г. Бакланова, В. Быкова, В. Тендрякова, Ю. Трифонова... Невеселый этот поминальник можно было бы длить и длить. Такие критики, — продолжает А. Горловский, — приучили читателя не столько к чтению внимательному и вдумчивому, сколько к разгадыванию так называемого скрытого авторского замысла, который мог быть благим, но мог оказаться и зловредным. Главной читательской доблестью оказывалась не культура сочувствия, а вящая бдительность: из художественного строя произведения выковыривались отдельные образы, обособленные сцены, а то и просто вырванные из живого контекста словечки и фразы». Да, читая, не позавидуешь «горе-критику», попавшему под прицельный огонь А. Горловского...

Обобщенный портрет горе-критиков (или горе-читателей) набросан живыми красками. Кто же они конкретно? «Умные и талантливые критики», к которым А. Горловский отнес и И. Золотусского вкупе с В. Кожинным, и автора этих строк?

Я задумалась: откуда-то мне знаком этот голос. Знаком и метод, о котором рассуждает А. Горловский... И — вспомнила: именно он, А. Горловский, а не кто другой, уничтожительно рассуждал о «Предварительных итогах» — одной из «городских» повестей Ю. Трифонова (которого он теперь столь высоко, оказывается, ценит). И проявлял «вящую бдительность», и «выковыривал» из живого текста как «отдельные образы, обособленные сцены», так и «словечки и фразы»!

Чтобы не быть голословной, приведу цитаты (не хочется следовать методу А. Горловского и многих других, оппонентов не цитирующих).

Начинал свой анализ «Предварительных итогов» А. Горловский с того, что вроде бы объективно поддерживал выбор материала Трифоным («оно оправдано, это исследование современного мещанина, начатое еще в «Обмене»... теперь

перед нами мещанин... воинствующий, урод»). Однако, не проникая в сложную задачу Трифонова, А. Горловский утверждал, что герой «Предварительных итогов» лишь «таракан раздавленный». Неверно, на мой взгляд, он оценивал и художественную позицию автора: «С холодной ненавистью исследует писатель внутренний мир этого персонажа, делает подробную опись того, что именуется духовной жизнью типа омерзительного и особо опасного». Литературно-критический анализ текста подменялся руганью в адрес героя: «Этот мерзостный пузырь, исполненный самообожания». Неточная трактовка героя, нежелание проникнуть в глубину мысли писателя, отсутствие внимательного и объективного художественного анализа привели критика к непониманию острого социального смысла произведения: «Каков генезис этого существа? Что сделало его таким? Увы, к сожалению, в повести не дано материала для ответа на этот вопрос». Вывод критика, хотя он и был дан в вопросительной форме, ясен: «НП обычно стараются выбирать на высоте. А что можно увидеть из болота?.. Литература должна давать нечто большее... чтобы читатель постигал... социальные корни»¹. А. Горловский полностью смыкался с Г. Бровманом, который, будучи верным себе, а не судя произведение по его собственным законам, писал: «Бросается в глаза изолированность нарисованной писателем картины жизни советского общества»².

Социальность Трифонова была не той, какую хотели видеть критики, поэтому они предпочли не замечать ее вообще. Сводя драмы героев Трифонова, изображение времени писателем к «коридорным страстям», Г. Бровман, А. Горловский и другие сами уходили от трифоновской социальной проблематики и уводили от нее читателя. «Код» писателя и «коды» критиков не совпадали, они говорили о разном и на разных языках.

Итак, вчера для А. Горловского Ю. Трифонов был автором, глядящим на жизнь из болота, а сегодня выведен в классики... Да, «невеселый поминальник» горе-критиков (пользуюсь выражением А. Горловского) можно длить. Может быть, у кого-то сегодня проснулась совесть? Но, как говорил один поэт, «бойтесь людей, у которых проснулась совесть. Она может опять заснуть». Занимает меня и чисто психологический феномен. А. Горловский не хуже меня, разумеется, помнит, что конкретно он писал в начале семидесятых о

¹ Горловский А. А что в итоге? — Литературная Россия, 1971, 19 марта.

² Бровман Г. Измерения малого мира. — Литературная газета, 1972, 8 марта.

Ю. Трифонове. Хоть бы умолчал... или Ю. Трифонова в своем кондуите классиков, незаслуженно «потопанных» критикой, не упоминал...

Вот почему мне не хочется спорить с А. Горловским по поводу «Печального детектива».

Эпизоды нашей сегодняшней литературной «перестройки» по ассоциации напоминают мне порой сцену из эпилога романа В. Дудинцева «Белые одежды» (Нева, 1987, № 1—4).

Некто Шамкова, в бытность свою аспиранткой у доктора наук Ивана Ильича Стригалева, донесла на своего учителя, обвинив его в вейсманизме-морганизме, что по тем временам считалось тяжелым идеологическим преступлением. Стригалева был арестован и погиб в лагере. Но когда подули ветры перемен, уже после 1956 года, на одной из вечеринок биологи стали вспоминать тех, кто навсегда остался чистым и святым в их памяти, тех, кого унесли кровавые годы террора. И дернул же черт за язык Шамкову, сидящую уже в новом, «прогрессивном» окружении, сделать такую глупость — желая покрасоваться, она произнесла... имя Ивана Ильича Стригалева!

«— Как вы, простите меня (говорят Шамковой.— Н. И.)... которая является одной из первых виновниц гибели этого замечательного человека... Как у вас повернулся ваш язык, сегодня, здесь, на нашем празднике...

— Я пересмотрела... — тихо сказала Шамкова. — Я уже не с ними...

— Пересмотрели! — старик побагровел...»

Анжела Шамкова забыла и о том, что именно она заставила студентов подписаться под опубликованным в газете коллективным письмом («Сорную траву с поля вон!») против Стригалева. И уже после вечеринки, где ей об этом «поступке» напомнили, она идет в газетный зал Ленинки, чтобы тайком вырезать из подшивки и уничтожить проклятую страницу. Ей пытаются объяснить: «Все, кто здесь подписался, — всем захочется вырезать... Все равно будет вклеено. И все, кому нужно, придут и прочтут».

Именно такую историческую миссию выполняет и сам В. Дудинцев, «вклеивая» в нашу историю и в нашу литературу горькую страницу, которую иные хотели бы «вырезать».

Я дважды читала роман В. Дудинцева. Впервые — года за полтора до напечатания. Семьсот с лишком страниц густой машинописи, через один интервал. «Войти» в роман было трудно — замедленность экспозиции, старомодная неторопливость изложения подробностей мешали пониманию характеров, их взаимодействий. Но чем в более запутанный клубок сплетались мотивы, тенденции, чем в более сильный

идеологический раствор погружал своих героев писатель, — тем меньше внимания обращала я на тяжеловесные подробности быта, любовных взаимоотношений, неудачные, излишние линии (скажем, поэта Кеши Кондакова и его связи с женой академика Ольгой), а также на подозрения главного героя, Федора Ивановича Дежкина относительно любимой им Леночки Блажко и того же фанфарона Кеши. Мне искренне жаль, что и при втором чтении романа, уже в журнальной публикации, я обнаружила — автор не сократил его за счет длиннот, не сделал композицию более энергичной. Чрезвычайно затянуты и экспозиция, и эпилог. Малоубедительно «превращение» главного героя. И все же... И все же я никак не могу согласиться с иными своими коллегами: и ругать — де рука не поднимается, а хвалить... Роман В. Дудинцева — явление не только литературное, но и общественное. И в его художественных диспропорциях видны не только просчеты автора.

Поясню свою мысль. Если бы о трудных проблемах генетики, о «моральном» облике лжеученых и о нравственном подвиге научной интеллигенции можно было бы и раньше говорить и писать открыто, — может быть, и В. Дудинцев при построении своего огромного здания был избавлен от тех непомерных нагрузок, которые он добровольно на себя взял. В этом романе он — все: и социолог, и историк, и психолог, и летописец. Он выполнил работу, которую по силам выполнить, пожалуй, целому научному институту.

Еще раз вернусь к своему второму чтению: впечатление от романа было уже несколько иным, ослабленным. Причина, видимо, в том, что за минувшие со времен моего первого чтения два года ситуация в стране так сильно изменилась, так много уже успели сказать и газеты, и журналы, и даже вечно запаздывающее ТВ, что впечатление смелости, откровенности, возникавшее у меня ранее от страниц романа, теперь приглушено, чуть погашено. Эта смелость уже существует в другом реальном общественном и литературном контексте, нежели несколько лет назад, когда публикация романа была проблематичной. Краски романа как будто выцвели, полиняли.

Однако главное — осталось. Главное, о чем удалось глубоко и по-новому сказать романисту. Именно романисту, а не просто честному, искреннему человеку и публицисту.

В публицистике действительно так: более мощная, более ударная смелость как бы снижает уровень той смелости, которая «послабее» той, которая ее подготовила. Поэтому подлинная публицистика развивается стремительно, по нарастающей.

В романе — две точки идейной опоры, закодированные, на мой взгляд, в двух странных словах: «Contumax» и кубло.

«Contumax» — сорт дикого картофеля, очень стойкий, не поддающийся вредителям. Если его скрестить с культурным сортом, то может получиться чрезвычайно жизнестойкий гибрид. Именно над выведением гибрида бьется сначала Иван Ильич Стригалеv, а затем — Федор Иванович Дежкин (сначала — противник, затем — союзник и даже... двойник).

«Contumax» не поддается скрещиванию. В переводе с латинского «contumax» — «несогласный», поистине упрямый. Но таков и сам Стригалеv, таким становится и Дежкин. Ничто не может их сломать; если они убеждены в своей правоте, то будут идти до конца. Нечто от «белых одежд», от фанатической убежденности есть в их служении делу. Стригалеv попадает в лагерь и платит жизнью. Дежкин готовится к спасению выведенного им сорта так, как можно готовиться к побегу из лагеря. И в конце концов их стойкость, упрямство — «contumax» — побеждают.

Кубло — это сообщество ученых и студентов, в условиях государственного запрета на свободную мысль продолжающих думать, сопоставлять, ставить опыты, делать выводы.

Только через кубло и благодаря «contumax», несогласию с общепринятым, сохраняется чистота мысли, более того — только благодаря им мысль вообще движется вперед. Ибо, отданная на поругание таким, как «академик» Рядно и его подручный Брузжак, она не просто бледнеет — она деградирует.

Итак, «все мысль да мысль — художник бедный слова»?

Роман В. Дудинцева — это роман о приключениях мысли, о ее перипетиях. О гонениях на мысль. О поисках ею своего спасения. Об испытаниях ее на стойкость, на самостоятельность. Это роман в целом и по преимуществу идеологический.

Главный герой романа — вовсе не Федор Иванович Дежкин, а Мысль. Он лишь слуга ее — в «белых одеждах». Да и Стригалеv, и Блажко ее слуги.

Именно поэтому так бледнеет текст, когда автор уходит в сторону от главного. Герой не в силах отречься от своей идеи ни для любви, ни для семьи. Поэтому Дежкин с такой страстью и звериной предприимчивостью спасает новый сорт. Поэтому он ничего не предпринимает, только «переживает», когда арестовывают и отправляют в лагерь его невенчанную жену Лену Блажко. Поэтому-то и о ребенке, рожденном в лагере, он гораздо меньше беспокоится, чем о новом сорте.

Искаженность психики?

Да нет. Условия, в которые был поставлен судьбой и эпо-

хой Федор Иванович, сформировали эту психологию, отчеканили личность. Он — исторический человек, порожденный сопротивлением стене, но, как правило, привязанный к ней, обусловленный ею, в чем-то повторяющий ее структуру. Решетка отпечаталась на руках того, кто сжимал ее с ненавистью, кто пытался ее разрушить. Такой вот парадокс. Привязан к структуре и автор, В. Дудинцев.

Итак, идеологический роман. С первых же страниц мы погружаемся в атмосферу борьбы накаленных до предела страстей. Муж и жена, совершающие утреннюю пробежку-моцион, перекидываются словечками. «У Дарвина есть такое соображение, — говорит муж. — В Испании несколько столетий каждый человек, способный мыслить, попадал на костер. Отсюда пошел упадок мысли в стране. Я думаю, что и диктатура Франко появилась не без причинной связи с историческими обстоятельствами». В. Дудинцев в романе показывает и процесс и ж и в а н и я мысли, надругательства над нею. Ловкий проходимец, наделенный природной хитростью, «академик» Рядно опасен не только тем, что он торموзит подлинный научный прогресс, — он еще и отсекает от науки молодежь, ибо преподавание идет по лжеканонам. Да и пионеры, с восторгом выведенные на сцену кликушей-учительницей, пионеры, демонстрирующие «победу» лысенковщины (ольху, якобы выросшую на березе), — какое «мыслительное» будущее предстоит им, если они с младых ногтей воспитываются в убеждении, что идея может быть только одна, что она — авторитарна и принадлежит лишь одному великому человеку, а все остальные должны не мыслить, а лишь поддакивать и аплодировать, должны отречься в принципе от своих природой данных способностей выдвигать мысли противоположного свойства? Спорить?

В. Дудинцев показывает неминуемую гибель мысли в условиях авторитарности, невозможность существования и развития мысли вне диалектики, вне свободного обмена мнениями. Федор Иванович Дежкин, «Торквемада», приехал в научный городок для разоблачения подпольного «кубла», приехал как правая карающая десница Рядно, но сама мысль его переубедила и ангажировала в ряды сторонников того самого «кубла».

Но к чему, поморщится иной читатель, такие страсти вокруг каких-то мушек-дрозофил, какого-то сорта картофеля? И при чем здесь вообще идеология, мысль?

В. Дудинцев раскрывает самую суть связи между свободой научной и общественной мысли и нашим огромным хозяйством, между забавными опытами с крошечной мушкой и наличием продуктов питания в магазинах. Обывательские

толки о «неземных» и «мушинных» занятиях ученых опровергаются всем ходом действия романа. Если новые сорта будут «выводиться» методами академика Рядно и иже с ним, то стране до второго пришествия придется дожидаться изобилия. Так что кипящие в романе страсти более чем оправданы результатами этой борьбы — как положительными, так и отрицательными. Ведь не секрет и то, что Лысенко со своей непринужденной псевдонародностью сумел на какие-то годы обвести вокруг пальца и Н. С. Хрущева. А состояние сельского хозяйства, повторю еще раз, было накрепко связано с мертвящей псевдодеятельностью таких «ученых».

Попробуем провести аналогию с другой областью нашей действительности. Если бы тот «накат» свежих публикаций, который пришел сейчас к читателю, не был искусственно заторможен в 70-е годы, то и литература, и проза наша могли пойти по другому руслу, развивались бы шире, вольнее, дышали бы свободнее, и, может быть, мы были бы избавлены от заботы: что делать с пресловутой серостью?..

Роман В. Дудинцева идеологичен и потому, что «вейсманизм-морганизм», то есть учение о наследственности, в противоположность псевдоучению о наследовании благоприобретенных признаков обвиняли в проповеди идей расизма. А в послевоенное время такое обвинение автоматически приводило к тяжелейшим для личности последствиям, вплоть до уничтожения. Поэтому опыты с мушками и кустиками картофеля смертельно опасны для тех, кто их проводит. Поэтому-то суть происходящего столь глубоко идеологична, тем более — в государстве, где культивировалось беспрекословное подчинение единовластной воле. Поэтому-то «Троллейбус» (прозвище Стригалева) — это «прозвище мыслителя, человека, захваченного идеей».

С другой стороны, очевидно и то, что без движущейся научной мысли, без открытий и «предприятие» Рядно в конце концов лопнет. Поэтому-то он и организует охоту на Стригалева, присваивая себе выведенный им сорт. Поэтому-то ему нужен на какое-то время и Дежкин, дабы получить от него семена еще одного замечательного сорта... Этой безвыходностью и двойственностью положения «академика» пользуется и сам Дежкин — стремясь помочь Стригалеву, вынуждает Рядно восстановить его авторство.

Какими способами все это делает Дежкин — тоже непростой вопрос.

В романе Ю. Трифонова «Исчезновение» (Дружба народов, 1987, № 1) есть такой парадокс. Шестнадцатилетний Игорь, у которого расстрелян отец, выслана мать, который

живет в эвакуации с «кристально честной» большевичкой бабушкой, думает: обман обмана — это не обман. Ведь то, что сделали с его родителями и их соратниками, их «исчезновение» из этой жизни — преступление в государственных масштабах, страшный обман. Поэтому если Игорь скроет от тех, кто работает в той же «машине», которая уничтожила отца, то, что он сын репрессированных, — это обман обмана, то есть не обман. Поразительно почти дословное совпадение мысли Лены Блажко с мыслью юноши из романа Ю. Трифонова. «Я все-таки немножко ученый,— говорит Лена,— мне подавай факт... Говорить вот заставил ваш академик. А думаю-то я так, как оно на самом деле. И если я говорю, как велят, это чистое вранье. Обдуманное — чтобы спасти настоящую науку, спасти товарищей».

Эта мысль, столь явно открывшаяся Лене и юному Игорю, открылась Федору Ивановичу тоже. С некоторым, правда, запозданием.

Будучи в пионерском еще, вполне восторженном возрасте, вспоминает Федор Иванович, он искренне и честно рассказал прибывшим с проверкой военным о том, что геолог, отмечавший по плану работ запасы охры, на самом деле открыл никелевое месторождение. Для народа открыл, для государства. Но... «У них в науке было вроде как у нас сейчас в биологии. То есть что говорит глава направления, никелевый бог, то и истина. Если геологическая обстановка обнаружена такая или такая, здесь можно искать никель. А если другая какая обстановка — искать бесполезно. И даже вредно... Тогда, как впрочем и сейчас, часто было слышно такое суровое словцо — «враг народа». Этот случай... открывает глаза на значение таких вот богов в обществе. Такой бог может стать бревном, лежащим на пути прогресса. Когда-а оно еще сгниет!» Так вот, пионер Дежкин с блестящими глазами проверяющему-то и донес. «Ты пионер? Ты же знаешь, как Владимир Ильич требует от всех говорить правду? А если не говорить правду нам, среди своих, как же мы будем бороться с врагами? Как будем завоевания Октября защищать?» Не выдержал пионер этой демагогии; не понял он тогда еще, что здесь необходим «обман обмана» — и исчез геолог... С тех пор Дежкин как тибетский монах: веничком перед собой метет, дабы случаем кого не задеть.

Главной причиной тяжелого неблагополучия в общественной и государственной жизни и герой, и автор (а герой — прямой рупор авторских идей) считают «необоснованную уверенность в стопроцентной правоте». Принципиальность, возведенная в догму, принципиальность слепая и нетворческая, бесплодная, направленная на злостное уничтожение,

принципиальность, оборачивающаяся своей противоположностью, — пожалуй, самая неприемлемая и для Ю. Трифонова, и для В. Дудинцева черта.

Кто же в романе В. Дудинцева защитники «принципиального поведения»? Кто больше всего ораторствует, вычищает, обвиняет с трибун? Лгуны и обманщики, не имеющие за душой ничего светлого — вроде Кима Краснова, скрывающегося под «псевдонимом» Прохора Бережкова, отрекшегося от сосланного отца. Как правило, они бездарны, плохо образованны. Своей общественной активностью такие люди, по словам великого артиста М. Чехова, прикрывают свою профессиональную наготу и бесплодность.

Для того чтобы победить, Федор Иванович Дежкин не только тщательно готовит свою операцию (да и себя самого, тренируя физическую выносливость). Он тщательно и заблаговременно продумывает и постепенно реализует программу действий. Федор Иванович — профессионал очень высокого класса, это признают все, включая Рядно; именно поэтому для «батки» столь чувствительна потеря такого «сынка». Но со стороны Федора Ивановича было бы по крайней мере неосмотрительно и даже непростительно выложить сразу на стол свои принципы и принципиально расплеваться с «академиком». Нет, Федор Иванович вырабатывает тактику и стратегию — постепенного заманивания Рядно и его окружения в ловушку; молчаливой и скрытной помощи, до предела возможного, — Ивану Ильичу. А после ареста Стригалева так же молчаливо и скрытно продолжает его работу. «Обман обмана — это не обман...» Конечно, омерзительно спинку-то у лжеакадемика тереть в баньке, но лучше спинку потереть, чем труд и — не только свой — потерять. Такова мысль героя.

Федор Иванович обладает благодаря своей тактике точнейшим нюхом на людей и прекрасно чувствует, кому он может открыться, а кому — нет. Ведь открывает же он «обман обмана» датчанину, приехавшему повидать Стригалева! И датчанин, сам прошедший фашистский концлагерь, в свою очередь великолепно понимает Федора Ивановича.

В конце 1986 — начале 1987 года произошел в печати наплыв прозы, связанной с проблемами биологии, генетики. В «Юности» (№ 10, 11) напечатана «Книга об отце» В. Амлинского, в «Неве» — роман В. Дудинцева, в «Новом мире» (№ 1, 2) — «Зубр» Д. Гранина. Выполненные в разных жанрах, произведения эти словно дополняют друг друга. У Дудинцева наиболее сильно написана тактика и стратегия борьбы за победу мысли, его роман, повторю, — роман о

Мысли, о реальной борьбе и страданиях людей, ее несущих. У Д. Гранина — документальная повесть о чрезвычайно неординарной, сложной личности, о крупнейшем ученом-генетике Николае Тимофееве-Ресовском. У Амлинского — воспоминания об отце, профессоре биологии. Можно считать случайным совпадением появление всех этих трех столь разных, но близких по материалу вещей. Но я вижу в этом закономерность. Ведь именно законы природы, подлинные законы жизни, ее разнообразие отстаивают и вымышленный Дежкин, и реальные Тимофеев-Ресовский и Амлинский. За генетикой было будущее: она шла за жизнью и была жизнью, на ее стороне была сама природа, самый веский аргумент и наиболее крупный защитник. А на стороне противников — лишь силы временные: власть, схоластика, демагогия. Сегодня они, эти силы, могут, конечно, показаться и не силами вовсе, но вчера...

«Одного не понимаю, — спрашивает «академик» Рядно уже в 60-е годы. — Их было сколько? Тысячи. А я один. Почему они мне сдались?» (Разрядка моя. — Н. И.)

Непростой вопрос.

В романе «Исчезновение» Ю. Трифонов вскрывает как раз ситуацию сдачи и растерянности, — сдачи позиций тех, кто совершил революцию, организовал Красную Армию, строил народное хозяйство, но не смог сопротивляться силе тоталитаризма: подчинила и перемолола. Николай Григорьевич Баюков находится как раз в состоянии растерянности перед накрывающим его и его соратников террором тридцать седьмого. Он не в состоянии не то что справиться с ситуацией, он не в состоянии даже понять ее, осмыслить. Несмотря на явные признаки надвигающихся событий, он усиленно делает вид, что в принципе все развивается нормально. И паек с продуктами он, придя со службы, кладет дома на тумбочку в прихожей как признак нормального образа жизни, нормального хода вещей. Все вокруг говорит о стабильности и благополучии: отличная, большая квартира в правительственном доме на набережной, вечером уютно зажигающем разноцветные огоньки окон; служба, на которую Николай Григорьевич отправляется в «роллс-ройсе»; хорошая семья, любящая жена, настоящий друг и товарищ, любимый сын... И Баюков как бы убаюкивает себя этой иллюзией жизни. В глубине души он более чем не уверен в своем завтрашнем дне. Потому и загадывает, потому и суеверен. Зеркало разбилось. Исчезают из дома люди — один за другим. «Тысячи... Почему они... сдались?» Почему они не сопротивлялись? Почему покорно шли на убой? Почему на открытых показательных процессах

возводили на себя напраслину? Чего боялись, если знали, что все равно казнь близка? Или — надеялись на чудо, все-милостивейшую благосклонность?

Самообман бывших красных командиров рожден их страхом и неуверенностью, самообман определил и неверно избранную линию поведения, приведшую к краху. Ведь Николай Григорьевич подчиняется ходу событий потому еще, что надеется выплыть, надеется, что его-де происходящее минует, обойдет стороной. Он и стремится быть чистым до конца — поэтому и идет на поклон к Арсюшке Флоринскому (да нынче не Арсюшка, а «господин действительный тайный советник», Арсений Иустинович Флоринский), а после визита, окончившегося ничем, как бы морально умывает руки. Да и старая большевичка, его теща, строго говорит о том, что арестованный, по ее мнению, отличался вечной страстью к каким-то платформам. Она готова принципиально осудить, слепо осудить, не видя, что террор надвигается и на ее семью, что в этой молотилке спасшихся не будет. Если раньше, скажем в «Доме на набережной», Трифонов писал слепоту и неведение детей перед историей, распростершей над ними черное крыло, то в «Исчезновении» он пишет слепоту взрослых, не желающих читать огненные знаки, уже горящие на стенах их домов. Трифонов упорно пишет траур, черноту, бездну, сгущающиеся вокруг Баюкова: он влезает в «роллс-ройс», «черный, как гроб»; за окном — облицовка черного гранита и мрамора; он выходит от Флоринского ночью и видит веселенькие окна, которые несутся куда-то в бездну...

Эту историческую слепоту Трифонов подчеркивает и тем, как радуются его герои празднику, с каким восторгом стоят на параде, — последнем параде в жизни Баюкова, с каким восторгом они кричат «ура» Сталину.

Но Трифонов не просто говорит о ситуации тоталитаризма, культа и его последствиях. Он старается выбрать всю цепь до конца. Он хочет докопаться до сути: откуда пошла ситуация? Что ее породило?

Анамнез единоличной власти, ее зарождение, формирование и тотальное распространение — вот, на мой взгляд, центральная мысль романа. Существует мнение, что «Исчезновение» как произведение, в чем-то повторяющее «Дом на набережной» и «Время и место», не обладает цельностью и самостоятельностью и не может потому претендовать на особый читательский и критический интерес. Решительно не могу с таким мнением согласиться. Несмотря на некоторые чисто внешние совпадения, внутренняя тема с «Домом на

набережной» здесь не совпадает. Вопрос о власти пронизывает и выстраивает весь роман (этот вопрос, кстати, находится на периферии «Дома на набережной»).

Итак, власть. Именно уроком беспощадной власти, данным в 1920-м им самим, Николаем Григорьевичем Баюковым, Арсюшке Флоринскому (он тогда, не дрогнув, отдал приказ — и не отменил его, хотя Арсюшка в ногах валялся, — о расстреле Сашки Бадемеллера, двадцатилетнего брата Арсюшки), было в принципе закодировано в цепи истории то, что и получили в свою очередь Баюков и его соратники. Они, по существу, сами породили эту психологию нового «тайного советника», в свою очередь пришедшего к своей тайной — а оттого еще более головокружительной и всемогущей — власти. Власти того, кто «при поваре», готовящем исключительно острые блюда (явная аллюзия с кавказской кухней).

Ю. Трифонова чрезвычайно мучил вопрос о том, как же ты с я ч и подчинились и молчали. Он показывает механизм формирования и распространения тоталитаризма через совершенно разные слои народа — вплоть до детей. Мнение о том, что кто-то наверху лично виноват в «культе личности» (Сталин, Каганович, Берия и т. п.), а остальные лишь молчаливо подчинялись, Трифонов, думается, не разделял. Ведь тот же «тайный» советник, только еще совсем маленький, — и Ленька Карась, организатор Т а й н о г о общества испытания воли, знакомого нам тоже по «Дому на набережной». Но если в повести это общество характеризовалось в принципе как детски-веселое, если там его предводителем и организатором был одареннейший, гениальный мальчик, «Леонардо из седьмого «Б», Антон Овчинников, то здесь, в «Исчезновении», Ю. Трифонов показывает зловещую тень, отбрасываемую этой крошечной игровой «организацией» двенадцатилетних детей. Здесь будет все, как у взрослых. И — экспроприация («все революционеры делали экспроприации», утверждает Ленька Карась), и тайна, и власть, и «классовая борьба» с дерюгинцами. И — настороженность, бдительность: сын разоблаченного «врага народа» немедленно исключается из «общества» — а вдруг выдаст шпионам их планы?

Структура единовластия и бацилла властолюбия проникает в детские умы и души. Дети уже отравлены ею. Как отравлены ею и старики и старухи, в эвакуации начинающие заново выяснять отношения, кто из них какую платформу подписал, а кто «кристально чистый член партии», которому за заслуги положен мед. Сверху донизу, от детей до стариков поражено этой бациллой власти общество, над которым

как символ плывет в черном ночном небе огромный портрет вождя, освещенный прожекторами...

«Исчезновение» написано Ю. Трифоновым еще до «Нетерпения» — вещи, на мой взгляд, ключевой для понимания исторической трифоновской концепции. Однако уже в период создания «Исчезновения» (конец 60-х — начало 70-х) эта концепция складывалась именно такой, какой мы ее можем определить, исходя из поздних произведений. Кстати, период создания тоже много может прояснить. Конец 60-х — начало 70-х было временем долгого прощания с теми надеждами, которые засияли перед обществом; время создания «Исчезновения» — это не время общественного подъема, а время спада и разочарования, ощущение нарастания равнодушия и конформизма, резкого падения социального тонуса, заблачивания духовной мысли. Начало застоя — еще более резко контрастного в сравнении со столь недавно открывшимися возможностями, гражданской активностью.

Я далека от того, чтобы проводить прямую аналогию между революцией — и весной 56-го, 37-м и «откатом» 68-го. Но для многих разгон редакции журнала «Новый мир», учиненный в самом конце 60-х, был, думается, тоже своего рода «закатом» революционных по-своему идей 56-го.

Ю. Трифонов работал над повестями «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание» в то же практически время, когда и писал «Исчезновение». Этим простым сопоставлением развеивается в прах миф о «замкнутом» и «герметичном» «мирке» прозы Трифонова. Из каждой сугубо «городской» повести протягиваются живые нити в кровоточащее прошлое: будь то семья Дмитриевых (вернувшийся недавно из лагерей дед, Федор Николаевич; убежденная в своей правоте, принципиальнейшая Ксения Федоровна) в «Обмене»; или атмосфера 52-го года в «Долгом прощании», с разгулом восточного человека Агабекова, расцветом псевдодраматургии Смолякова, насилием над личностью и талантом Гриши Реброва с его тягой к истории народовольцев; или постистория «бывшего», переродившегося Гриши, а ныне — Геннадия Сергеевича в «Предварительных итогах». В этих произведениях мышление Ю. Трифонова глубоко исторично. Трудно оправдать «непониманием» ошибки критиков. Нет, это было не «непонимание», а сознательная передержка. Слишком отчетлива была гражданская и историческая позиция Трифонова. Надо было очень хотеть ее не увидеть.

И вот, наконец, напечатано «Исчезновение», которое окончательно ставит точки над «i» в этом затяжном «непо-

нимании». Правда, времена поменялись. Сразу после смерти писателя, а особенно в самые последние годы, иначе, как о классике, о Трифонове в печати и не говорится. Теперь устоялся и автоматически перечисляется ряд: «Подлинная литература никогда не ждала ни указаний на перестройку, ни разрешений «сверху» говорить правду. Иначе откуда бы взялись такие произведения, как «Знак беды» В. Быкова, «Капитан дальнего плавания» А. Крона, «Полководец» В. Карпова, «За чертой милосердия» Д. Гусарова, «Дом на набережной» Ю. Трифонова» (Егоренкова Г. Что же с нами происходит? — Москва, 1987, № 4).

Кстати, одно маленькое замечание: когда та же Г. Егоренкова от романа «Всё впереди» возвращается к «Привычному делу», то она вроде бы даже с горечью пишет: «И ведь не секрет, что и профессиональная наша критика приложила крепкую руку к... мытарствам (повести В. Белова.— Н. И.), как, впрочем, и к нелегкой судьбе многих из тех произведений, что ныне привычно и легко причисляем мы к советской классике. И это все тоже на чьей-то памяти...» Вчера «наша критика» яростно боролась с Ю. Трифоновым, а сегодня «наша критика» объединяет уроки его творчества с романом «Всё впереди». Так что же действительно «с нами» происходит, почему «мы» (опять, кстати, вспомнился А. Горловский, он тоже так любит множественное число, столь спасительное в иных ситуациях) с легкостью необыкновенной забываем сегодня то, что активно насаждали только вчера? Или и впрямь бессмертен поручик Пирогов, после основательной порки опять выпорхнувший на свет божий, да с такую миною, как будто вовсе с ним лично ничего подобного и не происходило?

Вернемся к отправному пункту статьи — к полемике вокруг «Печального детектива» В. Астафьева.

Спорили ведь не только о литературе как таковой. Спор шел о жизни прежде всего и ее взаимодействии с литературой. Писатель обнажил нерв, поднял — наспех, художественно не отделив, но: вопросы, которые волновали и продолжают кровно волновать и задевать всех, поскольку пьянство, моральная распушенность, воровство, торжествующее хамство и безделье, рост преступности — все это реальные язвы нашей общей жизни. Да, поднял, назвал, даже способы борьбы с ними указал, на наш взгляд критиков, мнения которых я приводила в начале статьи, не всегда верные. К анализу же нутра изображенных им «падших» брезгливо не захотел приблизиться.

Что ж, такая позиция вполне возможна. Это такая мерзость, словно говорит нам Астафьев, что ни я, ни мой герой — милиционер в прошлом, а ныне профессиональный литератор Сошнин — не желаем и не будем их «анализировать».

Но продуктивна ли такая позиция? Не в традициях ли русской литературы было — и узнать преступника, и постараться заглянуть ему в душу, даже самую темную? Не этим ли ценны для нас и «Записки из Мертвого дома», и «Преступление и наказание», и «Братья Карамазовы», и «Воскресение»? Не нарушил ли великую Традицию В. Астафьев, поистине с ветхозаветным гневом изгоняющий, указующий и требующий?

В самой прозе имманентно развернулась подлинная внутрилитературная полемика. Произведения вступают в спор, словно подают реплики, перекликаются, дискутируют. Это и есть живая, плодотворная литературная жизнь, это еще и еще раз подтверждает тезис о глубинном и самостоятельном движении литературы, о процессах ее подлинного развития. Литература выступает как полилог авторских сознаний, спорящих или подтверждающих, опровергающих или развивающих «тезу». Случилось так, что «тезу» как бы определил В. Астафьев. Хотя, скорее, ее определила сама жизнь, тем более что большинство произведений, о которых пойдет речь дальше, создавалось перед публикацией «Печального детектива». Однако в литературной ситуации это произведение сыграло роль своеобразного «нарушителя», который меняет наше восприятие. Аналогия из чисто природных явлений: когда совсем уж холодает, но ледостав никак не произойдет, достаточно раздаться какому-то громкому звуку или выстрелу, чтобы за несколько секунд поверхность озера покрылась льдом. Так и здесь: литературная ситуация кристаллизовалась с выходом «Печального детектива», стали яснее и очевиднее пустынные пространства, завалы, неизведанные области, «белые пятна» — нет, не исторические, а современные. Не «белые пятна» исторического времени, а «белые пятна» пространства, окружающего нас. «Пятна» из нашей с вами общей жизни. Те области, которых мы почему-то, как правило, не замечаем. Или, вернее, — не хотим замечать. Так нам уютнее. Спокойнее. Теплее.

Эти «пятна» попытались обнажить нам Т. Толстая, Ю. Стефанович, С. Каледин, А. Дмитриев. Их герои словно бы периферийны относительно «центра». Это люди, как правило, «выброшенные». Действие повестей и рассказов развивается в стороне от глобальных событий и исторических

магистралей, а внимание авторов сосредоточено на судьбах героев, которых издавна именуют «маленькими».

Что же стоит за таким выбором героя?

Персонажи рассказов Т. Толстой, например, несомненно являются периферийными по отношению к основной массе общества, «выпавшими из гнезда». Их жизни вряд ли найдется место даже на подробной социологической карте. Случайные люди, случайно попавшиеся под ноги в могучем поступательном движении, в иллюзии которого так уверенно пребывала страна? «Обсевки», случайные отклонения железного исторического прогресса? Вымирающие, бездетные, одинокие, несчастные? Отверженные?

И все же... общество везде остается обществом. Мощные социальные структуры пронизывают даже эту, такую ничтожную, по иному взгляду (сравним хотя бы с целеустремленными героями романа В. Дудинцева), жизнь, как жизнь Петерса из одноименного рассказа, Гришуна («Поэт и муза») или Алексея Петровича («Ночь»). Однако хотя и далеко от них до Большого пространства общей жизни, но без них, без их индивидуальностей жизнь неполна, а ее картина искажена.

Проблема «маленького» героя, «маленького» человека является принципиальной, поворотной не только для литературного, но и для общественного сознания. И Т. Толстая, и Ю. Стефанович, и С. Каледин, и А. Дмитриев в качестве среды обитания своих героев берут периферию той жизни, где строят и возводят, изобретают и приобретают. Они стараются приблизиться к героям, далеким от стоящих на авансцене эпохальных событий, на авансцене истории. При этом авторы чрезвычайно далеки от иносказательности. Их прозу осеняет прикосновение к чему-то «забытому», оставленному богом и людьми, неудавшемуся.

Однажды Андрей Битов сказал: «Пожалуй, одним из самых сильных свидетельств в пользу того, что демократизация страны идет, для меня было появление на экранах ТВ милой молодой женщины, которая с улыбкой переводила на язык глухонемых программу „Время“». За долгие годы (и даже десятилетия) у зрителя нашего и читателя вполне могло сложиться убеждение, что в нашей жизни существуют только люди здоровые, энергичные, подтянутые. Вне зависимости от того — «положительный» это герой или «отрицательный». Члены профсоюза. Умственно полноценные, серьезные и воспитанные. На экраны и страницы произведений практически не допускались люди, имеющие какие-либо отклонения от нормы. Складывалось впечатление, что перед тем, как получить допуск на экран или на страницу

прозы, все они дружно проходят диспансеризацию и получают справку по форме № 286.

В жизни же все обстоит совсем не так гладко. И не так «отборочно».

Только из интервью нового Министра здравоохранения СССР Е. Чазова мы, например, с неподдельным удивлением узнали, что наша страна по уровню детской смертности умудрилась обогнать даже... Объединенные Арабские Эмираты. Что в 104 наших городах загрязнение среды опасно для жизни... И так далее, и тому подобное.

Что же мы раньше — в другом мире жили?

Реальность открылась. И открылась отнюдь не такой симпатичной стороной, к которой читатель привык.

Но тема нашего разговора — не медицина. Однако литература, опубликованная в последнее время, предоставляет возможность для отклонения разговора и на медицинские темы.

Она приблизилась к отверженным. К тем, о ком не принято было говорить со страниц журналов и книг. К людям, которых она избегала. К тем, о ком она — не к чести ее — забыла.

«Ночь» Татьяны Толстой (Октябрь, 1987, № 4) — рассказ об Алексее Петровиче, тихо живущем рядом со своей Мамочкой. Много раз мы видели в жизни этих слабых, как бы оплывших лиц, подрагивающих толстых губ, невинных, но помутневших голубых глаз. Вечных детей, вечную муку их родителей — тридцатилетних (если доживут) с разумом трехлетнего малыша...

Думаю, что в детстве каждого есть тяжкое воспоминание о таком несчастном неуклюжем великаны, топающем за Мамочкой в ботинках «прощай молодость» сорок третьего размера.

Кто они? Каковы они? Что они думают и думают ли? О чем плачут? Куда стремятся?

Недоступны, как инопланетяне. Да и мы к ним, скажем откровенно, брезгливо-нелюбопытны. Нам все кажется, что они живут в какой-то чужой реальности. Не в нашей. Слава богу, наше дело сторона... Бочком, бочком мимо них; дальше, как можно дальше!

Но ведь настагает. Настагает и знакомых, и соседей по двору. Статистика угрожающе ползет вверх. А литература? Ее дело тоже сторона?

Т. Толстая попыталась, во-первых, показать, что у отверженных есть свое сознание. А во-вторых, это сознание раскрыть. Однажды (на вопрос корреспондента «ЛГ») она ответила, что мечтала в свое время стать медсестрой.

Без милосердия, без любви и сострадания писать о таких, как Алексей Петрович, просто невозможно. «Алексей Петрович раскрыл глазки; тихо стекает с тела сон... Сквознячок сладко овеивает лысину Алексея Петровича, отросшая щетина покалывает ладошку. Не пора ли вставать? Мамочка распорядится... Мамочка всевластна. Как она скажет, так и будет. А он — поздний ребенок, маленький комочек, оплошность природы, обсевок, обмылок, плевел, шелуха, предназначавшаяся к сожжению и случайно затесавшаяся среди своих здоровых собратьев, когда Сеятель щедро разбрасывал по земле полнокровные зерна жизни».

Для Т. Толстой Алексей Петрович — не обсевок, а тоже божья тварь, тоже — брат. У него маленький, может быть, разум, он не в силах участвовать во «взрослой» жизни. Но и в его существовании есть свой высокий и тяжкий смысл, свои радости и свои драмы, и даже — своя поэзия. Помните восторг, которым исполнялась душа гоголевского Акакия Акакиевича при переписывании деловых бумаг? Даже на улице он наяву мечтал о каллиграфических выведенных буквах! Вспомните, наконец, бедного «идиота», князя Мышкина, прекрасно владевшего каллиграфией! А Алексей Петрович... он клеит коробочки для фармацевтов, коробочки, в которые кладут потом готовые лекарства. Но ведь коробочки тоже кому-то нужны. Нужны, конечно, не они, а лекарства, лежащие в них, — но именно в Алексей-Петровичевых коробочках к больным-то они и попадают. Через Алексея Петровича тоже идет слабый, но ток — милосердия и помощи. Он клеит коробочки и любит их. Прячет от суровых глаз Мамочки одну коробочку себе под подушку.

А вы? А мы? Любим ли мы так свое дитя, здоровое, крепкое, сильное, разумное; любим ли мы его так, как любит Алексея Петровича восьмидесятилетняя Мамочка, читающая ему на ночь стихи Пушкина? Способны ли мы, здоровые, разумные, так любить свою Мамочку, о которой рыдает, бьется сердце заблудившегося Алексея Петровича? О чем кричит, о чем плачет душа избитого в кровь, брошенного на улице? «Мамочка, плачет, умирает твое дитя, единственное, ненаглядное, долгожданное, выстраданное!»

Как точно замечает Л. Карахан в статье «Происхождение» (Искусство кино, 1987, № 1—2), в искусстве и литературе послесталинского периода «маленький человек заменил большого, но сам стал большим (имеется в виду своеобразный титанизм героев «Судьбы человека», «Баллады о солдате», «Отца солдата» и т. п. — Н. И.). Большой титан был сменен титаном маленьким, но литература не отказалась от титанизма вовсе. Возвысив судьбу «маленького» человека,

приниженную до того в истории (человек-«винтик», человек-масса), искусство, по мнению Л. Карахана, «остановилось перед реальным масштабом личности, перед историей в судьбе, перед самым маленьким человеком без кавычек, как перед загадкой»¹. В фильме «Мой друг Иван Лапшин», считает критик, не случайно возник «случайный прохожий» как эталон правдивости, как атом истории и жизни (концепция, утверждаемая Ю. Трифоновым устами Антона Овчинникова в «Доме на набережной»: «Я и эту нашу встречу в булочной запишу. Потому что *все важно для истории*»). В литературе и искусстве возникает тяга к реальному человеку, не униженному своей «малостью», существующему в своем масштабе, «важном для истории», возникает и онтологическое противостояние человека и вселенной.

В рассказе Т. Толстой «Милая Шура» пространство нашей жизни и Большая история («большое время», по терминологии М. М. Бахтина) еще пересекаются, хотя «милая Шура» так и не поняла за свою девятнадцатую жизнь трагизма этого пересечения — он понят авторским сознанием. В рассказе «Ночь» крошечное пространство жизни одного Алексея Петровича онтологически противостоит целой вселенной. Образ Ночи, выветренной, бесприютной, черной Ночи, в которой его ждет лишь злоба, неприязнь и боль, вторгается в его сознание. В рассказе создается сверхплотное пространство индивидуальной жизни, которой агрессивно противостоит Ночь. Жизнь Алексея Петровича — метафора точки в бесконечности вселенной. Она и частность вселенной, и противостояние ей, поглощающей равнодушно все индивидуальные сознания. Недаром Алексей Петрович во сне как бы одновременно и вырастает головой до звезд, и уменьшается до булавочной головки, до атома жизни. И страх, постоянно сопровождающий Алексея Петровича, рожден чувством фатальной угрозы, недоброжелательства, порожденных откровенной необозримостью Ночи. Ночь — это время и пространство; бесконечное время-пространство вселенной, в которой человек и рожден, и навсегда затерян. Незащищен.

Гармонизация в онтологической ситуации «потерянности» возможна, скажем, через поэзию Пушкина, пронизывающую барьеры, поэзию, для которой нет преград, поэзию, разрушающую стену напряженного недоверия и страха между человеческой частностью и вселенной, способной примирить *бурю* и... *дитя*. Вот стихи, которые читает Мамочка Алексею Петровичу: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя;

¹ Искусство кино, 1987, № 2, с. 82.

то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя...» Тень Пушкина — но не «парадного», не бронзовеющего, а того, что «милость к падшим» призывал, милость к падшим и убогим, бедным и отверженным, осеняет эпитафией и повесть С. Каледина «Смирненное кладбище» (Новый мир, 1987, № 5).

Эта повесть написана тоже как бы без участия, без голоса автора. Только бесстрастный отчет о происходящем, информация о текущих событиях, предыстория и история героев, как справка об их происхождении, что ли. И — движения души этих героев — казалось бы, какие? откуда? Какие «движения души», если сверхматериалистично их угрюмое сознание (да и теплится ли оно?), позволяющее им без зазрения совести вскрывать могилы, добывая золотые коронки? Если не дрогнет рука, отодвигая в сторону человеческие кости из заброшенной могилы?

Но если мы с интересом изучаем романы из жизни железнодорожников, скажем, или медицинских работников, то не будем морщить нос перед могильщиками. Да, неприятно, порой омерзительно, антиэстетично, но таков уж сам материал, тут, как говорится, не до красот. С. Каледин пишет свой «натуральный очерк» (а по жанру эта повесть ближе всего именно к физиологическому очерку) с профессиональным знанием предмета. Понаслышке или из первых даже уст таких профессиональных подробностей не узнаешь никогда. Всю «кладбищенскую премудрость» — как, скажем, копать могилу под «колоду» (тип гроба), как «вести» стенки, как выбирать землю «подбоям», как опускать гроб — а в случае чего, и как прыгнуть на его крышку, чтобы гроб стал на место. В то же время нельзя не сказать о том, что профессиональные подробности не «топят» в повести главного — человеческих и нечеловеческих связей и взаимоотношений в «обществе» могильщиков.

Им не откажешь и в своеобразной любви к этому ужасному, на наш-то, сторонний взгляд, труду («Жалко, одна могилка на сегодня задана: когда работы мало, и психуешь больше, и сон дурной»), и в своеобразной гордости за свое умение («Воробей всяких видел, но чтоб за сорок минут готовая яма — нету больше таких. И не будет. Только он один. Воробей!»). Заботятся они и о своем инструменте («...хороши лопатки: корень, доски да камень в другой раз — все рубят. Штык до полуметра длиной, выгнут по сечению чуть не в полкруга, на черенок насажен через резиновые кольца стальными обхватами, блестят зеркала»). Гордятся они и результатами своего труда — «копано по-воробьевски, без халтуры».

У этого общества выработаны своя мораль («запомни и другое: выпить не отказывайся никогда. Ты че? У людей горе, а тебе выпить с ними лень... Сам вот не проси, не красиво, а помянуть нальют — не отказывайся.— Разрядка моя.— Н. И.), свои ритуалы, свой язык, который тоже может привести в остолбенение литературных пуристов. «Морда шершавая с похмелья», «приборзел», «колода», «психота закипела», «сечешь, как монета делается», «сучий потрох»... За этим страшным, тяжелым, словно потерявшим обычное, приветливое лицо языком скрывается действительность, которую литература не желала не только исследовать, но даже и замечать. Но от этого «нежелания» действительность-то не исчезла...

С. Каледин не отворачивает глаз от таких, как Воробей, пришедший на кладбище полуглухим после больницы, «накачанный вместо крови холостой жижей», со справкой инвалида второй группы без права работы, предупрежденный о лежачем режиме. От его жены Вальки, которой Воробей, сам после больницы не пьющий, с утра дает трешку на опохмелку. От их ребеночка «недоделанного», дебильного, — но все же ребеночка, в котором они оба, калека и пьяница забудыжная, души не чают...

Легче всего было бы, описав придонный мир, осудить его. За пьянство, вымогательство, обманы и подлоги, проступки, близкие к преступлениям. Как мы «всемирно» и «повсеместно» осудили пьянство. Легче, но справедливее ли? Не свалим ли мы на «малых сих» вину за их жизнь, за столь «некрасивый», неприятный нам образ этой жизни?

Небольшое отступление. На пленуме СП СССР, состоявшемся в апреле 1987 года, В. Карпов назвал мало кому знакомое имя прозаика Бориса Крячко. Написано им много, да опубликованы пока только два, если не ошибаюсь, рассказа в журналах «Таллин» и «Радуга» (в Эстонии). Среди прочитанных мною и рекомендованных (пока не опубликованных, к сожалению) рассказов этого прозаика есть рассказ «Журналист» — о некоем провинциальном газетчике, который на все призывы отвечает «есть!» и даже в своем горячем рвении опережает их. Сегодня он «обслуживает» один лозунг, завтра — с тем же восторгом — противоположный. Перед нами не просто герой мимикрирующий — скорее, сама воплощенная мимикрия, исключительно равнодушная к «жертвам» своего бойкого пера. В микрорайоне, где прописано это «золотое перо», проживает женщина-пьянчужка, у которой — в ходе очередной кампании — была отобрана маленькая дочка, а женщина лишена родительских прав. По всем — даже новым стереотипам и клише —

с нею поступили вроде бы правильно. А зачинщиком этой «гуманной акции» был тот самый журналист, которому, по сути, ничто не дорого — ни лозунг, ни человек.

Если же разбираться предельно честно и до конца (а именно этим и занят Б. Крячко), то этот журналист и есть чудовищное порождение псевдокультуры и псевдоборьбы за «чистое» общество; и на нем прежде всего вина и за окончательно погубленную жизнь женщины, и за гибель умершей в детдоме маленькой девочки.

Уродливое порождение нашей жизни — такой вот журналист-чистюля, а не только «дно», с которым он «борется»... Не будем торопиться делать выводы из столь, казалось бы, однозначной истории с лишением материнских прав. Автор заставляет задуматься о нашем обществе, в котором «журналисту» жить удобнее и уютнее из-за тех жертв, за счет публичного осуждения которых он наживает свой «моральный» и даже материальный капитал.

Но вернемся к «Смиренному кладбищу». Я воочию вижу, как морщится лицо, как поднимается рука литературного «журналиста» для того, чтобы осудить героев — за примитивность мышления, за пьянство, грязь, да заодно и автора — за грубый язык, за пресловутый «натурализм», за копание в этой «грязи», за то, что героев не мог выбрать почище, попривлекательнее, поинтеллигентнее. Кому нужен больной Лешка Воробей с его проломленным черепом? Или Кутя, наряжающий для-ради смеху бродячих кладбищенских собак в собранные с могил похоронные венки? Заснувший в свежевыкопанной могиле по пьяному делу, носящий на груди, между прочим, орден Славы — самый почетный солдатский орден...

Но и жалеть их не надо. Не на жалость бьет, не о жалости печется и автор. Поскольку эти люди и обладают своеобразным чувством собственного достоинства, и свои «зелененькие» они шгибают гораздо легче, чем достается работяге. Да и на завод их не заманишь — тяжело, заунывен труд, не то что здесь, на свежем-то воздухе, всегда при выпивке и закуске.

И. Виноградов в своем послесловии к «Смиренному кладбищу» выводит героев С. Каледина из «реальной народной почвы», более того — считает именно их этою самою почвой, «а не временно осевшей на чем-то пылью и грязью с иных дорог и территорий». Я не знаю, кого критик полагает «временно... осевшей пылью», я не смею вслед за ним вывести типологию «кладбищенских» просто из их среды обитания и происхождения (мол, жили родители где-то рядом, неподалеку): их бытие, по его мнению, «неотклонимо опре-

делено им самой судьбой — сложившимися обстоятельствами, средой, уровнем развития, впитанными с детства привычками и даже, может быть, географическим расположением местожительства». Критик ставит в конце знак вопроса, но вопрос-то его чисто риторический. Нет, среди могильщиков-то современных часто попадаются люди и совсем из других «сред» и даже вполне интеллигентского «происхождения»; есть и философы своего дела и своего образа жизни (которых, правда, не увидел С. Каледин), есть и интеллектуальные, убежденные бичи (это слово поддается расшифровке и так: «бывший интеллигентный человек»).

Так что же нужнее сегодня — яростное отрицание несправедного «придонного мира», призывы к усилению репрессий или попытка проникнуть в этот мир, в его психологию? Именно об этом идет спор на страницах прозы. В. Астафьев сказал прямо, что уже «нажалелись», будет. Что извечная «жалость» русского человека к преступнику только усугубляет сложившуюся ситуацию...

Но как разобраться, в сущности, кто настоящий преступник, а кто оказался случайно рядом, был товарищем по двору, по школе? Не застилает ли ярость глаза, когда вообще видим мы что-то непривычное — танцы, одежду, песни? Не готовы ли всех «непонятных» и «непривычных» записать в правонарушители? Ведь такая психология чрезвычайно распространена.

Нет, мне кажется, что гуманность, торжествующая в рассказах Т. Толстой, повести С. Каледина, гуманность при повествовании о таких разных, но в целом отверженных людях — при том дефиците милосердия, о котором точно и горько сказал недавно Д. Гранин, очень нужна сегодня нашей литературе, обществу. И вовсе не для того нужно понимание, чтобы убедиться, что «и крестьянки любить умеют». Не столько им нужно наше понимание, сколько нам самим. Ведь чему-то мы сами должны научиться у этих отверженных; уроки этой гуманности — для нас прежде всего.

При этом я отнюдь не разделяю восторженного отношения к такого рода произведениям. Подробности кладбищенского быта в описании С. Каледина подчас чрезмерны. Видна рука коллекционера, который боится ту черточку пропустить, это словечко забыть. В усиленном пользовании кладбищенскими жаргонизмами тоже есть нечто кокетливое. Как полуинтеллигентный герой Мишка (из наиболее невнятных в повести) чувствует в ногах противную слабость от того, что могильщики могут с ним «разобраться», так и автор, видимо, «чувствуя слабость», поставил себя и свою точку зрения на один уровень с героями.

Это было полезно для погружения в сферу интересов и «сознаний» героев, для «разгона» повести, но чем дальше, тем больше должен был углубиться его взгляд — совпадение кругозора автора с кругозором героев снижает, по моему убеждению, действенность повести. Именно поэтому столь важно для публикации послесловие И. Виноградова — повесть обретает «кругозор» при помощи интерпретатора, поднявшегося и до высоты трагедийности, и до высоты общения и пошедшего гораздо дальше автора.

Под расширением «кругозора» я вовсе не понимаю иерархическое возвышение авторской позиции. И причинно-следственные связи, и корни, истоки явлений, о чем пишет И. Виноградов, — это и есть необходимое расширение. Другое дело — согласна ли я во всем с критиком. Я, скажем, не убеждена, что Воробей и иже с ним есть закономерно биогеографическое порождение «среды». Чуть намеченные, к сожалению, штрихами судьбы таких, как Финн (в прежние времена работавший в Финляндии, но уволенный, видимо, за пьянство, ничего не умевший и потому тоже осевший подсобным рабочим на кладбище), дают богатую возможность для понимания иных, не только биологических или географических причин нынешнего адреса службы героев.

Сказывается в повести и литературная малоопытность автора. Совершенно неоправданно и неожиданно в тексте распухают исповеди и истории отдельных героев; эпизоды связаны в целое лишь тем, что кто-то к кому-то неожиданно нагрязнул. Уверенней всего автор чувствует себя именно в стихии кладбищенского сленга и быта, он щеголяет им, показывая: а я и это знаю, а я и так могу. Как только меняется площадка и интонация, автор растерян. Так, эпизоды, связанные с Мишкой (у него в квартире и в своего рода культурном кладбище — музее), получились гораздо слабее чисто «кладбищенских». Философски и поэтически повесть явно «не выбирает» до конца возможностей, заложенных в замысле. С. Каледин пытается вырваться «к звездам» — о взаимоотношениях Лехи Воробья с религиозным сознанием, с Богом, пишет И. Виноградов, но явно преувеличивает значение этого мотива, в повести лишь намеченного. «К звездам» вырывается герой рассказа Т. Толстой — его взгляд и сознание словно притягивает небо, и плачет он, «подняв к звездам изуродованное лицо».

И как ни пытается умный, тонкий И. Виноградов убедить меня в том, что в душе Лешки Воробья происходит — через его «непростые отношения с церковью» (кстати, ничего, кроме суеверия, столь противного церкви, и желания забраться на колокольню, я в «этих непростых отношениях»

не обнаружила, как ни старалась) — «соприкосновение с той «инстанцией», которая называется духовной культурой и значение которой в том прежде всего и состоит, что она есть всегда некий целостный образ мира и человека в нем, способный сообщить жизни человека тот или иной безусловный смысл и тем определить всю систему его жизненного ориентирования», — все это остается скорее постулатом критика.

Что же касается «серьезного и уважительного отношения к похоронному обряду», в чем И. Виноградов тоже видит особую духовность калединских могильщиков, — то отношение это веселое и ерническое, скажем прямо, да именно так у могильщиков — не только на Руси — водилось, иначе просто не выдержать им ремесла покойницкого. Вспомним хоть собак в венках, содранных с могил, вспомним пьянки и совокупления у кладбищенской ограды. А за денешки могильщики не только «бесхоз» толканут, да в бесхоз и могилки декабристов превратят. Не надо люмпенов возводить в духовную опору и почву, противопоставляя им некую «пыль с дорог» (?). Это унижает и нас, и могильщиков.

* * *

Итак, «белые пятна».

«Белые пятна» заполняет литература, заполняет кинематограф — прежде всего имею в виду тридцатые, сороковые годы, эпоху, не получившую в искусстве — и в истории — глубокого исследования, анализа. Именно эти «пятна» благодаря журнальным публикациям последнего времени были удалены с литературной карты. Литераторы, редактора журналов оказались мощнее и мобильнее историков — думаю, что не в последнюю очередь в силу характера литературного ремесла. Брешь здесь оказалось пробить легче, чем перестроить историков. Так или иначе, но литература успела многое.

Опубликованные произведения (я, естественно, отдаю себе отчет в их художественной неравнозначности) говорят о том, о чем было принято молчать, или скупое, двумя-тремя строчками, сообщалось в учебниках истории как об «ошибках» и «отступлении». Сейчас стало ясно, что речь идет не об «ошибках» отдельного лица, а о нашей истории. Время, когда общество искало и находило лишь одного виновника, да еще нескольких его «тонкошеих» приспешников, осталось в 60-х.

За прошедшие два десятилетия мы многое поняли гораздо глубже — в частности, то, что виноват был не только «он». Легче всего все теперь валить на «одного», но это отнюдь

не решит проблему, сформулированную Дудинцевым: «Почему они мне сдались?»

Сейчас, после этих публикаций, оздоровивших климат от умалчиваний и перешептываний, стало ясно, что общественному сознанию необходима была именно шоковая терапия. Слишком много сеансов развлекательно-усыпляющего гипноза оно получало раньше и со страниц тех же журналов, и с экранов ТВ и кино...

Должна заметить, что, по моим наблюдениям — да и не только моим, — общество само жаждет этой очистительной разрядки. Невооруженным глазом видно, как «полиняли» публикации детективного и псевдоисторического жанров.

Но «белые пятна» литература последних десятилетий оставила не только в нашей истории. Есть они и в окружающей нас реальности. Авторы рассказов и повестей, о которых мы говорили выше, пытаются познакомить общественное сознание с теми, кого брезгливо сторонилась и избегала литература последних десятилетий. Эти литераторы работают сегодня рядом с писателями старших поколений, бескомпромиссно отстоявшими свои произведения, и учатся у них бескомпромиссности, стойкости и прямоте.

Я не хочу сравнивать их ни по уровню дарования, ни по уровню настойчивости в достижении своей цели: только будущее покажет, на что способен их талант в полном развитии. Но в общем пафосе писателей столь разных поколений, творческих почерков читаю одну, объединяющую задачу: свести берега литературы и действительности.

Р. С. Уже после того как эта статья была отправлена в набор, в самом конце 1987 года, в печати появилось несколько критических сочинений, авторы которых придерживаются иного взгляда на литературную ситуацию 1987 года, и, в частности, на роман Ю. Трифонова «Исчезновение». Я имею в виду «полемические заметки» В. Кожина «Мы меняемся?» (Наш современник, № 10), А. Казинцева «Лицом к истории: продолжатели или потребители» (тот же журнал, № 11), а также примыкающее к ним выступление В. Бондаренко в декабрьской книжке журнала «Москва» («Очерки литературных нравов»). Чрезвычайно показательно среди них выступление А. Казинцева. Он считает, что «в последние месяцы» не история стала постепенно выходить из мрака и забвения, а «началась охота» в ее «заповеднике» (ничего себе «заповедник» — особенно если отчетливо представить себе 30—40-е годы). Так вот, А. Казинцев сурово делит писателей, обращающихся к истории, на два ряда: «продолжателей» (чего?) и «потребителей». В списке «потребите-

лей» лидирует... кто бы вы думали? — Ю. Трифонов, даже в самые трудные времена умевший говорить правду о времени: вспомним «Дом на набережной», «Старик», «Время и место».

Глубинный анализ 30-х годов, безыллюзорное исследование «пружин» террора (о чем говорится мною выше), исторической слепоты живущих в Доме на набережной и объективной вины тех, кто стоял у начал (об этом прямо и недвусмысленно свидетельствует историческая концепция Трифонова в целом, вся «цепь», которую он старался вытащить из колодца истории), чуткое проникновение в истоки современного конформизма — все это есть в «Исчезновении». Но путем подтасовок и откровенных передержек читателя хотят убедить в противоположном: «оторвать», «изолировать» осиротевшего Игоря, работающего на военном заводе в 1943 году, от судеб народа. «Втянутый, подобно десяткам миллионов людей, в страшную историческую драму, Горик как бы отгорожен от других ее участников (?! — Н. И.) стеной собственного горя», — пишет А. Казинцев. Следует вывод: «не покаяние, а скорее оправдание» Дома и его жителей (всех скопом — и жертв, и палачей!) — «основная идея романа».

Кого же призывает жалеть, кому сострадает А. Казинцев? Тому, кто проводит обыск в квартире арестованного! Да-да, именно на него, считает Казинцев, не хватило «сострадания» писателя — зато вполне хватает понимания критика. Вас это возмущает? Не убеждает? Не беда — передернем под конец еще раз, да потуже: и вот уже «писательская память» Трифонова уподобляется лагерному конвою, под которым ведут нынче по страницам журналов бедного энкаведешника... А. Казинцев легко и с сердечной близостью амнистирует «мужичка-простачка», моющего руки после грязного дела. Ю. Трифонова же объявляет «красноречивым защитником» тех, кто спускал приказы об арестах и расстрелах.

Трифонову и при жизни довелось столкнуться и с непониманием его идей, и с намеренным искажением его литературной и общественной позиции. Но с такой откровенной злобой и чудовищной фальсификацией его творчества, с попыткой уже за гробом ошельмовать, скомпрометировать его личность сталкиваешься впервые. Что ж, видимо, это одна из негативных сторон нашего времени, когда люди, и ранее боровшиеся с честным, откровенным словом, громче всех кричат о равном партнерстве в дискуссиях, пользуясь тем, что тот начальный период демократизации, в котором мы ныне находимся, не выработал еще правовых норм защиты личности — в том числе и художника — от клеветы.

Истинное и мнимое

поэзия сегодня

1. Вначале — несколько слов о критике

Один из наиболее популярных лозунгов нынешнего дня можно выразить в характерном тавтологическом требовании: «Критика должна быть критической». При этом имеется в виду борьба против господства незаслуженно хвалебных или неопределенно обтекаемых статей и рецензий.

Если внимательно вдуматься, второй порок критики гораздо более опасен и гораздо труднее преодолим. Хвалебная статья о посредственном литературном явлении в той или иной мере сама себя опровергает, и для ее полного опровержения достаточно будет решительно оспорить, а подчас и попросту высмеять ее автора. Дело в том, что лишенное всяких оснований восхваление заурядных опусов чаще всего связано с каким-либо своекорыстным намерением «критика». И нужно только хотя бы в самой общей форме осознать эту действительную причину появления очередного панегирика, чтобы он перестал существовать как литературный факт.

Между тем «обтекаемые» рассуждения и отзывы (которых к тому же неизмеримо больше в современной критике, чем откровенно хвалебных) не только труднее отвергнуть; они создают крайне нежелательную общую атмосферу в литературе, уравнивая, нивелируя, ставя на одну доску подлинно значительное и заурядное.

Подавляющее большинство статей и в особенности рецензий последних лет как бы внушало читателю, что в каждой из них речь идет о литературных явлениях приблизительно одинакового уровня и ценности. И, как это ни возмутительно, подобная «обтекаемая критика» имеет в литературной среде своих сознательных сторонников, истолковывающих ее вовсе не как «обтекаемую», но (забавная звуковая переключка) как «объективную»; критики, решительно несогласные с этой «методой», подвергаются резким нападкам за «субъективизм» и «пристрастность»

(как будто можно говорить о литературе беспристрастно!).

В самое последнее время такой псевдообъективный способ «оценки» литературы был даже превознесен в теоретически-программном плане. С. Чупринин (Вопросы литературы, 1985, № 12) написал о наиболее ценимом им критике следующее: «Обязательно надо отметить, что объективность, по Сидорову, есть вообще высшее из возможных достоинств критики». Сидоров, конкретизирует Чупринин, «даже в своих «литературных мечтаниях» напоминает... опытного плановика-экономиста, занятого подсчетом ресурсов и вопросами об оптимальном использовании творческих сил». Далее Чупринин прямо-таки восторженно говорит о том, что Сидоров сумел в равной мере указать достоинства и недостатки и стихов Евгения Евтушенко, и... романов Михаила Булгакова. Ибо Сидоров «всегда и во всем тянется к мере, «золотой середине», и вообще к норме».

Трудно придумать более нелицезную характеристику деятельности литературного критика, и Е. Сидоров едва ли в полной мере заслужил подобный отзыв; невольно вспоминаешь, что чрезмерно услужливый друг, как говорится, опаснее врага. Тяготение к так называемой «золотой середине», конечно, вполне уместно в тех или иных сферах жизни (и притом, надо оговорить, в каких-либо определенных, конкретных обстоятельствах), но в литературе, в искусстве «середина» отнюдь не может быть признана в каком-либо смысле «золотой». Еще два тысячелетия назад Гораций провозгласил, что поэзия

Чуть лишь сойдет с высоты,
Упадает до самого низа...

Да, литературе и, конечно, любым размышлениям о ней жизненно необходима именно принципиальная *высота* требований и критериев; все «серединное» губительно и для литературы, и для критики: оно неизбежно оборачивается *посредственностью*... Более того, можно основательно оспорить мнение, что «серединность» всегда, во всех случаях целесообразна для деятельности даже и плановика-экономиста, которого напоминает Чупринину его любимый критик; так, например, в выдвижении отвергнутого ныне проекта переброски части стока северных рек на юг немалую роль сыграли, без сомнения, доводы именно «серединных», лишенных способности к высокой, дальновидной мысли плановиков.

Что же касается литературной критики — «серединность» здесь в любом случае нетерпима. И уже сам по себе факт

появления статьи, в которой этот «принцип» преподносится как своего рода «идеал», ясно говорит о крайнем неблагополучии в сфере критики¹.

Ведь все дело в том, что Чупринин совершенно бесосновательно связал принцип «серединности» с именем одного критика, Е. Сидорова. Фамилия «Сидоров» уместна здесь, скорее, как обозначение некоего лица вообще — скажем, из популярного отвлеченного перечня «Иванов, Петров, Сидоров...». Ибо «серединность», увы, характерна для подавляющего большинства критических статей и рецензий последнего десятилетия, которые, взятые в целом, самой своей тональностью «уравнивали» поверхностную беллетристику и подлинные художественные открытия, заведомую серятину и глубокий личностный голос.

Нет сомнения, что главная задача современной критики состоит не просто в усилении «критичности» как таковой, но именно в борьбе с этой любезной кое-кому уравниловкой, с засильем «серединности». И, конечно, борьба должна разворачиваться в обе стороны: необходимо и безоговорочное разоблачение мнимых «достижений», и в равной — или даже еще большей мере — безусловное и решительное утверждение подлинных ценностей².

Мне уже довелось высказаться на страницах «Литературной газеты» о том, что критика обнаружила печальную неподготовленность к функционированию в условиях гласности. Выкрикивая общие фразы о засилье «серости» в литературе (притом громче всех кричат, как водится, именно производители этой самой серости), она в то же время обрушилась с крайне резкими (у нас, мол, полная гласность!) нападками на немногих наиболее выдающихся и ярких художников, таких, как Виктор Астафьев и Юрий Кузнецов.

Нельзя не приветствовать поэтому статью Ларисы Васильевой «В самый раз» (Литературная Россия, 1987, № 4), где она так говорит о Юрии Кузнецове:

«Среди современных неопределенно-личных творцов стоит он, неудобоваримый, не уместающийся в привычные понятия, раздражающий взгляды, привыкшие то ли к бла-

¹ Между прочим, вызывает даже известное удивление тот факт, что статья Чупринина была напечатана в самом конце 1985 года, когда уже достаточно широко разворачивались те процессы, которые получили название «перестройка»; в статье же все толковалось, так сказать, по-прежнему.

² Такое решение вопроса, конечно, непримиримо противостоит упомянутым выше попыткам «объективно» показать «достоинства» и «недостатки» и Евтушенко, и Булгакова...

гостным картинкам, то ли к двусмысленным стереотипам разоблачительного рифмоплетства, подстраивающегося под конъюнктуру...

Поэт бросает вызов обществу, и оно, такое широкое и глубокое в понимании поэтических вызовов девятнадцатого века, в сегодняшнем дне — то же обывательское болото: ах, нас не тронь, наших идеалов не задень. А Кузнецов их и не задает, просто смотрит на них глубже, чем принято смотреть...

Вообще-то я не собиралась его защищать... Вызывает огонь на себя? Значит, так ему надо. Я хотела лишь обратить внимание того, кто читает эти строки: живет на русской земле поэт могучих возможностей... Не рано, не поздно — в самый раз явился он на весьма поблекшем небосклоне современной поэзии».

Такое утверждение истинного поэтического творчества важнее ныне любых атак на «серость»; более того, именно на пути такого утверждения действительно, *реально* отвергается серость и посредственность.

Но, всецело присоединяясь к основному пафосу статьи Ларисы Васильевой, не могу все же оставить без возражений ее слова о «поблекшем небосклоне современной поэзии». В сравнении с каким временем «поблек» ныне этот самый «небосклон»? Подозреваю, что речь идет о времени, отделенном от сегодняшнего дня двадцатью — тридцатью годами. Нет сомнения, что тогда был создан целый ряд значительных поэтических произведений. Однако произведения эти были почти не замечены современниками — притом не только читателями, но даже, за немногими исключениями, и критиками (вспомним хотя бы литературную судьбу Николая Рубцова и Алексея Прасолова). Огни подлинной поэзии тогда словно таились за горизонтом (включая, между прочим, и зрелую лирику Заболоцкого и Твардовского), а на видимом всем «небосклоне» с треском лопались фейерверки «разоблачительного рифмоплетства», образчики которого ныне невозможно воспринимать всерьез.

Очень многие читатели, критики, писатели до сих пор не в силах преодолеть странную аберрацию, о которой еще десятилетие назад точно сказал один из умнейших наших писателей Андрей Битов (Вопросы литературы, 1976, № 3): «Да вы откройте любой журнал или альманах тех лет (имеется в виду вторая половина 50-х — первая половина 60-х годов. — В. К.)... вы же захлопнете его в тот же миг от разочарования. Вам придется тут же признать, что сегодняшний уровень прозы и стихов тогда и не снился... Зато тогда любое новое произведение, новое имя отмечалось сразу же всеми

читателями и подхватывалось». Именно и только это «подхватывание» и подразумевается, когда говорят о «расцвете» двадцатипяти-тридцатилетней давности...

Что касается «уровня прозы», которая воспринимается и осваивается гораздо легче, чем поэзия, утверждение Андрея Битова, я полагаю, никто и не подумает оспаривать. Каждому ясно, что проза конца 60-х — начала 80-х годов гораздо значительнее прозы предшествующего периода.

Но с поэзией дело обстоит сложнее. Постоянно приходится сталкиваться с прямо-таки удивительным явлением. В ходе различных литературных опросов читатели, перечисляя наиболее значительных, по их мнению, современных мастеров прозы, называют имена Виктора Астафьева, Дмитрия Балашова, Василия Белова, Сергея Залыгина, Валентина Распутина и т. п., а переходя к стихам, неожиданно воспроизводят реестр кумиров, возникший двадцать пять — тридцать лет назад, — реестр, который во всех отношениях разительно контрастирует с перечнем этих выдающихся прозаиков.

Но мы еще вернемся к этой стороне дела. Я уже говорил, что в настоящее время решительное утверждение истинных поэтических ценностей, на мой взгляд, важнее самой резкой критики серого и посредственного стихотворства, — важнее уже хотя бы потому, что такое утверждение как раз и выбивает почву из-под ног ложных авторитетов, — что с очевидностью демонстрирует статья Ларисы Васильевой.

Не исключено, что эта точка зрения продиктована и моим личным литературным складом: в моих статьях всегда было не так уж много «критики» в прямом, буквальном смысле слова; мною всегда руководило стремление выявить прежде всего достижения, а не слабости поэзии. И я хочу здесь с полной ясностью высказать свое представление...

2. Об истинных ценностях сегодняшней поэзии

Если ставить вопрос о перестройке в нашей поэзии, вполне уместно начать именно с прямого, буквального «перестраивания» ее рядов.

Следует, во-первых, отодвинуть на задний план имена, которые приобрели вес (разумеется, мнимый) в силу каких-либо не имеющих к реальной поэтической ценности обстоятельств — должностного положения носителей этих имен, которое обеспечивает издательскую и критическую «обслужу» (уже давно популярен иронический термин — «секретарская

поэзия»¹), спекуляции на острых, сенсационных темах или эффектных образно-стиховых приемах (впрочем, оба эти средства воздействия часто совмещаются), наконец, подмены поэтического творчества общедоступной «душевностью», не поднимающей читателей и слушателей к определенной высоте смысла, а, напротив, снижающей все до бытовой разговорности.

А во-вторых, ясно и твердо назвать реально весомые поэтические имена.

В перечнях известных, «признанных» авторов сплошь и рядом господствуют имена из первого ряда (которые, вполне понятно, господствуют и на экранах, фонограммах и страницах средств массовой информации, и в планах Госкомиздата, и в критически-рецензионных материалах). Конечно, некоторые из реально весомых поэтических имен по тем или иным причинам вошли в строй «признанных». Но здесь приходится вернуться к тому, о чем шла речь в самом начале: к критической нивелировке, которая как бы уравнивает истинные и мнимые величины. В результате реальные поэтические имена неизбежно обесцениваются.

Чтобы разговор приобрел полную ясность, обращусь к одному обдуманному перечню «признанных» поэтов сегодняшнего дня. Такой перечень был дан К. Ваншенкиным в статье «Познать себя. Художник и время» (Правда, 1986, 27 августа). Выбор именно этого перечня можно обосновать тем, что К. Ваншенкин много лет внимательно следит за развитием стиха; так, его книги и статьи о поэзии, вероятно, превышают по своему объему его стихотворную продукцию. Весьма важен и тот факт, что Ваншенкин отнюдь не принадлежит к моим единомышленникам в литературе и, исходя из его понятий о наиболее представительных фигурах современной поэзии, я обретаю возможность в той или иной мере избежать упреков в тенденциозности отбора поэтических имен.

К. Ваншенкин достаточно ясно дает понять, что он перечисляет не своих «любимцев» в поэзии, а тех, кто так или иначе, но прочно «утвержден» в сознании читателей и многих критиков и, следовательно, «представляет» сегодняшнюю поэзию.

Вглядимся в перечень Ваншенкина: Ю. Кузнецов, С. Куняев, В. Высоцкий, Н. Грибачев, Е. Исаев, А. Софронов, В. Фирсов, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Окуд-

¹ Нелепо забывать, что творческие и организаторские способности (которые, кстати, надо уметь ценить сами по себе!) далеко не всегда объединяются в одном человеке.

жава, Б. Ахмадулина, Р. Рождественский, А. Межиров, В. Соколов, Д. Самойлов, А. Жигулин, Е. Винокуров. Кроме того, Ваншенкин добавляет к своему перечню трех «изумительных», по его убеждению, поэтов, которые, как он говорит, «недостаточно прочитаны или вовсе не прочитаны критикой»: это О. Чухонцев, Н. Кислик, В. Казанцев¹.

Итак перед нами два десятка имен, и перечень этот дает, на мой взгляд, удачный материал для обсуждения — правда, с несколькими оговорками.

Но прежде чем перейти к разбору существа дела, я считаю целесообразным указать на одно весомое подтверждение предложенного К. Ваншенкиным перечня. В «Дне поэзии. 1980» Лев Аннинский опубликовал свое оригинальное сочинение — ряд критических «портретов» под названием: «Переходящие экватор. Венок критических сонетов». В основе этого эссе — явно очень тщательно продуманный отбор «главных» поэтов, родившихся в тридцатые годы (точнее — поэтов 1928—1941 годов рождения), то есть поколения, к каковому принадлежит сам Л. Аннинский. Среди героев этого критического «венка» мы, понятно, не найдем представителей старших поколений, названных К. Ваншенкиным (то есть Грибачева, Исаева, Софронова, Окуджаву, Межирова, Самойлова, Винокурова, Кислика). Но остальные имена, перечисленные Ваншенкиным, есть и у Аннинского: Кузнецов, Куняев, Фирсов, Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Рождественский, Соколов, Жигулин, Чухонцев. Нет здесь, правда, Василия Казанцева, книги которого Лев Аннинский, видимо, еще не собрался прочитать (отмечу также следующее: в «венке» критика присутствуют, помимо перечисленных, Николай Рубцов, чье имя Ваншенкин не назвал, без сомнения, лишь потому, что вел речь о поэтическом сегодня, и две поэтессы, введенные Аннинским, возможно, в силу его особенной воспитанности).

Итак, отбор Ваншенкина — по крайней мере, в отношении сорока-пятидесятилетних поэтов — отнюдь не чисто «индивидуален»; он опирается на определенные сложившиеся представления, которые, как мы видим, разделяет и такой известный критик, как Лев Аннинский.

Но пойдём далее. Мы ведь говорим не о наиболее «признанных» представителях современного стиха, но о поэтических *ценностях*. И в разбираемой статье К. Ваншенкина — что нельзя не приветствовать — достаточно четко обрисовано

¹ Строго говоря, это не совсем верно: поэзия Василия Казанцева и Олега Чухонцева не раз была очень высоко оценена в печати. Но вместе с тем оба поэта до сих пор находятся в центре внимания довольно узкого круга критиков и читателей.

различие между этими феноменами. Так, он совершенно верно говорит здесь:

«Во время войны появилось стихотворение К. Симонова «Если дорог тебе твой дом...». Его знали все, и оно сыграло тогда огромную роль. А кто знал стихи А. Твардовского «Две строчки» («Из записной потертой книжки две строчки о бойце-парнишке...»)? Но сейчас ясно, что второе — навсегда. Однако, с другой стороны,— «Если дорог тебе твой дом...», «Жди меня, и я вернусь...» или, скажем, «Священная война» — более чем стихи. Это часть жизни...»

Так рассуждает Ваншенкин, и он, без сомнения, прав. Необходимо только сознавать, что «более чем стихи» одновременно означает и «менее чем поэзия». «Если дорог тебе твой дом...», конечно же, гораздо больше значило в военном быту, нежели «Две строчки», но, бесспорно, гораздо меньше значит в бытии поэзии, чем стихотворение Твардовского.

Поэтическая, художественная ценность — сложнейшая и очень многогранная проблема. Но есть одно весьма «простое» ее решение, которое именно в силу своей простоты ускользает от подавляющего большинства тех, кто размышляет о поэтической ценности.

Стихотворение, действительно обладающее поэтической ценностью, способно жить в душах людей как бы всецело само по себе; оно становится отделившейся от породивших его фактов жизни, самостоятельной реальностью нашего бытия. Это совершенно очевидно в отношении классического наследства. Но это полностью относится и к подлинной поэзии новейшего времени — скажем, ко многим стихотворениям Заболоцкого, Твардовского, Прасолова, Рубцова.

Между тем у подавляющего большинства членов Союза писателей есть книги или даже десятки книг, но нет *стихотворений*, живущих среди людей.

Правда, как уже говорилось, те или иные лишенные высокой поэтической ценности рифмованные строки подчас могут приобрести широкую известность благодаря тому, что в них затронута какая-либо общезначимая острая тема, — пусть даже она запечатлена в них крайне поверхностно и несовершенно. Они, эти стихи, держатся не собственно поэтической внутренней энергией, а какими-либо внешними «подпорками».

Кстати сказать, аналогично обстоит дело и с очень многими стихами, ставшими песнями: они существуют благодаря энергии напева, а нередко даже энергии их исполнителя, певца. И. Фоняков правильно писал недавно на страницах «Литературной газеты» (1986, № 41), что «популярность поэзии Владимира Высоцкого все-таки лишь «в-третьих», если не

«в-четвертых», определяется ее собственно литературными достоинствами, а «во-первых» и «во-вторых» — личным обаянием, драматическими качествами прекрасного актера и барда». Я бы только вместо слова «поэзия» употребил словосочетание «тексты песен» Высоцкого.

Итак, необходимо принципиально разграничивать стихотворения, существующие в мире благодаря своей собственной органической жизненной силе, от зарифмованных текстов, чье существование держится на каком-либо ином основании — по-своему, быть может, важном, но не имеющем отношения к поэзии в собственном смысле.

Есть немало авторов, привлечших внимание широких или даже широчайших кругов читателей, но не создающих *стихотворений* в полном значении этого слова, стихотворений, которые остаются и живут уже как бы независимо от автора. Подчас дело идет всего лишь об одном стихотворении, созданном на гребне необычайного творческого взлета. Так, поэтесса Юлия Друнина в свое время пережила такой взлет:

Я только раз видала рукопашный,
Раз наяву. И тысячу — во сне.
Кто говорит, что на войне не страшно,
Тот ничего не знает о войне.

Здесь навсегда покоряет уже сам по себе благородный тон предельной искренности, поэтической честности; сколько стихов о войне предлагают нам поверить, что автор их именно «тысячу» раз наяву видел или даже сам преодолевал сверхчеловеческие муки! И вдруг — эта последняя правда: вполне достаточно «только раз» видеть... И лаконичное стихотворение живет полной жизнью уже более четырех десятилетий и, не сомневаюсь, будет жить еще долго. Остается только выразить сожаление, что за этим стихотворением не последовали другие, но в то же время надо прямо сказать: большинство тех современников Юлии Друниной, которые имеют более широкую известность, чем она, не могут предъявить миру *ни одного* стихотворения.

Итак, истинный поэт — это тот, кто создает стихотворения, которые и есть реальное воплощение поэтической ценности. В книгах многих и многих современных авторов присутствуют те или иные интересные мысли, чувства, яркие зарисовки, стилевые красоты, впечатляющие ритмические ходы и т. д., но нет в них подлинных стихотворений, восприняв которые человек уже никогда не сможет забыть свою встречу с ними: они навсегда войдут в духовную память.

Мы нередко абсолютизируем значение *таланта*, забывая о том, что талант есть все же только способность, только

возможность создания художественных ценностей. Необходимо строго различать, так сказать, *демонстрацию* талантливости от осуществленного на ее основе подлинного творческого свершения, то есть, в данном случае — полноценного стихотворения.

После этих общих соображений возвратимся к перечню сегодняшних поэтов, предложенному К. Ваншенкиным. Из этого перечня, как я полагаю, следует отобрать около половины имен, — имен создателей подлинных *стихотворений* (или, скажем, полноценных глав из поэмы). Это Ю. Кузнецов, С. Куняев, Е. Исаев, А. Межиров, В. Соколов, Д. Самойлов, А. Жигулин, О. Чухонцев, В. Казанцев¹.

Решусь высказать убеждение, что К. Ваншенкин, пусть и с некоторыми поправками, согласится с таким отбором из его «списка» (я имею в виду, что он, наверно, сочтет нужным вычеркнуть из моего «варианта» два-три имени и, с другой стороны, два-три опущенных мною имени вставить, но в общем целом будет исходить из тех же принципов, что и я). Наиболее важен, с моей точки зрения, тот факт, что Ваншенкин перечислил почти всех сегодняшних поэтов, которые и мне представляются наиболее серьезными и — в данном случае это выдвигается на первый план — создавшими стихотворения в собственном смысле слова, то есть поэтические ценности². Я никак не могу понять только одного: почему Ваншенкин, обдумывая свой перечень, смог забыть о поистине бесценном современном поэте Николае Ивановиче Тряпкине? Надеюсь, что это просто ошибка памяти. В остальном у меня нет претензий к ваншенкинскому перечню.

Может, впрочем, возникнуть некоторое недоумение, ибо ведь я в 1970 годах составил антологию, в которую вошли стихотворения поэтов, родившихся в тридцатые годы³ (то есть именно тех, которых имел в виду в своем вышеупомянутом сочинении Аннинский), а между тем в книге этой

¹ Обо всех этих поэтах я не раз говорил в печати как о наиболее значительных, — притом в большинстве случаев говорил еще тогда, когда они не имели сколько-нибудь широкого признания или даже не имели его вообще.

² Имена этих поэтов в различного рода «официальных» перечнях как бы растворяются среди имен менее или гораздо менее значительных. Так в отчетном докладе на VI съезде писателей РСФСР (декабрь 1985) в разделе о «достижениях поэзии» названы были почти все перечисленные только что имена (кроме Василия Казанцева), но эти имена «затерялись» среди 60 (!), более половины из которых — «секретарские» имена (нет никакого сомнения, что подавляющее большинство из этих имен не было бы названо, если бы их не увенчивал титул секретаря).

³ Страницы современной лирики. М., 1980.

помимо перечисленных Ваншенкиным (Соколов, Жигулин, Куняев, Казанцев, Чухонцев, Кузнецов) представлены еще четыре поэта¹. Но здесь я не буду спорить, так как в течение последнего десятилетия эти не упомянутые Ваншенкиным поэты работали, к сожалению, менее или даже значительно менее плодотворно, чем в шестидесятых — первой половине семидесятых годов, когда без них картина поэзии была бы неполной. А поскольку речь идет о поэтическом *сегодня*, Ваншенкин имел право не называть их имен. Я решительно не согласен только с отсутствием имени Николая Тряпкина.

Вместе с тем не могу не сказать, что и наиболее значительные достижения ряда названных Ваншенкиным поэтов связаны с концом 50-х — началом 70-х годов. Это можно отнести, например, и к А. Межирову, и к Е. Исаеву, и к Д. Самойлову. Но я готов в этом случае, так сказать, извинить Ваншенкина, ибо речь идет о поэтах его поколения, — что дает ему особенное право закрыть глаза на их несомненный творческий «спад», характерный для последнего десятилетия.

И еще одно необходимое дополнение. К. Ваншенкин назвал в конце своего перечня имена Казанцева и Чухонцева, книги которых, по его словам, «вовсе не прочитаны критикой». Сам он их прочитал, чему нельзя не порадоваться. Но есть еще три замечательных современных поэта, которых Ваншенкин, полагаю, пока не прочитал.

Позволю себе высказать надежду (основанную на прощательном ваншенкинском перечне), что если бы он прочитал, точнее, пережил три вышедшие в последнее время книги:

Виктор Кочетков. Крик ночной птицы.

Борис Сиротин. Люблю невзначай и навек.

Виктор Лапшин. Поздняя весна,—

он бы включил имена их создателей в свой перечень (понятно, в рубрику «не прочитанные критикой»).

В книгах каждого из отобранных мной из перечня К. Ваншенкина поэтов (и, конечно, у «пропущенного» Николая Тряпкина) есть десяток или даже несколько десятков *стихотворений* в собственном смысле этого слова. Именно потому они и представляют по-настоящему современную поэзию, и именно по их стихотворениям будут судить о поэтическом творчестве нашего времени потомки.

Есть замечательные стихотворения и у тех поэтов, кото-

¹ В антологию вошли и стихи Прасолова и Рубцова, имена которых Ваншенкин не мог упоминать, поскольку вел речь о сегодняшней поэзии.

рые пока еще совсем «не прочитаны критикой», — В. Кочеткова, Б. Сиротина, В. Лапшина. Я еще вернусь к этим именам. Сначала нужно поговорить о другом.

Нетрудно предвидеть, что те или иные читатели и даже критики отнесутся к моему стремлению составить, так сказать, канонический перечень сегодняшних творцов поэтических ценностей с недоумением либо даже протестом. Поэзия — и вдруг какие-то перечни, списки, подсчеты... — возразят одни. Нам нужны все поэты, а не некий узкий круг, — возмутятся другие, опираясь на навязшую в зубах формулу «хорошие и разные». Зачем обижать многих тружеников стиха, остающихся за пределами перечня? — посетуют третьи, представители «гуманного» взгляда на жизнь и литературу, не понимающие, что действительный литературный антигуманизм выражается как раз в «уровниловке», благодаря которой, скажем, живые Заболоцкий, Рубцов, Прасолов имели гораздо или даже неизмеримо меньшее признание, чем десятки бойких виршеписцев их времени.

Я отнюдь не перечеркиваю работу тех, кто остается за пределами перечня; моя цель — установить своего рода точку отсчета, которая позволяет конкретно размышлять о поэтических ценностях. И для меня не подлежит сомнению, что без этого выглядящего на чей-нибудь взгляд «примитивно» акта невозможно отрешиться от посредственности в сфере стиха, подняться над ней. В массе критических обзоров поэзии дело обстоит именно так: в одном ряду с творцами реальных ценностей оказываются авторы, которые, допустим, не лишены таланта, но не смогли создать ни единого стихотворения, обладающего тем самостоятельным бытием, каковым обладают «Приблизился апрель к середине...» Заболоцкого, «Две строчки» Твардовского, «Тихая моя родина...» Рубцова или «Еще метет во мне метель...» Прасолова.

3. Стихотворение как художественная ценность

Необходимо, насколько это позволяют рамки статьи, конкретизировать понятие о стихотворении как о воплощении художественной ценности. Прежде всего следует обратить внимание на тот факт, что проблема ценности решается в отношении эпической, повествовательной литературы значительно «проще», чем в отношении лирической поэзии. Это ясно подтверждают исторические судьбы классических образцов литературы. Не так уж легко указать примеры долгой недооценки выдающихся повествователей, но совершенно очевидна длительная история действительного признания

высшей художественной ценности лирики Федора Глинки, Боратынского, Тютчева, Полонского, Фета, Случевского, Иннокентия Анненского; можно с полным правом сказать, что наследие этих поэтов реально заняло свое законное место в литературе лишь в самое последнее время — в 1960—1980-х годах.

Правда, и значительно ранее, даже непосредственно при жизни этих поэтов, их творчество находило адекватную оценку в суждениях их проницательнейших современников или ближайших наследников — Пушкина, Некрасова, Тургенева, Достоевского, Григорьева, Толстого, Страхова, Владимира Соловьева, Блока и других, — но такие суждения сплошь и рядом воспринимались как своего рода каприз¹ и не стали тогда сколько-нибудь широким достоянием.

Причины особенной трудности ценностного суждения о лирической поэзии многообразны. Но одним из важнейших исходных моментов является своеобразие самой художественной реальности лирики, ее «поэтического мира», который и есть сфера воплощения ценности². В лирике сердцевиной поэтического мира является личность «лирического героя», который находится в чрезвычайно сложном соотношении с реальной личностью автора, поэта. Эта сотворенная искусством личность, это собственно поэтическое лицо существует целиком и полностью в художественной реальности стихотворения, то есть в слове и ритме. В лирике нет сколько-нибудь развернутого сюжета и воссоздания жизненных обстоятельств; перед нами явлено, по сути дела, только *слово* автора. Правда, и в лирике подчас есть те или иные «изобразительные» детали, но сам тот факт, что их может и не быть, а стихотворение без них нисколько не теряет своей художественной полноценности, свидетельствует о принципиальной своеобразии лирического искусства.

Повествование (в том числе и стихотворное), в котором создано определенное действие и конкретная «картина» мира, в известном смысле гораздо легче анализировать, чем лирику, ибо оно поддается упрощающему задачу критика расчленению. Мы можем как бы отвлечься от словесного воплощения романа или рассказа и говорить о созданной в слове реальности героев и их действий и взаимоотношений; с другой стороны, столь же естественно «отделяется» повествователь, рассказчик, который создал эту реальность в своем художественном слове. Правда, соотношение худо-

¹ Именно так были встречены, например, суждения Достоевского и Толстого, ставивших Тютчева рядом с Пушкиным.

² См. глубокое исследование вопроса в недавно изданной книге: Федоров В. О. О поэтической реальности. М., 1984.

жественной реальности и повествователя далеко не всегда так ясно и прозрачно, как, скажем, в «Записках охотника» Тургенева или «Последнем поклоне» Астафьева, но в принципе оно, это взаимоотношение, может быть отчетливо выявлено.

По-иному обстоит дело в лирике, ибо здесь нет той реальности героев и событий, которая предстает как своего рода опосредующее звено между художественным словом и личностью творца. Слово (и ритм) и есть *единственная* реальность произведения, хотя, конечно, суть не в слове, а в воплотившемся в нем — и только в нем — поэтическом мире.

Вот почему критический анализ лирики столь трудное дело. Необходимо, ни в коей мере не отвлекаясь от слова и ритма, раскрывать поэтический мир. Между тем критики сплошь и рядом упускают, теряют этот свой истинный предмет. Они либо отвлекаются от слова и ритма и начинают говорить о личности автора, поэта, как они себе ее представляют, воображают, — вернее, о *мыслях* и *чувствах*, свойственных, как они «догадываются», этому автору, либо, напротив, об особенностях слова и ритма, присущих произведению. Правда, чаще всего критик стремится сказать и о первом, и о втором, но это не спасает положения. Отдельные характеристики слова и ритма и, с другой стороны, мыслей и чувств автора никак не могут слиться воедино и предстать как характеристика лирического мира в его подлинном существе.

Здесь необходимо сделать одну очень важную оговорку. Лирическая «беллетристика» как раз вполне поддается подобному анализу, ибо в ней, в отличие от поэзии в собственном смысле, все сводится к мыслям и чувствам, выраженным в эффектном слове и ритме. Но когда этот способ анализа применяется к истинной поэзии, он попросту бьет мимо цели.

Конечно, в подоснове лирического творения лежат мысли и чувства поэта. Но если ограничиться этим утверждением, мы попросту не сможем принципиально разграничить классическое лирическое творение и любое зарифмованное выражение мыслей и чувств, которое способен составить каждый человек — без исключения. Суть дела в том, что истинное лирическое творение — это именно *творение*, которое никак не сводимо к вызвавшему его к жизни мыслям и чувствам.

Вполне очевидно, что рассуждение на моральную тему и подлинно нравственный поступок, этическое *деяние*, которое в конечном счете тяготеет к *подвигу*, — это феномены совершенно разного порядка. Но данное принципиальное различие сопоставимо с различием общедоступного *выраже-*

ния мыслей и чувств (в том числе и зарифмованного выражения) и подлинного творения лирической поэзии. Способность к действительно нравственным поступкам определяется не знанием моральных норм, а трудной этической закалкой, осуществляемой самой жизнью в ее цельности. Но точно так же способность к созданию подлинно художественных творений дается только длительным и тяжким опытом самой жизни художника, опытом, определенным М. М. Пришвиным как «творческое поведение». Только на основе этого «поведения» создаются лирические творения, имеющие безусловную ценность. И эти творения не просто выражение мыслей и чувств; они, по сути дела, адекватны поступку и, в конечном счете, — подвигу. И именно то в произведении, что сопоставимо с *поступком*, с деянием, несет в себе художественную ценность.

В стихотворении с необходимостью присутствуют определенный «субъект», так называемый лирический герой, и «объект», то есть внешняя по отношению к этому герою реальность — будь то явление природы, другой человек, событие или мир «вообще», в целом. Но в лирике обе эти стороны как бы не обладают полновесным самостоятельным бытием — уже хотя бы потому, что в предельно сжатом объеме лирического стихотворения (которое может ведь состоять всего из нескольких кратчайших строк) они не столько воссозданы, сколько обозначены, если угодно, названы.

Суть дела не в «субъекте» и не в «объекте», но в их конкретном взаимоотношении, встрече, столкновении, то есть в определенном совершающемся в самом стихотворении *событии*. Подлинное стихотворение живет не неким изображенным в нем событием (это — беллетристика), и не мыслью и чувством автора, но своим собственным — сотворенным, поэтическим — событием, которое и могло состояться именно и только в нем одном.

Выясняя эту суть лирического творчества, я обращусь к стихотворениям тех названных мной выше поэтов, которые еще совсем «не прочитаны» критикой.

Стихотворение Виктора Кочеткова основано на общеизвестном, нередко даже упоминаемом как пример прописной, банальной истины «событии»: речь идет о том, что Волга впадает в Каспийское море. Но подлинное событие стихотворения отнюдь не в этом, но в остром, драматическом столкновении лирического героя с так спокойно воспринимаемым всеми «фактом»:

О Волга! Кружит над тобою сапсан,
Протоки твои спеленало туманом.

Великие реки текут в океан,
Одна только ты не слилась с океаном.

Совсем обессилен в неравной борьбе,
Волна твоя дюны прибрежные гложет.
И Каспий телком присосался к тебе —
И с жадностью пьет, и напиться не может.

Ты столько преград одолела в пути,
На ста пристанях намозолила спину.
Металась, как пойманный зверь взаперти,
За крепкой стеною бетонной плотины...

И вот он, стодневной дороги конец.
Но где ж океан? Его нет и в помине!
Растрепа-ветловник, да мох-плауноц,
Да стадо гусей, прозябающих в тине.

И облако пыли растет вдалеке,
И ветер зашелся в неистовом оре.
Легко ли великой российской реке
Впадать в это плоское мелкое море!

И кружит сапсан, недоступно высок,
Черкая крылами по ветреной стыни.
И воды, и годы уходят в песок,
В дремучий песок прикаспийской пустыни.

Встреча лирического героя с Волгой оказывается прямо-таки трагедийной, и стихотворение может быть даже воспринято как чрезмерно мрачное, безысходное. Но мужественное достоинство его слога воплощает в себе силу духа. И именно такой отважной беспощадности требует от поэзии Время. Не сомневаюсь, что стихотворение Виктора Кочеткова, даже при определенном его образно-стилевом несовершенстве (оно могло бы быть лаконичнее, менее детализованным и лишенным некоторых «общих мест»), являет собой истинную поэтическую ценность и оставит неизгладимый след в памяти каждого человека, который откроет ему свою душу.

В том же творческом русле создано своего рода программное стихотворение Бориса Сиротина:

В поэзии крестьянствовать негоже;
Грешно рабочим клясться лемехам,
Что ты их возлюбил до смертной дрожи, —
Ведь это клятва собственным стихам!

Грешно и неприлично клясться воле,
На самом деле только плен любя,
И все поминать родное поле —
Ведь этот звук для самого себя!

И вовсе уж постыдно на рыбалке,
В ленивых водах лета отразясь,
Потом твердить про этот подвиг жалкий
И некую воскреснувшую связь.

Земле оставьте пыль ее и слякоть,
Воде оставьте рябь ее и гладь,
Оставьте им права
от нас отдельно плакать
И перед ликом Вечности стоять!

Стихотворение по-настоящему значительно уж хотя бы потому, что, обращаясь к собратьям, поэт явно обращается в равной мере к самому себе (это особенно ясно в целостном контексте упомянутой выше книги Бориса Сиротина). Поэтические декларации чаще всего строятся как раз на противопоставлении себя и каких-либо заведомо чуждых явлений, о которых вообще нет смысла говорить в подлинно творческом манифесте, ибо это значит подменить его поверхностным памфлетом. Стихотворение Бориса Сиротина как бы поднимает духовный уровень современного поэтического самосознания на новую ступень, обнажая несостоятельность огромного массива стихов, пытающихся превознести то, что поэт определил как «подвиг жалкий». И в этом состоит поэтическое событие или, вернее, деяние, совершающееся в стихотворении.

Это подлинное творчество, при котором стихотворение само по себе, в своей собственной внутренней сути раскрывается как поступок, как деяние, в высшей степени свойственно и поэзии Виктора Лапшина. Но я уже не раз говорил о ней и хочу здесь просто отослать читателя к моей статье в ежегоднике «Контекст. 1986», где речь идет об одном из лучших стихотворений поэта «Желание».

4. О «молодой» поэзии

Приходится ставить слово «молодой» в кавычки, ибо — о чем много говорилось в критике — речь идет об авторах, которым, в их подавляющем большинстве, перевалило — или даже давно перевалило — за тридцать, а кое-кому и за сорок. Не раз в печать прорывались злые напоминания о том, что великие поэты «успевали» свершить свой творческий подвиг к тридцати семи, тридцати и даже двадцати семи годам.

На первый взгляд это звучит поистине сокрушающе. Но существуют непростые и почти неизученные закономерности, в силу которых в те или иные эпохи поэты обретали зрелость в разном возрасте. Вернемся, скажем, на

сто лет назад, в 1887 год, и окажется, что собственно молодых поэтов мы не найдем; все наиболее значительные лирические поэты были тогда, как и ныне, далеко не молодыми или даже пожилыми людьми: Фету — 67 лет, Полонскому — 68, Майкову — 66, Случевскому — 50, Апухтину — 47... При этом все они творили тогда в полную силу.

Между тем двадцати-тридцатилетние в то время Иннокентий Анненский, Федор Сологуб, Вячеслав Иванов или Константин Бальмонт только еще ищут свой путь в поэзию и действительно войдут в нее лишь тогда, когда им будет под сорок или уже за сорок...

Словом, сам по себе факт отсутствия в прямом смысле молодых поэтов (факт, который ныне травмирует многих критиков) еще не означает отсутствия поэзии. Многие созданные в 1880-х годах стихотворения Фета, Полонского или Случевского принадлежат к вершинам русской поэзии — хотя тогдашние критики, за редчайшими исключениями, этого ни в коей мере не понимали. Убежден, что такие стихотворения созданы и создаются и в 1980-х годах.

И все же многие критики говорят о бедности или даже упадке поэзии. Нельзя не сказать о том, что в конечном счете этого рода сетования обусловлены присущей множеству людей склонностью бранить современную литературу, противопоставляя ей некое «доброе старое время», которое находят на отдалении десяти, двадцати или более лет... Склонность эта в равной мере распространена и среди читателей, и среди самих литераторов; она пользуется любым предлогом, чтобы вырваться наружу. Перед нами вовсе не какое-то новое, характерное именно для нашего времени поветрие, но очень давняя и имеющая свою поучительную историю «традиция».

За примерами не надо далеко ходить. Вот, скажем, недавно вышедшая в свет (издательство «Современник») книга избранных сочинений критика второй половины XIX века Николая Страхова, превосходно подготовленная к изданию Н. Н. Скатовым. Книгу эту открывает содержательная работа Страхова «Бедность нашей литературы», впервые изданная в 1868 году. Показывая, что многие тогдашние критики самых разных направлений — и «западнического» и, особенно, «славянофильского» толка — со всей резкостью говорят о «бедности» современной литературы, Страхов утверждал, что на деле имеет место *«бедность сознания»* реальных богатств литературы.

Ныне безусловно ясно, что правота была на стороне Страхова, ибо ведь речь шла ни много, ни мало о времени расцвета творчества Толстого, Достоевского, Лескова, Гонча-

рова, Щедрина, Островского и — в поэзии — Тютчева, Некрасова, Фета, Полонского, Алексея Толстого!

Критик стремился понять причины этой «бедности сознания», и многие его суждения сохраняют свой живой интерес и сегодня. Но в данном случае мне важно было прежде всего показать, что мнение о «бедности» современной литературы может быть абсолютно и поражающе ложным.

Что же касается конкретного содержания работы Страхова, необходимо упомянуть здесь об одной мысли критика. Он писал, что, сокрушаясь о «бедности» современной литературы, «мы одинаково не знаем ни ее дурных, ни ее хороших сторон и осуждаем ее огульно, без разбора».

Естественно, что такое неумение различить истинные и мнимые ценности поэзии легко порождало «огульное осуждение» ее современного состояния. И я убежден, что сегодняшние разговоры о «бедности» и «упадке» поэзии обусловлены прежде всего подобным же неразличением истинного и мнимого. Критики, сетующие сегодня на «упадок», явно исходят из того, что находится на поверхности литературы и бросается в глаза.

А на поверхности с конца 1970-х годов находится нечто, надо прямо сказать, невиданное, небывалое. На протяжении тех почти четырех десятилетий, в течение которых я более или менее внимательно следил за движением поэзии, многократно раздавались голоса, протестующие против выдвижения так называемых обойм, то есть трех-четырёх наиболее весомых имен. Протесты этого рода едва ли оправданы: история поэзии ясно показывает, что в каждом поколении в самом деле существовало несколько ведущих поэтов. И критиков можно упрекать лишь в том, что они выдвигают «не тех», кого следует, а не ставить им в вину самый факт выделения нескольких значительнейших имен.

Однако ныне при участии многих критиков выдвинута на первый план не имеющая прецедентов «суперобойма», состоящая уже не из нескольких, но из нескольких десятков или даже сотни (!) имен. Вокруг этой суперобоймы, которую называют «новой волной», «поколением тридцатилетних», «пристальным (?) поколением» и т. п., еще недавно шли пространнейшие дискуссии. Притом — что в высшей степени характерно — в этих дискуссиях небывало активное участие принимали и сами их «герои» — сиречь вошедшие в обойму стихотворцы, которые неукоснительно называли несколько десятков имен своих сотоварищей.

Войти в ряд пресловутого «поколения» было весьма несложно: вполне достаточно, чтобы стихотворца один раз

солидно похвалили или столь же солидно поругали (а лучше всего — и то, и другое вместе) в каком-либо заметном печатном органе — и он автоматически включался во все удлиняющийся реестр «новой волны». Я знаю это не из вторых рук: достаточно мне было положительно отозваться (в конце 1970-х годов) о стихах Петра Кошеля и Владимира Урусова, и они тут же стали фигурировать в большинстве пространных перечней личного состава «новой волны». В результате имена их как бы растворились в общем ряду — среди стихов самого разного и даже несовместимого художественного уровня...

Может показаться, что, ставя вопрос и о распространённом сегодня представлении об упадке поэзии и, с другой стороны, о настойчивой пропаганде упомянутой суперобоймы, я неправомерно смешиваю две различные проблемы. Но в действительности между тем и другим есть теснейшая внутренняя связь.

Прочно утвердившаяся ныне метода выдвижения (не только, кстати сказать, в критических статьях, но и в коллективных сборниках стихов) нескольких десятков авторов сразу, притом без какого-либо разграничения, если воспользоваться словами Страхова, «дурного и хорошего», привела к тому, что некий сугубо *средний* уровень начал восприниматься как чуть ли не характернейшая черта сегодняшнего этапа развития поэзии.

Пропагандисты суперобоймы в самом обилии выдвигаемых ими имен усматривали, похоже, признак «расцвета». Но те критики и читатели, которых это обилие не обольщает, видят прежде всего господство стихов заведомо среднего уровня и легко склоняются к выводу о поэтическом упадке... Так что выдвижение суперобоймы и представления об упадке в самом деле взаимосвязаны.

Но есть и иные, не менее тяжкие последствия этого оперирования сразу несколькими десятками имен. Ибо операция эта оказывает воздействие не только на восприятие критиков и читателей, но и на самих стихотворцев. Правда, не все из них поддаются этому воздействию. Так, уже упомянутый Петр Кошель, или Надежда Кондакова, или Николай Дмитриев, — как можно судить по их стихотворениям и высказываниям последних лет, — стремятся сохранить независимость от того общего ряда, в который они «включены». Но весьма печальное зрелище представляет, например, литературная судьба Владимира Урусова. Как это ни парадоксально, он, включившись в общий ряд, словно бы пошел в своем развитии назад. Его стихи, написанные в середине семидесятых годов, в возрасте около двадцати пяти лет,

были, право же, значительно более весомыми и зрелыми по духу, чем теперешние.

И именно в этой тенденции, которую можно определить как своего рода прогрессирующий инфантилизм, — едва ли не самая существенная и самая огорчительная особенность «поколения тридцатилетних». Включаясь в общий ряд, стихотворцы явно утрачивают личную творческую ответственность и превращаются в участников некоего сугубо «молодежного» по духу и по стилю поведения литературного кружка.

Здесь необходимо сделать отступление «теоретического» характера — о том, что такое, собственно, литературное или, конкретно, *поэтическое поколение*? Конечно, в основе его лежит возрастное, если угодно, «биологическое» представление. Так, мы ведем речь о пишущих стихи людях, родившихся во второй половине сороковых — начале пятидесятых годов (именно они входят в реестр «новой волны»). Но чисто количественное определение, разумеется, недостаточно; поэтическое поколение неизбежно должно обладать качественным своеобразием. Между тем в многочисленных статьях о «поколении тридцатилетних» не найти сколько-нибудь внятных суждений на этот счет.

Не могу не заметить, что и очень трудно или даже невозможно сказать нечто определенное, когда имеешь дело сразу с несколькими десятками представителей «поколения» (а ведь именно такой «размах» характерен для статей о «тридцатилетних»). Гораздо плодотворней был бы разговор о двух-трех, в конце концов даже и об одном серьезном представителе поколения.

Но суть проблемы даже не в этом. Поэтическое поколение действительно начинается не тогда, когда люди определенного возраста издают сборники стихов того или иного содержания, но тогда, когда эти люди возлагают на свои собственные плечи все бремя жизни и поэзии, всю полноту *ответственности* перед современной и в особенности будущей судьбой поэтического творчества.

Это целиком остается в силе и в том случае, если поэт критически — пусть даже и крайне критически — относится к своему поколению. Лермонтов писал: «Печально я гляжу на наше поколенье», но он тут же принимал на себя (кстати, в двадцать четыре года!) всю ответственность и перед современностью, и перед возможной грядущей «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом». Именно потому такая насмешка и стала невозможной...

Не следует думать, что подобную полноту ответственности можно найти только у ставших легендой классиков;

она отчетливо видна, скажем, у наших современников — Николая Рубцова и Алексея Прасолова и целого ряда их сверстников, притом уже в двадцатипяти-тридцатилетнем возрасте.

Между тем нынешнее «поколение тридцатилетних» в своей, так сказать, массе явно лишено этой самой ответственности. Приведу одно, но до чрезвычайности выразительное высказывание одного из «тридцатилетних». Я принципиально не хочу называть его имя. Во-первых, потому, что это в известном смысле опасно. Любое суждение об авторах данного «поколения» тут же подхватывается ими и близкими им критиками и используется в рекламных целях. Так, например, несколько лет назад я неосторожно упрекнул одного из молодых критиков в том, что он «готов поднимать на щит чуть ли не любые стихи — вплоть до имеющих чисто эпатажирующий смысл сочинений А. Приймы». И что же вы думаете? С тех пор я не один раз с изумлением и даже некоторым ужасом видел свое имя в печатных перечнях тех, кто «писал об А. Прийме», подтверждая-де — пусть и негативно — значительность его стиховой продукции! То есть в данной ситуации оказывается не столь уж важным, что именно ты написал; главное — назвал имя...¹

Но я не хочу называть имя автора цитируемой ниже статьи и по другим соображениям. Если я назову имя, цитата будет неизбежно воспринята как выражение индивидуальной позиции ее автора. Между тем статья, которую я имею в виду, написана явно от лица целой группы стихотворцев, в ней постоянно возникает местоимение «мы» и перечисляются десятки имен, которые представляют это «мы». Нет никакого сомнения, что большинство из названных в статье «тридцатилетних» всецело согласно с высказанной в ней позицией. Словом, перед нами не чисто индивидуальное, а вполне типичное высказывание типичного представителя «тридцатилетних». Вот оно:

«Дайте молодым поошибаться, не учите их правописанию... Это упрек вам, отцы, поводыри... Ругайте нас. Одобряйте нас. Только не молчите. Мы — ваши дети».

Так выражает самосознание «тридцатилетних» один из «среднестатистических» его представителей: ему было в момент появления статьи 35 лет, и он издал к тому времени три книги...

Лариса Васильевна назвала свою статью об этом «поко-

¹ Имя А. Приймы я решаюсь назвать здесь потому, что я все равно уже «попался», а также и потому, что, несмотря на достаточно громкий шум вокруг этого имени, оно уже явно забыто.

лении», к которому она причислила более тридцати имен, так: «Дяденьки в коротких штанишках» (см. «Литературную газету» от 18 января 1984 г.). Злое, но, увы, точное название. Однако напрасно поэтесса огорчалась в этой самой статье, что-де «у «пристального» поколения нет своих критиков... Нет у них своего Аннинского или Кожинова».

Во-первых, у них сколько угодно критиков, выполняющих их настоятельную просьбу (см. вышеприведенную цитату): «Только не молчите...» И поскольку они «пристально» улавливают любое упоминание, критиков им хватает с лихвой. С другой же стороны, они мечтают о критиках — «отцах, поводырях», которым уместно сказать: «Мы — ваши дети». Кто же способен выполнять такую роль в отношении детей, которым уже под сорок и более? Аннинский и Кожинов явно еще не «доросли» до этой роли. Тут, без сомнения, требуются люди, прочно разменявшие седьмой десяток. Но положение их, прямо скажем, незавидное, ибо после не столь отдаленного окончания их пути стихотворные дети, очевидно, должны с горечью воскликнуть: «Ах, безответственные отцы-поводыри, не смогли довести нас до пенсии!..»

Прошу прощения за расхожую шутку, от которой трудно удержаться, читая подобные только что цитированному литературные манифесты. Если же говорить всерьез, поэзия может действительно твориться только на почве безусловной и безраздельной *личной* ответственности ее создателя и перед искусством, и перед жизнью. В разбираемой же литературной ситуации эта ответственность, с одной стороны, как бы распределяется, теряя при этом всякую весомость, между многочисленными членами «поколения», с другой — перелagается на плечи «отцов». Все это и порождает какой-то безнадежный инфантилизм «поколения», представители которого и под сорок лет осознают себя в качестве «детей».

Важно понять конкретную сущность того внутреннего механизма, который определяет самый уровень литературной работы «поколения». Дело в том, что работа любого писателя и поэта всегда имеет в виду некоторого, по выражению Михаила Пришвина, «читателя-друга», способного всесторонне воспринимать и оценивать произведение. В пределе — это, так сказать, идеальный читатель, воплощающий в себе высшие эстетические и нравственные качества. Но между таким воображаемым (подчас в очень неясном, туманном облике) адресатом и, с другой стороны, поэтом с неизбежностью находятся еще и реальные, близкие адресаты, и это главным образом прямые собратья по делу. И уровень работы пишущего во многом определяется уровнем тех, к

кому он прямо и непосредственно обращает свои стихи.

Вот почему практическое «включение» того или иного автора в пресловутое «поколение» может привести и приводит к понижению художественного уровня его работы, — в том числе к заведомо бесплодному в данном возрасте инфантилизму.

Сошлюсь хотя бы на того же В. Урусова. В двадцать пять лет он писал, обнаруживая готовность действительно стать выразителем поколения, принимающим на себя полностью ответственности; «Пока есть долги за нами, что пустыми играть словами, что шуметь о своей любви». Но под сорок лет он публикует главным образом нечто подростковое: «Когда иду по улице кипящей, ищу в толпе среди миллионов лиц — наверно, это парень настоящий, и вот она — царица всех столиц. Заговорю — предстану сумасшедшим, все объясню — и буду дураком...» и т. п.

Особенно наглядно выступает этот инфантилизм во все расширяющемся за последнее время своего рода «левом» крыле поколения тридцатилетних, в которое входят так называемые «поэты-экспериментаторы», активно пропагандируемые некоторыми критиками. Апологеты этих авторов, очевидно, не отдают себе отчета в том, что сам термин «экспериментатор» никак несовместим со словом «поэт». Ибо поэт — это тот, кто создает поэзию, а «эксперимент», согласно верному определению новейшего «Словаря русского языка», есть только «попытка осуществить что-либо». Поэзия начинается лишь после того, как окончились эксперименты.

В целом же современные экспериментаторы повторяют то, что достаточно широко делалось в сфере стиха на рубеже 50—60-х годов, — повторяют, надо признать, в более «изошренной» форме, но зато — в сравнении с тем временем — гораздо более вяло и скучновато. Да это и понятно: ведь тогдашние экспериментаторы были лет на десять моложе нынешних...

Говоря об «экспериментаторах», я уж ни в коем случае не стану называть каких-либо имен, ибо эти «тридцатилетние» (впрочем, кое-кому из них уже под сорок и за сорок) и их критики гораздо агрессивнее своего прямого предшественника А. Приймы. Они прямо-таки хищно бросаются на любое упоминание «своих» — пусть даже «уничтожающее».

Дело в том, что экспериментаторы, строго говоря, существуют *только лишь за счет критики*. Их апологеты нередко гордо восклицают, что вот, мол, объем критических статей о наших подопечных превышает объем их наличных стихов. Они не замечают, что тем самым выговаривают

крайне нелестную суть дела: «экспериментальное стихотворство» — это всего-навсего продукт критики.

В высшей степени характерный факт: констатируя ненормальное обилие касающихся их статей, «экспериментаторы» в то же время непрерывно жалуются, что их не замечают, замалчивают, игнорируют. И этот парадокс вполне понятен: жажда критики для этих авторов есть, по сути дела, жажда жизни, поскольку без критики, сами по себе, они просто не существовали бы.

И надо прямо сказать, что нападающие на них критики — в особенности самые яростные — ведут себя весьма легкомысленно, ибо сами дают жизнь чуждому им явлению. Вот, скажем, вышел в Ленинграде сборник «Круг», состоящий в основном из вяло-графоманских стиховых упражнений. И вскоре появляется большая статья Владимира Васильева «Среди миражей и призраков» (Наш современник, 1986, № 8), в которой критик прямо-таки рвет и мечет по поводу бледных или даже убогих виршей. Нисколько не сомневаюсь, что авторы «Круга» поистине плясали от восторга, читая эту статью, где они предстали чуть ли не как некие «потрясатели основ»...

Между прочим, «экспериментаторская группа» в поколении тридцатилетних, которая вначале насчитывала несколько человек, к настоящему времени разрослась уже до нескольких десятков московских и провинциальных стихотворцев (вполне понятно, что речь идет прежде всего о свидетельствах критики, так как сама стиховая продукция этого «течения» весьма незначительна). То есть и тут мы сталкиваемся уже с целой критической «сверхобоймой».

Но все это, прямо скажу, совершенно несерьезно. Поэзия, как уже говорилось, существует в форме обладающих реальной художественной ценностью стихотворений, а не в форме утверждающих себя всякого рода манифестами группировок, стремящихся постоянно расширяться.

Что же, могут спросить меня, в поэзии вообще нет «поколения тридцатилетних»? Напротив, нет никаких оснований сомневаться в том, что люди, родившиеся во второй половине 40-х — первой половине 50-х годов, в конце концов выразят себя в поэзии и внесут в нее свой неповторимый вклад. Но столь же несомненно, что нынешние попытки «создать» поколение посредством повторения из статьи в статью пространных перечней имен не только не открывают, но и безнадежно затемняют реальную суть этого поколения¹. Как уже говорилось, для выяснения проблемы нужны

¹ Мало того, эти внедрившиеся в сознание многих перечни затемняют и общую картину поэзии, создавая представление об ее «упадке».

не все удлиняющиеся списки, но углубленное осмысление работы нескольких наиболее серьезных поэтов. Необходимо отрешиться от искусственно сконструированных критиками «суперобойм» и обратиться к тем — кстати, заведомо весьма *немногим* — реальным поэтическим индивидуальностям, которые в самом деле вносят в поэзию нечто значительное и ценное, образуя в своей совокупности определенную «новую волну». Пока же речь шла, в сущности, о множестве людей известного возраста, печатающих стихи; ясно, что это слишком легковесная основа не только для решения проблемы «поколения», но и попросту для какого-либо серьезного разговора.

До сих пор в моем рассуждении о «молодой» поэзии только обрисовывалась внешняя ситуация (все эти суперобоймы и т. п.). Но, конечно же, ситуация не могла сложиться случайно, без существенных причин, коренящихся в самом характере переживаемого времени. Ныне общепризнано, что годы, в течение которых складывалось и так или иначе «выдвигалось» поколение «тридцатилетних», были годами общественного застоя и бюрократизма. И это, вполне понятно, не могло не оказать воздействия и на сам духовный облик «тридцатилетних», и, тем более, на обстоятельства, на сами «принципы» их вхождения в литературу.

С этим, без сомнения, связано ослабление или даже потеря чувства творческой ответственности и, в конечном счете, самой творческой воли, что, увы, характерно для многих «тридцатилетних». Притом в данном случае безразлично, идет ли речь о так называемых «традиционалистах» или же об «экспериментаторах», ибо их громко рекламируемое «бунтарство», которое противопоставляется «умеренности» остальных представителей поколения, — не более чем буря в стакане воды. Воистину разоблачительно определение, которое дали этим псевдобунтарям их «теоретизирующие» собратья — «метафористы» (или еще полукомическое «метаметафористы»). «Бунтовать» во имя метафоры — это занятие разве что для подростков.

Но вернемся к общественной атмосфере и обстановке, окружавшей «тридцатилетних» при их становлении. Они «выдвигались» в литературу, в частности, на многочисленных — всесоюзных, всероссийских, московских, региональных — «совещаниях молодых писателей», успехи которых оценивались в сущности, по *количеству* выдвинутых. Этот принцип «вала», осужденный ныне даже в чисто производственной сфере, сыграл самую печальную роль в судьбе поколения. С другой стороны, атмосфера застоя способствовала тому, что на первом плане обычно оказывались не вероят-

ные творцы поэтических ценностей, а энергичные «проталкиватели» своих публикаций и книг.

И результат был прискорбный. Если в предшествующий период сменили друг друга «громкая» и «тихая» лирика, то на смену им пришла, если угодно, принципиально «средняя» лирика. А «среднее» в поэзии — о чем речь шла в начале статьи — это, пожалуй, самое нетерпимое.

Естественно, встает вопрос, каков же выход? Неужто в поколении «тридцатилетних» нет ничего подлинно значительного? Разумеется, это не так. Но у одних поэтов творческий порыв как бы задавлен воздействием очень многочисленной, «средней» по своему уровню и тону «среды» — что наиболее печально. Другие поэты заглушены и оттеснены на задний план более пробивными сверстниками. Далее, нельзя не высказать уверенного предположения, что в силу характерного для нашего времени позднего становления (о чем уже шла речь) те или иные представители поколения находятся еще на пути к творческой зрелости.

И, наконец, последнее, но далеко не последнее по важности. Внимание и критики, и читателей сосредоточено главным образом на столичных авторах. Между тем едва ли я ошибусь, утверждая, что ныне гораздо вероятнее появление поэта в провинции, даже «глухой» провинции.

Нетрудно увидеть, что у истоков подавляющего большинства крупнейших отечественных поэтов находится та или иная «малая родина», в которой они обрели изначальное поэтическое мировосприятие. Нельзя себе представить Боратынского без села Мара, Тютчева без Овстуга, Лермонтова без Тархан, Некрасова без Грешнева, Фета без Новоселок, Блока без Шахматова, Есенина без Константинова, Заболоцкого без Уржума, Твардовского без Загорья и т. п.

Это тем более относится к поэтам послевоенного поколения; их детство, отрочество и юность, а подчас и ранняя зрелость прошли не в столицах. Соколов явился из Лихославля, Жигулин — из Воронежа, Куняев — из Калуги, Казанцев — из сибирской деревни Таскино, Чухонцев — из Павловского Посада, Кузнецов — из Тихорецка. Правда, едва ли они достигли бы полной зрелости, не оказавшись — кто в сороковых, кто в пятидесятых, кто в шестидесятых годах — в Москве. Своего рода излучение, «поле» культуры тогда слишком слабо ощущалось за столичными пределами.

Однако ныне положение решительно изменилось, и стало, так сказать, совсем необязательно ехать в столицу «за культурой». Два замечательных поэта, о которых шла речь выше, — Борис Сиротин и Виктор Лапшин — не выезжали из «провинции», даже такой «глухой», как костромской городок

Галич, где родился и живет до сих пор Виктор Лапшин. И есть все основания полагать, что новых поэтов надо сегодня «искать» не в центре литературной жизни, а, если угодно, в глуши. Один из прекраснейших представителей современной лирической поэзии Василий Казанцев в 1975 году написал многозначительное стихотворение, начинающееся строками:

Поэзия бежит в безвестность.
В неопытные голоса.
Во мглу, во тьму — в глухую местность.
В непроходимые леса.

Здесь я решусь сделать своеобразное отступление — процитировать свою статью, написанную семнадцать лет назад и опубликованную 12 февраля 1971 года в «Комсомольской правде» (тем более что эта газетная публикация как бы растворилась во времени и реально не существует). Статья называлась «Климат поэзии» и была ответом на статью Льва Аннинского, появившуюся в той же газете:

«Мне кажется, наступило время, когда мы можем со всей ясностью понять, что в поэзии существенна не манера, а лицо, не «направленчество», а творчество.

Собственно говоря, именно с этой мысли начал свою статью «Атака стихом» (Комсомольская правда, 1970, 17 октября) Л. Аннинский: он осудил «принципиальную частичность», «односторонность поэзии» недавних лет. Но затем вдруг как-то сбился и пошел по проторенному пути. В сегодняшней поэзии он выделил две, по его мнению, решающие тенденции, наиболее характерные представители которых — А. Кушнер и И. Лыцков.

Что ж, тенденции эти, очевидно, есть. Но, на мой взгляд, ни та, ни другая, ни обе вместе не определяют существа современной поэзии, причем именно потому, что это некие крайние устремления, которые ныне оказываются не в центре, а там, где им положено быть — по краям, на периферии поэзии.

В стихах и Кушнера, и Лыцова нелегко разглядеть черты живого лица.

*Если гриб на выброде молит, приходи,
Скоро зонтыш вытронят сеевом дожди,—*

цитирует Аннинский Лыцова и утверждает, что здесь слышна «есенинская» музыка. Да ничего подобного: это типичная «клюевщина», то есть малоплодотворное стилизаторство, которым в юности грешил подчас и Есенин.

В одной из своих статей Аннинский приводит строки Кушнера, которые кажутся ему концентрацией творческой энергии:

Дымок от папиросы и ветреный канал,
Чтоб злые наши слезы никто не увидал.

Но, простите, это же типичнейший «мандельштамп» (был в начале 1930 годов такой термин, образованный от имени Осипа Мандельштама, которого — часто весьма нетворчески — продолжает ныне А. Кушнер).

Впрочем, «направленчество» чаще всего ведет именно к перепевам, к эпигонству, поскольку оно не может быть почвой органического и самобытного созидания.

И когда Аннинский утверждает, что от «взаимодействия» тенденций, выразившихся в стихах Кушнера и Лысцова, зависит поэтическая ситуация 70-х годов, я отказываюсь этому верить. Мне представляется, что в нашей поэзии есть сила и прочность, которые не позволяют ей удариться в эти «крайности»; они так и останутся крайностями.

Поэтическую ситуацию 70-х годов, на мой взгляд, во многом определяют два своеобразных «резерва». Это, во-первых, целый ряд поэтов, выросших далеко от Москвы и пока еще недостаточно или же совсем не известных всесоюзному читателю...

Этим поэтам в каких-то отношениях труднее, чем столичным, но зато их меньше отвлекает от творческого бытия суета «направленчества». И когда они выходят на всероссийскую поэтическую арену, сразу обнаруживаются их преимущества. Так, появление на этой арене, например, воронежца Анатолия Жигулина в той или иной мере изменило сам поэтический климат.

Во-вторых, характер современной «ситуации» в поэзии зависит от одного довольно необычного факта. У нас сейчас, в сущности, нет молодых поэтов (об этом тогда, в 1971 году, — еще никто не писал. — В. К., 1987). Предыдущие поэтические поколения — «военное» и «послевоенное», — выступившие в 40-х и в 50-х годах, определились к моменту, когда их представителям было в среднем лет двадцать пять. Так, скажем, Александр Межиров и Владимир Соколов вполне сформировались к этому возрасту.

Сейчас же самые молодые из поэтов, успевшие действительно выявить свой голос, уже «разменяли» четвертый десяток...

В газетной статье невозможно исследовать сложные и многообразные причины этой «неявки» молодых. Во всяком случае, речь идет о бесспорном факте: двадцатилетние не

выявили свой голос. И я, признаюсь, с глубоким интересом и волнением жду, когда наконец зазвучит в полную силу поэтический голос нового поколения...

Каким он будет? Предсказывать — особенно в искусстве — трудно. Скажу все же, что, как мне кажется, резкого разрыва с наиболее плодотворными исканиями сегодняшней поэзии ожидать не следует».

Я процитировал эти давние рассуждения потому, что мог бы многое из них повторить сегодня. Правда, я недооценил тогда силу давления «застоя». Виктор Лапшин, которому в то время было 26 лет, вышел на всероссийскую поэтическую арену лишь через двенадцать лет. Недавно один «теоретик» экспериментаторов упрекнул Юрия Кузнецова в том, что он назвал в качестве значительнейшего «нового имени» имя Лапшина, умолчав о более чем сорокалетнем возрасте этого поэта. Не говоря уже о том, что и среди псевдомолодых экспериментаторов есть сорокалетние, зачем делать вид, что будто бы не было слишком трудных обстоятельств, сильно замедливших и становление, и, тем более, признание поэта?

Я писал в цитированной статье о том, что определит «поэтическую ситуацию 70-х годов». Приходится сделать поправку: не 70-х, а 80-х годов. Но я оказался прав в общих выводах — и в том, что новые поэты будут развивать «наиболее плодотворные искания сегодняшней (то есть шестидесятых годов — статья ведь написана в 1970-м) поэзии», и в том, что «резерв» появится из «провинции».

Только что я познакомился с небольшой книжкой Евгения Курдакова «Мой берег вечный» (Алма-Ата, 1986). Поэт живет за тысячи километров от Москвы, в городе Усть-Каменогорске, лежащем у отрогов Алтая, недалеко от озера Зайсан. Лучшие стихотворения поэта поразили меня столь редкостным полным слиянием естественности лирического переживания и высокой художественной культуры¹. Вот одно из его стихотворений — «Коршуны»:

Сосны на скалах, иззубривших высь,
Крошево камня и пена прибой,
Небо, сухое от ветра и зноя,—
Здесь, от начала навеки сплелись.

Здесь, без конца утишая прибой,
Страждут гранитов ущербные лики,

¹ С моим кратким предисловием цикл стихотворений поэта был опубликован в «Огоньке» (1987, № 14).

И воронья отрешенные клики
Скорбно витают над светлой водой.

Сосны скрипят, и трепещут кусты,
Чайки вдали дребезжат в иступленье...
Только порой чье-то горнее пенье
Странно и горько слетит с высоты.

Словно бы флейты нечаянный вскрик...
Как же забылось, что коршуны — птицы,
Что не легко это — в птицы пробиться,
Сквозь воронье прокричавшись на миг?

В клетоте тонком, в свирели простой,
Гаснущей в шелесте ветреных сосен,
Близко и остро услышится осень,
Выпорх безмолвия, вздох ледяной.

Близко и остро почувдится боль,
Станут глухого предчувствия полны
Сосны на скалах, слепящие волны,
Вечные камни, земная юдоль.

Станет печальней усталая стать
Светлых гранитов в вороньем прибудье...
Как же забылось, что выбиться в люди,—
Это как птицей с небес прокричать?..

Волны привычную вечность зубрят,
Плещет прибой беспробудно и праздно,
В соснах вороны горланят о разном,
Коршуны плачут, и сосны скрипят.

До сих пор не выветрилось представление, сложившееся в 10—20-х годах, в период многообразной «ломки» традиционных поэтических форм, — представление, согласно которому для воплощения наиболее сложных и утонченных движений и оттенков переживания необходима заведомо усложненная, затрудненная форма. Но Евгений Курдаков и в этом стихотворении, и в книге в целом доказывает, что можно с полной четкостью провести тончайшую линию и чеканно воссоздать самый сложный сдвиг смысла и образа.

Евгений Курдаков обрел себя как поэт поздно — после сорока лет (сейчас ему — сорок шесть). Но в этом, как уже говорилось, я вижу некую современную закономерность, которую, правда, не так просто объяснить.

Открытие этого поэта лишний раз убеждает меня, что в нашей огромной стране есть истинные поэты, — в том числе, надо думать, и более молодые. Все дело в том, что мы их не знаем. Их заслоняет небывало, исключительно большой массив «средней» поэзии. Достаточно сказать, что в 1981 году в «Художественной литературе» вышел сборник «Молодые голоса», в котором представлены в сопровождении биогра-

фических справок 120 (!) «тридцатилетних» авторов; из них можно рассматривать всерьез менее десятка.

Для тех весьма многочисленных читателей и критиков, которые полагают, что у нас-де ныне «упадок поэзии», я хочу в заключение привести еще одно стихотворение Евгения Курдакова, полное чудной творческой энергии, смело возрождающее к совершенно новой жизни древнегреческий миф, дошедший до нас в «Метаморфозах» Овидия:

ПСЫ АКТЕОНА

Миф этот, в общем-то, не прост, хоть и наивен с виду...
 Отстав от собственных собак, охотник Актеон
 В случайном гроте увидал нагую Артемиду
 И за оплошность ею был в оленя превращен.
 Еще не зная, кем он стал по прихоти богини,
 Виденьем знойным ослеплен, беспечный Актеон
 Не чуя ног помчался вдаль по солнечной долине,
 И миф на этом мог бы быть спокойно завершен.

Но миф коварно-кропотлив... Устав от напряженья,
 От странной тяжести своей, несчастный Актеон
 Остановился над ручьем, взгляделся в отраженья,
 И — ужаснулся он тому, что вдруг увидел он:
 Ветвистый рог, пятнистый бок, огромный глаз в тумане...
 И — закричал он, но сумел издать лишь хриплый стон.
 И даль ответила ему предсмертным криком лани —
 И снова миф на этом мог быть честно завершен...

Но — нет... Уже катился вслед, заметно настигая,
 Забытой своры звонкий лай и злобный рев вдогон.
 И понял бедный Актеон, кидаясь прочь от стаи,
 Что жертва — он, лесной олень, что здесь он обречен.
 И понеслась вдоль мирных рощ кровавая погоня.
 Собаки выученно шли на срезку и в обгон.
 Он знал их всех по именам, он их кормил с ладони,
 И вот — ни крикнуть, ни позвать не в состоянии он.

Здесь миф жестоко заспешил в предчувствии развязки...
 Олень споткнулся и тотчас был сворой окружен —
 И взятый выжлецом под пах и стиснутый под связки,
 На землю рухнул Актеон, и не поднялся он...
 Над пестрой тушеею платан шумел листвою лениво,
 Витал над миртами цикад неистребимый звон...
 Собаки слизывали кровь и ждали терпеливо,
 Когда хозяин их придет... Но что-то медлил он...

И миф иссяк уже вполне, без вывода, урока,
 И смысл загадочный его остался затемнен...
 О чем ты, миф? Ведь не о том, что не уйти от рока?
 И не о том ведь, что никто не будет пощажен?..
 Строфа пустеет на ходу и дремлет утомленно,
 Глаза закроешь — и летит, летит кровавый гон...
 Стихи мои, слепые псы, собаки Актеона,
 Я вас с руки кормил, а вы все мчитесь мне вдогон...

Последние строки мог написать только истинный поэт, переполненный чувством того, что его стихотворения — деяния, за которые он несет всю полноту личной ответственности.

Я говорил уже, что преобладающая часть стихов последнего десятилетия предстает как своего рода «средняя» (то есть, если выразиться резче, — посредственная) поэзия, которая как бы соединила в себе слабости и «тихой», и «громкой» лирики. В поэзии Евгения Курдакова, напротив, словно сливаются наиболее плодотворные черты этих двух «течений». В них есть и углубленность смысла, и осязаемая лирическая воля (разумеется, не тот лишенный творческого духа волюнтаризм, который характерен для «эстрадных» стихов).

Когда мы стремимся понять негативные качества предшествующего периода, необходимо отдать себе ясный отчет в том, что «застой» и «косность» в прямом значении этих слов закономерно сочетались с чуждыми творческой, подлинно созидательной деятельности, но внешне «грандиозными» акциями типа «переброски» северных рек. И «эстрадность» в стихах основывалась на этом. Чтобы отчетливо увидеть суть дела, достаточно сравнить крикливые стихи, скажем, о Братской ГЭС с истинно художественным освоением этой темы в «Прощании с Матёрой» Валентина Распутина и ряде стихотворений, близких к этому повествованию (ср., например, стихи Станислава Куняева «От Великой ГЭС до Усть-Илима...»). Писатель, художник, живущий интересами народа, не может не задуматься над тем, что Братская ГЭС дает всего-навсего 1,4% общей выработки электроэнергии (22,6 млрд. квт-ч. из 1 545 млрд. квт-ч.), и если сопоставить сей факт с негативными последствиями строительства, становится совершенно ясным легкомыслие стихотворцев, воспевавших это строительство как своего рода спасение страны или даже всего человечества.

Словом, в стихах был не только «застой», но и как бы его оборотная сторона — сочинения, по сути своей близкие к проектам переброски рек и тому подобному.

Поэзия призвана сегодня проникнуться идеей величайшей ответственности перед высшими достижениями своего предшествующего развития и — что, конечно, наиболее важно — перед самим бытием своего народа и человечества в целом. Лучшие современные поэты, о которых шла речь, шли именно по этому пути. Но нам необходимо открыто и прямо говорить обо всех отклонениях от единственно достойной Поэзии дороги.

...Я бы назвал это — «метабола»

Заметки о новых течениях в поэзии

1

Литература движется внутренними противоречиями, разнообразием своих стилевых течений. Как «единый поток» — а у нас долгое время действовал этот термин-девиз, предписывавший полную однородность и сплоченность творческих рядов, — литература, вопреки ожиданиям, вообще перестает «течь», превращается в стоячую воду, хотя бы и океанических размеров.

Века нашего времени — возвращение в литературу понятий, обозначающих ее неоднородность, установку на соревновательность, — «стилевые течения», «художественные направления», «творческие содружества». Эти понятия не размывают таких привычных, устоявшихся категорий, как «литературный процесс» и «авторская индивидуальность», но опосредуют их, заполняют пустующую промежуточную область. Художественное направление — это коллективная индивидуальность: «индивидуальность» по отношению ко всему литературному процессу, «коллективная» по отношению к отдельным творцам. Негативный опыт прошедших десятилетий показывает, что без такого промежуточного звена творческая индивидуальность легко лишается своего особого места в литературном процессе, который подчиняет ее общепринятым стандартам, идейно и эстетически «обобществляет» и усредняет — и сам при этом теряет свой динамизм, обусловленный многообразием составляющих, энергией творческих противоречий.

В 70-е — начале 80-х годов уже нельзя было сдерживать растущее и по сути своей плодотворное расслоение нашей литературы на разные идейно-стилевые течения. Однако, лишенные возможности гласно объявить о себе, определить свои творческие позиции, эти течения порой вырождались в конъюнктурные группировки, объединенные скорее меркантильными или местническими, чем собственно художественными устремлениями.

Только в последнее время некоторые из «подводных» течений нашей словесности выходят на поверхность,

удостаиваются общественного внимания и интереса. Среди наиболее определившихся, творчески сознательных течений, проявивших себя преимущественно в поэзии,— концептуализм и метареализм, о которых и пойдет речь в ниже-следующих заметках.

2

О концептуализме у нас практически ничего не писалось, хотя представители этого течения неоднократно и с успехом выступали перед большими аудиториями в клубах, дворцах культуры, домах творческих работников, где их произведения не только выслушивались, но и заинтересованно обсуждались. В частности, вспоминается вечер 8 июня 1983 года в Центральном доме работников искусств, носивший официальное название «Стилевые искания в современной поэзии: к спорам о метареализме и концептуализме». На этом вечере едва ли не впервые за несколько десятилетий произошло гласное и теоретически оформленное размежевание двух стиливых течений нашей поэзии — обозначился тот процесс художественной дифференциации, без которого над литературой нависает угроза застоя и повторения общих мест.

Что такое концептуализм? Попробуем это объяснить, не вдаваясь в оценки, но описывая законы, которые признает над собой данное стилевое течение и по которым, следовательно, его и нужно судить. Почти всякое художественное произведение (кроме, быть может, чисто орнаментального, декоративного) в той или иной степени концептуально, в нем заложена определенная концепция или сумма концепций, которые извлекает критик, теоретик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция, демонстративно выделенная из живой художественной ткани, и становится самостоятельным произведением, или «концептом». Вместо «произведения с концепцией» перед нами *«концепция как произведение»*.

Казалось бы, мало ли у нас создавалось и создается таких псевдохудожественных сочинений, у которых идейная схема выпирает, как голый костяк из чучела? Именно этот разрыв между идеей и вещью, между знаком и реальностью и воссоздается — но уже вполне сознательно, как стилевой принцип — в произведениях концептуализма. Питательной почвой для него становится окостенение языка, порождающего некие умозрительные химеры. Концептуализм — это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань.

Выдающийся герой
 Он вперед идет без страха
 А обычный наш герой —
 Тоже уж почти без страха
 Но сначала обождет:
 Может все и обойдется
 Ну, а нет — так он идет
 И все людям остается¹.

За этими стихами Д. Пригова легко узнается схема, легшая в основу множества патетических произведений о неустрашимом и всепобеждающем герое, о его чуть отстающих, но преданных соратниках и т. п. Обычная задача таких одописаний состоит в том, чтобы понадежнее упрятать схему в одежды языковых красот, сделать ее пугающе похожей на живого человека. Поэт-концептуалист, напротив, вытаскивает эту схему из всей суммы ее эстетических запечатлений и видоизменений, выставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием.

При этом складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия. Поскольку вычлененная схема оказывается первичной по отношению ко всем «высокомалохудожественным» (Зощенко) средствам ее воплощения, то чем случайнее, неорганичнее, мусорнее язык, тем лучше демонстрируется самодовление этой схемы, ее внеположность искусства как таковому. Концептуализм в этом смысле выступает как критика художественного разума, разоблачающая под покровом лирической задушевности или эпической живописности скелет идеепоорождающей конструкции.

Течет красавица-Ока
 Среди красавицы-Калуги
 Народ-красавец ноги-руки
 Под солнцем греет здесь с утра

Днем на работу он уходит
 К красавцу черному станку
 А к вечеру опять приходит
 Жить на красавицу-Оку

И это есть быть может, кстати
 Та красота, что через год
 Иль через два, но в результате
 Всю землю красотой спасет.

Сколько лирических песен и помпезных стихов сочинено на этот сюжет, потрясающий своей монументальной простотой! Приговский концепт — общее место множества стереотипов, блуждающих в массовом сознании, от идиллически-

¹ Здесь и далее — авторская пунктуация.

благодушного «окрасивливанья» родного пейзажа до пародийно сниженного пророчества Достоевского «красота спасет мир». Концептуализм как бы составляет азбуку этих стереотипов, снимая с них ореол творческого паренья, высокого воодушевления, обнажая в их вульгарной знаковости, призванной стимулировать простейшие реакции любви и ненависти, «за» и «против». При этом используются минимальные языковые средства, демонстрирующие оскудение и омертвление самого языка, вырожденного до формулировки ходовых понятий. Косноязычие оказывается инобытием велеречивости, обнажением ее сущностной пустоты.

Концептуализм, безусловно, отражает реальности той среды, в которой возник и распространился, — точнее, ее мнимые, пустопорожние «идеальности». Многие из того, о чем в свое время, на рубеже 70—80-х годов, писал Д. Пригов, теперь открыто обсуждается в публицистике — тогда это замалчивалось, и нужно воздать должное безбоязненности поэта.

Неважно, что надой записанный
 Реальному надою не ровня
 Все что записано — на небесах записано
 И если сбудется не через два-три дня
 То через сколько лет там сбудется
 И в высшем смысле уж сбилось
 А в низшем смысле все забудется
 Да и уже почти забылось.

В этих строках — характерное для концептуализма сращение «газетного» и «мистического» жаргонов: один перерастает в другой («записано» в отчете — «записано» на небесах), раскрывая сам процесс мистификации повседневной реальности, которая превращается в нечто возвышенно-непостижимое, предреченно-неминуемое — а то, что остается в ней от реальности как таковой, уж настолько несущественно, что подлежит забвению. Многие приговские стихотворения строятся именно так: начинаются каким-то обыденным и злободневным фактом, затем неистово экзальтируют его, возводят в некий риторико-провиденциальный план, обнажая попутно его реальную заурядность и ничтожество... И заканчиваются ритмическим сбоем, каким-то вялым жестом, проборматыванием этого факта в рамках обыденного сознания, которому уже все равно, как и о чем мыслить и высказываться, настолько реальность для него развоплотилась, утратила свое значение и субстанцию. «Да и уже почти забылось».

3

Концептуализм опирается на вполне почтенные традиции отечественной словесности XX века — поэзию обэриутов (Д. Хармса, Н. Олейникова, раннего Заболоцкого и др.), прозу М. Зощенко. Вместе с тем нужно видеть и сдвиг, произведенный концептуалистами в стилевой системе по сравнению с их предшественниками. У Зощенко или Олейникова массовое сознание персонализируется в каком-то конкретном социальном слое (мещанском, нэпманском и т. д.) и в образе конкретного героя, говорящего обычно от первого лица. Концептуализм чужд такой локализации — социальной или психологической, вычленяемые им структуры и стереотипы принадлежат не конкретному сознанию, а сознанию вообще, авторскому в той же степени, что и персонажному. Поэтому концептуальные произведения никак нельзя занести в разряд юмористических или иронических, где автор устанавливает некую дистанцию между собой (или, что то же самое, областью идеала) — и осмеиваемой действительностью. Можно рассматривать это как силу или слабость концептуализма — но его ценностный мир однороден, не допускает выделения каких бы то ни было привилегированных точек зрения, каких-то зон, свободных от концептуализации. Это мир объектов, в котором отсутствует субъект — или же он, со всей своей щемящей, так сказать, экзистенциальной тоской, тоже попадает в ряд объектов, сфабрикованных экзистенциальными штампами языка — как, например, в сочинении Льва Рубинштейна «Всюду жизнь», где зафиксированы такие высказывания:

- Жизнь дается человеку не спеша.
Он ее не замечает, но живет...
- Так...
- Жизнь дается человеку, чуть дыша.
Все зависит, какова его душа...
- Стоп!
- Господа, между прочим, чай стынет...
- Три-четыре....
- Жизнь дается человеку на всю жизнь.
Нам всю жизнь об этом помнить надлежит...
- Хорошо, дальше....

Разнообразные жизненные позиции, высказывания о жизни как таковой здесь берутся как готовые объекты, которые автор помещает в своем музее языковых моделей.

Собственная авторская позиция здесь отсутствует как нечто предосудительное, невозможное — все равно как если бы экскурсовод, водящий нас по музею, вдруг предложил бы для рассмотрения свои личные вещи.

Л. Рубинштейн развил свою версию концептуализма, гораздо более «жесткую», чем у Л. Пригова. Приговские стихи моноцентричны, их произносит один голос, раздающийся из низов «коллективного бессознательного», еще сохраняющий какую-то лирическую тягучесть, придурковатую серьезность миропонимания. Пригов сознательно низводит стих до рифмоплетства, лебядкинского графоманства, за которым выступает трагедия целых поколений, обреченных на безъязыкость, проглотивших свой язык, подобно «людоедке Эллочке», — людоедство было одновременно и языкоедством, деструкцией языка до первичных сигнальных систем. У Л. Рубинштейна рифмоплетство ниспадает как еще одна, последняя маска (с застывшей эстетической гримасой) — и обнажаются скелетные конструкции нашего повседневного языка, с его почти алгоритмической предсказуемостью. Рубинштейн записывает свои тексты на карточках, которые перебирает во время публичного чтения, как библиограф привычно и почти механически перебирает каталог (такова, кстати, и основная профессия автора), — здесь господствует порядок перечисления, суммирования. При этом постоянно возникают какие-то лингвистические конфузы, микродиалоги, конечная цель которых — выявить, что наши слова уже неизвестно что обозначают, а может быть, и ничего не обозначают, однако продолжают произноситься — к этому речевому упорству и сводится привычка жить.

— Разреженный воздух...

— Какой? Разрешенный?

— Не разрешенный, а разреженный.

— А мне послышалось «разрешенный». Так даже лучше.

— Так, может, и лучше, но я сказал: «Разреженный воздух».

— Да я уже понял, что ты сказал, но «разрешенный» все-таки лучше.

(Пауза)

Этот отрывок из каталога «Маленькая ночная серенада» (1986) — лишь крошечный узелок в той бесконечной языковой канители, которую тянет Рубинштейн, то запутывая ее в мелких парадоксах и недоразумениях, то распутывая в пошлейших тавтологиях — но с протоколно-бес-

страстной точностью воспроизводя неутомимость нашей речевой практики, бредущей через «паузы» от схемы к схеме, от банальности к банальности. Рубинштейн — мастер выставлять пошлость пошлых речеобразований, какую-то подневольность наших речевых ходов — что бы ни сказалось, все выступает лишь имитацией чьей-то — ничьей — речи; это не мы так говорим, это говорят «нас». Разговоры возле литературы, пронизательные суждения о жизни, бытовые реплики — все втянуто в речепорождающий механизм, штампуемый свои клише на библиографических карточках или перфокартах:

— Да не говорите вы ерунду! При чем здесь «Горе от ума», когда это «Мертвые души»...

— Три-четыре...

— В этой жизни против жизни не попрешь,

Даже если ничего в ней не поймешь...

— Хорошо!

— С ужасом думаю, что скоро лето: босоножек нет, этого нет, ничего нет...

— Три-четыре...

По краю «оригинальных» суждений, как по ковровой кайме, выписан однообразный, повторяющийся узор, состоящий из всяких проборматований, полумеждометий, типа «хорошо», «стоп», «давай», «еще», «три-четыре» — они формируют целое, придавая ему еще большую монотонность и автоматичность, превращая текст как таковой в сплошное междометие, т. е. выявляя его внесмысловую, чисто физиологическую значимость, как теста на артикуляционную деятельность. Послушав рубинштейновские каталоги, начинаешь иначе воспринимать собственные высказывания — они становятся продолжением этих фразеологических перечней, отслаивают один за другим свои омертвелые слои, оставляя их в еще не написанных каталогах. Так происходит освобождение от речи — теперь она должна начаться откуда-то сначала, из еще неизвестного источника, откуда впервые возник Логос. Рубинштейновские тексты подрывают в нас веру в самостоятельность собственных суждений, открывают за ними какого-то другого автора — назовем его «Рубинштейн» — и тем самым ставят трудный вопрос о нашей языковой идентичности. Чтобы говорить по-своему, нам приходится преодолевать в себе некоего Антисубъекта, а сделать это очень нелегко — он успел сказать уже так много, устная и письменная словесность, кишащая само-

повторами, многократными тавтологиями, накопленными за тысячелетия «человека говорящего», — принадлежит ему.

Было бы поверхностно сводить всю работу концептуализма в плоскость социальной критики языка. И Пригов, и тем более Рубинштейн имеют дело не только с новообразованными штампами последних десятилетий, но со штампующей, оценочно регистрирующей способностью языка как такового, который использует нас, эксплуатирует наши органы речи ради «прибавочной стоимости» — заполнения мира эфемерными значениями, псевдосмыслами, квазиидеологическим мусором. Концептуализм — система канализаций, отводящая этот культурный мусор и хлам в тексты-отстойники, — необходимая составная часть развитой культуры, где мусор отличает себя от не-мусора. Концептуализм — авторепрезентация и самокритика языка, который, утратив это второе свое измерение и способность говорить о себе, рисковал бы отождествить себя с действительностью и гордо отметить ее, — случай вполне представимый из исторической практики. Культура, не позволяющая выставить наружу свои концепции и превратить их в концепты, в предмет концептуального искусства, — одномерная культура, обреченная на застой и загнивание.

Наконец, еще один вопрос — об ответственности, который любят ставить перед концептуалистами непривычные к их текстам читатели. Вот, дескать, вы все пишете-пишете — так ведь это не вы говорите. А вы сами-то что хотите сказать? Какая ваша авторская позиция, ответственность за слово, без чего не может быть серьезного искусства? Здесь приходится напомнить о том, что областью писательской ответственности является не какое-то абстрактное «авторское слово», а предмет конкретной писательской работы. И если писатель — как в литературе XIX века сказовики Гоголь, Лесков и др. — работает с чужим или ничейным словом, то он несет ответственность за точное его воспроизведение. Точно так же и составитель словаря отвечает не за «искреннее выражение собственных убеждений», а за наиболее полное представительство законов и возможностей самого языка. Именно позиция составителя является в современных текстах, по крайней мере концептуалистских, более продуктивной, а значит, и нравственно обязывающей, чем позиция собственно сочинительская. Словарь — жанр не менее значимый и ответственный, чем текст, состоящий из прямых высказываний самого автора. И если современная словесность становится в значительной мере словарной (не научно-словарной, а творчески-словарной), то это обусловлено законами развития самой словесности, которая выходит

на уровень своего самоописания, самоистолкования. Концепции становятся концептами, идейные замыслы — объектами исследования. В этом суть концептуальной революции, ставящей искусство перед необходимостью анализа и критики своего языка.

4

Наряду с концептуализмом в нашей поэзии примерно с начала 70-х годов образовалось еще одно стилевое течение, которое столь же долго оставалось неизвестным широкому читателю. Оно не умещалось в нормативные рамки «среднего» стиля, который был единственно допустим в изданиях и редакциях, поскольку умеренно сочетал свойства «живой разговорности» и «высокой поэтичности». Любые попытки опрокинуть это равновесие встречались административно-эстетическим протестом. Подчеркнуто низкий слог, вбиравший элементы уличного просторечия, пошлую, литературно не очищенную манеру обывательского разговора, квалифицировался как «хулиганство» и «эпатаж». Слог высокий, сознательно освобожденный от разговорности, от примет повседневного быта, ориентированный на предельно авторитетную духовную традицию, третировался как «вторичный» и «книжный». Между тем поэзия как раз и жива выходами за пределы господствующей нормы, неравномерностью своих стиливых оснований. Установка на средний стиль, в меру разговорный и в меру литературный, как раз и приводила к засилию посредственности, той серости, в которой тонут контрасты.

В результате, как в эпоху классицизма, поэзия у нас расслоилась на три «штиля», причем только один из них, «средний», пользовался статусом официально признанного и публичного. Два других, «низкий» и «высокий», были вытеснены в среду неформального общения, где приобретали популярность среди одной и той же, в основном — молодежной аудитории, ориентированной на альтернативные способы художественного мышления.

Стилевое течение, противоположное концептуализму и устремленное не к опрощению и примитивизации, а к предельному усложнению поэтического языка, в последнее время приобретает известность под именем метареализма¹. Мета-

¹ Предложив этот термин в конце 1982 г. для обозначения нового стиливого течения, противоположного концептуализму, я не предполагал, что первый выход «метареализма» в печать обернется отрицанием и искажением его сути: «Метареалисты» — еще один титул представителей «поколения Нового Арбата», уже узаконенный в литературном обиходе...

реализм — это не отрицание реализма, а расширение его на область вещей невидимых, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленную пушкинскому пророку. То, что мы привыкли называть «реализмом», сужая объем понятия, — это реализм всего лишь одной из реальностей, социально-бытовой, непосредственно нас обступающей. Метареализм — это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений. Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано — «и горний ангелов полет», и все они входят в существо Реальности. Приставка «мета» была бы ненужна, если бы сам «реализм» не понимался усеченно, — она всего лишь прибавляет к «реализму» то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя ее к одному из подвидов.

Это расширенное и углубленное созерцание Реальности проявляется в творчестве О. Седаковой, Е. Шварц, И. Жданова, В. Кривулина, Т. Щербины, В. Аристова, А. Драгомощенко, ряда других московских и ленинградских поэтов. Для них особенно значимы традиции «священной» и «метафизической» поэзии европейского средневековья, ренессанса, барокко, классицизма. Образ возрождается в его архетипическом значении как проникновение — сквозь толщи культурных напластований — к мифологической праснове. Если концептуализм сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него маску художественности, то метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его обобщенностью и смысловой объемностью мифа. В обоих случаях заметно тяготение новой поэзии к построению сверхвременных моделей действительности, совлекающих с нее историческую ткань и обнажающих стереотипы массового сознания или архетипы «коллективного бессознательного». Поколение, духовно сформировавшееся в условиях исторического застоя, не могло не почувствовать замедления хода времени и не отозваться на него повышенной чувствительностью к вечным, повторяющимся ситуациям бытия.

«Метареалисты» преуспели в отрицании национальных основ поэзии, во «всеземном» сознании, в ломке стиховой речи» и пр. (Золотцев Ст. «Полистилистика», или Логическое мышление «граждан ночи». — Литературная Россия, 1987, 13 февраля, № 7, с. 8—9). Такого рода стандартные обвинения не нуждаются в опровержении, но делают необходимым более подробное разъяснение самого понятия «метареализм».

В статье «Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии 80-х годов» (Вопросы литературы, 1986, № 5) мне уже приходилось писать о некоторых поэтах-метареалистах, в частности об И. Жданове, чья книга «Портрет» (1982) ознаменовала первый выход этого стиливого течения к широкому читателю. Пожалуй, еще более последовательный разрыв с усредненными нормами современного «литературного» языка осуществляет Ольга Седакова, автор книг «Время превращений», «Посвящение», «Строгие мотивы», «Дикий шиповник», «Старые песни», пока что, к сожалению, не опубликованных. Стихи О. Седаковой необычайно темны и прозрачны одновременно, их смысл ускользает в частности, чтобы явить одухотворенность и стройность целого.

Неужели, Мария,
 только рамы скрипят,
 только стекла болят и трепещут?
 Если это не сад —
 разреши мне назад,
 в тишину, где задуманы вещи.

Если это не сад, если рамы скрипят
 оттого, что темней не бывает,
 если это не тот заповеданный сад,
 где голодные дети у яблонь сидят
 и надкушенный плод забывают,

где не видно огней,
 но дыханье темней
 и надежней лекарство ночное....
 Я не знаю, Мария, болезни моей.
 Это сад мой стоит надо мною.

Невозможно, да и вряд ли нужно давать однозначное толкование этим стихам, но очевидно, что они вводят нас в мир высшей реальности, о которой вопрошает, которой болеет и исцеляется человеческая душа. Сама душа здесь предстает накануне своего воплощения в земную жизнь, на которую смотрит как бы через трепещущее стекло, угадывая искаженный образ заповеданного сада, усиливаясь — и не решаясь родиться, то порываясь обратно, «в тишину, где задуманы вещи», то подвигаясь вперед обещанием блаженства, то погружаясь в мрак бытия как неизбежной болезни и забывая как возможного исцеления... Здесь вспоминается (по авторскому замыслу, вероятно, и должно вспомниться) тютчевское стихотворение «О вещая душа моя...» — о душе, «жилище двух миров», бьющейся на пороге «как бы двойного бытия», с заключительными строками, вводящими имя Марии. То, что Мария в христианских преданиях —

«придверница», встречающая души у порога в райский сад, придает образу сверхвременное измерение, проясняя его смысл контекстом непреходящей духовной традиции.

Стихи О. Седаковой некоторыми чертами: предельной обобщенностью словесных значений, отвлечением от житейской обыденности, устремленностью в мир духовного и вечного — близки символизму. И все-таки метареальная поэтика отлична от символистской даже там, где вплотную приближается к ней, как у Седаковой. Здесь отсутствует художественный принцип «двоемирия», отчетливо проведенная грань между «этим» и «тем», «здешним» и «запредельным». Символ у символистов — это стык двух резко различных значений, буквального и переносно-обобщающего, причем акцентируется сама двойственность этих планов, зазор и разрыв между ними. Каждое слово — намек, отсылающий куда-то вдаль и ввысь. Роза — это не просто цветок, это идея женственности, символ мировой души. Лодка не просто плывет по реке, она соединяет два берега и два мира, является символом духовного восхождения. Вот этой двойственности не терпит современное поэтическое сознание, которому чужд всякий нажим на «иное» в его противопоставлении «этому». Метареализм исходит из принципа единомирия, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, «мнимой» или «служебной», к другой — «подлинной». Созерцание художника фиксируется на таком плане Реальности, где «это» и «то» суть одно, где всякий намек и иносказание становятся почти непристойными — ведь всё, о чем можно говорить, должно быть сказано, а о том, чего нельзя сказать, не следует и говорить. В метареальных образах невозможно выделить прямое и переносное значение, соотносить их по принципу метафорического сходства или символического соответствия — образ значит то, что он значит, раздвоение противоречит его художественной природе. Сад у Седаковой — это Эдем, а не символ Эдема.

Вместо символа или метафоры у метареалистов выдвигается другая поэтическая фигура, которой не так-то легко найти место в традиционной классификации тропов. Эта фигура близка тому, что древние понимали под метаморфозой: одна вещь не просто уподобляется или соответствует другой, что предполагает нерушимую границу между ними, условность и иллюзорность такого сопоставления, — а становится ею. Всякого рода сходства, которые любила искать поэзия, — луны с лягушкой, молнии с фотовспышкой, березы с клавишами рояля (метафоры Есенина, Пастернака, А. Вознесенского) — это лишь знаки несостояв-

шихся метаморфоз, в ходе которых вещи реально обменивались бы своими сущностями. Метареальная поэзия напряженно ищет ту реальность, внутри которой метафора вновь может быть раскрыта как метаморфоза, как подлинная взаимопричастность, а не условное подобие двух явлений. Метареализм — это не только «метафизический», но и «метафорический» реализм, то есть поэзия той реальности, которая спрятана внутри метафоры и объединяет ее разошедшиеся значения — прямое и переносное.

Ты развернешься в расширенном сердце страданья,
дикий шиповник,

о,

ранящий сад мирозданья!

Дикий шиповник и белый, белее любого.

Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.

Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,
глаз не спуская
и рук не снимая с ограды.

Дикий шиповник идет как садовник суровый,
не знающий страха,
с розой пунцовой,
со спрятанной раной участка под дикой рубахой.

В стихотворении О. Седаковой «Дикий шиповник» нет сходств и соответствий, но есть непрерывная переплавка, преобразование сущности. Дикий шиповник — это образ всего мирозданья, в котором тернистый путь ведет к заповедному саду, страданье — к спасенью, раненое сердце оказывается расцветающей розой. При этом сущность образа прорастает в нем через его собственное расширенное, превращенное бытие, а не отсылает к чему-то иному: в дикорастущем кусте раскрывается природа одичавшего вселенского сада и одновременно — высшая природа Садовника, чье страданье возделывает этот сад и превращает «спрятанную рану» в «пунцовую розу». Поэтически точно обозначено и место лирической героини — у ограды, в ожидании встречи, которая уже растворила взгляд во взгляде и вот-вот захватит все ее бытие. Развертывание образа: насаждение — сад — садовник (за которого, по преданию, был принят воскресший Спаситель) — напоминает прорастание семени, в оболочке которого уже заключено будущее растение: здесь органика превращения, а не техника уподобления. Вся поэзия О. Седаковой, если подыскать ей предельно краткое, однословное наименование, может быть названа поэзией **преобразования**.

...Скажи, скажи, на языке награды,
на языке, спускавшемся в загробье:
есть дудка, открывающая клады,—
звучащее подобие пощады —
и клад, и смысл, и образец подобья.

(«Горная ода»)

Наверно, поэзия в высших своих проявлениях — это и есть «язык награды», звук, которым открываются подземные и неземные сокровища, последняя прозрачность смысла, приближающая подобье к его образцу. «Все преходящее — только подобие» — это гётевское выражение служило ключом к поэтике символизма: преходящая вещь выступала как подобие вечного смысла. Что касается метареальной поэзии, то здесь вообще нет ничего «преходящего» — только **переходящее**, вещь, переходящая в свой собственный смысл, подобие, переходящее в образец, бесконечная пластичность языка, который «спускается в загробье» утраченных смыслов и воскрешает их в телесной оболочке одного многомерного образа, не прибегая к иносказанию, уподоблению, удвоению, маске, замене. Образу присуще преображение, как растению — произрастание.

5

Особенность нового стилевого течения порой усматривают в его приверженности к метафоре, пишут об Иване Жданове или Александре Еременко как о «метафористах». Это не просто терминологическое заблуждение — но непонимание сути новой поэзии. Под знаменем метафоры в поэзию входило поколение А. Вознесенского, расцветившее волшебными узорами сходств и подобий скучную ткань повседневной действительности, расставившее на ее пути множество преломляющих призм и зеркалец. Однако через метафору действительность лишь находит свое подобие в другой действительности — они остаются разведенными, взаимно не преобразованными, как реальность и впорхнувшая в нее иллюзия. Вот перед нами олени, скользящие через лес, — и вдруг на миг в этой глуши вспыхивает призрак городского уличного движения, чтобы тут же погаснуть: «Олени, как троллейбусы, снимают ток с небес» (А. Вознесенский). Метафора или сравнение — это вспышка, более или менее яркая, но неизбежно гаснущая, ибо привносится в реальность откуда-то извне, чтобы на миг осветить и запечатлеть. Новая поэзия ищет источник света в самом освещаемом предмете, раздвигая изнутри границы его реальности, раскрывая его одновременную и безусловную принадлежность разным ми-

рам. Такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на «реальное» и «иллюзорное», «прямое» и «переносное», но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность, мы, в отличие от метафоры, назовем МЕТАБОЛОЙ (древнегреческое «перемещение», «превращение», «поворот»).

Сопоставим два образа, внешне сходных по предметной мотивации, но глубоко различных по структуре, — метафорический и метаболический. У Вознесенского — «Осень в Дилижане»:

Как золотят купола
в строительных легких лесах —
оранжевая гора
стоит в пустынных лесах.

Метафора делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и отображающее подобие. У Вознесенского четко заявлена точка отсчета, описываемый предмет — природа Дилиджана, по отношению к которому привлекаемое подобие — купол церкви — призрачно и условно, как бы парит над действительностью, не проникая в ее состав, отслаиваясь, на правах красочного, живописно подобранного соответствия. Осенняя листва *похожа* на золотой купол. Леса, восходящие на дилижанскую гору, *похожи* на строительные леса, воздвигаемые вокруг церкви. Далее метафора развертывается, но неизменным остается ее сопоставительное устройство, заданность точки отсчета, того, что установлено в качестве исходной реальности и к чему подбираются разнообразные уподобленья:

Уже золотить пора бы.
Да запили мастера!
Горит грунтовой оранжевой
окрашенная гора.

Вознесенский — блестящий поэт метафорических подобиий, ассоциативных вспышек, двойных перемежающихся образных рядов. Но вот как та же предметная основа преобразована в стихах нового поэта — Александра Еременко:

В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила

в густых металлургических лесах.
Здесь до весны завязли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозofiла.
Их жмет по равнодействующей сила.
Они застряли в сплюснутых часах...

Перед нами образ-метабола: «леса» поворачиваются к нам то первозданной, то промышленной своей стороной, причем в этом круговращении нет «опорной» реальности и «надстроечной» иллюзии, но есть сама действительность, чреватая превращениями. Метабола — это образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности. Природа и завод превращаются друг в друга через лесообразные постройки, которые растут по собственным непостижимым законам — техника имеет свою органику, и вместе они составляют одну реальность, в которой узнаваемо и жутко переплелись растительные и металлургические черты. Разве это не реальность, внутри которой мы живем, не реальность наших индустриальных пейзажей, в которых проволока прорастает сквозь искореженное дерево, а дерево — сквозь проржавевшую балку? Это причудливая, барочная, босхианская реальность, которая сама по себе еще и ирреальна, — но задать в ней точку отсчета, вывести технику из органики или органику из техники художник уже не рискует, точнее, не узурпирует себе такого права (не случайно Босху Еременко посвятил целую поэму). Метабола работает на самораскрытие реальности во всей чудесности или чудовищности ее превращений. Если метафора, заново внедренная в нашу поэзию поколением 60-х годов (А. Вознесенский, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, Р. Рождественский), — это готовность поверить в чудо, то метабола — это способность его осязать.

Поколению 80-х годов, во всяком случае тем поэтам, которых принято называть метареалистами, свойственно недуальное построение образа: на место условного сходства вещей становится **сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности**. Отсюда внимание новых поэтов к «изотропным» состояниям Реальности — аморфным или катастрофическим, упраздняющим привилегированную точку отсчета. Таковы у Алексея Парщикова вязкое пространство лимана или расширенное, гулкое, всепроникающее пространство землетрясения:

В этой дохлой воде, что колышется, словно носилки,
не найти ни моста, ни горы, ни звезды, ни развилки.
Только камень, похожий на тучку, и оба похожи
на любую из точек Вселенной, известной до дрожи.
Только вывих тяжелой, как спущенный мяч, панорамы,
только яма в земле или просто — отсутствие ямы.

(«Лиман»)

Открылись такие ножницы
меж временем и пространством,

что я превзошел возможности
 всякого самозванства, —
 смыкая собой предметы,
 я стал средой обитания
 зрения всей планеты.
 Трепетание, трепетание...

(«Землетрясение в бухте Цэ»)

Герой подобных произведений — не лирическое «я», выделенное и противопоставленное миру, не избранный объект, поставленный на пьедестал перед зрением художника, а мир в целом, точнее, та упругая энергийная среда, которая разносит по всему миру свои волны, размыкающие обособленность «я» и вещей, — героично само пространство. Пространство — это зримая, наглядная метафизика, чуждая идеалистической умозрительности и схоластики: ведь именно через пространство вещи перешагивают свои физические границы, превращаются во что-то иное. Предметы, понятия, чувства, взаимоотношения между людьми — все это метаморфозы пространства, пробегающая по нему рябь или разрывающая его трещина, пластика Целого, которое пребывает в себе или простирается из себя.

Расстояние между тобою и мной — это и есть ты,
 и когда ты стоишь предо мной, рассуждая о том и о сем,
 я как будто составлен тобой из осколков твоей немоты,
 и ты смотришься в них, и не видишь себя целиком.
 Словно зеркало жаждой своей разрывает себя на куски
 (это жажда назначить себя в соглядатаи разных сторон) —
 так себя завершает в листве горемычное дерево тоски,
 чтобы множеством всем предугадывать ветра наклон...

Традиционное восприятие, нацеленное на то, чтобы выхватить предмет и его рассмотреть, встает в тупик перед подобными стихами, создающими метафизический континуум, а не предмет, — пространство, которое сгущается в предметы и объемлет их, растворяет в себе.

Мышление новых поэтов не дискретно, а континуально: явления здесь не фиксируются на уровне отдельных «объектов», «персонажей», «символов» — всяческая обособленность преодолевается непрерывностью силовых линий, энергетических полей, образов-континуалей, эстетика которых отличается метареализм и от «жизнеподобного», и от абстрактно-символического искусства. Так, в «Рапсодии батареи отопительной системы» И. Жданова континуально, вычерчивающей пространство произведения, является путь воды через чугунные русла батарей и песчаные русла рек — «к светящемуся розовому кусту... убеленному словами, несущими воду». И лирическое «я», чьими словами все это сказано,

тоже развоплощено, втянуто в кружение этих вод: «Я ввинчен в кружение вод, у меня впереди чугунные русла и роза в цветочной груди». Какая реальность тут первична, что с чем сравнивается — слово с водой или вода со словом, дожди со столбцами газет или стук типографских машин с шумом ливня — вопрос праздный, снятый в рамках этой поэтики. Чугун, вода и слово — эти элементы мироздания, каждый из которых первичен и несводим к другому, образуют новую реальность, взаимопревращаясь в образе-метаболе, — чугунного слова, металлического дождя:

Молитва твоя — молотба букв,
 стук по газете
 твердых дождей чугунного сплава,
 зреющих слева направо,
 сверху вниз.
 Дождь орошает сухой линотип.
 Буквы растут. Стебли срезают.
 Бумагу кладут на стерню —
 вот и газета.
 Небо срывается сверху столбцами газет.
 Пятки Орфея изрезаны в кровь.
 Пурпур объявлен — роза придет!

Мифопоэтическая логика таких образов отнюдь не произвольна. Как вода в отопительных системах, так и дождь может быть запрятан в чугун: капельками типографской краски под проливной шум машин орошать газету. Но этот газетный металл режет пятки героя, в данном случае не Ахилла, а Орфея, певца, вошедшего в кружение вод по замкнутым чугунным руслам в поисках выхода к живой природе и живому слову. Пролитая кровь — предвестие воскресающего Слова-Бога. «Пурпур объявлен — роза придет!» И в заключение:

Светящийся розовый куст, коллапсируя, входит ко мне.
 То — куст, убеленный словами, несущими воду.
 То — Бог!

Как видим, образ-метабола строится по принципу сопряжения разных предметных рядов, которые соотносятся между собой не метафорически, не иносказательно, но как равноправные составляющие одной реальности, множественной в своих измерениях. Выход к этой сверхреальности, а вовсе не описание одной из ее разновидностей средствами другой — пафос новой поэзии.

Это не значит, что по уровню она непременно выше, чем поэзия «старая», собственно метафорическая, напротив, часто новые поэты проигрывают «старым» в пластической четкости и оформленности образов, расплываясь в беспред-

метности, в некоем нулевом, непроявленном состоянии мира, когда он еще — «тьма над бездною». Так, например, собирает разнородные **реалии** И. Жданов в стихотворении «Орнамент», но они все же не образуют **реальности**:

Потомок гидравлической Арахны,
персидской дратвой он сшивает стены,
бросает шахматную доску на пол.
Собачий воздух лает в погребенье.
От внешней крови обмирает вопль.

Здесь как раз мешает восприятию отсутствие иерархии, изначально заявленной точки отсчета — о чем, собственно, идет речь? В поэтическое уравнение вводится сразу слишком много неизвестных — его не решить. Если «потомок гидравлической Арахны» — это паук, ткущий нечто вроде «персидского» орнамента, то почему он «бросает шахматную доску на пол», откуда берется «собачий воздух» и «внешняя кровь»? Как всякая неудача — а от нее не застрахован и самый одаренный поэт — этот произвольный подбор элементов показывает механизм зарождения образа, разлагая его на части: именно сочетание разных предметных планов, соотнесенных по принципу сопричастности, а не уподобления, вырисовывает контуры новой реальности, зыбкой и рвущейся, часто ускользающей во тьму. Таких метафизических темнот предостаточно у поэтов метареальной школы — подобно тому, как метафорическое поколение редко обходилось без фельетонных острот: недостатки каждого стиля — неизбежная дань, которой выкупаются его же достоинства.

6

Как и в науке, в искусстве время от времени происходит смена творческих парадигм, с той разницей, что новая парадигма мировосприятия не отменяет значимости предыдущей. В поисках преемственности мы нередко упускаем рождение нового. В 60—70-е годы в нашей поэзии господствовала парадигма, определяемая соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей. На одном фланге стояли А. Вознесенский, Р. Рождественский, О. Сулейменов, В. Соснора, на другом — Н. Рубцов, А. Жигулин, Н. Тряпкин, другие «тихие» и «деревенские» поэты. Посередине этой шкалы находились поэты, искавшие гармонического соотношения условных и жизнеподобных, интеллектуальных и эмоциональных начал, — А. Кушнер, О. Чухонцев, В. Леонович.

В 80-е годы в поэзию входит новая парадигма, определяе-

мая соотношением концептуального и метареального направлений. Между их представителями — та полная противоположность, которая бывает только между современниками. Время распадается на крайности, чтобы дойти до края своих возможностей.

Концептуализм — это поэтика голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от той реальности, которую они вроде бы призваны обозначать, поэтика схем и стереотипов, показывающая отпадение форм от субстанций, слов от вещей. Наивно-массовое, неомифологическое сознание служит здесь предметом рефлексивного воспроизведения и расщепления, анализа и критики. Концепт — это опустошенная или извращенная идея, утратившая свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью очуждающий, гротескно-иронический эффект.

Метареализм — это поэтика многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений. Условность метафоры здесь преодолевается в безусловности метаболы, раскрывающей взаимопричастность (а не просто подобие) разных миров. Если метафора — это осколок мифа, то метабола — попытка восстановления целостности, индивидуальный образ, направленный к сближению с мифом, единению идеи и реалии, насколько это возможно в современной поэзии.

Внутри одной и той же культурной ситуации концептуализм и метареализм выполняют две необходимые и взаимно дополнительные задачи: отслаивают от слов привычные, ложные, устоявшиеся значения и придают словам новую многозначность и полносмысленность. Словесная ткань концептуализма неряшлива, художественно неполноценна, раздергана в клочья, поскольку одна из задач этого направления — показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысляем мир. Метареализм создает высокий и плотный словесный строй, ища пределов преображения вещи, приобщения к смыслу. Метареализм ищет высших ценностей, поэтому он обращен к вечным темам или вечным прообразам современных тем, насыщен архетипами: любовь, смерть, слово, свет, земля, ветер, ночь. Материалом творчества служит природа, история, высокая культура, искусство разных эпох. Концептуализм, напротив, показывает мнимость всяких ценностных обозначений, поэтому своими темами он демонстративно приобщен к сегодняшнему, преходящему, к коммунальному быту, массовому сознанию, низшим, вульгарным формам культуры. (Промежуточное положение между высоким и низким занимает мир техники и науки, к терминологии которых часто при-

бегают А. Еременко, А. Парщиков, И. Кутик, стоящие посередине между этими двумя направлениями.)

Между метареалистами и концептуалистами в публичных дискуссиях нередко заходят споры. С точки зрения метареалистов, концептуализм — это даже не искусство, а явление современной культуры, отражение ее низовых слоев, творчески бедное и преходящее, как и они. Исчезнут пошлые реалии современного быта — утратят значение и концептуальные стихи. С точки зрения концептуалистов, метареалисты повторяют зады прежних художественных эпох, впадая в выпендрение, давно отработанные поэтизмы вместо того, чтобы нащупать новую позицию — опредмечивающую, концептуализирующую сам язык поэзии. Личность, выступающая автором метареальных стихов,— это всего лишь персонаж стихов концептуальных.

Вполне естественно стремление каждой из эстетических платформ обнять собой или опрокинуть другую. Тем более что полемика между метареализмом и концептуализмом по своей чисто логической сути воспроизводит давний и бесысходный спор между реализмом и номинализмом (другое название — «концептуализм», откуда современные концептуалисты, очевидно, и взяли свое наименование) в средневековой философии: обладают ли общие идеи (например, «любовь», «благо», «красота») полнотой реальности или они ограничены лишь сферой слов (номинаций) и понятий (концептов)? Трудно разрешимый логически, этот спор по-разному разрешается и в современной поэтической практике: одной своей стороной идеи и реальность слиты, другой — разобщены. Устремление к цельности проводится до конца в метареализме, к расщеплению — в концептуализме. В одном случае выявляются творческие потенции реальности, способной к слиянию с идеей, в другом — ущербность идей, схематизированных вплоть до отслоения от реальности. Современная культура была бы неполна, если бы из нее было вытеснено одно из начал: аналитически-рефлексивное, концептуальное, или синтетически-мифологическое, метареальное.

Подчеркнем, что метареализм и концептуализм — не столько замкнутые группы, сколько полюса, между которыми движется современная поэзия, стилевые пределы, между которыми существует столько же переходных ступеней, сколько новых поэтических индивидуальностей. Самый последовательный и крайний метареализм — поэзия О. Седаковой, сквозь которую прозрачно и почти бестелесно проступает ее архетипическая основа. И. Жданов, разделяя эту устремленность к извечным «платоническим» прообразам

вещей, динамизирует свою образную систему обращением к современным реалиям, таким, как «батареи отопительной системы», — образ, невозможный у О. Седаковой, создающий напряженное отношение между традиционной, чистой архетипикой «воды», «розы», «Орфея» и причудливо вторгшимися в этот прозрачный мир чужеродными «кенотипами»¹, новообразами «чугунных русел», «линотипа», «газеты».

Далее в этом пространстве перехода от метареализма к противоположному полюсу выделяются стилевые области таких поэтов, как А. Парщиков, И. Кутик, А. Еременко. Именно кенотипический уровень современной цивилизации, изобилующей новыми вещами и понятиями, исходный смысл которых не был задан предысторией и мифологией, но требует столь же обобщающего, моделирующего подхода, привлекает этих поэтов. В их стихах — «молекулярные двойные спирали», «контакт тактильный», «гипотетические медианы», «конструкция кронштейна» и прочие техницизмы, осмысленные не как бытовые детали эпохи НТР, а как таинственные прообразы грядущего мироздания, как знаки выплывающей из мглы неведомой цивилизации, ее эсхатологические знамения. Восходя к традициям футуризма с его вкусом к современности, к технической пластике вещей, эта поэтика лишена его социально-эстетической воинственности и проповеднического утопизма — восторг перед будущим вытеснен пристальным, зрительно цепким вниманием к настоящему, к данности как таковой, к протяженности и длительности вещей. Такая поэзия уже не футуристична, а скорее презентальна — как поэзия присутствия, поэзия настоящего (лат. *praesens* — настоящее). Презентализм утверждает само присутствие вещи, ее видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие ее осмысленности. Между крайностями поэтического монизма (слияние вещи и смысла) и дуализма (их разобщенность) здесь вырисовывается особый, срединный подход к реальности, близкий к феноменологическому описанию. Поэтическое произведение строится как последовательность разных взглядов на вещь, способов ее восприятия и запечатления, которые в совокупности суть проявления ее собственной сущности. Так, «сом» у А. Парщикова — это совокупность всех его восприятий: зрительных и осязательных, в воде и на суше, наяву и во сне:

¹ Кенотип (от древнегреч. «*kainos*» — новый), в отличие от архетипа, — образная формула исторически новых явлений, таких, как «метро», «пляж», «газета», их обобщающий, свехисторический смысл.

Нам кажется: в воде он вырыт, как траншея.
 Всплывая, над собой он выпятит волну.
 Сознание и плоть сжимаются теснее.
 Он весь как черный ход из спальни на Луну.
 А руку окунешь — в подводных переулках
 с тобой заговорят, гадая по руке.
 Царь-рыба на песке барахтается гулко
 и стынет, словно ключ в густеющем замке.

(А. Парщиков, «Сом»)

Вещь есть явленность вещи, сумма ее преломлений через разные визуальные среды и знаковые коды. Вещь не соединена с идеей и не противопоставлена ей, а сама по себе есть «идея», т. е. в исконном древнегреческом значении слова, «видимость» — то, что представляет, «презентирует» самое себя. Принцип такого мировидения, которое изнутри себя есть мироздание, выразили и А. Парщиков: «я стал средой обитания зрения всей планеты», — и И. Кутик в своей «Оде на посещение Белосарайской косы, что на Азовском море»:

На этом гребне, что пробрезжил
 как судорога, вдоль излук
 осевших круто побережий,
 Восток перескочил на Юг.
 Вот так, играя возле глаза
 калейдоскопом, можно сразу
 увидеть всех формаций связь,
 когда по воле первой встряски
 тасуются узоры, краски,
 но все — лишь взора ипостась.

В этом же среднем стилевом диапазоне между полюсами метареализма и концептуализма находится и поэзия Александра Еременко. Однако в отличие от Парщикова и Кутика, которые как бы сращивают, сглаживают стилистические диссонансы высокого и низкого, природного и технического, духовного и бытового, сводя их в пространство всеобъемлющего, «многоочитого» видения, Еременко заостряет эти контрасты, выявляя несводимость разных планов бытия, швы и трещины между ними:

Громадный том листали наугад.
 Качели удивленные глотали
 полоску раздвигающейся дали,
 где за забором начинался сад.

Все это называлось — детский сад,
 а сверху походило на лекало.
 Одна большая няня отсекала
 все то, что в детях лезло наугад.

И вот теперь, когда вылезит гад
и мне долдонит, прыгая из кожи,
про то, что жизнь похожа на парад,

я думаю: какой же это ад...
Ведь только что вчера здесь был детсад,
стоял грибок и гений был возможен!

Сонет строится на контрастах — не только семантических («сад» — «ад», «гад» — «гений»), но и стилистических («полоска раздвигающейся дали» — «долдонит, прыгая из кожи», «вылезит гад» — «гений был возможен»). Еременко — поэт очень резких, рельефных очертаний, каждый знак выпячен в своем значении. Но это не концептуалистская гипертрофия знака за счет значения, не выявление и выпотрашивание самых изначальных схем эстетического восприятия. Архетипы здесь сохраняются в глубине, в подтексте, не опредмечиваясь, не выставляясь в качестве опустошенных стереотипов. Так, в данном сонете угадывается архетипика невинного детства и райского сада, в который проникает пресмыкающееся, от дьявольской гордыни выпрыгивающее из собственной кожи и наводящее порчу на человеческий род своей «парадной» лестью, ввергающее в грех и соблазн, — преддверие ада. Разумеется, все это не первый, прозрачно-сквозящий слой значений (как, например, в стихах О. Седаковой), но второй, уже задвинутый плотной заставкой современного быта и социума.

Двигаясь дальше вдоль этой стилевой шкалы, мы переходим в область концептуализма, — этот сдвиг продемонстрирован у Д. Пригова, для которого вся реальность, и даже глубинно-архетипические ее слои, уже становится полем концептуальной игры, хотя и проведенной по правилам более или менее традиционного, раешно-«дурацкого» стихосложения. Еще дальше в сторону концептуального предела — Всеволод Некрасов, пользующийся в основном материалом служебных и вводных слов, междометий и прочих абстрактнейших элементов языка. Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие «того», «это вот», «так ведь», «ну и», мог бы писать Акакий Акакиевич. Это словарь бедного человека, маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей, невразумительной словесной каше, состоящей из канцеляризмов или превращающей в канцеляризмы даже такие слова, как «весна» или «синий», — они повторяются в одном стихотворении по 10—20 раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, в союз или частицу. Поэзия В. Некрасова — это поэзия служебных слов, произносимых с небрежностью ворчуна и настойчивостью заики, угасающая, иссякающая, задремывающая речь, в которой

эстетически осваивается само качество монотонности, бедности, минимальности. Наконец, Лев Рубинштейн представляет самый крайний и последовательный концептуализм: он пользуется уже не словами, а готовыми словесными блоками, схемами типа карточек в каталоге, пунктов в служебной инструкции или команд в системе АСУ.

Так от архетипа — через кенотип — к стереотипу, через тончайшие сдвиги в отношениях идеи и вещи, осваивается все поле образных возможностей новой поэзии.

При этом индивидуальный стиль актуализируется в современной поэзии не принадлежностью к той или иной группе или направлению, а включенностью в само поле их противостояния, через которое разворачивается диалектика художественного образа, стремящегося в одном своем пределе к мифу, в другом — к концепту. Метареализм и концептуализм, а также промежуточная зона между ними, которую можно обозначить как презентализм, — этими наименованиями очерчиваются основные сгущения, констелляции в современной поэтической культуре, между которыми остается достаточно свободного пространства, чтобы в нем мог возникнуть новый, сколь угодно крупный по дарованию поэт.

7

В последнее время приобрело популярность выражение «экология культуры». Как правило, под ним понимается сбережение культурного наследия прошлого, задача достойная и неотложная, если учитывать колоссальный размер зияний и хищений в истории нашей культуры, от Древней Руси до последних десятилетий.

Но экология — это дисциплина не только охранительная, но и творческая, это система взаимоотношений человека с живой, питающей его средой, какой в данном случае выступает современная культура. Важнейший урок наших прошлых потерь — бережность к настоящему. Иначе, восторгаясь памятниками старины, мы можем не оставить потомкам памятников своего собственного времени. Нигилизм многолик: вчера он требовал разрушения древних святынь, апеллируя к светлому будущему; сегодня, надев личину консерватизма, он требует положить конец «модернистскому безобразию», «авангардистским выходкам», апеллируя к светлому прошлому.

Экология культуры требует признать достойными существования все виды и типы творчества, которые в своем взаимодействии образуют многосложную культурную систему: удалим одни элементы — разрушатся, лишатся питания

и значения другие. Опыт биоценоза: уничтожь «вредителей» — переведутся ценные, «полезные» породы. Если уж по отношению к растениям и животным наше знание и власть не всеильны, то тем более не нам и решать, кто из нас самих «вреден», а кто «полезен» — разберутся потомки, им бы только оставить предмет и возможность для разбора — живую культурную среду обитания. Выбросим то или иное современное течение из читательского обихода — прервутся каналы, связующие нас с символизмом, футуризмом, обэриутами, а без них наше поэтическое наследие непоправимо оскудеет. Эгоцентризму того или иного направления, желающему вытеснить все остальные, нужно противопоставить *экоцентризм* — самосохранение культуры во всей разности и дополнительности ее составляющих.

Игорь ШАЙТАНОВ

Странный поэт

Юрий Кузнецов — поэт странный. Его странность — это то, что прежде всего воспринимается читателем. До того, как становится ясно, талантлив или нет, нравится или отталкивает. После прочтения первый вопрос: что это значит? как понять?

Так было с первым же московским сборником 1974 года «Во мне и рядом — даль». Так же будет со вторым — «Край света — за первым углом» (1976) и со всеми последующими, ибо привычка не вырабатывается. Поэт делает все, чтобы она не возникла, чтобы не выдыхалось ощущение его странности. Он дорожит своей непохожестью:

Пусть они проживут до седин,
Но сметет их минутная стрелка,
Звать меня Кузнецов. Я один,
Остальные — обман и подделка.

Это из недавнего.

Я помню, как, предваряя первые московские сборники и публикации из них в периодике, по редакциям пошел шумок: мол, явился поэт, странный, но талантливый, когда-то, лет десять назад, выпустивший где-то книжку и замолчавший... Это был тот редкий случай, когда слухи о новом таланте подтверждались стихами. Прежде всего запоминались стихи о войне, о погибшем отце, поражавшие неожиданностью тона, который показался бы непозволительным, не ощущайся за ним право судьбы и таланта:

Что на могиле мне твоей сказать?
Что не имел ты права умирать?
Оставил нас одних на целом свете.
Взгляни на мать — она сплошной рубец.
Такая рана — видит даже ветер!
На эту боль нет старости, отец.

Это цитировалось, повторялось, обретало известность.

Жестокая откровенность сказанного характерна для тона,

который Ю. Кузнецов взял в поэзии. Тон, право на который до тех пор признавалось разве что за теми, кто сам прошел войну: «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...» Как будто по этой строке С. Гудзенко настраивалась поэзия Ю. Кузнецова, столкнувшего два поколения в трагичности их судьбы, и одна трагедия не отменяет другой.

«Не надо жалеть...» — и все же оставалось чувство, что слишком буквально были приняты поэтом на веру эти слова. Не надо, так он и не будет, вообще отрекаясь и от жалости и от сострадания.

Это казалось по меньшей мере странным, как и сами стихи, для понимания жанра которых Ю. Кузнецовым в одном из первых опубликованных им отрывков из поэмы «Дом» было предложено слово, тут же принятое критиками: «О человеке и земле Бытует притча ныне...» Да, притча, которая есть не только иносказание, но и обобщенная формула бытия. Хотя здесь нельзя не согласиться с автором одной из лучших, ибо объясняющих поэтическое мышление, статей о поэте: «Притчевость поэзии Кузнецова вообще, думается, преувеличена критикой. Мифологизм Кузнецова — не иносказание, не условность. Он — буквален. Притча выжимает жизнь до состояния формулы. В поэзии Кузнецова изображенная мифическая жизнь предстает подлинной, самозначимой реальностью»¹.

Итак, миф, мифологизм. Его заметили критики, его не скрывал поэт. Не заметив мифа, этой поэзии нельзя понять, но заметив его, находя подразумеваемые расшифровки смысла (в той мере, в какой миф подлежит рационалистическому объяснению), так вот, поняв, что мышление мифологично, еще рано делать вывод о том, насколько хороши и хороши ли стихи. Миф — понятие не оценочное и, даже если принять этот закон мышления, признанный над собой поэтом, все равно остается главное — решить, в какой мере он исполнен. Это пытаются сделать куда реже, и попытка такого решения выгодно отличает статью Л. Косаревой.

Странность требовала объяснения. Начали искать аналогий, с удивлением открывая, что их очень много. Поэт, твердо настаивающий на своей уникальности, и в интонации, и в образе, и буквальным повтором давал повод к обнаружению самого разнообразного сходства. Выходило, что слово расходится с делом, что резкий, открыто или скрыто ироничный по отношению к самым-самым великим Ю. Кузнецов зависим и от великих и от малых...

¹ Косарева Л. «Через дом прошла разрыв-дорога» (О противоречиях творчества Ю. Кузнецова). — Вопросы литературы, 1986, № 2, с. 91.

Кстати сказать, первый тур критических споров вокруг Ю. Кузнецова был разыгран не потому, что поэт поразил странностью — об этом бы еще раздумывали, собирались бы с мыслями, — а потому, что он задел небрежностью своих суждений о классиках. В поэме «Золотая гора» (первоначально напечатанной журналом «Москва» и вошедшей в сборник «Край света...») как-то странно говорилось о Блоке, о Пушкине... Блок на подступах к Олимпу теряется в толпе недопущенных на него или непосвященных:

Мелькнул в толпе воздушный Блок,
 Что Русь назвал женой,
 И лучше выдумать не мог
 В раздумье над страной.

Что же до Пушкина, то он — в кругу великих, но как-то удивительно неловок:

Где Пушкин отхлебнул глоток,
 Но больше расплескал.

Истолкователи, оправдывающие Ю. Кузнецова, поясняли, что, исходя из обрядово-ритуальных значений, сказанное не умаляет пушкинской славы, что расплескать — знак творческой щедрости, плодородия. С тех пор Ю. Кузнецов прояснил свое отношение к Пушкину в критических суждениях, которые не рассеяли сомнений, но их укрепили: к пушкинской роли в русской поэзии Ю. Кузнецов относится очень неоднозначно (см. его полемические заметки «О воле к Пушкину» в альманахе «Поэзия», 1981, № 29).

А почему бы, собственно говоря, и с Пушкиным не поспорить? Трудно, но не возбраняется.

В том-то и дело, что трудно! Кузнецов же этой трудности как будто не чувствует. Он легко затевает спор, легко побивает противников. Однако подобная легкость побед — факт биографии не оппонентов Ю. Кузнецова, а только его собственной, ибо он предпочиняет полемизировать не с реальными людьми или деятелями культуры, а с марионетками, созданными его воображением и его пониманием.

Не соглашаясь, он умеет быть наивным и оскорбительным. Памятны его отзывы о поэтах нашего столетия в журнале «Литературная учеба» (1985, № 6). В своих литературных оценках, будь то в стихах или в прозе, Ю. Кузнецов действительно демонстрирует необычную этику, вероятно, ту самую «этику космоса», провозвестником которой его сочла Инна Ростовцева, одной из первых приветствовавшая явление Ю. Кузнецова. «Этика космоса», по

всей видимости, имеет дело с различием добра и зла в некоем мировом масштабе, в пространствах безвоздушных и безлюдных, но, упаси бог, оказаться на пути того, кто ее исповедует.

Однако вернемся к попыткам объяснить этого странного поэта.

Похожий слишком на многих, он как будто бы не раскрывал своей сущности ни в одной из легко устанавливаемых аналогий. И с тем созвучен и с этим, но что из того?

Думаю, что по крайней мере для обнаружения первой из существенных связей не нужно удаляться ни в мифологическое, ни в историко-литературное прошлое. Самый необычный, самый оригинальный человек и поэт бывает отмечен чертами своего поколения, даже если он и отрекается от него, подобно Ю. Кузнецову: «Я в поколеньи друга не нашел...»

Нашел ли он друга, это ему виднее, но то, что он нашел, вынес сходный со своими сверстниками опыт, — это очевидно. Сходство проступает даже через не менее очевидное различие того, как опыт был пережит: и в тех же самых и в аналогичных обстоятельствах могут формироваться совершенно разные характеры. Рубцов и Прасолов, Шкляревский и Чухонцев — все они ровесники Ю. Кузнецова, поэты, родившиеся накануне войны, испытавшие или видевшие вокруг себя военное сиротство. Они пришли в поэзию не поколением, поодиночке, и сами, возможно, отчетливее ощущали свое отличие друг от друга. И все-таки...

Все-таки многим они связаны. Памятью прежде всего. Отношением к памяти — хотя бы в ощущении ее важности для себя, для своей поэзии. С их приходом поэзия наша приобрела отчетливо ретроспективный характер:

Во сне я мимо школы проходил
И, выдержать не в силах, разрыдался.

Это не цитата, это законченное стихотворение Олега Чухонцева. В нем — и характерная для его сверстников тема, и характерная черта поэтического мышления: замкнуть ощущение или мысль в сжатой поэтической формуле. Для самого О. Чухонцева это гораздо менее свойственно, чем, скажем, для И. Шкляревского, не говоря уже о все старающемся заформулировать Юрии Кузнецове.

И еще одно для всех общее — «Во сне...».

«Многие стихи Ю. Кузнецова тоже напоминают записанные сны, но те особые сны, которые, увиденные ночью, мучают нас днем смутными загадочными воспоминаниями,

те сны, которые мы стремимся растолковывать себе, ибо чувствуем, что сквозь них говорит с нами наш характер, наша судьба»¹. С Л. Асановым соглашается И. Федоров, предложивший свою формулу поэтического мышления: «Действительно, творчество Ю. Кузнецова можно с полным правом назвать «снотворчеством» (Литературная учеба, 1982, № 2, с. 105).

Не менее часто возникает мотив сна и у других. Видение или сон — у Н. Рубцова знаменитое «Видение на холме», у О. Чухонцева «...и дверь впотьмах привычную толкнул...», у И. Шкляревского «Воспоминание о 10-м «Б»... Это лишь наиболее известные примеры, которых вообще гораздо больше. И всегда как свидетельство какой-то — по образному слову И. Шкляревского — «неназванной силы» (у Н. Рубцова — «таинственная сила»), какого-то инобытия:

В той области небес нет сторожа у входа,
но человек туда

всей жизнью не войдет.

Там реют сироты сорок второго года.

Там вечерами хор детдомовцев поет.

Из стихотворения Игоря Шкляревского «Есть в отдаленной области небес...» Это стихотворение, однако, дает повод перевести разговор со сходства между поэтами на различие между ними.

Во-первых, все, кроме Ю. Кузнецова, обозначают тот предел, тот порог, за который их манит переступить, заглянуть «неназванная сила». Грань между здесь и там, между сейчас и тогда сохранена. У Кузнецова она — по праву современного мифотворца — стерта. Все то ли смешано, то ли слито, то ли само различие существенно лишь для нашего дорожающего своей индивидуальностью сознания.

При склонности Ю. Кузнецова к формулам для него особенно важны названия поэтических книг: начав с обнаружения края света за первым углом, он подтвердил верность сделанному открытию названием на сегодняшний день последнего сборника — «Душа верна неведомым пределам» (1986). Им, и только им, только неведомым.

И отсюда второе различие. В ином измерении, в ином мире поэты обычно со щемящим чувством утраты пытаются угадать свое и «своих» (по названию поэмы О. Чухонцева). «Сироты сорок второго года...» — у Шкляревского. Их надежда — на сохранность памяти и индивидуального

¹ Асанов Л. Одухотворенное пространство.— В кн.: Сверстники. Сборник молодых критиков. М., 1977, с. 131.

бытия. Ю. Кузнецов этой надежды не питает и резко обрывает тех, кто ей предается:

Глядишь на небо в час ночной.
Скажи, о чем твой вздох глухой?
Кого любил, того забудь,
Того насквозь прошел твой путь.
Рожденный женщиной земной,
Ты не заметил ничего,
Что стоит взгляда одного
На эти звезды в час ночной...

На фоне традиции русской поэзии в этом стихотворении угадывается — тютчевское. Не по стиху, не по тону и переживанию, а по самой ситуации: Ю. Кузнецов одновременно моделирует и оценивает этот образ, отталкиваясь от него, намечает собственный путь.

Характерно, что несколько стихотворений, заставляющих предположить интерес к Тютчеву, появились одновременно как бы особым циклом в журнале «Новый мир» (1975, № 7): «Глядишь на небо в час ночной...», «Когда кричит ночная птица...», «Не сжалится грядущий день над нами...».

В них — эмблема тютчевского творчества, облик поэта, узнаваемый в столкновении любви и смерти на фоне ночного неба, к которому тщетно взывает его голос. Да и совет: «кого любил, того забудь...» — будто вырастает из тютчевского: «о, как убийственно мы любим...» Только то, что для Тютчева было трагедией, Кузнецов принимает легко, как неизбежное, но не столько трагическое, сколько само собою разумеющееся.

Ю. Кузнецов вступает в тютчевскую традицию, чтобы спорить с ней:

Не говори, что к дереву и птице
В посмертное ты перейдешь родство.
Не лги себе! — не будет ничего,
Ничто твое уже не повторится.

Это сказано не в полемике с самим Тютчевым — по смыслу даже как будто созвучно с ним, но только в совершенно нетютчевском тоне — без его потрясенности и душевного разлада. Это скорее полемический жест в опровержение одного из вариантов тютчевской традиции в поэзии нашего столетия — у Николая Заболоцкого, исповедующего спасительную и утопическую веру в возможность не прекращающегося со смертью, но лишь меняющего свою природную форму бытия.

Для Ю. Кузнецова и метаморфозы Н. Заболоцкого, и трагический разлад Ф. Тютчева, и попытка хотя бы памятью

удержать черты уходящей жизни у современных поэтов — все это недопустимая слабость, философская и эмоциональная. Верный душой иным пределам, он не удостаивает земное и индивидуальное своим поэтическим вниманием.

Цитированное выше стихотворение «Глядишь на небо в час ночной...» Ю. Кузнецов заканчивает так, что в последних строках слышится как будто упрек: «...ты не заметил ничего...» Но, я думаю, в этом самоограничении Ю. Кузнецов находит скорее торжественное величие, захватывающее ощущение таинственной высоты, которому все привнесено в жертву. Это близко ему. Во всяком случае гораздо ближе, чем Тютчеву с его знаменитым признанием: «Нет, моего к тебе пристрастия я скрыть не в силах, мать-Земля!»

Для себя же Ю. Кузнецов стремление преодолеть земное берет как уже совершившееся. У него вообще удивительная для поэзии с ее всегда мучительной несбыточностью мечты легкость исполнения желаний. И вот уже признанием «верной любви» поэту, то есть себе, завершает автор поэму «Золотая гора»:

На высоте твой звездный час,
А мой — на глубине.
И глубина еще не раз
Напомнит обо мне.

Высота и глубина — предельные точки поэтического мира, от конкретно-образной реализации которых зависит и весь его облик. У Тютчева (как считает исследователь его творчества О. Тархов) это прежде всего противоположность мифологических «вод» и отраженного в них «божьего лика», наиболее частная метафора здесь — звездное небо.

У современного поэта — Николая Рубцова аналогичное противостояние, очень часто образно обозначенное, может выразиться различно, но всегда зрительно, в подробностях пейзажа: «Звезда полей... смотрит в полынью» или «Высокий дуб. Глубокая вода». Подобно раннему Заболоцкому, он нередко избирает точку зрения с возвышенности, с холма: «Взбегу на холм и упаду в траву» или «Видения на холме».

Картина у Ю. Кузнецова преимущественно не зрительна, а умозрительна. Если у Рубцова даже видения — ряд отчетливых картин, то у него действительность постоянно стоит на грани утраты материального облика. С этой утраты и начинается поэтический образ — за пределами видимого, доступного глазу. Так, человек растворяется вместе со снегом, который он пытается стряхнуть, войдя с улицы в дом:

Долго будет топтаться пред светом,
Будут ждать терпеливо его.

ны, как клавиши... Только последний жест напоминает будущего Кузнецова, сопоставившего трагедию двух поколений.

Поэтическое зрение должно будет резко измениться. Кузнецов предпочтет общий, эпический план, в котором неуместны и неразличимы бытовые детали:

...И крикнул сын: — Где мой отец?
Я зреть его пришел.
Гора промолвила в ответ,
От старости кряхтя:
— На полчаса и тридцать лет
Ты опоздал, дитя.

(«Четыреста»)

Полчаса и тридцать лет — разные временные измерения. Одно для сегодняшнего дня, другое — для истории. Существующая в резком сближении обоих измерений «военная поэзия» Ю. Кузнецова одновременно конкретна и умозрительна. Ее конкретность — конкретность притчи, деталей, получающих не изобразительное, но символическое значение.

Действительность так легко и часто изображается как утрачивающая свой материальный образ, что естественным было ожидать вывода о хаосе как «определяющем начале поэзии Кузнецова». Но это не «древний, родимый», как у Тютчева, хаос «ночной» поэзии. Хаос созданный — хаос взрыва. Бесформенность сохраняет память об утраченной, взорванной форме. Едва ли не лучшее стихотворение Ю. Кузнецова, написанное также в память об отце, — «Возвращение» — кончается строфой:

Всякий раз, когда мать его ждет,—
Через поле и пашню
Столб крутящейся пыли бредет,
Одинокий и страшный.

Мысль поэта о мироздании начинается с этого жестокого ощущения — «с войны начинаюсь...».

Ю. Кузнецов не ограничился только воспоминанием и, отталкиваясь от впечатлений памяти, развил свой взгляд на мир, в котором все, относящееся к личному, индивидуальному бытию, существует под знаком таких понятий, как «никогда», «никто», «ничего», безжалостно напоминающих об уничтожении:

Что в этом слове «ничего» —
Загадка или притча?
Сквозит вселенной из него,
Но Русь к нему привычна.
Неуловимое всегда,
Наношенное в дом,

Как тень ногами, как вода,
 Дырявым решетом.
 Оно незримо мир сечет,
 Сон разума тревожит.
 В тени от облака живет
 И со вдовой на ложе.
 Преломлены через него
 Видения пустыни,
 И дно стакана моего,
 И отблеск на вершине.

Многие из предметных образов, иллюстрирующих понятие, повторяются у Ю. Кузнецова и в этом повторе обретают силу символа. Умение дать закованные до формульной точности метафорические перифразы — сильная и самая, пожалуй, оригинальная черта поэтического языка этого поэта. Сюжет у него — нередко процесс метафорического вживания в образ предмета, вот почему так часто в названии стихотворений — одно слово: «Холм», «Колесо», «Снег», «Кольцо»... Это именно те предметные значения, которые становятся опорными в кузнецовской символике.

В символике повторяющейся и неожиданной. Я бы сказал, что у Ю. Кузнецова рядом с притчей постоянно живет баллада, ее повествовательное начало, умение ценить и делать важной деталь:

Орлиное перо, упавшее с небес,
 Однажды мне вручил прохожий или бес.

— Пиши! — он так сказал и подмигнул хитро.—
 Да осенит тебя орлиное перо.

Отмеченный случайной высотой,
 Мой дух восстал над общей суеютой...

Но горный лед мне сердце тяжелит.
 Душа мятется, а рука парит.

Я выделил слова «случайная высота». Одно из очевидных поэтических достоинств Ю. Кузнецова — умение найти неожиданное смысловое сочетание, не отлучаясь для этого в неизведанные лексические области, а находя его рядом, под боком, как нечто само собой разумеющееся. Без этого эпитета — без «случайной высоты» притча, мне кажется, была бы более плоской и однозначной.

Что-то, а удивить Ю. Кузнецов умеет. Удивляет часто, но не все его странности, к сожалению, высокой поэтической пробы. Приходится удивляться и тому, как поэт, совершенно очевидно столь одаренный, неожиданный, в то же время может быть столь зависимым, плоским и пошлым.

Как только Ю. Кузнецов обратил на себя внимание критики, о нем было сказано как о поэте мыслящем, фило-

софствующем. Это так, но у Ю. Кузнецова немало стихов, где философия кажется не более чем глубокомысленной позой:

Но тише, подруга моя! Жена!
 Минута раздумья есть.
 То дождь пошел, то почти тишина...
 Такого не перенести.

Подобная интонация нередко прорывается (или прорывалась?) в кузнецовских раздумьях, хотя в целом стихотворение «Осенний космос» скорее неожиданное для этого поэта как раз в своих достоинствах, в своей не бросающейся в глаза, но точной изобразительности:

Все стало косым под косым дождем:
 Забор, горизонт, холмы
 И дом, потемневший мгновенно дом,
 И мы перед ним, и мы!

Такого рода спокойная лирическая нота у Ю. Кузнецова — редкость. В лирике им взят иной тон. Особенно поэтически уязвимым и поражающим уже неприятной странностью Ю. Кузнецов оказывается в тех стихах, где сквозь предметность, таинственную и усиленно разгадываемую, проступает личность, где в полной мере сказывается автор.

Лирический герой получился мало привлекательным, программно жестоким и лишенным даже отрицательного обаяния. Он действует как бы вне сферы человеческого — здесь он случайный гость, не связанный никакими нормами и установлениями, исповедующий не то древнюю — мифологическую? — этику, не то слишком современную, до которой средний человек еще не дорос — «этику космоса». Критики на него гневались, урезонивали, с ним спорили — в традиции ли русской национальной нравственности пить из черепа отца... Мнения разделялись, как практически всегда, когда речь заходит о Ю. Кузнецове. О нем на сегодняшний день сказано так много, что теперь достаточно лишь упомянуть его имя, чтобы определиться в своих пристрастиях, литературных и над-литературных.

Так что далеко не всегда, говоря о Ю. Кузнецове, говорят действительно о нем. Он стал камнем преткновения для критики последних полутора десятилетий, знамением определенного направления в поэзии, Шуму вокруг его имени много. Настолько много, что от его противников приходится слышать: хватит о нем, не только похвал, но и полемики хватит, ибо от этого ничего, кроме лишнего шума, незаслуженной славы.

Заслужена слава или нет, но Ю. Кузнецов самый громкий поэт на сегодняшний день. Громкий, благодаря критике

в какой-то мере, но и благодаря той странности облика, происходящей от причудливого сочетания разнообразных черт этой поэтической личности.

Пока герой путешествует по вселенной и разгадывает предметные значения, рассказывает притчи о мировых катаклизмах, он в своей стихии, но его отношения с людьми явно не ладятся. Они и не должны ладиться, как считает В. Кожин — критик, придающий поэзии Ю. Кузнецова особенно большое значение, считающий ее событием первого ряда в традиции национального стиха и национального самосознания: «Лирический герой с его отпущенной на волю душой пребывает не в какой-либо «квартире», но там же, где пребывает герой эпический, — в том «широком поле», в том пространстве тысячелетнего бытия, где творится История». А отсюда — «в поэтическом мире Юрия Кузнецова совершенно иной дух человечности и любви, — иной уже хотя бы с точки зрения его размаха, его меры»¹.

У современного сатирика есть новелла о том, как удивительно изменились и расширились сегодня понятия, так что диапазон дружбы простирается, кажется, от полного равнодушия до предательства... Диапазон любви у Ю. Кузнецова тоже по-современному очень широк. Вообще, мне кажется, что современности у Ю. Кузнецова, в его мышлении, куда более, чем древности, мифотворчества — чем мифа. Там же, где сопутствующие поэту критики различают глубины мифологизирующего сознания, признаюсь, мне зачастую видятся сюжетные конструкции в духе современной фантастики.

Однако, вне сомнения, для современной поэзии ценна уже сама установка на историческую глубину мышления, раскрываемого в слове. Ценность эта мне видится особенно значительной на фоне поверхностной фольклоризации, в которую слишком часто впадают поэты, претендующие на монопольное выражение народного сознания. От этого недостатка поэзия Ю. Кузнецова свободна.

Она отмечена другими. И снова вспомню о статье Л. Косаревой и соглашусь теперь с ее основным выводом. Недостаточно повторить приемы народно-эпической поэзии, недостаточно пересказать стихами мифологические сюжеты по трехтомнику А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», чтобы считать себя в родстве с мифологическим сознанием. У Ю. Кузнецова «миф становится универсальным вместилищем жизни романтического духа» (Вопросы литературы, 1986, № 2, с. 92), то есть именно того

¹ Кожин В. Статьи о современной литературе. М., 1982, с. 260.

духа, который вводит в историю современной культуры увлечение мифом, осознание его ценности, оставаясь в то же время невероятно далеким, противоположным мифологическому сознанию и томящимся по его недостижимой цельности.

И в этом своем увлечении Ю. Кузнецов повторяет романтическую модель. Любимое его слово — «воля», им он хотел бы определить свое отношение к жизни, но более точно его определить другим, производным словом — «произвол». Произвольна, насильственна и его интерпретация мифа, недопустимая по отношению к самой его природе, ее разрушающая. Разрушение мифа, происходящее при вторжении в него индивидуального сознания.

К тому же откровениям в стихе веришь, когда веришь стиху. Очень часто кузнецовский стих, эклектичный, отзывающийся слишком прямыми и не всегда уместными ассоциациями, такой веры не вызывает:

Слезы вечерние, слезы глубокие...
Больно, о, больно смотреть!
Что-то такое в вас есть одинокое.
Взял да забросил я сеть.

В этом притчевом глубокомыслии слишком очевидна грубоватая романсовая примесь:

Ночи бессонные, ночи мучения,
Скоро ли минете вы?

Невольно вспоминаешь, как мифологическое вышивание по канве блоковского стиха на несколько лет принесло С. Городецкому славу знатока и певца глубинной славянской души. Слава была не долгой.

Кстати сказать, блоковское влияние — одно из самых очевидных в стихе Ю. Кузнецова, рано проявившееся:

Звякнет лодка оборванной цепью,
Вспыхнет яблоко в тихом саду...

Для него это было облагораживанием первоначальной романсовой струи. Однако особенно ощутимы и разнообразны влияния, сказывающиеся именно как влияния, узнаваемые буквальным повтором и заимствованием, в тех стихах, где Ю. Кузнецов пытается определить свою лирическую личность. Первые ее проявления, до того как она обрела себя в мифологической воле, — набор разнообразных, примеряемых поз. Поэт позирует то в духе жестокого романа, то (и нередко) припоминая И. Северянина: «...на шее моей повисла веселая гроздь подруг», — то увлекаясь разухабистостью, напоминающей Бориса Корнилова: «Что таится, — я был из ловких, Вырвигвоздь и большой нахал...»

С тех пор немало воды утекло, вырвигвоздь стал философом-мифотворцем, свои любовные отношения также строя-

щим под знаком вечности и общенациональной идеи. Вот так теперь выглядит сцена лирического разрыва:

До свидания! Так и скажи.
Разочтемся, как русские люди...
Ощетинились, будто ежи,
Подо мною подталые груди.

Я старался процитировать что-нибудь показательное и все же не слишком, в меру показательное и яркое. Интересующихся знать продолжение этой истории, представленной как общенациональная модель расставания у русских людей, отсылаю к сборнику Ю. Кузнецова «Русский узел» (1983). Там особенно отчетливо явлен лирический дух.

На мой взгляд, лирика Ю. Кузнецова — его наиболее очевидная и полная неудача. Так что не могу разделить убеждения В. Кожина: «Не сомневаюсь, что любовная лирика Юрия Кузнецова займет свое место в русской поэзии»¹.

Более того — лирика Ю. Кузнецова дает ключ к пониманию наиболее серьезных конструктивных просчетов в поэтическом мире, созданном поэтом.

Почему в лирике он наиболее зависим, эклектичен?

Во-первых, потому, что именно в лирике — это мы видим, следя за ее развитием, — складывалось отношение к миру, выработывалась точка зрения. Выработывалась, может быть, не совсем то слово, ибо работа была не столько внутренней, как естественно ожидать от поэта, сколько преимущественно внешней — шла примерка поз. Причем привлекали наиболее яркие, броские. Радовало ощущение силы и превосходства. Сначала мечты о превосходстве не простирались далее местной танцплощадки. Это уже много позже вырвигвоздь вырвется в космические пределы и обретет демонические черты. Однако окончательный выбор как возможность угадывается в том, что первоначально примеривалось, привлекало.

Итак, это первая причина склонности к заимствованиям: воля была сильна с самого начала, но способ самовыражения, приложение воли виделся достаточно неотчетливо. Приходилось полагаться на доступные примеры.

Во-вторых, Ю. Кузнецов, в отличие от Н. Рубцова, не мог бы, думаю, сказать о себе: «Я чуток, как поэт...» Во всяком случае, музыкально, по слуху — не чуток. Это заставляет его писать на чужие мелодии, варьировать их. В последнее время, правда, его манера в основном сложилась на основе динамичного балладного стиха, жестковатого в исполнении Ю. Кузнецова, но сами эти качества формы не вступают в противоречие с чертами поэтической личности.

¹ Кожин В. Статьи о современной литературе, с. 266.

Быть может, в силу того, что Ю. Кузнецову постоянно приходилось заимствовать и отрицать свою зависимость, не вяжущуюся с образом абсолютно свободной, уникальной личности, его стих окрасился иронией.

Это последнее качество будет весьма важным для поэта, принявшего маску покровительственного всезнания по отношению к слабому человечеству. Нужно сказать, что так или иначе мотивированная ироническая интонация распространяется в современной поэзии. Ю. Кузнецов в этом смысле не был ни первым, ни уникальным. Вспомним Николая Глазкова. Впрочем, в отличие от него, ирония в поэзии последних лет все более начинает деформировать образ, сказываться гротеском, распространяться на такие темы, что возникает эффект «черного юмора». У Ю. Кузнецова это тоже есть, как есть и у Леонида Завальнюка (поэта, к слову сказать, недостаточно оцененного), и у ряда поэтов из числа сегодняшних тридцатилетних. Не случайно А. Еременко или В. Салимону трудно отделить свою поэзию от рубрики «иронические стихи».

Но, конечно, ничьим персонально подражателем или даже продолжателем Ю. Кузнецов не является. Он черпает одновременно из многих источников. Его собственная манера составлялась мозаично, пока в ней как основное направление не обозначилось пристрастие к мифу, а как основной тон — балладность. У этого поэта, безусловно, есть чутье, подсказывающее, какие пути в поэзии оказались непройденными, какие разработки — до времени оставленными и должны быть возобновлены заново. Ведя широкое заимствование, Ю. Кузнецов умел делать верный для себя выбор, однако важно — чтобы отобранное, действительно, становилось своим.

Вы знаете, бывает — и особенно в отношении поэтов — такое ощущение, что отпущенный талант оказался крупнее личности. Случается еще и так, что поэт поражает своей смелостью и странностью, но ведь не всякая странность, выраженная в слове и даже зарифмованная, — странность поэтическая.

Репутация, основанная на неожиданности, — вещь опасная и быстро преходящая. Если бы Ю. Кузнецов не обладал ничем иным, кроме нагнетаемой странности, кроме умения возводить загадочные конструкции в сюжете, он был бы уже (хочется верить) разгадан и отвергнут. Но в том-то и причина по-прежнему раздражающего воздействия поэта, что он не дает настроиться на лад осуждающего или иронического неприятия даже самым нерасположенным к нему читателям. В нем что-то есть. Что-то по-настоящему необычное,

хотя — не могу отделаться от этого чувства — стремящееся не к своему выявлению, а убывающее с течением лет.

И среди стихов, помеченных сравнительно недавними датами, есть такие, как «На юбилей Сергея Наровчатова», где странное не выпячено, но сквозит в образе, представляющем военную поэзию военной метафорой:

Как скрипели перо и песок
И строка на строку налетала.
Только пули свистели меж строк,
Оставляя в них привкус металла.

Стихотворение, редкое для Ю. Кузнецова своей человечностью, уникальное отношением к старшему коллеге. Обычно Ю. Кузнецов скуп на добрые слова предшественникам и наставникам. В предисловии к своему избранному («Стихи», 1978), говоря о некоем газетчике, когда-то давшем ему, начинающему, совет написать о тракторе, поэт делает очень широкий, обобщающий жест в сторону своих учителей: «Это был мой первый наставник, но к нему я сразу почувствовал глухую неприязнь. Такова была участь всех моих наставников: они меня не понимали».

Рискую оказаться еще одним из числа непонимающих советчиков, но все же попробую подвести итог на фоне той традиции русской поэзии, с которой особенно значительно соприкоснулся Ю. Кузнецов — с тютчевской традицией.

Когда в 1916 году Б. М. Эйхенбаум утверждал наличие «особой линии русской лирики», идущей от Державина к Тютчеву и продолжающейся, он так определил ее образное содержание: «...целостный мир могучей и бурной материальности, пронизанный и одухотворенный тонкими лучами света». Философское ощущение передается как зрительное...

Если продолжить эту метафору применительно к Юрию Кузнецову, то можно сказать: лучи света, пронизывающие «мир могучей и бурной материальности», превратились у него в рентгеновские лучи. Перед нами привлекающие в своей загадочности аллегории, смысловые «скелеты», но как по ним восстановить первоначальный облик видимого?

Ю. Кузнецов вошел в эту особую традицию русского стиха, позволяя посмотреть на делаемое им в ее свете, но слишком быстро покинул ее пределы. Обычная для него метафора — пронизывающий путь, проходящий насквозь.

И еще одно напоминание. Самыми парадоксальными и беспепелляционными суждениями в критических выступлениях, устных или письменных, поэту не поддержать кредита читательского доверия. Поддержать его можно только стихами.

Взгляд

Я думаю, что...

Взгляд

Далеко ль уедем на красный свет?

Публицистика всегда была мощным оружием русской литературы. Достаточно вспомнить имя Герцена. Роль ее усилилась в советской литературе, а в наши дни мы переживаем чуть ли не второе рождение публицистики этих десятилетий, что важно и плодотворно. Многие авторитетнейшие, влиятельнейшие писатели ныне успешно и действительно работают в сфере публицистики. Мы ловим себя на том, что порою охотней читаем чистую публицистику, чем различные беллетристические тексты.

Эта ситуация рождает свои проблемы как жизненного, так и литературного свойства. Одно дело — сама публицистика, другое дело — искусство как таковое. Русская художественная литература всегда была публицистична, но не в ущерб художественной объемности, рельефности, глубине и силе. Публицистика в «беллетристическом» произведении как таковом входила в его образную систему. Недиалектическое противоречие художественной и публицистической стихий всегда ведет к оплощению или разрыву самой системы. Одно должно помогать и усиливать другое, а не «снимать», не нейтрализовать. Мало того. Само высокое искусство как таковое обладает столь могучим нравственным очищающим, возвышающим воздействием («катарсис»), что с этим не сравнится никакая слишком конкретная публицистика.

К чему я все это?

Имеет ли оно отношение к конкретной жизни литературы?

А вот к чему...

Начиная с романа Ю. Бондарева «Игра» и повести С. Есина «Имитатор», напечатанных в одном и том же номере «Нового мира» (1985, № 2)¹, у всех у нас в душах живет странное чувство, в природе которого давно пора бы разо-

¹ «Игра» начиналась в № 1.

браться. Тем более что, как и следовало ожидать, «Игрой» и «Имитатором» дело не кончилось. В строй вступила новая тяжелая артиллерия. В № 7 за 1985 год в журнале «Наш современник» напечатана повесть В. Распутина «Пожар», в № 1 журнала «Октябрь» за 1986 год — роман «Печальный детектив» В. Астафьева; печатался в этом журнале и вышел отдельной книгой «Дорофеевский календарь» Ю. Галкина. Вышли книги А. Адамовича, Л. Карелина... И так далее. Здесь эти слова, «и так далее», имеют не формальный смысл. Нет причин полагать, что такие публикации не продолжатся. Кроме всего, за лидерами и фактическими лидерами повалит пехота.

Какие такие?

И в чем сходство между городским Есиным, пишущим о комбинаторе-бюрократе от живописи, и деревенским Галкиным, повествующим о неурядицах жизни в исконной владимирской глубинке?

Можно ли вообще так ставить вопрос и т. д. и т. д.

Спрашивая, мы сами знаем, что мы тут правы и неправы.

Спрашивая, мы сами знаем, а вы понимаете, что тут имеется в виду.

Спрашивая, мы сами знаем, а вы понимаете, что при этом выгодно делать вид, что вам непонятно.

Слишком, мол, многое тут надобно растащить по ниткам...

Все мы, короче, прекрасно знаем, что речь идет о такой чудовищно сложной для наших времен проблеме, как соотношение искусства и публицистики. Как соотношение чисто художественного и публицистического начал в самой изобразительной прозе. Как место и роль того и другого в духовном сознании и подсознании человека ныне.

Авторитетные авторы своей практикой и теорией утверждают: не время для разных красот. «Пора спасать землю».

Распутин, собственно, так прямо и сказал с трибуны VI съезда писателей РСФСР.

Но сложность еще не в этом...

Или не только в этом.

Сложность и в том, что в жанровых подзаголовках их, этих произведений, стоят не слова иные, а слова — роман, повесть.

Даже не «публицистический роман», и не «политический роман», и не «роман-эссе», и не «роман-притча»...

Как же нам быть?

В одном из самых публицистических по своему внутреннему заданию произведений русской классической литературы XIX века есть, например, такие строки: «Но вот вы отъехали версты четыре... край неба алеет; в березах просыпаются, неловко перелетывают галки; воробьи чирикают около темных скирд. Светлеет воздух, видней дорога, яснее небо, белеют тучки, зеленеют поля. В избах красным огнем горят лучины, за воротами слышны заспанные голоса. А между тем заря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары; жаворонки звонко поют, предрассветный ветер подул — и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком; сердце в вас встрепенется, как птица. Свежо, весело, любо! Далеко видно кругом. Вон за рощей деревня; вон подальше другая с белой церковью, вон березовый лесок на горе... Солнце быстро поднимается; небо чисто...» и так далее.

Строки, как видим, вполне на уровне тех духа, музыки, живописи и поэзии, которые отодвинут в сторону и любую сугубую беллетристику.

Классики умели, выходя в публицистику, оставаться и художниками прежде всего. За ними были дух, культура, закалка словом и делом, закалка всем опытом мировой и русской традиции. Они не ругались, как некоторые ныне, в адрес шедевров Италии и прекрасно знали свое «Слово о полку». Им Пушкин был маяк и светоч, а крестьянин Платон Каратаев не чужд духовно. Они писали острее, надрывнейшие очерки о современной им деревне и одновременно — эссе «Выпрямила!» о Венере Милосской, как Глеб Успенский. Они знали, что эта «Венера Милосская несомненное принципов 1789 года», как тот же Тургенев, и уважали сами принципы 1789-го, если речь шла не о дурацких буржуазных конституциях и кодексах морального поведения, а о «братстве, равенстве и свободе». Они были грознейшими публицистами в статьях, эссе, дневниках и в самих романах, как Достоевский, и при этом «оставались» колоссальными художниками, для которых «реализм в высшем смысле», глубина и правда искусства и уважение к великой культуре духа было незыблемым. Даже неустанно полемизируя с Европой, Достоевский не уставал же напоминать, что мы более любим великую культуру Европы, чем сами же европейцы, оттого и спорим с ней... Дело тут не в самой Европе, а в той общей атмосфере Духа, которая не позволяет — уйти от главного.

Не позволяет сбить уровень...

Вот что такое публицистика в нашей великой классике.

Есть несколько видов поиска популярности.

Я имею в виду, конечно, сегодня...

Видя, например, что молодежь интересуется эстрадой, можно и сами стихи «на высокие темы» приспособить к эстраде, что и делается.

Видя, что люди интересуются историей политики в этом веке и что информация на сей счет недостаточна, можно неустанно вводить в свои плохие романы фигуры тех или иных политических деятелей, что и делается.

Видя, что люди интересуются своей великой и мощной историей и классикой XIX века, но не знают, как реализовать этот свой интерес, можно быстро и четко печь бесконечные «романы» из интимной жизни художественных классиков и государственных деятелей XIX века, что и делается.

Видя, что люди напряженно интересуются неведомыми могучими энергиями нашего мира, энергиями, которые так властно и уж почти не тайно дают знать о себе к концу XX века, можно беспрестанно «выстраивать» да издавать научно-фантастические, художественно-фантастические, популярно-фантастические, притчевые, аллегорические, символические, метафорические, параболические рассказы, «новеллы», повести, «баллады», романы, циклы на разных этажах и уровнях литературы, что и делается...

Видя, наконец, что в обществе назрели перемены; видя, что перемены эти давно уже готовятся свыше, на государственном уровне; видя, что в обществе клокочет критицизм по поводу состояния дел этого общества, но критицизм этот пока не имеет выхода,— можно заняться публицистикой. Притом в виде романов и повестей, ибо это куда престижней, чем просто публицистика: как же, социальность искусства...

Успех обеспечен...

Нужны ли такие романы и повести?

Да, нужны...

Но по порядку.

Разумеется, зная мировую литературу XX века, да и нашу собственную литературу 50-х и особенно начала 60-х годов, мы не особенно удивимся в художественном плане, видя черные картины в произведениях современных знаменитых и менее знаменитых авторов: ну, разрешили им, и слава богу, подумаем мы...

Действительно, пора ведь.

Пора ведь сказать и о черном как только о черном.

Началось это не сейчас.

Из влиятельных, известных авторов первые в эти годы, пожалуй, Ч. Айтматов, Ф. Абрамов, А. Чаковский, А. Адамович и Д. Гранин (...разные уровни, да! да!) поняли, как говорится, величие и значение материала. «Материал тянет». Выражение известное. Мало того. Не только имеют право на существование, но и необходимы книги, в которых материал, факт важнее «мастерства». Речь пойдет о другом. Речь пойдет о ситуациях, когда сам факт и материал называют талантом...

«Одно развлечение — ирландский сеттер Сильва... Сильву решили убить — и как!.. Александр Петрович решил покончить с ней так: сперва оглушить молотком, а потом зарезать, но получилось не то, что предполагали, а именно: Сильва сильно завизжала и во избежание сильного шума А. П.» и так далее. И так далее, вот именно снова! («Блокадная книга»).

Крепко, мощно?

Крепко, мощно.

— Но литература ли это?

— А какое дело нам, литература ли это, если...

Если.

Литературу следует называть литературой, а факт — фактом.

Вот и все.

И не путать одно с другим.

У Айтматова жаль лошадь, жаль верблюда, жаль одинокого старика, жаль мальчика, кончающего самоубийством, жаль... жаль...

Жаль!

Но при чем тут талант художника?

Разве нам и в жизни не жаль всего этого?

Можно ли так безжалостно эксплуатировать литературу — ее дух, ее слово?..

У В. Распутина население не спасает продовольственный склад, который горит; жена положительного героя тоже не спасает, но зато есть ее монолог о том, как плохо ведут себя люди, причем этот монолог она произносит, прибежав на пожар и стоя; каким-то хитрым образом оказывается, что и в пожаре, и в воровстве виноваты не местные жители, «аборигены» поселка, а некие архаровцы, неизвестно кто — вероятно, городские интеллигенты, приехавшие помогать строить и убирать урожай, ибо местные сами-то с этим не справляются; в промежутках — верные мысли то ли автора, то ли героя о том, что воровать нехорошо, что следует жить по правде и каждый человек обязан иметь свой дом: «Но

в том-то и штука, что он всегда старался жить по совести, всегда поступки свои примерял к справедливости и пользе, к общему, как казалось ему, благу. А разве душа и совесть не родные сестры, разве не совесть питает душу и разве есть между ними распря? Когда нужно было говорить правду, он говорил; когда требовалось дело — делал. Да он только и делал, что не сворачивал с правды и дела. И разве не важно для них оставаться в границах, какими они были представлены человеку? Правда — это река, ложе которой выстелено твердым камнем и берега которой в отчетливых песчаной и каменистой линиях, река с чистой и устремленной вперед водой, а не подпертая масса с гуляющим уровнем гниющей жидкости, с хлябкими и подмытыми берегами. Правда проистекает из самой природы, ни общим мнением, ни указом поправить ее нельзя. Так почему же тогда он, живущий по несворачиваемой правде, вступил в войну не только с другими, кто ее не хочет или принимает лишь наполовину, но и с самим собой?»... И верно ведь, почему? Герой (или автор?) сам уж давно в растерянности, но по инерции все продолжает учить других. Конечно, перефразируя известное сильное высказывание, можно заметить, что неизвестно, как тут насчет художества, но насчет морали публицистически тут все правильно. И это так. Но все же как насчет художества? Ведь нам-то предлагают это как эталон художества...

Да, все верно, хорошо бы, чтоб каждый имел свой дом (и чтоб это к тому же зависело от него самого); но вот уж серьезные критики Е. Сидоров (Знамя, 1985, № 10), И. Золотусский (Литературное обозрение, 1985, № 12) и несть им числа вдруг учат, что повесть Распутина — это именно художественный шедевр, этап, ступень нынешней литературы; что архаровцев надо уничтожить физически; что Распутин указывает дорогу; а М. Ганина так и прямо объявляет: «Что касается восхищенного хора голосов авторов статей, выступивших в этой дискуссии, единодушно признавших, что в прозе последних месяцев наиболее интересна повесть «Пожар» В. Распутина, то я к этому хору присоединяюсь» (Литературная газета, 1985, 4 декабря, № 49). Хотя в этой-то дискуссии такого и «хора» не было: я сам в ней участвовал («Современная проза. Правда и правдоподобие»).

Словом, борьбу за правду начинаем с лжи?

Вот ведь в чем дело! Вот и борись у нас за социальность, за нравственность, за талант и за ум литературы. «И что не так, скажи, что так»; сразу всё под чужим именем (художественностью ли сильна-то повесть Распутина?); сразу полная потеря тех сообразности и соразмерности, которые

завещал Пушкин; сразу же «Со святыми упокой» навстречу свадьбе или «Многая лета» навстречу покойнику...

...Вот в романе В. Астафьева парень просто так, ни за что ни про что разбивает камнем голову беременной женщине, которая при этом просит его не убивать ее и признается, что она беременна. Бывает? Бывает. Но из таких эпизодов состоит весь роман, а виновата во всем, кажется, некая редакторша, которая не знает жизни и не хочет этот роман печатать. Написано все как-то... неловко, «наспех». «Сошнину удалось отвлечься, он унял в себе занимающуюся дрожь, стоя вполоборота, чтоб парня видеть, если бросится, и тех, внизу, из поля зрения не выпускать, ждал, что будет дальше. Более других его занимал футболист: во-первых, ему за тридцать, пора, как говорится, и мужчиною стать; во-вторых, он должен знать Сошнина. Но футболист и отроду-то мало понятлив, по случаю возвращения в родную команду записался и родимой матушки, выдать, не узнавал, а может, видел Сошнина в форме — милицейская же форма шибко меняет человека и отношение к нему... Лишь краткое замешательство потревожило налитый злобой взгляд футболиста, так и не простившего человечество за то, что «Локомотив» вышибли в «перволижники», на окраину Москвы, в Черкизово, где... бывает болельщиков от одной тысячи и до двухсот душ, прячущихся с выпивкой на просторных трибунах...» Это — русская проза на современном этапе, как объявляет нам «Литгазета» одновременно с выходом того номера «Октября», где напечатан этот роман, и как тут же объявляет и телевидение?.. Насчет единственного изобразительного места из этого большого, типичного и не худшего куска можно сказать лишь, что «Локомотив» и всю жизнь играл в Черкизово и что непонятно, каким образом пряталась эти несчастные болельщики на этом просторном стадионе. «Не вижу, не живописно», — сказал бы Репин.

— Черно, но серо, — отвечал один неглупый человек на вопрос о том, что он думает об этом романе.

Вот кинорежиссер, герой Ю. Бондарева, на многих страницах колышется в перипетиях и сложностях невеселой московской жизни, вызвавших самоубийство актрисы, героини романа; в промежутках — длинная и вялая публицистика о выборе, о боге, о церкви, о нравственности, о безнравственности, о социальной жизни, о социальной мелочи — все прямолинейно, уныло, все — 2×2; проза это, как говорится, никакая, т. е. она не плоха и не хороша: «Как обычно, он вошел в приемную уверенной походкой человека, знающего, что здесь, перед солидно обитой благородной кожей дверью, не пропускающей студийные шумы в недра дирек-

торского кабинета, его встретит неизменно приветливая, аккуратно причесанная секретарша, и в ее сопровождении он войдет в кабинет, обласкиваемый издали всплеском рук Балабанова, басовитым возгласом: «Ба, кто к нам собственной персоной!» — и, распространяя уважительную доброту, умиление, из-за огромного письменного стола выкатится жизнерадостным старым ежом Иван Ксенофонович и распахнет объятия, точно готовый умереть тут же, на месте, от заблеставшего в его кабинете ослепительного солнца... В это утро Крымов, несколько разбитый после скверной ночи в Париже и после самолета, вошел в приемную Балабанова» и т. д. Признайтесь, вы сумели прочесть абзац? — я тоже. Вот более молодой С. Есин, говоря о той же московской жизни, раз за разом воспроизводит параллельные коллизии, характерные для современного приспособленца, и, кроме того, герой прямо декларирует почти в самом начале: «Не наградил бог меня большим умом, не дал того, что называется большим талантом. Я середняк. Но именно поэтому мне пришлось работать, защищаться...» (стоит ли протолужать повесть?¹ — В. Г.). Вот Ю. Галкин ходит по владимирским весям, конторам, ищет правды у бюрократов, а правды нет: «А что я? Административная ситуация не особенно изменилась...» («Дорофеевский календарь»); вот...

Я что?

Я — за лакировку, что ли?

Уж если Вл. Гусев за лакировку, то кто же за иное...

Я хочу сказать лишь простое...

У нас на глазах происходит и уже произошло падение интереса к этой «чисто публицистической» литературе, хотя ком, я думаю, будет и далее нарастать...

Я вообще-то думаю так, что литература — как и сама жизнь, впрочем, — не должна быть ни черной, ни розовой, а должна быть нормальной; я думаю, что в ней главное — не черная и не слюняво-розовая дедуктивная установка, а художественная правда как таковая, и хотя аналитически объясняться об этом трудно, но вообще-то каждый знает, что это значит; я думаю, что честным и хорошим работникам в литературе, и не только в литературе, не надо

¹ Следует заметить, что повесть у С. Есина названа «Записки честолюбивого человека»; но это, как мы и видим по типу названия-подзаголовка, лишь стилизованный прием.

так уж срочно перестраиваться на «критицизм» или на что другое, а следует продолжать честно и хорошо работать, а перестраиваются пусть те, кому есть что перестраивать; я думаю, что литературная критика не должна ни хвалить, ни ругать, а должна писать истину; я думаю, что в стране, которая уж больше 40 лет живет без большой войны, которая за эти десятилетия втайне повзрослела духовно так, что мы даже и представить себе это не можем, которая за эти же десятилетия заново освоила великую духовную традицию высшей классики,— что в этой стране мы имеем, наконец, право на великое искусство, о котором тайно мечтал Чехов в своей «Скучной истории», поругивая современных ему литературных «пророков»: «...о литературных новинках... ни одной замечательной, и не обойдешься без но. Умно, благородно, но неталантливо; талантливо, благородно, но неумно, или, наконец,— талантливо, умно, но неблагородно... Я не скажу, чтобы французские книжки были и талантливы, и умны, и благородны. И они не удовлетворяют меня. Но они не так скучны, как русские, и в них не редкость найти главный элемент творчества — чувство личной свободы, чего нет у русских авторов. Я не помню ни одной такой новинки, в которой автор с первой же страницы не постарался бы опутать себя всякими условностями и контрактами со своей совестью. Один боится говорить о голом теле, другой связал себя по рукам и ногам психологическим анализом, третьему нужно «теплое отношение к человеку», четвертый нарочно целые страницы размазывает описаниями природы, чтобы не быть заподозренным в тенденциозности... Один хочет быть в своих произведениях непременно мещанином, другой непременно дворянином и т. д. Умышленность, осторожность, себе на уме, но нет ни свободы, ни мужества писать как хочется, а стало быть, нет и творчества». Напомню и речь Толстого в Обществе любителей российской словесности. «...можно ли было думать о поэзии в то время, когда перед глазами в первый раз раскрывалась картина окружающего нас зла и представлялась возможность избавиться его. Как думать о прекрасном, когда становилось больно!.. Но как ни благородно и ни благотворно было это одностороннее увлечение, оно не могло продолжаться, как и всякое увлечение. Литература народа есть полное, всестороннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное созерцание красоты в известную эпоху развития. Теперь, когда прошло первое раздражение вновь открывшейся деятельности, прошло и торжество успеха...» Вообще-то на все эти темы мы уж объяснялись и лет 20 тому. Но за последние 6—7 лет, на мой

взгляд, так далеко отброшены назад в смысле уровня культуры духа, что снова начинаются все АБВГД с неизвестным исходом.

В итоге то, за что ругали «сорокалетних», тридцатилетних и прочих, делают теперь многие, но неумело.

В итоге пишут черное «по разрешению», но нехудожественно.

Ибо черная дедуктивная, заданная установка так же нехудожественна, как и розовая. И, уж совершенно четко говоря, черная конъюнктура так же уныла, как и розовая.

В итоге все в н о в ь меняет свои названия.

Не называйте публицистику художественными шедеврами, а то совсем тошно...

Что касается публицистики, то я полагаю, что она невероятно нужна нам в эти бурные годы социальной перестройки. Мало того, возможно, сейчас публицистика вообще выйдет на первый план, и это ясно и необходимо. Да что там! Она уж вышла, а мы и не заметили. Времени прошло еще очень мало, а наблюдается, я сказал, уж резкое падение интереса к романной публицистике и рост интереса к простой публицистике. В самом деле, зачем людям романы, если в газетах, в «обыкновенных» газетных материалах за эти месяцы напечатано столько «такого», что никакие романы за этим не угонятся?

Эти романы, сильные не глубиной и не художеством, а лишь черными фактами (а это, как ни смешно, для романа ведь тоже путь наименьшего сопротивления, и не более того!), на глазах уступают место именно фактам как таковым.

Что же касается поспешной моральной риторики авторов и героев, то мы ведь и сами не дураки. Сообразим, что воровать плохо, а человек должен иметь свой дом.

Робкая моя — и таких, как я, — просьба сейчас лишь одна: называйте вы, пожалуйста, все, как оно называется.

Не называйте вы ничего чужими именами — мы все за эти десятилетия так устали от этого. От чужих имен.

Иначе я боюсь, что от этого нашего публицистического периода в литературе, возглавляемого авторитетными людьми, жаждущими новой славы в широких массах и жаждущими исправить все дела, проваленные другими ведомствами, но почему-то не жаждущими хорошо делать свое собственное дело, — боюсь я, что от этого периода не останется и в помине ничего такого, что есть в великих и «тихих» строках: «Светлеет воздух, видней дорога... В избах красным огнем горят лучины... вот уже золотые полосы протянулись по небу... предрассветный ветер подул — и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком... Свежо, весело,

любо! Далеко видно кругом. Вон за рощей деревня... Солнце быстро поднимается; небо чисто...»

А ведь И. С. Тургенев не назвал это ни романом, ни повестью, а солидные критики не объявили это шедевром и новым шагом в литературе.

Хвалили, но шедевром не объявили; а сам он это назвал — «Записки охотника»; а они мечтали в том смысле, что очерки господина Тургенева не претендуют, но способны...

Я же боюсь одного: что ныне в литературе все претендуют, а строк тех — а строк тех ни одной не останется.

Р. С. С тяжелыми чувствами перечитал я статью, написанную, как это и ясно по тексту, два года назад, но так и не напечатанную вовремя. Между тем ситуация, обозначенная в ней, не изменилась к лучшему, а усугубилась. Она идет к своему апогею, и лишь исподволь намечается спад: там, в статье, я поторопился в прогнозах. В итоге мы имеем уже очень много плохих, но «прогрессивных» романов. В них высшее подчинено низшему, духовное — полезному, глубокое — сиюминутному. Они имеют массовый успех. Двойная тяжесть давит на эту короткую беззащитную статью и на ее автора: как посмел замахнуться на кумиров толпы и не доверить вкусу самой толпы? Да тебя сотрут в порошок.

Мой ответ: в XX веке многих одиноких стирали в порошок, а толпа торжествовала. Но это не принесло ей счастья. Моя позиция прежняя: низшее ниже высшего, а в высоком искусстве единство истины, добра, красоты важнее «прогрессивности» и утилитарной пользы.

В искусстве, как и во всякой собственно духовной деятельности.

У нас никак не поймут, что, замутняя источники, мы и не можем, в конечном итоге, требовать чистой родниковой воды.

А требуем.

Декабрь 1987

Не успеть нельзя

Предлагая эти заметки, приходится сразу же ставить дату: май — июнь 1987 года. Обстоятельство существенное, потому что характер заметок в значительной мере определяется днями, когда они редактировались и дорабатывались. После прочтения «Литературной газеты», вышедшей 6 мая с материалами пленума правления Союза писателей СССР «Современность и литература». Подчеркну: в прениях по докладу первого секретаря правления В. В. Карпова — доклад опубликован был в «ЛГ» 29 апреля — выступило 45 человек.

Главная тема — разумеется, перестройка. Один из первых ораторов, Феликс Кузнецов, попытался удобства ради, во имя логики и четкой схемы разделить основное русло на два рукава: что перестройка дала литературе и что литература в силах, что обязана дать перестройке. Не получилось. Речь не смогла пойти на пленуме о «конечных результатах» и даже о предварительных итогах. Двухдневная полемика прежде всего обнажает болевые точки. Если указывает, то направленность общественных и литературно-художественных исканий. И если допускает здесь, то рабочие, поневоле приблизительные наброски, потому что поток выступлений разделился не на два, а, скорее, на двадцать два ручейка. Каждый из ораторов говорил о том, что болит: о проблеме поколений, экологии, отношении к литературному наследству русского зарубежья и 30-х годов; о вопросе национальном, организации журнального дела, задачах «ЛГ»...

Впору даже писать «взгляд и нечто», но во имя исторической логики и дисциплины мысли подчинимся прочно установившейся схеме, можно сказать, вековой традиции — оценивать состояние литературы по жанрам, сопоставляя день минувший с днем нынешним.

Казалось бы, еще вчера статьи и доклады двухлетней давности строились по следующей схеме.

...«Поэзия отстает». Неважно, больше ли, меньше, чем пять, чем пятнадцать лет назад — в этом мнения разошлись; несущественно, на сколько — на сотню ли, тысячу верст — дистанцию никто не вымерял; хором соглашались, что «отстает». И от действительности, и от других жанров искусства. «Очень трудная ситуация в нашей поэзии» — говорил Феликс Кузнецов ровно два года назад (Московский литератор, 1985, 31 мая).

В том же докладе, прочитанном на расширенном заседании секретариата правления, где обсуждались задачи писателей Москвы, вытекающие из апрельского Пленума ЦК КПСС, Феликс Кузнецов, тогдашний глава столичной писательской организации, жестко констатировал: на московской сцене не появлялись в последнее время произведения, посвященные современности, которые стали бы событием. «Очень сложные процессы идут и среди нового поколения драматургов».

Дальше. «Трудную полосу переживает детская и юношеская литература: почти полное отсутствие новых имен, известный спад социального пафоса и обилие мелкотравчатости... Много проблем связано с объединением переводчиков».

Докладчик не отрицал известных успехов историко-революционного романа, повествований о войне и деревне, но тут же подчеркивал: проблемой проблем остается проза, посвященная глубинным коллизиям и конфликтам современности. Вопреки канонам, согласно которым проза документальная издавна занимала место в жанровой иерархии после художественной, после драматургии и поэзии, на этот раз, в майском докладе 1985 года, следовательно, после апрельского Пленума ЦК КПСС, именно и только документальная проза получила одобрительную оценку: «Сегодня публицистика, очеркистика, документалистика выходят на самую первую линию».

Ничего парадоксально-неожиданного в таком смещении пропорций докладчик не предлагал. Ни в «локальном», ни в «глобальном» плане. Ф. Кузнецов лишь признал факт, подтвержденный статистикой и работами многих критиков, размышлявших здраво и широко. Другое дело, что фиксации очевидного явления всегда маловато. Как прежде оно требовало серьезного осмысления, так и теперь требует обновляемых, постоянно уточняемых толкований. Непременнo широко. Жанровые метаморфозы не поймешь, страничиваясь продукцией месяца или сезона. Без оглядки на прошлое тут шагу не ступишь. И, думается, без опоры на личный опыт: наблюдения из первых рук здесь не просто «жела-

тельны», с них ведь начинаются и наука об искусствах и литературная критика.

Но вновь задевая избитую тему о границах личного опыта, нужно по крайней мере условиться, где сегодня кончается для нас «прошлое» и начинается «современность», ставшая предметом полемики 27—28 апреля.

Вопрос отнюдь не праздный, поскольку это понятие динамично, в немалой степени условно, в значительной мере субъективно. Оно не отделено от прошлого глухой стеной или глубоким рвом. И не знает заборов, решеток.

Судя по «Литгазете» и «Совкультуре», по «Литобозрению» и другим журналам, для одних «современность» — это истекший осенне-зимний сезон в театральной жизни Москвы, потрясенной «экспериментом», страстями во МХАТе, официальным признанием самодеятельных студий, выдержавших сражение за творчество, отстаивших право свое на жизнь. Для других — период, начавшийся после V съезда Союза кинематографистов, пробившего шлюзы в плотине, которая преграждала путь на экран таким фильмам, как «Покаяние», «Тема», «Проверка на дорогах»... Для третьих — дистанция между крупными политико-социальными, военными, экономическими, экологическими потрясениями. Для четвертых — судьба поколений. Для пятых — этап, эпоха, отмеренные событиями скорее личного, чем общественного характера...

Когда-то понятие «эпоха» вбирало в себя чреду поколений, теперь поколение переживает чреду эпох.

Да, надо бы поначалу условиться: в этих заметках «современность» означает современность, начавшуюся со второй половины восьмидесятых. Важнейшая ее веха — XXVII съезд КПСС, а доступное личной проверке, вводимое здесь в критический обиход прошлое — это примерно тридцатилетие от середины пятидесятых. Внутри этого громадного по общественным переменам, по научно-техническим открытиям марша достаточно ясно проступают ступени, которыми измеряется путь искусства, литературы.

Побаиваюсь, правда, что взгляд на эпоху как на тридцать три звена натянутой цепи кому-нибудь покажется тоже слишком натянутым и чересчур субъективным. Что же делать... Он действительно субъективен — от себя не уйдешь. Он пройден автором этих заметок как критиком, историком литературы, очеркистом. Как читателем.



27 апреля спор о поэзии вырвался на поверхность в первом же выступлении. «...Сейчас некоторые литераторы готовы лишь себя, какую-нибудь «четверку» объявить единственной радетьельницей за правду. Так вот и говорят: нас четверо, но нас большинство. Поскромнее бы надо, ребята...» — вроде бы отечески журил Михаил Алексеев погорячившихся поэтов, имея в виду монологи в том номере «Огонька», на обложке которого рядом со скромным Булатом Окуджавой фотограф преподнес эффектных, одетых в сплошную «фирму» Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, Роберта Рождественского...

Здесь и дальше не берусь пересказывать, не возьмусь и упоминать всех ораторов, которые включились на пленуме в спор о поэзии, да, пожалуй, и тех, кто развивал другие сюжеты, ставшие сквозными. Нет здесь простора для подробного изложения. Читателю лучше не переключивать на критика труд знакомства с газетно-сокращенной, однако же впечатляющей вариацией стенограммы. Для того, кто найдет для нее час-другой, предлагаемый здесь комментарий прозвучит явственным.

«Как сейчас, помню» и заверяю сравнительно юных: на исходе пятидесятых поэзия вызвала к себе обновленный интерес. Только ли оттого, что в нее вошли тогда действительно молодые Ахмадулина и Вознесенский, Евтушенко и Рождественский? Не думаю. Новые рубежи заняла тогда поэзия военная: Константин Ваншенкин, Сергей Наровчатов, Сергей Орлов, Давид Самойлов, Борис Слуцкий... Помолодело поколение, призванное революцией: Павел Антокольский, Михаил Светлов... Одновременно с теми, кто начинал в двадцатые, обрели второе или пятое дыхание поэты, зачислявшиеся в обойму и выпадавшие из нее еще в тридцатых: Ольга Берггольц, Ярослав Смеляков... Легко сейчас сбиться, распределяя по десятилетиям Миколу Бажана и Маргариту Алигер, Арсения Тарковского и Галактиона Табидзе, Эдуарда Межелайтиса и Перуэра Севака, Назыма Хикмета и Павло Тычину...

Расставлять тома по полкам, а фигуры по шахматным клеткам необходимо, но это еще не половина дела, это лишь доступ к нему.

После XXVII съезда КПСС наиболее важным в днях тридцатилетней давности представляется то, что в строй поэзии возвращались таланты. Не уходили, а возвращались. Не числились по спискам, не пребывали в молчании, а обрели голос, новую силу слова. Качество времени сближало

Семена Гудзенко и Михаила Исаковского, позволяло охватывать одним взглядом поэзию Тихонова, Симонова, Твардовского, Окуджавы, Кирсанова, Межирова... Вместе они вписывались в эпоху — таланты молодые и помолодевшие. Вместе с Ахматовой. С Пастернаком. С восставшими, точно феникс из пепла, посмертно родившимися, чтобы войти в строй, — Мариной Цветаевой, Осипом Мандельштамом...

По-моему, никто не выкрикивал тогда, что поэзия лидирует. Никто не назначал ее лидером, не давал каких-либо льгот. Она лишь выравнивала свой шаг, чтобы путь продолжать вместе, в ногу с другими видами и родами искусства.

Пользуясь формулой, высказанной на пленуме Альфонсом Малдонисом (Литва), я бы сказал, что поэзия возвращалась тогда к «естественному развитию». Как раз возвращение в строй и рождало чувство возрождения, столь необходимое для литературной — и разве только литературной? — перестройки наших дней.

Сегодня «новым» опять становится «забытое старое». Наверное, для многих поистине молодые поэты сегодня — Гумилев, Ходасевич, Набоков... Для слишком многих вообще неожиданность, что Георгий Иванов, Мережковский, Зинаида Гиппиус имеют касательство к поэзии. Совершенно был прав академик Д. С. Лихачев, призывавший в телефонограмме на адрес пленума увеличить «спектр литературы», возможности, жанры; «как можно больше индивидуальностей...».

Ожесточенный враг красных, Мережковский, может, и в самом деле выпрашивал у Муссолини аудиенцию; голод не тетка, гордыня тоже не давала смириться. Но карта черного дуче бита, и на исходе атомно-водородного века вражда Мережковского никак не более опасна большевикам, чем симпатии Бальзака к роялистам и ненависть Данте к гибеллинам. Не был и никогда не будет Мережковский «властителем дум» России. Но, прочитанное в контексте ушедшей эпохи, оцененное с идейной зоркостью и научной строгостью, его поэтическое наследие даст современнику ощущение полноты исторических сведений. Чувство правды о прошлом. Дело именно в правде. Предъявленный Петром Проскуриным счет, по сути, всем редакциям литературных журналов — повторять ли? — счет в «некрофилии»! — не только опрометчив, граждански постыден, неприемлем этически, политически, национально («чудовищен» — Д. Лихачев), этот счет явно и грубо неверен.

Да, конечно, ахматовский «Реквием», напечатанный в мартовском номере «Октября», относится к прошлому полувековой давности. Но ведь одновременно к настоящему и

будущему. К судьбам миллионов. К трагедии народной: не так-то быстро, не так легко прошлое умирает.

Коль скоро на протяжении столетий опять и опять упрямо подымала голову правда, значит, ахматовский «Реквием» зачеркивает формулу «поэзия отстает».

Любопытно, от кого такая поэзия когда-нибудь отставала? Написанная кровью, вобравшая в себя пережитое. Поэзия сердца, поэзия мысли. Отстают лишь и. о. поэтов, сочиняющие серым по серому, с надеждой на силу локтей, а не остроту пера.

К слову: в апрельском номере «Октября» напечатана декларация Юнны Мориз «Проще пареной репы». Стихотворение начинается строфой: «Если поэтов бездарных Так же долго не будут печатать, Как не печатали прежде Кой-кого из прекрасных поэтов...» Заканчивается стихотворение строками: «Кризис поэзии» — ложь, Рожденная кризисом сестер, Утвержденная кворумом сестер, Ставшая тезисом сестер Во имя спасенья кворума сестер (SOS! Тиражи для сестер!), Чтоб мертвая хватка сестер Держала издательский нож!»

Сказанное имеет прямое касательство к спорам о жанре документальном. «Вчера» я бы упрямо настаивал: пришел час публицистики. А вот сегодня уверен, что Анатолий Стреляный дорогу Анне Андреевне Ахматовой уступит как джентльмен — немедленно и добровольно. Впрочем, короткая перебежка от поэзии к публицистике вряд ли оправдана. Иерархию жанров и логику их развития лучше осиливать здесь как крутую лестницу — спокойно, ступень за ступенью.

Четверть века назад не казалось, что стихотворцев многовато. Острой болью отдавались в шестидесятых утраты, однако тревоги, что сдает позиции жанр поэзии — нет, такой тревоги не возникало. Не скажу, когда, на каком переходе лидерство социальное, эстетическое обнаружила проза. Может быть, в первую очередь — повесть. «Может быть», так как нет математически непреложных доводов, что повесть оттеснила роман. И все же припомним, сколько серьезных талантов обращались к повести на протяжении четверти века и сколько свершений у нее на счету в наши дни, весной 87-го. Федор Абрамов, Алесь Адамович, Чингиз Айтматов, Виктор Астафьев, Григорий Бакланов, Василий Белов, Василь Быков, Борис Васильев, Энн Ветемаа, Даниил Гранин, И. Грекова, Ион Друцэ, Николай Евдокимов, Владимир Желозников, Сергей Залыгин, Фазиль Искандер... Читатель в силах и сам пройти дальше по алфавиту — до Валентина Распутина, Владимира Тендрякова, Татьяны Толстой, Юрия Трифонова, Гавриила Троепольского, Василия Шукшина, Александра Яшина.

Что говорить, перечень отнюдь не исчерпывающий. Скорее бегло-пунктирный. И все же защитникам главенствующей роли романа нелегко будет представить бесспорные доказательства его эстетического — именно эстетического, а не численного — превосходства. Но я, не сопротивляясь, соглашусь на ничью. В данном случае она предпочтительней поединка, поскольку задача-то здесь проста — наметить доминанту в развитии жанров. Напомнить, что в прошлое десятилетие как повесть, так и роман, впрягшись в нагруженный воз, тащили за собой другие искусства — кинематограф и оперу, драматическую сцену и балет.

В начале восьмидесятых проза по-прежнему кормила собратьев, но стало видно отчетливо: и повесть, и роман все чаще обращаются за помощью к публицистике. Так же как драма. Как поэзия. Именно в ту пору критика пристальной занялась проблемой публицистичности литературы. Публицистичности не равнозначной, конечно, публицистике как жанру, однако же внутренне с ним кровно связанной. (Об этом неоднократно, широко охватывая сюжет, писал в «Знамени», в «Октябре» Юрий Суровцев.)

Освещая разные стороны многогранной темы, нередко с полемическим напором говорили о ней на пленуме Григорий Бакланов и Еремей Парнов, Сергей Залыгин и Альфонсас Малдонис, Исмаил Шихлы и Валентин Устинов... Лейтмотив выступлений ясен: подтвердить право и обязанность литературы быть сегодня остропублицистичной, обозначить, подчеркнут снова, болевые точки ее, а следовательно — общественного развития. Не развязать, не разрубить, но все-таки подступиться к узлам перестройки.

«Достоевский по крайней мере на одну треть — публицист», — бросает Сергей Залыгин. В публицистическом ключе упоминались на пленуме «Белые одежды» В. Дудинцева и «Дети Арбата» А. Рыбакова. Накаленно-публицистической была речь Ивана Стаднюка о военной прозе, об истинной цене Победы, об отношении к памяти и могилам героев. Масштабом публицистической действенности измерял успех фантастики Еремей Парнов...

Дочитав прения, ставишь перед собой и такой вопрос: насколько полно выразили ораторы свой взгляд на желаемое, на должное и в какой степени выразили сущее — реальный опыт литературы середины 80-х? Какова истинная мера ее публицистичности? Каково действительное место публицистики?

Нет на эти вопросы обкатанных ответов, как нет их и быть не может на любую из злободневно живых проблем, заостренную или задетую на пленуме. Незачем лукавить. Имелся же

у Ларисы Васильевой повод напомнить о встрече В. Карпова с молодыми писателями и привести отзыв рядовых тружеников на телепередачу: «драка»! Имелись же, кроме повода, и веские основания бросить упрек ораторам: «Вы кажетесь себе очень смелыми, но главного не договариваете. Договорите!»

Как тридцать лет назад, так и в мае 87-го и, думаю, впредь мои пристрастия будут принадлежать людям, прошедшим обжиг эпохой. Поэтам военного поколения. Они знают цену жизни и потому строже ценят слово. Свою миссию они видят не в том, чтобы скорей облететь планету и расписаться в графе каждого жанра — побывал, получил удовольствие, до новых встреч. Но, как известно, спор с веком, тем более со скоростями XX, бесполезен. Признаю, что его характернейшей фигурой, воплощающей в себе и эстетику и этику времени, является реактивный, принимающий ритм дней Евгений Евтушенко. Он атакует все виды и роды искусства — стихи и поэмы, сценарии и пьесы, статьи и очерки, эстраду и телевидение, роман и кинематограф. Если он набирает высоту, то по той причине, что горючим в его моторе является публицистичность.

Повторяться ли, разбирая поэтику Андрея Вознесенского? Включаться ли в традиционно и горестно запоздалый, заполонивший страницы тонкой и толстой периодики, пробившийся на экран и сцену, но, понятно, мемуарно подслащенный диалог о Владимире Высоцком?

Нет, грешно уклоняться и не позволить себе штрих-другой к портрету.

Вспоминать Высоцкого в статье о публицистичности «вчера» — формальных оснований, увы, не имелось. Сборников при жизни поэт не издавал, в газетах не печатался. Правда, хрипловатый голос его слышен был всем городам и весям, но всегда ли раньше считались мы с фактами?..

Критика изредка отваживалась говорить о театрально-актерской грани таланта Высоцкого. Верней, ее изредка отваживались печатать. Потому она оставляла без разбора социальные предпосылки его популярности, а заодно и те, чрезвычайно важные, которые связаны с воздействием НТР на всю область художественного творчества, в том числе и на поэтическую публицистику. Слава Владимира Высоцкого, так же как слава Василия Шукшина и других избранников сердца народного, объясняется в большой степени многожанровостью общения со зрителем, слушателем, читателем. Звезда драматической сцены, кино- и телеактер, обращавшийся к 150 миллионам; поэт-шансонье, чьи стихи допускают в любое время и в любом месте индивидуальное,

походно-туристское, семейное, ресторanno-эстрадное прослушивание, Владимир Высоцкий добился синтеза слова и музыки, эстрады и лицедейства. Самый вольный из наших бардов, полнее других вобравший в себя опыт эпохи, Высоцкий влил его в площадную «таганскую», «марьино-рощинскую», солдатскую, арестантскую — до конца демократическую форму. Оттого резонанс его открытой и страстной поэтической публицистики по-прежнему растет, словно нет у нее пределов, не предвидится спадов. Оттого, догорев и упав на пороге восьмидесятых, он сейчас, сегодня встал в классический ряд. В ряд живых, а не трупов. В ряд, где место Ахматовой и — дальше по алфавиту — от Блока, Державина до Твардовского, Цветаевой.

На театральных подмостках действует тот же закон публицистики. Трудновато указать рубеж, за которым общественное сознание опередило сцену. Но, на мой взгляд, факт давненько уже очевиден. Зал в силах порассказать драматургам и труппам гораздо больше, чем они рассказывают и показывают залу. Лишь теперь началась перестройка — переход к естественному ходу вещей. Если спектакль вызывает общественный резонанс, непременно обнаруживается, что двигатель внутреннего сгорания, которому он обязан успехом, — публицистичность. Доказательства у каждого перед глазами: в репертуаре берет верх эстетика социального темперамента, к какому театру ни обратиться — МХАТу, Сатиры, Маяковского, Моссовета, к ленинградским... При всем различии драматургов и прозаиков «широкого профиля», по чьим вещам создаются спектакли, в них берет верх политическое начало, пафос гражданственный: Александр Гельман и Александр Мишарин, Виктор Розов и Михаил Шатров...

Коль скоро статья исключает глухое молчание о перестройке, год назад начавшейся в кинематографе, как миновать здесь «Покаяние» Тенгиза Абуладзе? С другой стороны, легко ли о нем писать не повторяясь, вслед за рецензентами «Правды», «Известий», «Советской культуры», «Литературной газеты», «Московской правды», еженедельных и ежемесячных журналов Москвы, не говоря уж о критиках в Грузии и других республиках, о зарубежной прессе, проявившей интерес к фильму еще до фестиваля в Каннах, на котором «Покаяние», как известно, получило почетные награды, — так вот, легко ли, не повторяясь, писать здесь о «Покаянии»?

Трудновато. Выделить нужно здесь только мотив, сквозной для этих заметок.

Никогда не было бы у фильма столь грандиозного успеха, если бы трагедия эпохи, воплощенная на экране с достовер-

ностью психологически-бытовых деталей и одновременно поднятая на уровень символа, аллегории, притчи, наконец, доведенная до гротеска, памфлета, — если бы ставшая исповедью поколения трагедия времени не стала фильмом насквозь публицистическим. И формой и насыщенностью историко-социальной мысли «Покаяние», конечно, выделяется на общем фоне. Оттого, наверное, рецензенты рассматривают фильм чересчур локально, почти в изоляции. Между тем контекст существует. «Покаянию» предшествовали не только две части трилогии, созданные тем же режиссером — «Мольба», «Древо желания». Близкая века на пути кинематографа Грузии к «Покаянию» — «Голубые горы, или Невероятная история» Эльдара Шенгелая. Изящный и лиричный, казалось бы, по природе своей предпочитающий акварельные, а не масляные краски, далекий от сатиры, грузинский кинематограф в «Голубых горах» решительно пересекает границу от иронии к гротеску. Да, «Покаяние» — это вершина, но не одинокая вершина. С нее хорошо виден весь кавказский хребет, утесы и скалы Георгия Данелия, Отара Иоселиани. Поднявшись на пик Абуладзе, иначе, чем прежде, охватываешь взглядом и Среднерусскую возвышенность и долины Прибалтики.

«Чучело» Ролана Быкова тоже ведь публицистично. И завершается картина открыто-публицистическим вторжением режиссера в события, разыгравшиеся на берегу тихого волжского городка. Вторжением в «детскую», но по сути-то трагическую историю, очень созвучную «Покаянию». И Тенгиз Абуладзе и Ролан Быков поглощены раздумьем о схожих нравственных проблемах, о судьбах искусства, культуры, классического наследия, поколений...

«Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса — это документальная публицистика, так же, как кинематограф художественный, убеждающая в глубинной связи поколений, в неразрывности прошлого и современного, звеньев и уз, объединяющих пути Грузии, Латвии, России в тревожную, с крутыми и опасными поворотами дорогу человечества.

* * *

Среди достижений прозы последнего времени по широте общественного резонанса и глубине оценки действительности сопоставима с «Покаянием» Тенгиза Абуладзе разве что «Плаха» Чингиза Айтматова. Однако переход к роману вынуждает опять вернуться к почти риторическому вопросу, возникшему в связи с фильмом: надо ли подтверждать, тем самым повторяясь, вообще, следует ли здесь разбирать ро-

ман — после того, как о нем напечатаны бесчисленные статьи, диалоги, после того, как прошли не только газетные, но солидные академические дискуссии за круглыми и остроугольными столами? Не достаточно ли констатации бесспорного факта, что «Плаха» публицистична?

Все-таки недостаточно. Во-первых, разная бывает публицистичность. Об этом вновь говорилось за «круглым столом», материалы которого опубликованы в майском номере «Вопросов литературы». Тема его практически безгранична: «Человек, общество, литература в условиях научно-технического прогресса». Оттого тема публицистичности сразу же ворвалась в дискуссию. Соотношение публицистичности, то есть нескрываемо-проповеднического начала, и слова художественного, то есть живописно-изобразительного, — умудренно заметил В. Оскоцкий — не поддается рецептурным и раз навсегда установленным нормативам. Столь же бесспорной представляется единая позиция Л. Лазарева и Н. Анастасьева, подкреплявших общие соображения конкретными доказательствами: к примеру, сопоставлением повести Юрия Черныченко «Свой хлеб», оказавшейся произведением «иллюстративным и художочным», с очерком того же автора «Комбайн косит и молотит» — «вещью в своем жанре высокохудожественной» (Л. Лазарев)... Резонные основания имелись у Н. Анастасьева внести поправку в мысль Е. Сергеева о «локальности» задач публицистики по сравнению с широтой и универсальностью «интересов романа». А «Былое и думы»? А «Уолден» Генри Дэвида Торо? «В принципе публицистика с ее энергией тезиса вовсе не противостоит решительно художественной прозе. Иное дело, что союз их складывается нелегко, что в использовании средств публицистики требуется высокий художественный такт...»

К материалам майского «круглого стола» примыкает и замечательная статья А. Адамовича «Война и литература: проблемы нового мышления». Речь в ней опять заходит о публицистичности — снова наступило время «громкого голоса!» И опять о «Плахе», вызвавшей, как пишет Адамович, какую-то растерянность в критике: если в романе столько погрешностей против вкуса, языка, чувства меры, то откуда мощь, небывалая и для него, Чингиза Айтматова, в чем ее природа, где источник намагниченности «Плахи»? И опять здесь упрек за «художественный сбой на том месте, где Айтматов решается добавить собственного меда в соты Булгакова (сцена Христа с Пилатом)».

Верно, сбой есть, но боюсь, что в который раз прозвучавший упрек оборачивается сбоем в самой нашей критике. Она попадает в плен инерции и штампа, связывая «рели-

гиозную» нить романа, протянутую от Иисуса Христа, с попыткой Чингиза Айтматова, идя по следу, вступить одновременно в соперничество с Михаилом Булгаковым. Больше всего кругов по воде дало толкование, для которого любые вариации на тему Христа сводятся к «кокетничанью с боженькой». На взгляд историка религии И. Кривелева, выступившего, как известно, в «Комсомольской правде», в этом кокетничанье повинны сегодня, кроме Чингиза Айтматова, Василь Быков, Виктор Астафьев. Но отчего же только они? Продолжить и «освежить» список И. Кривелева не составляет труда. Как раз в апрельском и майском номерах «Нового мира» опубликован посмертный роман Владимира Тендрякова — и опять в нем боженька. А если оглянуться назад, то придется в перечень включать имена живописцев, драматургов, кинорежиссеров, причем далеко не бесталанных. Задолго до «Покаяния» появилось «Восхождение» — лучший фильм Ларисы Шепитько. В нем, как в «Чучеле» Ролана Быкова, как в фильмах Глеба Панфилова и поистине «мн. др.», то церковь с крестом, то иконы, распятие, религиозно-жертвенная готовность сжечь себя на костре. Какое уж тут кокетство? Лобовая атака на атеизм!

Однако писатель, чей атеизм родился, надо думать, из отрицания мусульманства, а не в пику православию, Чингиз Айтматов не проповедует в романе ученье Христа, не подменяет его никаким другим боженькой. Гибель распятого в ночной степи, потерпевшего крах в любви, в религиозных исканиях, во всех столкновениях с жизнью, мученика идеи Авдия нельзя, литературоведчески некорректно оценивать как назидание и призыв возвратиться к вере. Евангельский сюжет необходим в «Плахе», потому что он придает роману масштаб философский, социальный, культурно-исторический. Две тысячи лет, отделяющие Авдия от Христа, нужны в романе для того, чтобы человечество, положившее голову на плаху, услышало, наконец, трубный глас тревоги. Осознано, что ему угрожает гибель, катастрофа цивилизации и культуры.

Не о судьбах религии написан роман, а о судьбе человечества. Основная идея «Плахи» злободневно-публицистична.

Так что соперничество с Булгаковым, будто бы подвигнувшее Айтматова ввести в повествование Иисуса Христа и Понтия Пилата, — мотив вряд ли существенный. С таким же успехом можно тогда исследовать, отчего Чингиз Айтматов вступил в соревнование с Анатолем Франсом («Прокуратор Иудей»), с Эсой де Кейрошем (его роман «Реликвия» Булгаков в двадцатые годы, вероятней всего, читал), с Эрнестом Ренаном и Иосифом Штраусом, с Микеланджело и Рафаэ-

лем, с Иоганном Себастьяном Бахом и скульпторами, украсившими Нотр-Дам...

Ленинский упрек в «кокетничанье с боженькой» был адресован социал-демократам начала века, отступавшим от материализма. Партийным газетчикам, пропагандистам. Обвинять же художников кисти, резца и слова, на протяжении двух тысяч лет позволявших себе кокетничать с Христом, практически означает отказываться от классики, порывать с культурой. Отправляться вслед за полуслепыми приверженцами Мао, вольно или невольно пренебрегшими учением Ленина, Энгельса, Маркса.

В художественную прозу Чингиза Айтматова публицистика вторглась не сейчас, а на пороге восьмидесятых, когда вышел «Буранный полустанок». Главы реалистические, пластические в предыдущем романе соединялись со страницами «фантастики». Земной базис — судьба Едигея — монтировался в повествовании с космической надстройкой, за что автору предьявили немало обвинений. Правда, автор защищался от упреков, беря в союзники Достоевского и Гоголя, Булгакова и Маркса: ведь прибегая к фантастике, напоминал Айтматов, классики укрупняли какие-то из явлений реальности, показывали их философски-обобщенно. Писатель прибегал к доводам политико-эстетическим: «Если человечество не научится жить в мире, оно погибнет...»

А о чем речь в «Плахе»? Да о том же самом. Чуткий к жизни, видящий коренные проблемы современности, Айтматов вместе с другими маститыми художниками нашей страны и зарубежья ощущает необходимость публицистического осмысления проблем жизни и смерти рода людского. Оттого «космос» и «фантастика» в предыдущем романе, так же как религия в «Плахе», — открытая публицистика.

Разбор произведений фантастических и приключенческих, заземленно-бытовых и с уклоном в тонкости психологии, произведений о деревне и городе, о заводской жизни и артистической, произведений последнего времени, вышедших из-под пера очень разных писателей, — от Аркадия Адамова, Анатолия Ананьева, Сергея Антонова — если снова по алфавиту — думается, убедил бы полностью: публицистичность к середине восьмидесятых неуклонно возростала.

С точки зрения истории, ничего в этом нет удивительного. Достаточно оглянуться на более отдаленное прошлое, чтобы сразу же бросилось в глаза: в эпохи социальной динамики закон повышения публицистичности искусства едва ли не всегда и всюду обретал силу «чрезвычайного».

Во Франции XVIII столетия стержнем многообразных

дарований энциклопедистов — во главе с Дидро — был, конечно, талант публицистический. Тогда же, у истоков современной немецкой литературы, появилась могучая фигура Лессинга, чья драматургия и поэзия, критика и эстетика являлись, по сути, формой утверждения идей публицистических. Своим местом в русской классике Герцен и Чернышевский, Салтыков-Щедрин и Некрасов, Толстой и Короленко, Горький и Маяковский в огромной степени обязаны пафосу публицистическому.

Чуть повернем тему. Если бы Эмиль Золя в час, расколовший Францию, не бросил свое знаменитое: «Я обвиняю!» — его собственно художественное творчество потеряло бы немалую долю нынешней эстетической весомости. Престарелый Кнут Гамсун пренебрег долгом гражданина, остался при оккупации «чистым» прозаиком — и норвежцы швыряли еще вчера глубокочтимому художнику его романы через забор, окружавший особняк.

От Эрнеста Хемингуэя никто не требовал покинуть любимую вышку, где он писал в Гаване, и выходить в море, чтобы выслеживать немецкие подводные лодки. Никто не требовал репортажей военного корреспондента взамен повестей и рассказов. Но он высадился в Нормандии. Первым ворвался в освобожденный Париж. Воевал в Испании. И опыт воина-публициста воплотил в романе «По ком звонит колокол?».

Напоминать ли о Михаиле Кольцове, Константине Симонове, Илье Эренбурге, Борисе Полевом, Александре Беке, о подвиге насквозь публицистической поэзии и прозы в годы Великой Отечественной?

Но в таком случае что же такое публицистика сегодня, на исходе условно мирных 80-х, когда радио, телевидение, пресса вовлекли в поток информации все народы и на планете не осталось «глухих углов»? Когда резко изменились соотношения в усложняющейся системе жанров?

Речь идет не о шлифовке устоявшихся формул. Не о поисках свежих оттенков в таких понятиях, как публицистика, публицистичность. Оттенки желательны, но и старые формулы еще послужат. Гораздо важнее разобраться в практике жанра: хозяйство публицистики громадно и метаморфозы в нем постоянны.

Горячий цех — международная публицистика. Кажется, вошли уже в повседневность «телемосты» — разновидность поединка, в которой одерживают верх не идеи сами по себе, не голые абстракции, а идейная оснащенность публициста, его уровень знаний, культура, такт, остроумие, быстрота реакции, коротко — позиция, воплощенная в личности. Тут уж не отсидеться в окопе. Поставив себя под огонь, тот, кто

выходит на телемост, обязан быть во всеоружии. Обязан атаковать как политик, психолог, сатирик. Закон для него — готовность номер один. Иначе он не мастер горячего цеха, а в лучшем случае подмастерье. Подсобная рабсила.

Была бы заведомо безнадежной попытка совершить здесь марш-бросок в область «оборонной» публицистики, а затем «морально-правовой», учебно-педагогической, оргуправленческой, экологической, экономической... Серьезный разговор о публицистике каждого из этих цехов требует полнометражного очерка. Непростительным остался бы здесь один лишь грех — миновать наделы аграрников. Без осмотра их полей — наблюдения о развитии жанра как целого останутся беспочвенными. Отчего же аграрникам такая честь? И отчего мы аграрную публицистику, как встарь, называем «сельской», явлением «исключительным, особенным», — так пишет, к примеру, серьезный ее исследователь Л. Вильчек в статье «Соискатели истины», опубликованной в июньском номере «Знамени».

* * *

Россия на протяжении долгих столетий оставалась, как известно, страной земледельческой. Общественная мысль была прикована к судьбам крестьянским. Означало это — к судьбам народным, от которых зависела и судьба державная.

Емкость понятия «сельская» определяется и традициями литературными — дворянско-помещичьим веком русской словесности, веком Пушкина, Тургенева, графа Толстого. Можно сказать, что общественная мысль России от Петровских реформ до предреволюционной эпохи была, по сути дела, «сельской публицистикой».

С октября 1917-го это понятие резко обновило свое содержание. Три акта величайшей социальной драмы — гражданская война, коллективизация, Великая Отечественная — в корне изменили облик страны, вступившей теперь в эпоху научно-технической революции. И «деревенская» проза, и «сельская» публицистика в лучших своих свершениях повествуют о крестьянстве, но сейчас-то народ крестьянством уже далеко не исчерпывается. Наш аграрный уровень зависит от заводских инженеров и рабочих железнодорожного транспорта, от энерговооруженности края, от ученых, от гибкости отраслевого и территориального управления. Но, значит, «сельская» публицистика уже не сельская, а «широкозахватная». Страна зависит от хлеба насущного, так же как хлеб наш насущный зависит от идейной, технической, общей культуры страны. И, значит, сельская публицистика пишется не только для жителей деревень, как иногда считают люди,

привыкшие к ведомственно-схематической мысли: роман о шахтерах — для шахтеров, о врачах — для медработников... Сельская публицистика не спрашивает читателя о месте его прописки.

Известно: убывает газ, иссякает нефть, уменьшаются запасы руды, угля — и только земля, если с ней обращаться бережно, будет за истовый и разумный труд отплачивать сторицей.

Конкретно, чьи же книги и очерки входят сегодня в актив сельской публицистики и существует ли четкий критерий составления «обоймы»?

В одной из статей Л. Вильчек о документальном жанре хорошо замечено, что в нем принадлежность к искусству не является качеством «родовым, как в поэзии». То есть в поэзии, а равно и в драме, повести, эпосе, безликие стихи (и соответственно бездарные романы, ремесленные поделки вместо рассказов и пьес) все-таки числятся за изящной словесностью. У публицистов этой привилегии нет. Для них художественность — качество не родовое, а персональное. Когда раздаются призывы критиков повысить «художественность» очерка и когда очеркисты следуют настойчивым рекомендациям, вместо «большой публицистики» сплошь и рядом рождается второразрядная беллетристика. Следовательно, не надо гнаться за «образностью». У агропублицистики собственные секреты ремесла, свой ОТК.

Если международник работает, имея четко указанный адрес противника, то аграрник на свой страх и риск проводит социальные разыскания, результат которых далеко не всегда предreshен ведомственной установкой. Аграрнику нельзя не вторгаться в конфликты административные, производственные, и, бывает, лишь время доказывает правоту его антиместнической и антиведомственной позиции.

На чем настаивали продолжатели традиций Валентина Овечкина, Ефима Дороша, Георгия Радова — да простятся критикам резко усеченные перечни — в семидесятых годах, в нынешнем десятилетии? Что отстаивали Иван Васильев, Анатолий Иващенко, Геннадий Лисичкин, Анатолий Стреляный, Евгений Будинас, Иван Филоненко и «мн. др.»? Да простейшие истины, которые легли сейчас в основу сложнейшей перестройки: заработок должен зависеть от производительности труда, от качества и количества продукции, передовик не должен попадать в худшее положение, чем бездельник, потребитель должен иметь право выбора покупки за свои деньги — иначе это не торговля, а карточная система распределения.

Все это аксиомы, ясные каждому, повторяемые изо дня

в день на полосах газет, зачем их тут пережевывать. Каждому ли, однако, ясно, что их очень не просто было отстаивать теоретически и лишь сейчас наступила пора претворения аксиом в практику.

Во времена исторических сдвигов, крутых реформ и перемен — не обязательно переломов — публицистика взваливает на свои плечи ношу самых неотложных забот, тревожащих общество. Первая заповедь публицистики — действительность. Отсюда берет начало ее эстетика.

Как на стыке научных дисциплин, так на границах публицистики и прозы обостряются старые проблемы, возникают новые. К сожалению, их без счета, и между ними здесь придется жестко выбирать: близки уже пространственные пределы, установленные этим заметкам.

Нет парадокса, например, в том, что редакции жаждут публицистики «писательской» и уценивают «газетчину». Чуть не каждый публицист стремится перейти — и когда удастся, то переходит — в цеха драматургов, прозаиков, сценаристов. Если ему хотя бы польстить, то титулуют его писателем. В самом деле, насколько он художник?

Вновь об этом задуматься пришлось, открыв апрельский номер «Литературного обозрения». Под рубрикой «Дискуссионный клуб» в нем появилась статья Сергея Чуприна «Профессионалы». К портретам критиков, опубликованным недавно «Вопросами литературы», Чуприн на этот раз добавил портреты Анатолия Бочарова, В. Кардина, Андрея Туркова. Отлично задуманная галерея. Пора бы уж писать не о безымянной «критике» вообще, всегда и во всем виноватой, а о реальных, дельных, прикованных к своей тачке трудягах с умом и совестью, имеющих заслуги перед любым цехом литературы.

В портрете В. Кардина немало проницательных наблюдений, задевших, может быть, потому, что одновременно, в марте и апреле, «Дружбой народов» обнародованы выдержки «Из записных книжек» Анатолия Аграновского — публициста божьей милостью, сделавшего серьезнейший вклад в перестройку.

Все переплетается. В ноябре 1984 года В. Кардин опубликовал в «Вопросах литературы» эссе, верней, мемуарный очерк «Об Аграновском, о публицистике» — и как раз о том, что стало темой заметок. Перечитаем же очерк заново. Сопоставим его с отрывками из наследия Аграновского, с наблюдениями Чуприна и, разумеется, собственными.

В статьях последнего времени В. Кардин действительно вжился заново в роль «полемиста-рубачи», «минера», «разрушителя»... Не берусь подсчитывать, много ли, мало ли

ягод в романе «Ягодные места» Евг. Евтушенко. Сколько бы ни было, а достаточно, чтобы В. Кардин поставил перед собой задачу: «Оборвать!» Юрий Нагибин напечатал повесть «Терпение». Не где-нибудь, а в «Новом мире». Очередь в массовых библиотеках растянулась на год-полтора. И это в Москве! Сколько в этой очереди стояло хвалителей, сколько хулителей, подсчитывать опять-таки не берусь. Но знаю твердо: после прочтения повести никто не переходил в толпу равнодушных. В. Кардин не посчитал себя обязанным вникнуть в страсти — он развенчивал успех.

Следуя алфавиту, нетрудно расширить здесь список прозаиков. Но, отбросив жанровый педантизм (шла же речь выше о «Покаянии», «Чучеле», «Голубых горах»), уделим несколько строк Эльдару Рязанову, чьи фильмы — «Карнавальная ночь», «Берегись автомобиля», «Ирония судьбы», «Гараж»... — думается, у большинства на памяти. (Так же как «Кинопанорамы», которые вел именно он, Эльдар Рязанов.) Не стыдись сентиментальности, готов признаться, что поначалу сдержанно улыбаясь, потом смеясь, ваш покорный слуга тоже вдруг прослезился, когда смотрел «Вокзал для двоих». Точнее, тот эпизод, в котором Олег Басилашвили, простите, Платон Рябинин, несчастный зэк с украденным у себя мандарином в кармане, бежал после счастливого свидания. Бежал что есть мочи к себе в лагерь, за родную проволоку, в родимый барак, чтобы опять дневалить и выносить парашу — лишь бы не опоздать!

Читатель уже догадывается, что Неподкупный — или Катон критического цеха? — нет, вряд ли читатель догадывается, что именно Эльдар Рязанов в трактовке В. Кардина — носитель пороков массовой культуры. Более типичных носителей, видимо, не нашлось¹.

Совершенно согласен с репликой Марка Галлая в «Вопросах литературы» (февраль), отвергнувшего этот странный выбор. Единственное, что позволю себе добавить к доводам летчика-испытателя и литератора, это грустный вздох: любопытно ведь получается! Евгений Евтушенко... Юрий Нагибин... Эльдар Рязанов... Юлиана Семенова здесь не касаюсь по той причине, что уже затрагивал цикл о Штирлице в дискуссии, посвященной детективно-приключенческому роману («Литературное обозрение», март). При всем различии эстетических позиций и вкладов в литературу, каждый из названных бежит по команде критика в строй штрафников. Но раз

¹ Когда статья была уже в корректуре, состоялся просмотр нового фильма Э. Рязанова — «Забытая мелодия для флейты». Подозреваю, что в оценке этой картины у меня с В. Кардиным расхождений не будет.

в общий строй, значит, должно быть между вызванными на суд некое единство, определяющее принцип критического отбора. Пояснить этот принцип, надеюсь, поможет гипотеза-схема в три слоя, пусть в три ступени, три этажа.

Существуют писатели, так сказать, гармоничные, без разлада между талантом и судьбой — их мало издают, а когда издают, мало кто читает. Естественно, их большинство. Они — в основании пирамиды. В бесплэцкартном вагоне литературы... Над ними занимают места писатели, если угодно, дисгармоничные. Садятся они, а затем укладываются согласно купленным билетам — в жестких и мягких, купированных и спальных вагонах. Кое-кого из них очень читают, но совершенно или почти не издают. Иных, наоборот, издают без конца, но совершенно или почти не читают. Венчают литературную пирамиду все-таки гармоничные. Те, кого широко читают и кого частенько, часто, очень часто издают. Именно им, счастливым, отдает дорогое время и уделяет внимание В. Кардин. И разве он не прав? Разве нет для такого отбора безусловных резонансов? «Критика подобна королю. Там, где ничего нет, она теряет свои права» (Оноре де Бальзак).

Велика ли заслуга пинать безвестных да безответных? Хоть расшибись, никто не заметит. Вот подыми руку на тех, кто талантом, горбом и хваткой пробился к реальному успеху, к популярности «без приписок», — читатель сразу поймет, в какой критик весовой категории. Если кто-нибудь возразит, что я упрощаю и огрубляю, что по форме и сути все в действительности сложнее и тоньше, что литературе теперь (как всегда и как никогда) необходимы отважные рубаки, отвергающие неприкасаемость, что общепитом комплиментарности мы сыты по горло — соглашусь без колебаний. И все же: разве достоинство критики позволяет не выдерживать чужой успех?

Тем примечательней, что, развенчивая поэта-многостаночника, прозаиков широкого профиля, кино- и телережиссеров, критик — тоже большого диапазона — ставит на пьедестал лишь покойного публициста. С точки зрения жанровой логики В. Кардина вполне подкрепляет знакомое уже построение Ф. Кузнецова. Остается проверить точность пропорций и мастерство возведения постройки. Известно же, что весомость похвалам и упрекам в конечном счете придает исполнительский уровень. Лишь он способен удостоверить, не кроется ли за ух какой дерзостью самоварная подделка под золото отваги, глубокомыслия, оснащенности.

«Смерть побуждает к беспощадной объективности», — пишет В. Кардин в очерке об Аграновском. И гарантирует:

«Объективность восторжествует, преодолевая неоправданную хулу или хвалу». Она поставит писателя в ряд, уготованный ему собственным вкладом в литературу.

Хорошо бы. Откуда, впрочем, такая уверенность? Но вопросы пока отложим. В. Кардин заверяет: чуждый «сбалансированной критике», столь ценимой «иными редакторами», Анатолий Аграновский «не ведал трепета ни перед проблемами, ни перед чинами-званиями, замахивался на незыблемые вроде бы авторитеты». Тенденцию современной литературы — политизацию творчества — Аграновский выразил «с чувством меры, присущим истинному художнику, начисто свободному и от конъюнктурных завихрений, и от элитарной спеси».

Бестактно, попросту неумно вступать сейчас в полемику с В. Кардиным. Когда смерть настигает зрелый и сильный талант досрочно, торжественность надгробного слова непременна. Она узаконена веками: «о мертвых — или ничего, или хорошо». Но ведь объективность обещана, причем беспощадная, а древнеримское правило требует лжи. Ничего, кроме лжи. Как быть?

Сделав выбор, В. Кардин набирает высоту: Анатолий Аграновский — не газетчик. Не журналист. Писатель. «Газетный писатель», как назвал его Борис Панкин в предисловии к «Избранному»? Нет, писатель — и без эпитета «газетный». Не имеет значения, что Аграновский называл себя журналистом, корреспондентом: «Не хватало еще, чтобы он представлялся: писатель Аграновский. Умом и тактом он не был обойден», — пишет В. Кардин. И неважно, что, закончив войну, Аграновский до конца жизни проработал в газетах, сначала в «Литературке», затем в «Известиях». Неважно, что на газетной полосе себя проявил, от газетного очерка получал удовлетворение. Неважно, что весомость выступлений Аграновского очень и очень зависела от высшего правительственного органа, который давал журналисту задания, отправлял в командировки, печатал.

Очерки Аграновского — выделял курсивом В. Кардин — должно воспринимать как явление литературное. «Именно как явление. И именно как литературное». Исполнение служебных обязанностей было для Аграновского «подлинным служением». Его умение «видеть с беспощадной ясностью — дар особый, отпущенный далеко не каждому, держащему в руке перо. Тут надобно и мужество».

Несомненно, и «беспощадная объективность» и «беспощадная ясность» требуют мужества. Жаль только, что суровый эпитет чересчур примелькался в известные годы. Но примем его безоговорочно, как требует ритуал: говорится

надгробное слово! Склоним голову перед могилой. Дальше — тишина.

Нет, взрывает ее оратор. Сказанное — истина, но не вся истина. Анатолий Аграновский — Учитель. С большой буквы. Только с большой. Учителей с маленькой буквы вспоминать недосуг, нам гуру подавай! Не могу понять: почему зазорно быть замечательным журналистом, уважаемым страню, да, да, «газетным писателем», и достойно титуловаться Писателем С Большой Буквы? Неужели обладавший чувством меры Анатолий Аграновский не смутился бы и не сник перед этим шквалом рукоплесканий, переходящим в овацию?

Оратор признает: журналистику и писательство противопоставлять неразумно, жизнь и опыт Аграновского вопиют против этого. Но тогда зачем противопоставлять?

Не В. Кардин выдумал эту антитезу. «В общем и целом» писательский престиж повсюду на порядок выше, чем журналистский. Во многих случаях — вопреки реальности. Серьезный газетчик нередко умней, образованней, социально весомей, чем несерьезный писатель. Да и как прокладовать между ними границу, если члены Союза писателей заняты журналистско-издательской работой и сочетание службы, служения, работы, творчества повсюду настоятельно необходимо?

Но граница существует. Она не предрассудок. Если же предрассудок, то и он не возникает беспричинно.

Рядовой журналист работает на заказ, к сроку. Писатель же — по идее — независим от воли редакции. Никто не заказывал в номер «Тихий Дон», не настаивал сократить «Анну Каренину». Писатель — кошка, которая гуляет сама по себе. Гордо и независимо. Вольная птица, — если судить «вообще», уклоняясь от обстоятельств.

В. Кардин не может не знать обстоятельств работы Анатолия Аграновского. Объяснять ли теперь, в чем заключалась сложность эпохи и трудность момента, в чем состоял долг газетчика, сельских и городских публицистов?

Выдержки «Из записных книжек», опубликованные «ДН» в марте и апреле, наглядно показывают сложность эпохи. Они вводят в лабораторию публициста. Подчеркивают то, что его волновало тридцать и двадцать лет назад, еще вчера. Оттеняют то, что волнует сегодня нас. Перелистаем рабочий дневник снова.

Постановка образования; брак на всех его ступенях — в школе, институте, аспирантуре, на приемных и прочих экзаменах, являющихся «фильтром грубой очистки».

Столь же грубые просчеты в организации науки. Прене-

брежение к талантам, которые, между прочим, «лишними не бывают». Чудовищное засилье Бумаги. Триллионы документов. Бессчетная армия бюрократов, которые не строят, не печат, не учат. Вред проверяющих, как правило, безответственных и лишь мешающих производству; «на кой ляд эта армия нужна?».

Безгласность. Лжесекретность — «орудие антидемократическое». Байкал. Братск. Преступность. Алкоголизм. Штамп в соревновании. Шаблон в пропаганде. Молитва Аввакума богородице: «Владычица, уйми дурака».

«Записные книжки» Аграновского поучительны прежде всего потому, что их сквозные проблемы — это именно те застарелые и одновременно злободневные, над которыми страна обречена сейчас ломать голову. Ведь осталось одно из двух: решить наконец их, разрубить «узловые», развязать «проклятые» — или сломать голову. Третьего, как говорится, не дано.

Не стоит лукавить. В записных книжках своих Анатолий Аграновский умело «балансирует». Он, как обычно, сдержан. На «незыблемые авторитеты» вовсе не замахивается. При всем при том черновые эти наброски представляют собой летопись нашего общественного развития. Нет, резче: «историю болезни» экономики и диагноз управленческой структуры. Социальный прогноз и доказательство абсолютной необходимости перестройки.

Имена, факты, замыслы, собранные газетчиком в рабочем своем дневнике, подготавливают те неслыханные по смелости обобщения, те стратегические по охвату явлений концепции, которые наметила публицистика в лучших работах истекшего года — начиная, допустим, с очерка Анатолия Стреляного «Приход и расход» (Знамя, 1987, № 6) до замечательной, по нашему разумению, статьи Николая Шмелева «Авансы и долги» (Новый мир, 1987, № 6). Вот почему «А. Аграновский» — имя, которое пишется и читается с большой буквы. Оно напоминает, что журналист может быть мастером и художником в своем деле, а писатель — подмастерьем и ремесленником. Что публицист бывает «поэтом» — но лишь в том случае, если является гражданином¹.

И еще одна из проблем, вплотную связанных с перестройкой. На исходе века, в условиях НТР, в социальном ритме 80-х публицистика предполагает оперативность. Оператив-

¹ И еще замечание вдогонку. Вышел июльский номер «Знамени», где напечатана статья Юрия Черниченко об Аграновском — «Журналист». Черниченко говорит в статье то, о чем умалчивает Кардин. И правильно делает, что говорит.

ность как условие не только гражданской, но и эстетической действительности.

Воздействие является критерием силы публицистического жанра со времен Свифта, Вольтера (если брать новое время). Мера воздействия зависит от общественного признания публициста, от славы, им завоеванной, от органа, в котором он выступает, от партии, рупором которой признан. Источники силы воздействия всегда конкретны, но во всех случаях его своевременность и современность остаются законом.

А теперь вообразим на минуту, что военные очерки и статьи Константина Симонова, Ильи Эренбурга, корреспондентов «Красной Звезды» и фронтовых армейских газет появляются не вслед за сражениями и событиями Великой Отечественной, а дожидаются в портфелях редакций, когда красный флаг над рейхстагом возвестит о Победе. Трудно вообразить.

* * *

Установившийся расклад жанров, влияющий на отношение к публицистике, выдержал долгие испытания. У него корни глубокие и прочные. Но все же они оборвались бы, не будь у словесности грубо материальных причин придерживаться существующих канонов. Речь сейчас не об оценках, а о расценках. Без ханжества. Они служат земным аккомпанементом к высоким литературным спорам.

Система расценок в искусстве складывалась тогда же, когда в промышленности утверждался «вал». В ту пору он в основном отвечал задачам индустриализации и уровню техники, просторам страны и структуре ее управления. Нужно было больше угля и стали, больше машин и ученых, инженеров и книг. И скорее! Гамбургский счет в литературе уступал место количественному, то есть формальному подходу — к стихам, ценность которых начали измерять строчками, штучно, словно бутылки при сдаче посуды; к рассказам, романам, оплата которых пошла так же, как за уборку территории — по площади.

Издержки «валового» подхода обнаружили скоро. Даже во время Великой Отечественной, на совещании, проводившемся в начале июля 1943 года и посвященном сатире и юмору, Михаил Зощенко позволил себе явно несвоевременную реплику насчет оплаты «по метражу», внушающей, что «чем больше написано слов, тем лучше. Чем длинней, тем ты богаче». Получается чушь, говорил Зощенко. Литературное искусство заключается в умении кратко излагать свои мысли. Если бы в древности оплачивали стихи построчно,

не возникло бы гексаметра. Мы говорим, что бумаги недостаточно. А платим за слово. Не каждый литератор имеет мужество его вычеркнуть. Ведь это все равно, что взял бумажник и выкинул 30 рублей. Ему жалко. «Черт с ней, с литературой», — думает он (ВЛ, 1985, № 5, с. 239—240).

Со дня несвоевременной реплики идет пятое десятилетие. Мы по-прежнему неустанно требуем качества, но у окошка кассы откровенный халтурщик обыгрывает взыскательного мастера, чьи рукописи, допустим, не горят, однако оплачиваются не по труду и способностям, да, бывает, еще с роковым опозданием. Заложенный в понятия «искусство» и «мастерство» критерий качества тем самым отвергается. Ясно, что установка на объем и листаж противоречит постулатам нашей эстетики, призывающей художников повышать идейный уровень, а не увеличивать размер творений. Но — «вал» по-прежнему жмет.

Эксперимент, переходящий сейчас в промышленности из разряда исключений в правило, срочно требуется искусству и публицистике. Искусству публицистики. Когда в сельском хозяйстве конечный результат со ставкой на потребителя пробьет себе дорогу, тогда и в «сельской» публицистике, надо надеяться, одержит победы эстетика действенности. Но тогда с новой остротой возникнет главный вопрос: что же оно такое, публицистическое мастерство?

Уже говорилось, что рубежи между художественной литературой и публицистикой сейчас, как никогда, подвижны. Вряд ли найдется кто-нибудь, способный закрыть шлагбаумы и точно установить границы внутри жанров. Публицистика проникает в прозу, но идет и встречный процесс — проза эстетически завоевывает публицистику.

Л. Вильчек завершает статью «Соискатели истины» новой по мысли оценкой книги А. Стреляного «В гостях у матери» (1984). На взгляд Л. Вильчек, книга эта — явление не совсем типичное для «сельской» публицистики и для жанра в целом. «Нетипичность» очерков уже в том, что автор сделал в них шаг к публицистике философской. И в том еще, что «сельская» настраивалась, как правило, на явления «приходящие», тогда как «В гостях у матери» — нечто вроде параллели повести «Прощание с Матёрой». Повесть Распутина как бы переведена здесь в прозу документальную.

Предпочитаю не оспаривать Л. Вильчек, а дополнить ее размышления, сосредоточившись на вопросе жанровом: публицистику или художественную прозу написал А. Стреляный?

Неторопливо, словно бы между делом, набрасывает автор нечто вроде дневника. Форма эта, как невзначай, к слову,

роняет он, будто бы оправдываясь, — не новая, но удобная (если пишешь, ничего не выдумывая).

Очень приятно сесть на крылечко, на завалинку, да погутарить с автором, который с ленивой ухмылочкой начинает калякать о птичнике, о курах, вы ведь знаете, за ними ухаживала Вера, жена двоюродного брата Федора Олейника...

Не поддавайтесь, читатель! За ленцой, за лукавством и байками — трезвый взгляд экономиста и социолога. Нравственная позиция, эстетические пристрастия и отличное знание своей писательской родословной. Стреляный не утаивает: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! Отличнейшая! А какие смушки! Фу-ты, пропасть, какие смушки! Сизые, с морозом!..»

У Гоголя берет уроки, Гоголя почитывает — так, между делом, — своим родичам из Старой Рябины автор: «Скучно на этом свете, господа!» И затем спрашивает: «Ну как? Про солидное написано?»

Полистаем дальше. Тоже без спешки.

«Работал мой племянник слесарем — ни одной анонимки ни ему, ни на него не было; трактористом, шофером — не писали тоже, агрономом-химиком и по совместительству комсоргом на полставки, а потом профоргом — обошлось и тут. Но вот стал он секретарем парткома, а заодно и заместителем председателя колхоза — лед тронулся».

Решил кто-то проверить племянника Витю на прочность. Взять за горло. Перекинул через забор письмо: «В колхозе ты, Витя, пока не первый, но как бы тебе не споткнуться. Если так будешь идти, то навряд ли тебе дойти. Можешь получить и выстрел в окно...»

Ну нет! Ни племянник, ни дядя его, Анатолий Стреляный, угрозам не поддадутся.

«Когда у тебя «Жигули», тысяч двадцать на книжке и ты сидишь перед телевизором в доме десять метров на двенадцать, то мечтать о таком непривычном деле, как пальба по начальнику, можно. Но чтобы взять в руки не только перо, но и пушку... Кто тебе, дурак, сегодня поверит, кто испугается? Не тот, как говорится, случай, сам должен понимать».

Вступив в должность, Виктор берется за дело и вызывает к себе одного за другим — завхоза, начальника связи, шофера. Ультиматум завхозу — «через нед елю баня должна работать» — граничит с хулиганством. Так дела не делаются — без заседания парткома или правления, без сессии сельсовета! Известно же Виктору, что баня для того и строилась, чтобы каждый год положенное число раз вопрос о ней ставился на повестку дня.

С будто бы добродушной иронией исследует Анатолий

Стреляный подноготную будто бы мелких деревенских событий. Недоступная стороннему наблюдателю, она раскрывается перед ним, здешним, досконально знающим прошлое и настоящее Старой Рябины. Не имена ее жителей, не внешний их облик и должности, а то, и другое, и третье, да еще характеры.

Исследуя жизнь Старой Рябины изнутри, Стреляный не сужает горизонты. Он сохраняет способность оценивать родной уголок извне, с позиции государственной, с исторической. Сохраняет потребность оценивать бытовые, психологические, возрастные перемены, происходящие в деревне. Оценивать с позиций культуры в широком смысле слова.

Так что же такое «В гостях у матери» — неужто семейный роман? Или еще нескладнее — «семейная публицистика»?

Кто в конце концов настоящий предок Анатолия Стреляного — Николай Гоголь или же Валентин Овечкин?

Три десятилетия прошли между главою «Борзов и Мартынов», которой открывался цикл «Районные будни», и главкой «Куда девать таланты?» в очерках Стреляного. Целые эпохи отделяют, однако, первого от второго, зачинателя от продолжателя. По складу души, судьбе, почерку Валентин Овечкин напряженно драматичен. Анатолий Стреляный ни разу на протяжении книги не потерял спокойствия. Но из двух именно Стреляный жестче, трезвее. Время показало, как это не просто — заменить Борзовых на Мартыновых. Понизить в должности ограниченных бюрократов, видящих в подчиненных им людях только плохих исполнителей их хороших приказов. И уверяющих — не себя, а вышестоящее начальство, — что они замечательно исполняют свой долг — закручивать гайки.

Стреляный понимает, что одной лишь отставкой борзовых, одним лишь отстранением их от руля с «борзовщиной» не справиться. Надо прозодить глубокую, охватывающую все стороны народного хозяйства реформу. Ту революционную реформу, осуществление которой в общесоюзном масштабе, с обновленной энергией началось.

На мой взгляд, «В гостях у матери» — настоящая проза в истинной публицистике.

* * *

Истекший сезон приносил одну за другой встречи с Юрием Черниченко. Передача «Сельский час», кинематограф документальный, художественный, статьи в газетах, журнальные очерки, работа в качестве члена редколлегии в «Знамени», в «Огоньке»... И все же наиболее важным для этих заметок представляется новомирский «Очерк про очерк», появивший-

ся на пороге перестройки — в январе 1985 года. Он носит программный характер. В нем взят под защиту жанр. В нем поставлены коренные проблемы публицистического агроцеха. Идет речь о судьбах и репутации, о вкладе его работяг в общенародное дело.

Иной читатель, видимо, усомнится: кого и от кого защищать? где враги? откуда противники?

Прежде чем задавать вопросы, перечитаем внимательней те странички «Очерка...», на которых Черниченко вспоминает, как поначалу оценивались «Районные будни» и «Деревенский дневник», сколько натерпелся Л. Иванов, вступив в единоборство за пары, сроки сева, травы. И не только поначалу. Есть у нас традиция: пока человек трудится в поте лица — сурово ему выговаривать, указывая перстом на благородный пример классиков и покойных уже авторитетов, которым, между прочим, в свое время тоже изрядно доставалось. Прочная традиция. Еще вчера Черниченко и собратьев его по перу поучали, взывая к Овечкину. Не травили, как позавчера. Но хорошо покусывали. Упорно не хотели понимать, что Овечкин, ближайший единомышленник самых яростных коллег-аграриев, и сегодня тоже яростно выступал бы вместе с ними, а не против них. (В «Очерке про очерк» это и доказывается. Цитатно, документально.)

Чем же в таком случае объясняется выносливость жанра, который, согласно формуле, выведенной Черниченко из отзывов критики, «постоянно хиреет»?

Черниченко приводит сперва доказательства стойкости: в 1961 году в «Октябре» Борис Можаяев напечатал очерк «Время ждет хозяина». Широко признанной экономической реальностью бригадный подряд стал в восьмидесятых! Те же два десятилетия прошли между рождавшимся, верней, проходившим в муках очерком Федора Абрамова «Вокруг да около» и реальной победой публициста.

Секрет долголетия «перманентно хиреющего жанра» в том, «что становится по реченному. Не сразу, но выходит». И жизнеспособность его, и эстетическую мощь Черниченко предлагает измерять силой предвидения. Угадывания! Парадокс? Ход конем? Ничуть. Публицист не требует авторских прав на открытие этой мысли. Предпочитает опереться на союзников.

В «Очерке про очерк» союзником стал Иоганн Вольфганг Гёте.

Относит очерк к искусству не тот «образ», у которого непременно есть имя, соцпроисхождение, должность и т. п. — настаивает Черниченко. Относит угадывание, «элемент предчувствия», неотрывный для очеркиста от постижения края

личным присутствием, заинтересованностью в деле; «мысленное построение», которое потом, будучи наложенным на реальность, в главных контурах совпадает с линиями жизни.

«Если верить Гёте, то способность предвосхищать события (антиципация) вообще есть отличительная черта художника».

Надежные у Черниченко союзники — Салтыков-Щедрин, Уильям Фолкнер, Лев Толстой... Не подступиться. Но публицист и сам не плошал, на войне как на войне.

В Душанбе советовали Черниченко обратить внимание на уважаемого товарища. Госпремию республики получил. Орденом был награжден. Избирался. А писатели не создали очерков, отражающих его заслуги.

С какой страстью сражался Черниченко в «Очерке про очерк» за достоинство публицистического слова! Как отстаивал убеждение, что публицистика — нечто большее, чем индпошив. Сначала вспомнил книжицу, вышедшую сто лет назад в «Галерее замечательных людей России в портретах и биографиях». Остановился на портрете, посвященном московскому генерал-губернатору князю Владимиру Андреевичу Долгорукову.

«Ордена он не получает, а словно со вкусом и знанием коллекционирует: русские Станислав, Владимир, Анна, Георгий, даже Александр Невский, даже Андрей Первозванный — это еще куда ни шло, хотя бы понятно. Но ведь у этого провиантмейстера и прусский Красный Орел большого креста, и датский орден Слона, персидский — Льва и Солнца, какой-то австрийский Леопольд, черногорский Даниил, итальянский Святой Маврикий, саксонские, мекленбургшверинские знаки, какие-то перстни с вензелями, табакерки — и даже портрет персидского шаха, осыпанный бриллиантами!..»

Что же это за фигура «на весь XIX век»? — вопрошал далее Черниченко. Всеобщий герой Евразии? Ничтожество, наконец? Нет: идеализированный автопортрет и самого литератора, и той среды, которая в Долгорукове ликует. «Вор? Это есть. Ворище колоссальный, пышный, долгорукий, прохиндей того высшего класса, когда законы только смущенно покашливают в полном бессилии и клеймо поставить абсолютно некуда. Бюрократ и провиантмейстер в предельном расцвете понятия».

Затем другой пример, «из наших дней, но из совершенно чуждой нам действительности».

Средний Запад США, кукурузная глубинка. Съезд фермеров-соеводов. Тысяча четырехста «соевых интересантов» и один литератор. Мистер Ким, кореец. Поэт, посвятивший

лиру Американской соевой ассоциации. Как, однако же, посвящать эту самую лиру — «рекламировать соевый жмых, что ли»? Каждый штат присылает, оказывается, свою «принцессу Сою», красотку, обязанную перед голосованием кое-что и сказать, демонстрируя внутреннее обаяние. Мистер Ким издергался, но все-таки проявил себя молодцом. Его этюды, монологи подошли исполнительницам. «Нигде не висело, не торчало горбом, словесность служила имиджу. Мастак. Большой мастер пера. Публицист!»

В арсенале Черниченко любой вид оружия и масса приемов. Прямой сатирический выпад. Живописный мазок. Штрих карандашом. Народное словцо. Ученозаписочный штамп. Расхожий интертермин. Цитата — из старинной песни, боевика, из поэмы классика, летописного свода, из доклада, проповеди. Опытный тактик, Черниченко знает, что, используй он хрестоматийную строку «до упора», толку не будет. Добываясь энергии стиля и воздействия, он сплошь и рядом предпочитает оборвать цитату: «Нигде, кроме как...», «не боги горшки...» и т. д. и т. п.

Броде бы мелочь. Однако за ней целая эстетика. Оборванная цитата, обильная цифирь, постоянный диалог с читателем предполагают доверие к нему. К мыслящему читателю, которого жвачка и прописи усыпляют. Это демократическая эстетика, обращенная и к чувству и к разуму, призванная убеждать.

У Юрия Черниченко имелись и другие союзники. В известной статье «Делайте сверхлитературу» твердо поддерживал публицистику Алесь Адамович. Повод для полемики дало расхожее мнение, что публицистика — за пределами искусства. То есть она — молодцом, поскольку берется за темы, неподъемные для литературы художественной, тем не менее — «ремесло», «не искусство».

Писательская документалистика, возражает А. Адамович, немислима без участия интуиции, без чувства эстетической оценки документальных материалов... Исследователи давно уже пишут, подчеркивает А. Адамович, что у современной документальной литературы выработалась своя образность, специфическая, но именно художественная; вывести документалистику за рамки литературы художественной — значит оставить последнюю с обломанным крылом... Когда Франсуа Мориаку задали вопрос, почему он уже пятнадцать лет не пишет романов, Мориак ответил: «Тому, кто хоть сколько-нибудь внимательно следил за трагической историей нашего века, роман кажется пресным».

«Очерк про очерк» касался коренных проблем публицистики и всей словесности. Зачем писать? Когда человек вправе

браться за перо? Как овладеть ему технологией высокого искусства публицистики?

Черниченко не поучал, а давал испытанные на собственной шее ответы. Оттого и нельзя пропустить в очерке мотив элегический. Может быть, мотив — это слишком. Тогда — ноту скорби.

Рассуждая о понятии «положительный герой» и вспоминая героев своих очерков, публицист замечал: тревожно высока смертность! Председателю колхоза Николаю Неудачному из книжки «Стрелка компаса» сейчас было бы пятьдесят четыре года, а вышла-то книжка девятнадцать лет назад! Слепой биолог Лопырин из Ставрополя, пшеничные батки Лукьяненко и Ремесло, гигант Гришаков, философичный Гарст из Айовы, Нестор Шевченко, не давший распахать песчаную гриву и тем разжечь пыльные бури, — скольких нет, а какие все были люди! «Высоковольтность жизни. Напряжение, обороты, страсть — отсюда и краткость реального века».

Кто же он в рецензиях и очерках, в телепередачах, фильмах, книгах — литературовед, статистик, социолог, историк, экономист, агроном, гарный парубок, все еще охочий до драки? Все это входит в понятие «публицист».

Еще вчера казалось, что Черниченко стал публицистом, потому что очерк — самый практически действенный из жанров. Настаивая на этом сегодня, хочется сделать осторожную оговорку.

Именно теперь, когда процесс набирает ускорение и получили поддержку не только прежние работы Черниченко и его ближайших коллег, но проводившийся ими на страх свой и риск упрямый курс, — теперь-то и возникло сомнение, не наносит ли ущерб очерку бурная теле-кино-общественно-издательская деятельность. Все понятно. Телефильмы, как правило, действенней, чем очерк в сборнике, который при спаде книжного бума все чаще залеживается на прилавке; называют же в книготорге иные из сборников публицистики «братскими кладбищами».

Разбушевавшийся на всех широтах закон эксплуатации успеха тоже побуждает переделывать очерк в сценарий, роман, повесть. Кого только бес не попутал? Не судите, да не судимы будете. В конце-то концов во всех сферах науки и техники идеи, проработанные в конструкторских бюро, испытанные в лабораториях, идут в серийное производство. Крупные открытия, верные идеи дают возможность промышленного их использования долгие годы. Значит ли это, что иссякает нужда в новых идеях?

Василь Быков не выступал на пленуме. Но 9 мая, в День

Победы, через три дня после публикации стенограммы пленума в «Литгазете», вышел очередной номер «Огонька» с интервью, взятым у лидера нашей «военной» прозы, — «Трава после нас». Среди вопросов, которые Феликс Медведев задал Василию Быкову, есть и вопрос, имеющий прямое отношение к теме заметок.

«Если благородные идеи перестройки нашли в чем-либо свое наибольшее проявление, — говорил Быков, — так это действительно в бурно развернувшейся гласности. Наша журналистика (внутренняя, конечно, международная отстает от нее на десятилетия), наша журналистика неожиданно и прямо-таки самоотверженно вырвалась в авангард гласности и вскрыла столько заботливо взлелеянных бюрократией социальных язв, развернула такую борьбу за правду и справедливость, что если даже она ничего больше не сделает, то оставит о себе память на десятилетия. В то же время, оценивая общий ход гласности, нельзя не заметить, что в последнее время появились признаки некоторой ее пробуксовки; накопление количества не всегда приводит к качественным изменениям, забрезжила опасность девальвации слов, правильных и нужных по существу, но не подкрепленных конкретными делами, что угрожает закончиться тривиальной говорильней. Последнее было бы весьма сожалеательно, если не катастрофично для всего сложного и безмерно трудного дела перестройки».

В этом смысле для публицистики наступает более трудный час. Время требует новых идей и подходов, нового уровня мысли. Вслед за Алесем Адамовичем готов сказать, что оно призывает к «сверхпублицистике», способной идти в ногу с той поэзией и прозой, русло которой вновь расширено Анной Ахматовой и Александром Беком, Владимиром Дудинцевым и Андреем Платоновым, Валентином Распутиным и Анатолием Рыбаковым...

Почему это «сверхтрудно», разъяснил на пленуме Георгий Цицишвили. Секретарь Союза писателей Грузии привел в своей речи слова видного литератора 20-х годов. Когда-то его упрекали, отчего он так поздно перешел на советскую платформу (в Грузии той поры хватало всяких платформ). Литератор вздохнул: «Если у человека много багажа и он выходит из вагона, ему надо этот багаж перенести». А у кого нет багажа, кто гол, как сокол, тот из вагона на платформу сразу выскакивает...

Публицистику ожидают сверхтрудности. С громоздким и тяжким багажом ей надо будет подняться в вагон на ходу. Состав набирает скорость. И опоздать, не успеть на него нельзя. Таков закон жанра.

Тамара БАЛАШОВА

Они и мы: презумпция виновности?

В самый разгар холодной войны написано стихотворение К. М. Симонова «Митинг в Канаде».

Я вышел на трибуну, в зал,
Мне зал напоминал войну,
А тишина — ту тишину,
Что обрывает первый залп.
.....
Я вышел и увидел их,
Их в трех рядах, их в двух шагах.
Их — злобных, сытых, молодых,
В плащах, со жвачками в зубах.
В карман — рука, зубов оскал.
Подошвы — на ногу нога...
Так вот оно — лицо врага!

Таким «Митинг» и сохранился в памяти вместе с незабываемыми ворожащими желтыми дождями, звавшими ждать несмотря ни на что... Позднее, листая «Избранное», я осознала, что память удержала только начало мысли и открылась прозорливость поэта, который в том, «холодном» сорок восьмом, опубликовал эти стихи ради их финала:

А сзади только черный зал,
И я не вижу лиц друзей,
Хотя они, наверно, есть,
Хотя они, наверно, здесь.
.....
..... Я всегда
Припоминаю этот зал.
Зал!

А не первых три ряда.

Какими осознаются нами «они» — дружественная галерка или враждебные три ряда? Или множество кресел посредине, где сомневающиеся, колеблющиеся, способные объединиться либо со «злобными, сытыми», либо с галеркой — и это во многом зависит от того, как будем говорить с ними «мы». Жизнь моя, наверно, сложилась счастливо, если мне до-

водилось много-много раз встречаться с теми, кто — «они», и выступать от имени тех, кто — «мы». Черно-белые контрасты обнаружили свою беспомощность, мир запестрел щедростью красок, наступала мудрость познания того, что чужое — вовсе не значит враждебное. Случалось выходить к разным аудиториям, не раз взрывающимся вопросами, которые, по сложившейся традиции, мы называли провокационными. А как радостно было потом, в личной беседе, открыть в «провоцирующем» настоящего друга нашей страны, настоящего защитника идеалов социализма! Может быть, провокационными вопросами мы тогда называли те, что задавали только себе, в тиши ночных раздумий, а «они» вдруг ставили перед нами их громко?

Совсем недавно французские коллеги-литературоведы, успешно отстаивающие в своих работах конкретно-исторический метод изучения художественного произведения и полемизирующие с догматично-структуралистскими концепциями, вернувшись из одной нашей республики, с горечью рассказывали о встрече, состоявшейся там с советскими учеными. Хозяева произнесли несколько пространных, агрессивных по тону речей, которые должны были защитить марксизм от структурализма. Гостям не предложили изложить свои взгляды, не расспросили о работе. «Решили — раз мы из капиталистической страны, значит, мы узколобые структуралисты, — с улыбкой сказал мне мой французский коллега. — Когда же мы пытались объяснить, что не считаем себя противниками марксизма, хотя и применяем очень сложные (не существовавшие во времена Маркса) методы для выверки, например, разных вариантов произведения и установления авторства, на нас смотрели с подозрением. Тогда я спросил, не уточняя, чью мысль повторяю: «Считаете ли вы, что марксизм меняется с каждым новым научным открытием?» Все дружно ответили: «Нет!» Получается, что люди, с которыми мы беседовали, не знают ни структурализма, ни наших работ, с ним вовсе не совпадающих, ни... марксизма. Никто даже не заметил, что процитированы слова из «Диалектики природы».

Горестный урок — презумпция виновности («раз с Запада...») сыграла с защитниками марксизма злую шутку. Но пусть не подумает читатель, что гости вернулись отсюда разочарованными. Напротив — восторженными, влюбившимися в незнакомый им ранее народ, его культуру. Покорила их стихия слова: все — и стар, и млад — читали наизусть, без усталости, с вдохновением стихи на родном языке, на русском, на французском. Река поэзии смыла камни враждебности, набросанные учеными.

В психологии есть такой термин — «образ врага». В международных, межнациональных отношениях многое, к сожалению, строится на основе априори заданного «образа врага». Непонятное, непривычное вписывается в контуры враждебного, становится дополнительным аргументом для ненависти. Иногда для неприязни причин достаточно. Но какую деликатность, какую широту эрудиции надо проявить, чтобы действительно переубедить «чужого», а не оттолкнуть его от себя еще дальше.

Жесткое, без оттенков «они» и «мы» — знак уходящего времени, целой эпохи, которая не может больше длиться, если мы хотим, чтобы хоть что-нибудь длилось... Нынешние «камни», брошенные с нынешней «пращи» в чужое племя, разнесут планету вдребезги. И эта угроза заставляет вернуться к исконным законам человеческих отношений, осмыслить их заново. Крайности недоверия теперь опаснее, но опасность в них таилась всегда.

Интеллектуалы, нагнетающие вражду между народами, кажутся, конечно, очень далекими от военных, которым доверены страшные кнопки. Но каждый раз, когда читаешь статьи, бойко играющие на клавиатуре различий между странами уверенную мелодию враждебности, мороз пробирает по коже — словно вот она, все ближе, эта минута всеобщего взрыва.

Парижский публицист Н. Струве уверен, что есть особый «гомо советикус», отличающийся от «гомо сапиенс», который в основном живет на Западе. В нашей стране, если верить Н. Струве, выращивают не столько новые сорта пшеницы, сколько новую биологическую разновидность человека, имеющего «полную несовместимость» с человеком западным. «Непроходимый ров», психологический барьер, возникающие, оказывается, в ходе «социобиологической мутации», исключают, по мнению Струве, всякую возможность взаимопонимания.

Опроверяются эти заключения всей логикой научных, культурных и просто человеческих контактов. Но — как ни странно — и на наших творческих обсуждениях, диспутах звучат часто голоса, пытающиеся убедить нас, что мы, русские, — совсем другие, чем всякие «западные», что только нам по плечу защита родины, подвиг, подлинный героизм. Такие утверждения отчетливо излагались, например, на вечере нашего талантливого поэта Юрия Кузнецова в ЦДЛ 21 декабря 1986 г., а сам поэт, комментируя свою, всем памятную строку «Я пью из черепа отца», предостерегал: мол, не надо брать образцы для мужества за рубежом, у нас свой корень, свой череп...

Подождите, а почему бы не оценить подвиг Габриэля Пери так же высоко, как подвиг генерала Карбышева? Почему бы не назвать рядом имена павших в дни войны советских поэтов — Николая Майорова, Иосифа Уткина, Павла Когана, Николая Отрады, Владимира Аврущенко — и имена поэтов Франции, отдавших жизнь за свободу своей страны, — Робера Десноса, Пьера Юника, Андре Шенневьера? От предположения, будто другие народы не расположены ни к духовности, ни к состраданию, ни к героике, не так уж далеко до утверждения их бездуховности, жестокости, трусости, а значит, и до мысли о каких-то неполноценных народах. Опасный склон.

Казалось, какое может быть сравнение между поклонниками «западного» и поклонниками «русского» образа жизни... А сходство настойчиво режет слух. Потому что «современная история с ее сложноподчиненной структурой мировых взаимосвязей часто не спрашивает о субъективных намерениях представителей противоборствующих сил, подспудно сводя их действия в какое-то одно или сходное русло»¹.

Весьма активно сия теория — «они и мы» — разворачивается в сфере литературных оценок. Все вроде бы согласны с мнением Д. С. Лихачева, что «великая культура рождается только в процессе соединения, взаимовлияния, в столкновении с культурами других народов»², а вместе с тем противопоставления по принципу «у них» — «у нас» (первое обязательно со знаком минус; второе — обязательно со знаком плюс) считаются по-прежнему хорошим тоном. «Западная литература, ее произведения по художественности либо не поднимаются выше известного, уже давно освоенного уровня, либо от художественного пути уклоняются»³, — читаем мы как некую аксиому. Словно не на Западе писали Роллан и Драйзер, Томас Манн и Хемингуэй и творят сегодня яркие, страстные таланты. Кстати, если вдохновенный рассказ Д. С. Лихачева о природе русского характера убеждает красотой и певучестью истинно русской речи, то на горько памятном вечере в ЦДЛ упреки в адрес тех, кто губит русский язык, слагались в словосочетания, оскорбляющие слух бюрократизмами и вопиющими грамматическими ошибками («сказал аксиому», «выразил голос народа» — всего не пере-

¹ Московские новости, 1987, 1 марта.

² Лихачев Д. С. Что век грядущий нам готовит. — Литературная Россия, 1986, 26 ноября.

³ Урнов Д. М. Будем говорить по существу. — Литературное обозрение, 1982, № 8.

честь!), и было обидно за великое русское слово, защищаемое столь косноязычно. Тогда же Ю. Кузнецов сделал открытие: западная поэзия деградирует из-за развития верлибра. И вот уже отказ поэта от рифмы или привычной русскому уху ритмики приравнивается к отказу от своего долга Человека. Любопытно опять же, что приходится читать и нечто противоположное; существует, например, в нашей критике мнение, будто именно освобожденный или вовсе свободный стих есть главная линия развития поэзии XX века, будто только он приносит спасение от давящих канонов просодии, основанной на повторяющемся размере, упорядоченной строфике, неперменной рифме. В основе этих противоположных оценок индивидуальные пристрастия, личный вкус, но он возведен в теоретический принцип. О вкусах, конечно, не спорят, но уметь видеть поле до самого горизонта, а не только то, что любишь, желательно.

Во французской новой поэзии и впрямь многое сломано так, что места для самой поэзии не осталось, но все-таки сколько неканонических, «вовсе свободных строк» верлибра стало настоящей Поэзией! Поэзией самой высокой меры.

Почему пристрастие к одним литературным формам должно порождать презрение к другим? Да, конечно, мерцающе-туманные формалистические эксперименты бывают сопряжены с равнодушием к читателю, отвращением к Человечеству. Но правдоподобно-лубочная розовая картинка не менее опасна. Может быть, разумнее, не расхваливая эксперимент, не бичуя его, спокойно разбираться, что есть что и кто есть кто? А, увлеченно ратуя за крутую интригу и правдоподобные детали, напоминать, как часто при этом сочетании автор довольствуется пассивно-послушным читательским сознанием, предпочитая держать его в состоянии полусна и неведения, дабы не взбунтовалось оно против порядков, в обществе принятых? Ведь те критерии художественных ценностей, которые сформулированы, например, Д. М. Урновым (картинность, наглядность, «чтобы текст как бы ожил»¹), и недостаточны и излишни. Вполне картинны и произведения, ориентирующиеся на мещанский вкус; напротив, настоящее эстетическое потрясение приносят лишённые «картинности» «Кавказский меловой круг» Брехта или «Игра в классики» Кортасара. И стоит ли упрямо спрашивать, почему «Фолкнер или Гарсиа Маркес не создали картины, равные сражению Дон Кихота с мельницами или Анне Карениной, бросающейся под поезд»?² Признаюсь,

¹ Литературное обозрение, 1982, № 8.

² Там же.

что меня личные склонности тоже влекут к тонкой психологической достоверности и «оживающему» тексту. Но никак не могу согласиться, что эти параметры — мера искусства как такового. Напротив, с доверием слушаю размышления Д. С. Лихачева о необходимости воспитывать в себе «эстетическую открытость». Если ограничить художественность «оживающим текстом», действительно придется «отказаться от китайского искусства, от искусства мусульманских стран, от нашего народного искусства, от многих деятелей отечественного искусства первой трети нашего века, которое оказало огромное влияние на развитие живописи и графики во всем мире»¹. Отгородившись китайской стеной непонимания, вражды, «никакая культура не может быть великой»². Эта многоцветность эстетических явлений должна бы научить литературоведов с большей настойчивостью искать признаки схождения, чем расхождения. Такая настойчивость может помочь при определении специфики художественных направлений. Как часто заворожены мы тем, что отличает, отграничивает, выделяет, пренебрегая — вольно или невольно — константами сближающими.

Что происходит, например, сейчас с таким понятием, как социалистический реализм? На заре своего возникновения этот художественный метод довольно четко профилировался на общей карте литературы. «Мать» Горького, «Пелле-завоеватель» Мартина Андерсена Нексе, «Огонь» Барбюса, «Железный поток» Серафимовича, «Анна-пролетарка» Ольбрахта, «Люди на перепутье» Марии Пуймановой — это дыхание новых героев, новой эпохи. Если бы такие качества не предстали в укрупненном, ограненном виде, не возникла бы потребность в новом понятии — «социалистический реализм». Бежали годы, десятилетия. Социализм как идеал, к которому должно стремиться человечество, если не хочет окостенеть в прагматической меркантильности, вошел в сознание подавляющего большинства художников — и социалистического, и капиталистического, и «третьего» мира. Произведения, созданные этими писателями социалистической ориентации за последние десятилетия, подчас трудно напрямую соотнести с художественным методом, породившим, например, «Мать» Горького. Но взгляд на жизнь — в ее революционном развитии — в них угадывается. Встречные потоки активно сближались: писатели, начинавшие как «пролетарские», все охотнее расширяли диапазоны тематики, вводили своих прежних героев-революционеров в сложные

¹ Литературная Россия, 1986, 28 ноября.

² Там же.

отношения с представителями иных классов, пытались воссоздать психологию тех, кто на распутье, решительно прикасались кистью художника к конфликтам, которые классовыми не назовешь. Иначе говоря, шли навстречу общим глобальным проблемам, тревожившим все общество, всех думающих, неравнодушных людей.

А с другого края необъятного литературного пространства к этим же проблемам отправились (путь бывал порой долгим, мучительным) художники, начинавшие в камерной тональности. Нависшая опасность фашизма заставила многих и многих писателей, склонных исследовать личные судьбы, вневременные коллизии, с надеждой обратить свой взор к людям, умеющим действовать, отстаивать свои идеалы. Отправился в смертельный полет, пытаясь примирить враждующие армии, Жак Тибо Мартен дю Гара, погиб от руки фашиствующих молодчиков Марк Ривьер Ромена Роллана, бесстрашно жертвовали собой во имя революционной идеи герои Андре Мальро и Эрнеста Хемингуэя. И в той и в другой из сближающихся условных «групп» происходил, конечно, пересмотр ценностей: от четко-социальных черно-белых красок к усложненным психологическим характеристикам и опосредованно мотивированным конфликтам; от увлеченности психологическими нюансами к заинтересованности связями между личностью и Историей... Первые открывали для себя сложность мира, не отбрасывая представления о классовой природе общества; вторые открывали зависимость личных трагедий от исторических потрясений и социальной несправедливости, не переставая быть тончайшими знатоками душ. Схема сближения здесь мною упрощена до крайности, словно не было иных художественных вариантов решения глобальных проблем Времени. Но сближение отрицать невозможно. Фактами, подтверждающими такой процесс, изобилует любая из написанных историй национальных литератур. Как в этом интереснейшем и очень знаменательном для революционной эпохи процессе выделить и литературоведчески закрепить признаки метода социалистического реализма? Синтезирующие силовые линии в движении искусства должны побудить нас воспринять именно синтез и не пытаться вычленивать те прежние (уже видоизмененные слитностью) элементы.

Почему два очень похожих по идейному настрою и художественному типу произведения мы относим часто к разным художественным системам только на том основании, что автор одного имел за плечами опыт острых социальных романов, а автор другого — камерных миниатюр? Думается, наступает в жизни искусства пора синтеза (и общественной

зрелости), когда некоторые категории (без нового, продиктованного временем уточнения их внутренней сути) мешают литературно-критическому анализу. Можно, конечно (с достаточными основаниями), находить в последних экспериментальных романах Арагона социальную непримиримость автора «Коммунистов» или, напротив, посчитать, что Арман Лану, написав после абсолютно ясного портрета майора Ватрена мерцающий в мифологической дымке образ пчеловода-партизана Капатаса, «отошел» от магистральных путей социалистического искусства¹. Можно принять оба из этих противоположных подходов, но ни тот, ни другой ничего нам сейчас не дадут.

Взаимопроникновение сугубо частных и социально укрупненных тем, исторической конкретности и символично-мифологической интерпретации так щедро проявляет себя в современной прогрессивной литературе зарубежных стран, что «выделение» произведений, находящихся «в русле» метода социалистического реализма, скорее мешает, чем помогает понять закономерности того процесса сближения, который мне кажется определяющим, главным для искусства XX века. Против практики обращения к термину «социалистический реализм» выступали многие, приводя как довод либо факт снижения количества отчетливо социальных романов с героем-дейтелем в центре, либо факт неприятия термина нашими зарубежными друзьями. Оба довода имеют негативный оттенок, подразумевающий, что социалистический реализм как явление якобы исчерпал себя. Мне же видится довод, напротив, позитивный: воздействие идей социализма и эстетики социалистического реализма (жизнь в революционном развитии, активно действующий герой) на зарубежную литературу проявляется на столь глубоких, фундаментальных художественных уровнях, что возникающие в процессе этого встречного движения феномены нецелесообразно жестко делить на отмеченные и не отмеченные почетным знаком «нового метода».

В этом синтезирующем взгляде проявится, кажется мне, подлинно уважительное отношение к художественным ценностям нашего века, родившимся под знаком коренной социальной ломки и революционных перемен. Реальность и искусство предстанут в ином измерении, предвещающем третье тысячелетие.

¹ Отсутствие имени Армана Лану в богатой фактами и очень полезной книге Е. Ф. Трущенко «Социалистический реализм в современном мире» (М., 1985) — симптом удивительной невыверенности наших критериев.

На перекрестке мнений

Сознавая дискуссионный характер статьи Станислава Куняева «Поэзия пророков и солдат», редакция сочла возможным опубликовать ее в порядке обсуждения. Взгляды С. Куняева оспаривает С. Соложенкина. По мнению редакции, она дает достаточно аргументированный и исчерпывающий разбор основных положений, развернутых в статье С. Куняева.

Станислав КУНЯЕВ

Поэзия пророков и солдат

Романтику боя и риска
В себе задуши навсегда.

А. Прасолов

Правда о войне... Десятилетия прошли, разменяли седьмой десяток самые молодые ветераны Великой Отечественной, сотни книг — романов, стихов, воспоминаний написаны и еще пишутся об этом времени, а все продолжают споры о том, что такое правдивое изображение войны... Наверное, оно и естественно. «Большое, — как сказал поэт, — видится на расстоянии...» И если время стирает из памяти какие-то подробности, ощущение непосредственности переживаний, цепкости зрения, то оно же, чем дальше мы удаляемся от военных событий, все более уточняет истинные масштабы и глубины содеянного, все более обостряет и делает правдивей наше «стратегическое» видение войны.

Виктор Астафьев в одном из недавних литературных размышлений вспоминает о том, как однажды он лежал в больнице рядом с ветераном войны, Героем Советского Союза, и когда тот стал рассказывать писателю, как и за что он получил Золотую Звезду Героя, прервал его и сказал: «Так

ты врешь!» Они разговорились, и выяснилось, что герой войны настолько привык рассказывать литературно-парадную, сочиненную и отработанную десятилетиями часть истории своего подвига, что уже поверил в нее как в реальность и почти позабыл, как оно было на самом деле. Астафьев беспощадными расспросами докопался до истины, восстановил в памяти товарища всю неприглядную, будничную, рабочую изнанку его подвига и убедил старого солдата, что именно в способности терпеть будни войны и заключается истинный героизм солдата.

«Ну вот, говорю, теперь я напишу все так, как было с тобой на самом деле. И ничего здесь позорного нет. Написал. Он прочитал и заплакал. «Да,— говорит,— все правда. Теперь это и буду читать на встречах».

Размышляя над этим феноменом человеческой памяти, Астафьев пишет: «Убеждаешься, что война в сознании людей военного поколения утвердилась в памяти другая против той, которая была сорок лет назад. Память избирательна — составляет в сознании наиболее яркое. А та война, которая была, она неинтересная, некрасивая, кровавая».

Я допускаю, что и Астафьев, несмотря на весь свой громадный солдатский опыт, не до конца прав, потому что каждый из писателей и поэтов, пишущих о войне, изображает ее в определенный исторический момент, когда на первый план временем выдвигается та или иная ее сторона. Вся правда о войне настолько многогранна и громадна, что ее, видимо, познает только народ на протяжении долгой истории. Война, правда о войне, понимание войны — вещи настолько несоизмеримые с возможностями личности, что отдельный человек, мне кажется, органически не способен объять стихию войны. Потому-то каждый пишет войну со своим пониманием правды, и намного ближе к ней, чем другие, оказывается тот, кто в той или иной степени приближается к народному ощущению, толкованию, осмыслению такого изживающего себя космоса, каким является война... Видимо, и мои заметки о русской поэзии, отобразившей войну, будут неизбежно субъективны, впрочем, как и материал, на который я буду опираться. Мне просто хотелось бы порассуждать о различных подходах и углах зрения нашей поэзии на феномен войны, поскольку поэзия Великой Отечественной не так едина и монолитна, как это принято считать. Есть в ней — особенно в предвоенные годы и первое время войны — «шапкозакидательская струя» («Мы врага разобьем малой кровью, могучим ударом»), впрочем весьма скоро ушедшая в агитплакат, в эстрадные куплеты, в рифмованные репортажи из фронтовых и дивизионных газет.

Есть в ней и более серьезное течение — поэзия ярости, гнева, отмщения, ярче всего, пожалуй, выразившаяся в формуле «убей его!». Она была крайне актуальна, нужна и значительна во время войны, и все же, все же она, на мой взгляд, больше похожа на документальное, плоскостное отражение эпохи и жила лишь теми истинными, но недолговечными эмоциями, которые были рождены войной и которые вне военного времени теряют живой смысл. Есть еще два достаточно определенных пласта, анализу которых в основном и посвящена данная работа.

* * *

У Алексея Прасолова, который хоть и не воевал, но видел войну, пережил унижения оккупации и радость освобождения от ига, есть замечательное стихотворение.

Еще метет во мне метель,
Взбивает смертную постель
И причисляет к трупам труп,—
То воем обгорелых труб,
То шорохом бескровных губ
Та, давняя, метель.

Свозили немцев поутру.
Лежачий строй — как на смотру,
И чтобы каждый видеть мог,
Как много пройдено земель,
Сверкают гвозди их сапог,
Упертых в мертвую метель.

А ты, враждебный им, глядел
На руки талые вдоль тел.
И в тот уже беззлобный миг
Не в покаянии притих,
Но мертвой переключки их
Нарушить не хотел.

Какую боль, какую месть
Ты нес в себе в те дни! Но здесь
Задумался о чем-то ты
В суровой гордости своей,
Как будто мало было ей
Одной победной правоты.

Никогда русская литература не занималась культом силы, суперменства, бездуховного превосходства. Всякого рода военно-патриотические идеи были популярны в нашей культуре лишь тогда, когда были порождены исторической справедливостью, как ее понимало общественное сознание. Война 1812 года, Севастопольская оборона, война за освобождение Болгарии в 1877 году — вот крупнейшие события XIX века,

которые оставили свой след в художественном сознании русского народа, потому что над ним витал дух правого дела. И с этой нашей национальной способностью, с этим национальным характером всегда обязаны были считаться и официальная идеология, и официальная критика. С этой точки зрения интересно отношение нашего художественного сознания к поверженному врагу. Для Киплинга, допустим, достаточно понятия «победы» — оно для него источник вдохновения. Русскому писателю и поэту — этого всего мало. Нам не нужны победы без правды. Просто победить — акт механический и потому не очень великий. Убить врага — дело не главное и не высокое. Высока честь победить его духом, правдой, очищением, доказать ему, что за нами стоит не просто физическая и материальная мощь, а духовное могущество правоты...

Вот что двигало творцом «Полтавы», создателем «Севастопольских рассказов», автором «Василия Теркина». Отзвук этой коренной национальной идеи живет и в приведенном мною стихотворении Прасолова. Сколько богатых оттенков стихийного народного понимания борьбы, возмездия, справедливости светится в нем! С одной стороны, еще не остыл гнев: «А ты, враждебный им, глядел», но тут же присутствует «беззлобный миг». Вроде бы каяться тебе не в чем, ты прав — «не в покаянии притих», но и в то же время нарастает чувство того, что убитый враг уже не страшен и он тоже был человеком. Ты убил его, защищая себя и свою Родину, но не может сердце человеческое поверить, что победа обязательно должна быть связана с убийством: неполная это победа — с горечью, омрачающей торжество. Пословица «Труп врага хорошо пахнет» родилась не в нашем языке. Потому тебе и не хочется нарушать их «мертвой переключки», пускай себе хоть переключнутся, если ничего не успели понять. Потому тебе и «мало» в «суровой гордости своей», несмотря на «боль» и «месть», «одной победной правоты». Ты сожалешь о том, что необходимость убить врага лишила тебя возможности объяснить ему его неправоту, победить его зло душевной силой, дожидаться своеобразного воскресения его души. То, что победить можно только силой, делает твою победу неполной и свидетельствует о несовершенстве мира и человека. Это не рыцарское, а иное, более высшее, более глубокое отношение к врагу как к человеку, как к образу и подобию силы, искаженной злом. Но это не жалость к врагу, а печаль о несовершенстве мира, осколок стихийно живущего в глубинах духа народного мироощущения.

В связи со стихотворением Прасолова мне вспоминается одна из главных мыслей Достоевского: «Есть идеи невыска-

занные, бессознательно и только сильно чувствуемые... К числу таких скрытых в русском народе идей — идей русского народа — и принадлежит название преступления несчастьем, преступников — несчастными». А враг, нарушающий историческую справедливость, — по сути, тот же преступник. И не случайно в нашем народном сознании никогда и ни в какое историческое время не пустила корни и не свила гнезда идея «кровной мести», как противоречащая высшей правде...

Прасолов написал свое стихотворенье двадцать лет тому назад. А Виктор Астафьев в своих недавних воспоминаниях о войне словно бы подтверждает правоту поэта: «И на фронте, бывало, смотришь после боя на страшное поле и думаешь: только что сам на краю смерти стоял, сколько побито народа своего, а на мертвого врага смотришь и будто это даже и не враг, а просто заблудившийся человек. Думалось и над тем, что мы в какой-то мере нация и сентиментальная, и беспощадная, добрая и жестокая — у нас все одновременно, все без прослойки. Доброта и жестокость рядом, только во все времена мы чаще преодолевали жестокость добротой».

Поэзия Великой Отечественной, как и всякое сложное историческое явление, родилась не сразу, она не была да и не могла быть монолитной, цельной, однородной хотя бы потому, что ее создавали поэты, сформировавшиеся перед войной в разных условиях, в разной социальной среде, по-разному удаленной от народного понимания войны или по-разному приближенной к нему.

О войне ни единого слова
Не сказал, потому что она —
Тот же мир, и едина основа
И природа явлений одна.

Всех в обойму военную втисни,
Остриги под гребенку одну!
Мы писали о жизни... О жизни,
Неделимой на мир и войну.

Да, в строчках Александра Межирова есть своя парадоксальная правда. Война — действительно есть продолжение мира, и на нее люди шли со взглядами, убеждениями и опытом мирного времени. А поскольку жизненный опыт поэтов был во многом различен, то и стихи о войне сразу же приняли на себя неизбежные приметы этого различия.

Я не могу в небольшой статье коснуться опыта всех поэтов военного поколения. Не входит в мою задачу рассмотрение творчества Михаила Луконина, Сергея Наровчатова, Михаила Дудина, Сергея Орлова, во-первых, потому, что их поэзия достаточно подробно осмыслена в критике, а во-вторых, потому, что целью статьи является анализ двух ярко выраженных течений в поэтических произведениях о войне — книжно-романтического и реалистически-народного.

Первыми откликнулись на войну поэты-ифлийцы: своеобразный отряд высокоодаренной поэтической молодежи, воспитанной на стихах крупнейших поэтов-романтиков предшествующего поколения — Антокольского, Багрицкого, Сельвинского, Луговского, Светлова, Тихонова. Ифлийцы (а для меня это понятие не формальное, а содержательное, в которое я вкладываю весь клубок идей, связанных с романтическим представлением об истории, о мировой революции, о войне) стремились продолжить традиции учителей и, в сущности, еще задолго до начала войны стали писать о ней, пытаясь угадать, какой она будет, и справедливо видя в этих разгадках свое предназначение. Все они готовились к Мировой Революции. Через несколько лет после окончания войны Борис Слуцкий, вспоминая об одном из своих друзей по ИФЛИ — а вместе с ним учились Михаил Кульчицкий, Николай Отрада, Арон Копштейн, Павел Коган, — напишет о его судьбе так:

Я не жалею, что его убили,
 жалею, что его убили рано,
 не в Третьей мировой, а во Второй;
 рожденный пасть на скалы океана,
 он погребен континентальной пылью
 и хмуро спит в своей глуши степной.

Стóит поразмышлять, почему поэту жаль, что его герой пал во второй мировой войне, в период того, овеянного славой времени, которое мы называем Великой Отечественной. Да видно, потому, что герой, выросший и воспитанный в 20—30-е годы с их лозунгами Всемирной Революции и глобальной схватки миров, готовился к бóльшему: к последнему и решительному бою, который назван поэтом «Третьей мировой». А этого боя не получилось. Получилась Отечественная война. Потому с такой разочарованностью звучит противопоставление мечты и действительности — «рожденный пасть», а в итоге всего лишь «хмуро», то есть почти недовольный судьбой, «спит», да в какой-то провинциальной «глуши степной», засыпанный вроде бы и родной землей, но поэт называет ее всего лишь «континентальной пылью». А ведь был рожден,

чтобы пасть «на скалы океана»! Да, не удалась жизнь! — только так можно прочесть это стихотворение. Не оправдала история надежд безымянного поэта, в которой угадывается не чья-то конкретная, но судьба целого поколения интеллигентов-романтиков.

Нет, наступали сроки,
готовились бои,
готовились в пророки
товарищи мои.
(Б. Слуцкий)

Готовились в пророки, готовились к «последнему решительному», после которого наступит Царство Справедливости, а жизнь охладила горячие головы и заставила воевать тяжелую, некрасивую, неромантическую Отечественную. Войну, в которой «не до жиру — быть бы живу», не до славы — «смертный бой не ради славы — ради жизни на земле...».

Одним из главных лидеров этого направления ифлийства был, конечно же, Павел Коган, его формулировки становились чуть ли не пословицами, он в своем максимализме был последовательнее других и выражал дух времени страшнее, чем другие, потому-то, наверное, по заслугам его и цитируют чаще: «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал», «Флибустьеры и авантюристы по крови упругой и густой».

Но мы еще дойдем до Ганга,
Но мы еще умрем в боях,
Чтоб от Японии до Англии
Сияла Родина моя.

(1940—1941 год)

Это нечто иное, нежели пушкинское «От финских хладных скал до пламенной Колхиды». Пушкин писал о странстве, медленно и естественно обжитом и освоенном целой цепью поколений, деятельность которых была далека от лихорадочной экспансивной сверхзадачи, которую ставит себе лирический герой Павла Когана, мечтающий о «земшарной республике Советов». Надо было быть очень большим романтиком, чтобы ставить себе столь фантастические цели, не имеющие ничего общего с ходом реальной истории. Но ифлийское поколение, о котором Павел Коган сказал: «В десять лет мечтатели, в четырнадцать — поэты и урки, в двадцать пять лет — внесенные в смертные реляции», шло на этот риск, может быть, потому, что в его мировоззрении не хватало иррациональной исторической прапамяти о войне как о стихии, приносящей народу горе, сиротство, нищету, одичание. Оно сознательно культивировало в себе пускай

искреннюю, но неестественную жажду войны, самозабвенно призывая на свои головы собственную судьбу:

Боев за коммуны мы смолоду ищем...
Я романтик разнопоследнейших атак.

(М. Кульчицкий)

А его старший товарищ Арон Копштейн пошел добровольцем на «незнаменитую» финскую войну, как бы подтверждая слово судьбой и поступком и как бы доказывая абсолютную искренность ифлийского поколения.

Но в январе сорокового года
Пошли мы, добровольцы, на войну
В суровую финляндскую природу,
В чужую незнакомую страну.

Автор этих строк, как безымянный герой Твардовского, был убит «на той войне незначительной», но, даже предчувствуя трагический финал, он не отказывается от романтически-книжной теории, которую исповедовало ифлийское братство:

И если я домой вернусь целым,
Когда переживу двадцатый бой,
Я хорошенько высплусь первым делом,
Потом опять пойду на фронт любой.

(1940)

«На фронт любой» — означало куда угодно — в Испанию, на Халхин-Гол, в Абиссинию, потому что любое пламя войны в любом регионе в те времена казалось романтикам отсветом пожара мировой революции, которой они отдали душу и которую призывали. Но предвоенные размышления ифлийцев о революции и попытки представить себе грядущую войну как ее прямое продолжение были хотя и искренни, но похожи на попытки художников французской революции изображать героев 1789—1793 годов в греческих шлемах, в античных туниках, с короткими мечами и щитами времен Троянской войны.

Наперевес с железом сизым
И я на проволоку пойду,
И коммунизм опять так близок,
Как в девятнадцатом году.

(М. Кульчицкий, 1939 г.)

Герои ифлийской поэзии сделаны не из плоти и крови, а как бы из одних идей и убеждений, предчувствие войны-революции наполняло их души не естественным для человека ужасом, а своеобразным восторгом:

Вот я вижу себя в каптерке,
А над ней снаряды снуют.
Гимнастерки. Да, гимнастерки!
Выдают нам. Да, выдают.

Девятнадцатый год рождения —
Двадцать два в сорок первом году —
Принимаю без возраженья,
Как планиду и как звезду.

Выхожу двадцатидвухлетний
И совсем некрасивый собой
В свой решительный, и последний,
И предсказанный песней бой.

(Б. Слуцкий)

Войну этот герой принимает с жертвенной радостью, нет, он не ослеплен пропагандой, он знает: «малой кровью, могучим ударом» ее не выиграешь, но чувство самозабвения возникает в нем потому, что приближающуюся войну он научился в 20—30-е годы воспринимать как продолжение мировой революции, к которой себя готовил, как к празднику. Наконец-то! «В свой решительный и последний!» Максималистская схема понимания войны легла в основу стихотворений многих поэтов ифлийского братства, даже тех, кто не обладал от природы политическим темпераментом.

И было так трудно и так хорошо
Шагать патрулям по притихшим бульварам...
И кто-то ответил, что будет не даром
Слезами и кровью наш век орошен.
И сызнова подвиг нас мучил, как жажда,
И снова из бронзы чеканил закат
Солдат, революционеров и граждан
В преддверье октябрьских баррикад,—

так уходил осенью сорок первого года на Великую Отечественную, еще понимаемую им как продолжение мировой революции, герой Давида Самойлова.

Проводы на войну — та граница между войной и миром, то, видимо, ни с чем не сравнимое переживание, к которому не раз возвращался памятью каждый из молодых поэтов. Каждый из них изображал эти проводы с точки зрения мирной жизни, оставшейся за спиной, каждый вспоминал на роковом рубеже все наиболее прекрасное, значительное, незабываемое из того, что оставалось навсегда чуть ли не по ту сторону Леты. Если для Слуцкого, Когана, Майорова, Самойлова, Кульчицкого главное в их довоенной жизни — романтическая тоска по будущему, то у их младшего современника — героя поэзии А. Межирова — уже несколько иное

представление о ценностях. Его предки были похожи на старших ифлийцев более, чем он сам. Ведь они когда-то,

Из дальнего края нагрянув,
Со связкою бомб под полой
Встречали кареты тиранов.

И хотя в его роду еще были твердые и жесткие натуры, которые войну приняли как должное, как неизбежное событие, знакомое им, он сам уже другой человек. Согласно проверенному закону, как правило, у родителей — борцов и аскетов — вырастают дети-эпикурейцы, умеющие ценить живопись Дега и Тулуз-Лотрека, ипподромные страсти, зеленое сукно карточного стола: «изучен «покер», «преферанс» и «фрапп»...»

Отец ворчал, что отрок не при деле.
Зато колода в лоск навощена.
И папироски в пепельницах тлели
Задумчивым огнем...

Как вдруг война...

Еще одно воспоминание Александра Межирова — «Предвоенная баллада» с эпиграфом из Самойлова «Сороковые, роковые...». Вечеринка московской молодежи, своеобразного истеблишмента («на квартире замнаркома»): «рояль», «полумгла», «шелковые блузки десятиклассниц», «цыганский анапест» Ляли Черной, упоительный вальс Штрауса. И прямо с этого праздника жизни «под вальс веселой Вены» —

Шаг не замедляя свой,
Парами в передвоенный,
Роковой сороковой.

Несколько инфантильный характер беспечного юноши, ставшего солдатом, в военных стихах Межирова возникает не раз, несмотря на то что жизнь выколачивает из него эти свойства. Мальчик, новобранец, пробивает ножом консервную банку, и тягучая нить сгущенного молока тянется вдоль эшелона:

И вьется, густа и сладка,
Вдоль пультманов дымных состава
Тягучая нить молока,
Последняя в жизни забава.

«А сейчас беспечна душа молодая» — он еще не наигрался, не натанцевался «под вальс веселый Вены», в его душе нет родовой памяти о войне как о горе народном, для него, баловня судьбы, сибарита, она как бы грозный, но все-таки — театр, и даже какой-то жгучий и эстетический интерес к ней таится в глубинах его души.

Мы на Верхней Охте квартируем.
Две сестры хозяйствуют в дому,
Самым первым в жизни поцелуем
Памятные сердцу моему.

Очерк сердца зыбок и неловок,
А стрела перната и мила —
Даты первых переформировок,
Первых постояльцев имена...
«Поселились. Пили. Веселились».
Вот и все. И больше ничего.

Солдаты на постое... Ведь только на постое можно ухватить последние, разнесенные ветром войны крохи эпикурейского довоенного быта. Отсюда, тоже из довоенной жизни, тяготение к бедным, почти аскетическим, но все-таки радостям жизни, едва возможным в суровых условиях:

Мы жили в Минске муторно и звонко
И пили спирт, водой не разбавляя,
И нами верховодила девчонка,
Беспечная, красивая и злая.

Еще война бандеровской гранатой
Влетела в полуночное окно,
Но где-то рядом на постели смятой
Спала девчонка нежно и грешно.

Ифлийский романтизм, определявший перед войной и в самом ее начале характер нашей военной поэзии, быстро, чуть ли не в первые месяцы войны потерял свой пафос, иссяк. И лишь отдельные его вкрапления иногда встречаются у поэтов самого последнего военного призыва — у Винокурова, у Окуджавы. Любопытно, что Окуджава, лишь в конце пятидесятых годов дополнивший «обойму» поэтов фронтового поколения, качнулся было в сторону этого романтизма тогда, когда тот уже стал историей.

Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся, какое новое сражение ни покачнуло б шар земной, я все равно паду на той, на той далекой, на гражданской, и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной.

С течением истории становится все яснее, что гражданская война не менее страшна и губительна для народа, нежели любая другая. Стихи написаны в 1957 году, а кажется — по словам, интонации, настроению — будто они родились в предвоенное время. Поэт явно опоздал примкнуть к ифлийскому братству, но заменил его похожим понятием — «арбатство», посвятив, в сущности, своей «малой» родине Арбату все стихи о войне, в которых основательно смягчил духовный

максимализм старших братьев. Его мальчики с Арбата, трогательные и чуть-чуть водевильные, уходят на войну иначе, нежели целеустремленные, поглощенные одной идеей герои Слуцкого или Когана, без эпохальных страстей и переживаний, симпатичной артистической походкой вчерашних московских десятиклассников, скорее «по-межировски», нежели «по-слуцки».

Наш Король, как король,
Он кепчонку, как корону —
Набекрень, и пошел на войну.

Без романтического фанатизма, как бы уходя с театра жизни на театр военных действий, на опасную прогулку.

Вы слышите, грохочут сапоги,
И птицы ошалелые летят.
И женщины глядят из-под руки,
В затылки наши круглые глядят.

Они равно далеки от глобальных идей ифлийства и от живой народной стихии, они уходят на войну как молодые симпатичные солдаты всех времен и народов. «На пороге едва помаячили и пошли за солдатом солдат», «нас время учило: живи по-привальному, дверь отворя, товарищ-мужчина, а все же заманчива должность твоя» — тревожное, эстетически впечатляющее действие, симпатичный маскарад, волнующий душу, арбатская хемингуэевщина с обязательным присутствием не матерей, не жен, а «женщин» вообще. У солдат должны быть женщины. «А где же наши женщины, дружок?» А где женщины — там и ревность, и неверность, и измены — словом, все, что волнует солдата в последние часы перед разлукой.

Вы слышите, грохочет барабан,
солдат, прощайся с ней, прощайся с ней...

Для Окуджавы война не расширила понятие родины. Он остался верен своему Арбату, его замкнутому братству и после войны.

Ах Арбат, мой Арбат, ты мое отечество...

В стихах-воспоминаниях о войне поэт с годами все ближе и ближе склонялся к условно-эстетическому неприятию ее.

Сто раз я нажимал курок винтовки,
а вылетали только соловьи.

Любопытно сравнить обстоятельства, при которых уходят на войну герои Слуцкого, Самойлова, Межирова, Окуджавы.

с проводами новобранца из стихотворения Федора Сухова. Уходит он на войну не от азартного наслаждения покером и преферансом, не от ипподромных страстей и арбатской радиолы... Нет, он прощается с другим миром.

Провожали меня на войну,
До дороги большой провожали.
На село я прощально взглянул,
И вдруг губы мои задрожали.

Ничего б не случилось со мной,
Если бы я невзначай разрыдался,—
Я прощался с родной стороной,
Сам с собою, быть может, прощался.

А какая стояла пора!
Лето в полном цвету медовело.
Собирались косить клевера,
Рожь от жаркого солнышка млела.

Поспевала высокая рожь,
Наливалась густая пшеница,
И овес, что так быстро подрос,
Прямо в ноги спешил поклониться.

Заиграла, запела гармонь,
Все сказала своими ладами,
И платок с голубою каймой
Мне уже на прощанье подарен.

В отдалении гром громыхнул,
Весь закат был в зловещем пожаре...
Провожали меня на войну,
До дороги большой провожали...

Здесь мы видим совершенно иное отношение к жизни и войне, нежели у поэтов-ифлийцев: никакого энтузиазма, никакого лихорадочного возбуждения, никакой романтической жертвенности, никакого инфантилизма. Юноша словно бы генами всех живущих в нем поколений предков ощущает, что от полнокровной жизни, от счастливого труда на родной земле его оторвала сверхчеловеческая сила, несущая только гибель и горе. За душой у него нет никаких иллюзий, никаких теорий, которые помогли бы ему в страшный час разлуки с родиной, невестой, матерью. «Я прощался с родной стороной, сам с собою, быть может, прощался», «губы мои задрожали», и зарево войны для него никакой не отблеск мировой революции, а «зловещий пожар». Но на какие устои может опереться его душа в минуту проводов и прощанья? Мне кажется, что об этом очень хорошо написал критик В. Кожин в размышлениях о поэзии Федора Сухова: «В чем тайна этого стихотворенья? Именно в том, что

перед нами не «картина», а цельное огромное переживание. Родина, народ провожают своего сына на войну. И отдельные лица уже неразличимы. Есть стихия Родины, в которой все слилось. Но если взглядеться, угадываешь и все слагаемые этой стихии. «Губы мои задрожали» и «ничего б не случилось со мной, если бы я невзначай разрыдался...». Сквозь это видишь идущую рядом плачущую мать и скорбное лицо отца. А вот и голос друга — гармонь, которая «все сказала своими ладами». И девушка, ибо, конечно, именно она подарила «платок с голубою каймой». И наконец, рожь, пшеница — то богатство, то добро и красота, в которые веками укладывались и труд, и любовь односельчан, так что это как бы уже живые существа, кланяющиеся в ноги уходящему молодому хозяину.

Мальчишка — а возраст героя отчетливо выражается в этих вдруг задрожавших губах — прощается с Родиной, уходит в зловещий пожар войны. Что ж, может, слаб и боязлив он, если готов невзначай разрыдаться? Герой не сияет на прощанье показной белозубой улыбкой. Он по-русски откровенен и открыт и не соблюдает «форму». Но совершенно ясно: больше уже не дрогнут ни губы его, ни рука. Здесь, на пороге родного дома, он уже заранее как бы пережил и преодолел страх смерти, «попрощался сам с собою».

Избавление от страха, естественного и неизбежного, — необходимое условие победы, и другой поэт военного поколения с предвоенным опытом, похожим на опыт новобранца из стихотворенья Федора Сухова, Виктор Кочетков пишет о начале войны в том же ключе, показывая, как тяжело, медленно, но неизбежно настраивается народная душа на смертный бой.

Разрывы редких мин. Ружейная пальба.
Надсадный плач детей. Тоскливый рев скотины.
На сотни верст горят созревшие хлеба, —
Ни горше, ни страшней не видел я картины.

Закрота жаркой мглой последняя изба,
И солнце в этой мгле едва-едва мигает.
На сотни верст горят созревшие хлеба —
Последний страх в себе Россия выжигает.

Юноша не может изгнать из себя жалость, слезы, сомнения, но он может изгнать, «выжечь» последний страх, ибо без этого не победишь. Конечно, патриотизм молодого советского солдата у Виктора Кочеткова не носит столь глобального размаха, как патриотизм лирического героя поэзии Павла Когана, но в то же время он чрезвычайно конкретен, возвращен почвой «малой» родины, и в этом его органическая

сила, ибо воспоминания о ней рождают особую, может быть, более способную к выживанию любовь, нежели умозрительное чувство к Родине, раскинувшейся «от Японии до Англии», которое скорее дает силы жертвенно умереть, нежели выжить, чтобы победить.

Нас именем России
В атаки поднимали,
Но если б нас спросили:
Что про нее мы знали?

Две-три ее деревни,
Да городок глуше,
Да сказку о царевне,
Да песню о Катюше.

Знаменательно то, что одним из первых, кто понял, что акценты Великой Отечественной существенно отличаются от акцентов гипотетической войны, которую ифлийская молодежь называла «последним решительным боем», был ифлиец старшего поколения — Константин Симонов.

Именно он, по-киплинговски изображавший до войны сражения, под Уэской и Халхин-Голом, вдруг заговорил о «малой» родине, о трех березках, которые «никому нельзя отдать», о дорогах Смоленщины.

Ты знаешь, наверное, все-таки родина —
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

Не знаю, как ты, а меня с деревенскою
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовой слезою и песнею женскою
Впервые война на проселках свела.

Поразительное признание сложившегося и уже популярного до войны поэта о том, что родину и народную русскую жизнь он понял и узнал только благодаря войне!

Симонов, в сущности, узнает в ее первые дни все то, что герои поэзии Федора Сухова и Виктора Кочеткова знали изначально, как аксиому, как естественное условие существования.

Вслед за Симоновым — одни довольно быстро, видимо, как того требовали обстоятельства, другие, вроде Самойлова, даже после войны — ифлийские поэты стали сбрасывать романтические шоры. В сущности, этот процесс можно назвать кризисом ифлийского мировоззрения, о чем, видимо, много позже написал Виктор Кочетков в стихотворении «Фронтовые поэты»:

Разлетались со свистом цветные осколки
 Наших юных иллюзий, мечтательных снов.
 Уходили в тылы нашей юности толпы
 Непригодных для фронта речений и слов.

Уходили из памяти лишние во время народной войны не только «толпы речений и слов», но и целые пласты довоенного представления о будущей войне.

Потому-то в стихах Давида Самойлова возникает «Семен Андреич, алтайский пахарь»:

И ясно мне было без лишних вопросов,
 И правильно все и просто вокруг,
 А рядом Семен Андреевич Косов,
 Алтайский пахарь, до смерти друг.

(Стихи 1947 г.)

Поэтому в поэзию молодого Александра Межирова, постепенно преодолевавшего в стихах о войне память о довоенном эпикурействе, входят «саратовские хмурые крестьяне»...

На нарах вместе с ними я качаюсь,
 В телятнике на Ладогу качу,
 Ни от кого ничем не отличаюсь
 И отличаться вовсе не хочу.

(Стихи 1949 г.)

Словом, молодые ифлийцы были похожи на народовольцев 19-го века, пошедших в народ и пожелавших слиться с ним. Конечно, мощную романтическую закваску не так-то легко было преодолеть, и она еще не раз давала знать о себе в творчестве и во время и после войны.

Война ж совсем не фейерверк,
 А просто — трудная работа,
 Когда — черна от пота — вверх
 Скользит по пахоте пехота.

.....
 Не до ордена, была бы Родина
 С ежедневными Бородино.

«Романтик разнопоследнейших атак», Михаил Кульчицкий к концу 1942 года отказался от представления о войне как о фейерверке. Но полностью избавиться от романтизации войны было, видимо, трудно. «Ежедневные Бородино». Сказано эффектно, но как подумаешь, что на Бородинском поле пало 50 тысяч отборного русского войска и что после этого побоища Кутузов отдал приказ о сдаче Москвы...

К таким сражениям народы готовятся десятилетиями и после них десятилетиями приходят в себя.

Однако возникновение народного чувства в творчестве поэтов-ифлийцев обогатило их поэзию, и каждый из них, насколько мог, отыскал в себе частицу стихии, приближающую его к народу.

Какая музыка была!
Какая музыка играла,
Когда и души и тела
Война проклятая попала.
Какая музыка во всем,
Всем и для всех — не по ранжиру.
Осилим... Выстоим... Спасем...
Ах, не до жиру — быть бы живу...
Стенали яростно, навзрыд,
Одной-единой страсти ради
На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде.

Да, такие мгновенья стали звездными в творческой судьбе поэтов войны, причастившихся народной правде.

Сложнее и болезненнее этот путь проходил Борис Слуцкий. Его бескомпромиссный талант до конца, до последнего патрона держался за литературно-романтические представления о войне:

Стих встает, как солдат,
нет, он как политрук,
что обязан возглавить бросок,
отрывая от двух обмороженных рук
землю всю. Глину — всю. Весь — песок.
Стих встает,
а слова, как солдаты, лежат,
как славяне и как елдаши,
вспоминая про избы, про жен и про лошади —
он-то встал, а за ним ни души!
И тогда политрук,
впрочем, что же я вам говорю,
стих — хватает наган,
бьет слова рукояткой по головам,
сапогами бьет по ногам,
и слова из словесных окопов встают,
выползают из-под словаря,
и в атаку бегут, и при этом поют,
мироздание все матеря.
И, хватаясь, зачеркнутые, за живот,
умирают смиренные и тихие...
Вот как роту в атаку поднимают и вот
как слагают стихи.

Герой ощущает себя на много голов выше и значительней рядового материала войны. Романтические, киплингские схемы привели поэта чуть ли не к сверхчеловеческому

взгляду на простого солдата. Во всяком случае, ни о каком окопном товариществе, ни о каком фронтовом братстве здесь нет и речи. Политрук Слуцкого стремится к своей цели любой ценой, а «славяне и елдаши» для него всего лишь винтики войны, у которых за спиной всякие «мелочи», препоны, мешающие ему повести их на славную смерть, — «избы», «жены», «лошат». А у него этого живого груза на ногах нет, он человек идеи им недоступной, и ему столько сил приходится тратить на этих роботов войны. И умирают они как-то некрасиво, не то что его любимый герой, «рожденный пасть на скалы океана». Эти люди — слова (чего их жалеть, их в словаре тьма-тьмущая, а тот был единственный, того «жалею, что убили рано») — и умирать-то романтически-бесстрашно не могут — просто, «зачеркнутые», хватаются за живот и падают, «смирны и тихи», даже не понимая, за что погибли. Да, этот герой войны, этот пастырь человеческого стада ни на йоту не понимает ума, сметки, здравого смысла другого героя войны — Василия Теркина, потому что все, подобные Теркину, для него на одно лицо; героизма неромантического, без гордыни и внешней позы, он не замечает. Его политрук — вчерашний ифлиец — настолько готов «задохнуться Интернационалом» и «упасть лицом на высохшие травы», что отсутствие такой же готовности у простых солдат, «славян и елдашей», воспринимает чуть ли не как личную обиду, чуть ли не как измену идеалам эпохи.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что Слуцкий в конце концов нашел в себе силы, чтобы преодолеть кризис ифлийства, вскоре после начала войны почувствовал его некую догматическую «узость» и с трудом, с вопросами, с сомнениями, но нащупал путь к народному осознанию войны. Жизнь вносила свои коррективы в его бескомпромиссные взгляды, и во многих своих стихах поэт постигнул-таки характер простого солдата на войне, которую, конечно же, нельзя было выиграть, поднимая каждый раз в атаку «наганом и сапогами»: во-первых, никакого института политруков не хватило бы, а во-вторых, все-таки Василий Теркин никогда не был винтиком громадной машины — он сам мог научить любого политрука умению воевать и патриотизму.

Последнею усталостью устав,
 Предсмертным умиранием охвачен,
 Большие руки вяло распластав,
 Лежит солдат.
 Он мог лежать иначе,
 Он мог лежать с женой в своей постели,
 Он мог не рвать намокший кровью мох,

Он мог...
Да мог ли? Будто? Неужели?
Нет, он не мог.
Ему военкомат повестки слал.
С ним рядом офицеры шли, шагали.
В тылу стучал машинкой трибунал.
А если б не стучал, он мог?
Едва ли.
Он без повесток, он бы сам пошел.
И не за страх — за совесть и за почесть.
Лежит солдат — в крови лежит, в большой,
А жаловаться ни на что не хочет.

Правда жизни нелегко, не сразу, но вытесняла из поэзии Слуцкого ифлийские романтические схемы человека, более похожего на особиста или смершевца, нежели на реального политрука.

Труднее и дольше и уходя другими путями, преодолевал ифлийство Давид Самойлов. От типичных формулировок вроде «и сызнова подвиг нас мучил, как жажда» он через 20 с лишним лет пришел к иной мудрости: «Я хочу быть маркитантом при хорошем свежем войске». Не солдатом, не пророком, а маркитантом. Это означало, что естественные человеческие слабости и здесь одолели книжную идею. Вообще отношение к слезам, к жалости, к слабостям человеческим — одна из любопытных и важных характеристик поэзии военного поколения. Поэты ифлийского круга росли в особой атмосфере, нередко они происходили из семей профессиональных революционеров с их своеобразной этикой, с культом романтического подвига и жертвенности, с неуменьем жалеть ни себя, ни своих противников.

Вспоминая семейные предания о времени, когда в начале века его интеллигентные предки участвовали в покушениях и революционных террористических актах, Александр Межиров писал в стихотворении, посвященном проводам в армию:

Без слез проводили меня...
Не плакала, не голосила,
Лишь крепче губу закусила
Видавшая виды родня.

Написано так на роду...
Они, как седые легенды,
Стоят в сорок первом году,
Родители интеллигенты.

Их предки в эпохе былой,
Из дальнего края нагрянув,
Со связками бомб под полой
Встречали кареты тиранов.

И шли на крутой эшафот,
Оставив полжизни в подполье,—
Недаром в потомках живет
Способность не плакать от боли.

Герои Слуцкого, Самойлова, Гудзенко, Когана, Кульчицкого — не умеют плакать, они считают, что слезы — не достойны великой эпохи, в которой они живут, «пророкам» и «лобастым мальчишкам революции» слезы не к лицу. У каждого из предвоенных романтиков есть прямые высказывания на этот счет: «Нас не надо жалеть, ведь и мы никого не жалели» (С. Гудзенко), «В тот день начиналась эпоха плаката с безжалостной правдой: «убей и умри!» (Д. Самойлов), «Я не жалею, что его убили» (Б. Слуцкий). У молодого Слуцкого человек на войне — воплощение идеи, ее верный рыцарь, сознательно идущий на жертву и не требующий жалости к себе, поскольку сам выбрал свою судьбу, сам теоретически подготовил себя к финалу, осуществил свой выбор и потому в известном смысле должен быть счастлив, хотя бы субъективно. Ну а если история обманула его — он, все равно честно заплативший за ошибку, в этом не виноват. То, что начавшаяся война не есть мировая революция, выяснилось позднее, а пока лирический герой даже счастлив в своем неведении, поскольку умирает на той войне, к которой готовился всю жизнь, словно к участию, и потому нечего жалеть его, достойного восхищения.

Отношение к человеку на войне у ифлийцев в этом смысле совсем иное, нежели, допустим, у Твардовского, душу которого всегда охватывала волна отцовской жалости при мысли о самоценности жизни.

Вспомним стихи о мальчишке, убитом за год до Отечественной на финском льду. Это не супермен, «рожденный пасть на скалы океана», это просто вчерашний мальчик:

Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело...

Твардовский с ужасом «среди большой войны жестокой» неожиданно для самого себя вспоминает финский лед, потому что именно в ту зиму его посетило предчувствие великого будущего народного горя и впервые открылся страшный смысл войны.

Среди большой войны жестокой
С чего — ума не приложу,—
Мне жалко той судьбы далекой...

«Мне жалко...» — в этом суть поэзии Твардовского о войне. Он ведь в своих знаменитых стихах «Я убит подо Ржевом» и «Из записной потертой книжки», в сущности, про-

должает великую традицию того жанра, который в народе называется «плачем», ибо для него человек на войне не просто «человек-идея», а юноша или мужчина из плоти и крови, имеющий близких, «малую» родину, воспоминания, и гибель каждого отдельного человека на войне Твардовский переживает как свою собственную: «Как будто это я лежу...» Потому-то для него каждый убитый на войне не «человек-идея», а просто близкий, родной человек:

Люди теплые, живые
шли на дно, на дно, на дно...

Для Твардовского не суть важно, где погиб его герой — «на скалах океана», на безымянной высоте либо во время ночной переправы. Для его, в лучшем смысле, чувствительного, славянского сердца важно то, что погибшие — «люди теплые, живые»... Твардовский не хочет уходить от человека. И это — тоже правда о войне, видимо более близкая народному чувству и пониманию войны как горя, распада, как антижизни, как события, которое трудно и неестественно с нетерпением ожидать, воспевать и славить, которое с этой точки зрения всегда будет «незнаменитым», ибо смертный бой идет «не ради славы». Вспомнить стихотворение Твардовского нам необходимо потому, что именно оно определило начало рождения реалистической поэзии о войне, которая постепенно, в то время как романтизм войны быстро иссякал и ветшал, набирала силу. Но поэты-романтики с трудом осознавали новую историческую явь. Романтическая фразеология в их стихах не сразу и не просто уступала правде жизни:

Я не жалею, что его убили...

Конечно, жалеет, но признаться себе в этом не хочет, считает такое признание слабостью. Но подобная этика даже в условиях военного времени не могла быть универсальной, потому что в нормальном мире народных нравственных ценностей такие понятия, как «жалость», «слеза», «милосердие», всегда существовали и никакая, даже самая страшная война не могла их вытравить из духовного сознания русского человека.

«Ведь сентиментальность — одна из лучших наших народных черт,— писал Виктор Астафьев в размышлениях о войне.— Вот в моем родном селе Овсянка кто только не живет — матерщинники, есть выпивохи, разный народ, сложный, а вот как соберутся вместе да как запоют, так плачут, обнимаются, целуются. Конечно, это сентиментальность. Что же, осуждать нас теперь за это?»

И конечно же ифлийская жесткость чувств и представлений о человеке с первых же дней войны должна была стоять, как снег, перед горячей стихией переживаний, слез, страстей, которые война всколыхнула в народе. Кризис ифлийского аскетизма был неизбежен в этом море чувств человеческих. Плачущий человек или даже плачущий солдат в поэзии тех лет встречался нередко. Помню, как мне, пятикласснику, в 1945 или в 46-м году попала в руки книжица в мягкой обложке, напечатанная на желтой газетной бумаге, — «Василий Теркин». Одна глава из поэмы, прочитанной взахлеб, за один присест, особенно поразила меня — «Про солдата-сироту», который пришел на побывку в родную деревню и увидел, что она стерта с лица земли вместе с его родными и близкими.

Но безродный и голодный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, и плакал он.

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой сирота.

Но эти слезы не признак бессилия и слабости, нет, они, скорее, основа мужества, справедливости и грядущего возмездия, которое накапливается в солдатской душе.

Если б ту слезу руками
Из России довелось
На немецкий этот камень
Донести, — прожгла б наскозь...

Слезы родных и близких — неизбежная примета солдатских проводов, о которых пишет Владимир Жуков в стихотворении, датированном 1941 годом:

Духотою полдень раскален,
скоро и дымок вдали растает.
Воинский грохочет эшелон,
на войну брательник уезжает.

Отплясал и отрыдал вокзал.
Отрешенно каменеют лица.
Сам ему я китель подгонял,
подшивал небесные петлицы.

На прощанье выгнулся дугой
товарняк. И больше не мелькает.
Плачет мать... А я машу рукой.
Но об этом брат уже не знает.

А старый солдат из великого стихотворения Исаковского «Враги сожгли родную хату» — ему тоже незачем бороться со слезами в минуту тяжкого горя на могиле загубленной врагами жены.

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

О солдатских слезах не стыдится вспоминать в своих стихах Федор Сухов — и в первые дни мобилизации, и в дни боев.

Ну и слезы... И не слезы — желуди
Пали на закатную зарю.
А в соломенном закатном золоте
Я, мобилизованный, стою.
На окованной железом палубе
Я креплюсь, боюсь себя разжалобить,
Слез своих мальчишечьих боюсь.

Слезы новобранца, видимо, дело обычное, но слезы ветерана, солдата, прошедшего всю войну не где-нибудь, а на буквальном смертном рубеже — в противотанковой батарее, говорят нам о гораздо большем — это слезы поэта, который плачет при мысли о деяниях рода человеческого.

А я сидел в своем окопе
С противотанковым ружьем,
И багрянел в великой скорби
Раздвинувшийся окоем.

Ах эти люди, люди, люди,
Враждой всемирной воскипя,
Они из всех своих орудий
Увелили самих себя.

Свидетельствую непреложно,
Подросшим говорю лесам:
Поплакать было невозможно —
Война не верила слезам.

А как хотелось мне заплакать...

Пацифизм? — Да. Но на такой пацифизм имеет право лишь человек, прошедший все круги военного ада, душой и телом познавший, что такое война, и отвечающий за каждое свое слово о ней.

Думается, что сто лет тому назад Михаилу Лермонтову на берегу кровавой речки Валерик при мысли о несовершенстве человечества хотелось плакать теми же слезами, что и солдату Великой Отечественной Федору Сухову.

Лермонтов, может быть, единственный гений нашей поэзии, который в столь молодые лета проникнул чувством и мыслью не только в национальное понимание героизма, но и в общечеловеческие воззрения, сводящиеся в конечном, главном, «идеальном» счете к неприятию войны и насилия. Сам воин и офицер, воевавший на Кавказе (и, видимо, хорошо воевавший: был представлен за сражение при Валерике к ордену Св. Станислава 3-й степени), он хорошо знал, что война — это не литавры и стройные шеренги разноцветных солдат, а кровь, мучение, апатия, усталость, духовная опустошенность, тяжелая работа.

Писал он об этом с точностью документалиста:

Ура! — и смолкло. — Вон кинжалы!
 В приклады! — и пошла резня.
 И два часа в струях потока
 Бой длился. Резались жестоко,
 Как звери, молча, с грудью грудь,
 Ручей телами запрудили.
 Хотел воды я зачерпнуть...
 (И зной и битва утомили
 Меня), но мутная волна
 Была тепла, была красна.

Но жизнь, полная насилия, смерти, страданий, не может просто фиксироваться художником. Он должен осмыслить все, что видит и в чем участвует. Какое же осмысление предлагает Лермонтов вместо традиционного, сводящегося к славе русского оружия, географически-историческим восторгам по поводу величия империи?

Этот воин, волею судьбы сам вонзавший штык в чье-то тело, вдруг одним движением души постигает величайшую истину, ради осознания которой живет и страдает человечество:

Я думал: жалкий человек.
 Чего он хочет!.. Небо ясно,
 Под небом места много всем,
 Но беспрестанно и напрасно
 Один враждует он — зачем?

Неотразимая убедительность этой мысли не только в том, что поэт упрекает в несовершенстве человеческую натуру, но и в том, что вместе с человечеством он упрекает себя самого.

Его строгий ум был далек и от шовинизма, и от сентиментального пацифизма: он мог, понимая величие освободительной, патриотической войны, в то же время осудить идею «войны вообще» с общечеловеческой точки зрения. Эту гуманистическую заповедь после Лермонтова подхватили другие наши великие лирики. Вспомним есенинские строки из «Анны Снегиной»: «Я думаю, как прекрасна земля и на ней человек. И столько с войной несчастных уродов теперь и калек!»; вспомним завет Маяковского из поэмы «Война и мир»: «И он, свободный, ору о ком я, человек — придет он, верьте мне, верьте!»...

«Жалкий человек», «Прекрасный человек», «Свободный человек» — как перекликаются, аукаясь друг с другом, и живут в сегодняшнем грозном времени эти три заповеди!

Есть, правда, такая точка зрения, что романтическое восславление «Мирового пожара», «Всемирной революции», глобальной схватки было неизбежным и необходимым духовным этапом двадцатых — тридцатых годов, что другой в те времена строительства нового государства точки зрения на войну и мир быть не могло. Да, военно-романтическому пафосу многие поэты того времени отдали щедрую дань — и Багрицкий, и Светлов, и Уткин, и Жаров, и Луговской, и Безыменский.

Но все же если вспомнить о самых крупных талантах — о Есенине, Пастернаке, Ахматовой, Заболоцком, Твардовском, Мандельштаме, то придется сказать, что они все-таки удерживались на уровне сверхзадачи, сформулированной Лермонтовым, опасаясь играть с огнем и не впадая в общий хор поэтов романтического склада.

Видимо, приходит время, когда, переосмысливая весь опыт человечества, мы иначе начинаем относиться к войне, иначе оценивать все, связанное с этим вопросом: политику, этику, поэзию. С высоты нового мышления, нравится нам это или нет, но мы должны отказаться от многих эффектных, почти хрестоматийных идейно-поэтических стереотипов, откровений и пророчеств 20—30-х годов, ибо история не подтвердила их правоту.

Вспомню еще раз Виктора Астафьева: «Агрессия, вызревающая в человеческой душе, в немалой степени подогревается литературой и искусством. Сколько книг посвящено войнам, схваткам, набегам, насилиям, дуэлям мушкетеров и налетам флибустьеров... Нам надо остерегаться усердия в воспевании войны»...

К чести нашей русской поэзии, четверть века назад своим строгим аналитическим умом Алексей Прасолов пришел к мысли о неестественности романтического изображения

войны. Он написал стихи об этом, опираясь на свой опыт, но думается, что в них есть момент истины, необходимый нам и сегодня.

Подросток с ужасом смотрит, как на станции разгружается санитарный эшелон с ранеными:

Спешат санитары с разгрузкой,
По белому с красным кресты.
Носилки пугающе узки,
А простыни смертно чисты.

Кладут и кладут их рядами,
Сквозных от бескровья людей.
Прими этот облик страданья
Душой присмирелой своей.

Забудь про Светлова с Багрицким,
Постигнув значение креста.
Романтику боя и риска
В себе задуши навсегда!

Те дни, как заветы, в нас живы.
И строгой не тронут души
Ни правды крикливой надрывы,
Ни пыл барабанящей лжи.

«Забудь про Светлова с Багрицким» — это означало, что поэт другого поколения бесстрашно и точно сформулировал суть нового мышления, нового гуманизма, который вырвался в душах фронтовых поэтов, прорывался в их творчестве намеками, оговорками, настроениями, но в полный голос сказать новую истину им, детям своего времени, все же не дано было судьбою.

Светлана СОЛОЖЕНКИНА

«А эти утверждения лживы...»

«Наш паровоз, вперед лети, в Коммуне остановка...» Представьте себе, что сейчас, в эпоху НТР, нашелся бы некто, предъявляющий этой, столь же наивной, сколь и бессмертной, песне такие претензии: «Какой паровоз?! Паровозы давным-давно сданы в музей! Живем в окружении ракет, и будем вспоминать о каких-то допотопных паровозах?»

Но в том-то и дело, что паровозы сдают в музей, идеалы —

нет. А история, точно так же, как и поэзия,— «пресволочнейшая штукавина»: редактированию не поддается.

Вы скажете: само собой разумеется, кому придет в голову этим заниматься и вне времени менять «паровозы на электровозы»? Теоретически — никому. А практически — попытки такого рода не такая уж редкость. Вот и сейчас, когда я читаю статью С. Куняева «Поэзия пророков и солдат», у меня возникает ощущение, что автор ее не столько выявляет истину, сколько предьявляет счет. Кому же и за что? И — во имя чего?

Во имя правды, разумеется, — так кажется автору. «Всей правды о войне» в данном случае. Впрочем, оговаривает С. Куняев, «каждый пишет войну со своим пониманием правды, и намного ближе к ней, чем другие, оказывается тот, кто в той или иной степени приближается к народному ощущению, толкованию, осмыслению такого изживающего себя космоса, каким является война...». Уже тут, дойдя до «изживающего себя космоса», я спотыкаюсь и останавливаюсь в недоумении: разве? Неужто, и впрямь, грозный «космос войны» сам себя изживает и, следовательно, по сути говоря, не о чем и беспокоиться? Рано или поздно он себя «изживет» — и вообще будут не нужны никакие стихи о войне, и уж тем более — наши рассуждения о ней. Но вот поди ж ты — автору статьи, вопреки этой дальнейшей утешительной перспективе, «просто хотелось бы порассуждать о различных подходах и углах зрения нашей поэзии на феномен войны...».

Прекрасно, конечно, что мы дожили до такого времени, когда можно позволить себе «просто ... порассуждать», и не нужно идти и гибнуть за эти убеждения на передовой. Как и поступили, в частности, в свое время поэты-ифлийцы, «книжные романтики», которым, по сути, в статье С. Куняева и предьявляется счет — за их «романтизм». Но все-таки нельзя сказать, что «космос войны» так-таки себя «изживает». Время, в которое выпало жить нам, — отнюдь не безоблачное. Не надо быть военным, чтобы знать об этом. И сегодня гибнут юноши, выполняя свой интернациональный долг. И сегодня — тысячи и тысячи людей находятся в постоянном напряжении, охраняя наш мир и покой. Покой?.. «Покоя нет». Вот именно! И потому если «шапкозакидательская струя» нам и в поэзии, и в жизни, впрямь, ни к чему, то насчет поэзии «ярости, гнева, отмщения» еще стоит подумать. Не рано ли списывать ее в архив, видеть в ней лишь «плоскостное отражение эпохи»? Можно ли свести ее к «истинным, но недолговечным эмоциям, которые были рождены войной и которые вне военного времени теряют свой

живой смысл»? Замечу, кстати, что стихи вообще не существуют «вне времени», неважно, военного ли, мирного — и потому подобное насильственное «вычленение» их неправомерно. Это — о посыле. Ну, а что до сути...

С. Куняев цитирует стихотворение А. Прасолова «Еще метет во мне метель», определяя его как «замечательное», и я совершенно не собираюсь умалять достоинств этого стихотворения. Но вот выводы, которые делает на основании этого стихотворения автор, меня удивляют. Он как бы противопоставляет его всему остальному, и прежде всего — поэзии романтиков военных лет, зачеркивает им все остальное. Оно, это стихотворение, позволяет ему утверждать: «Никогда русская литература не занималась культом силы, суперменства, бездуховного превосходства» — и любой из нас, я думаю, готов трижды подписаться под этим утверждением. Однако разве гуманный пафос поэзии нашей явлен нам, и впрямь, одним только этим стихотворением А. Прасолова? А мне-то казалось, что именно он — отличительная и самая сокровенная ее черта! И, между прочим, если мы обратимся к стихотворениям предвоенного и военного времени и, в частности — к стихотворениям тех же ифлийцев, мы увидим этот пафос во плоти, а вот «культы силы» и «суперменства» — отнюдь не увидим. Нужны ли доказательства? Напомню:

И как бы ни давили память годы,
Нас не забудут потому век,
Что, всей планете делая погоду,
Мы в плоть одели слово «Человек»!

(Николай Майоров, «Мы», 1940)

И каждый взрыв или пожар
В любом твоём доме
Я ощущаю как удар
По сердцу моему...

(Михаил Кульчицкий, «Столица», 1941)

Таких строк можно было бы привести немало. Но, если уж С. Куняев привел стихотворение А. Прасолова целиком, позволю себе и я не ограничиваться дробным цитированием и приведу одно из стихотворений Николая Майорова полностью:

Тогда была весна. И рядом
С помойной ямой на дворе,
В простом строю равняясь на дом,
Мальчишки строились в каре
И бились честно. Полагалось
Бить в спину, в грудь, еще — в бока.
Но на лицо не подымалась
Сухая детская рука.

А за рекою было поле.
Там, сбившись в кучу у траншей,
Солдаты били и кололи
Таких же, как они, людей.
И мы росли, не понимая,
Зачем туда сошлись полки:
Неужто взрослые играют,
Как мы, сходясь на кулаки?
Война прошла. Но нам осталась
Простая истина в удел,
Что у детей имелась жалость,
Которой взрослый не имел.
А ныне вновь война и порох
Вошли в большие города,
И стала нужной кровь, которой
Мы так боялись в те года.

1939

Мне кажется, это стихотворение тоже можно назвать по-своему замечательным. В нем также ощущается все то, что так привлекло С. Куняева в стихотворении А. Прасолова, — «печаль о несовершенстве мира», доступная ребенку, но как бы «потерянная» взрослыми, «осколок стихийно живущего в глубинах духа народного мироощущения».

А написано стихотворение, как видим, в 1939 году! Может, и впрямь согласимся с тем, что гуманизм, жалость и т. п. — не нами выдуманы и не будем делать открытий там, где, по сути, не открытие, а лишь продолжение?

Здесь, очевидно, самое время сказать о том, что попытки противопоставить искусственно одно поколение другому, а также зачеркнуть реализмом романтизм заведомо бесплодны и обречены на неудачу. Жизнь, история, поэзия — неделимы. Разумеется, в поэзии есть свои школы, направления, свои яркие индивидуальности, наконец, которые сами себе — школа и направление. Но ведь не случайно же С. Куняев отказывается от рассмотрения творчества М. Луконина, С. Наровчатова, М. Дудина, С. Орлова — ведь эти поэты могут разрушить его искусственно сконструированное противопоставление «книжно-романтического и реалистически-народного» течений в поэзии войны! Ибо у всех перечисленных поэтов неразрывно слиты, явлены в творчестве и то, и другое начала. Как с этим быть? Крайне неудобны эти поэты в данном случае для критика! И потому — лучше оставить их вне поля зрения вообще. И сосредоточить весь прицельный огонь на «романтиках в чистом виде» — поэтах-инфлянтах.

Замечу прежде всего, что определение это — инфлянтцы — С. Куняев неоправданно расширяет, перенося его и на тех

поэтов, которые не учились в ИФЛИИ. Строго говоря, ифлийцами были П. Коган, Д. Самойлов, С. Наровчатов, а вот Б. Слуцкий, М. Кульчицкий, Н. Майоров да и многие другие — нет: судьба последних тесным образом связана с Литературным институтом имени Горького. Но эти различия, видимо, представляются С. Куняеву несущественными. Он употребляет понятие «ифлийцы» неточно, расширительно, для него это — поэты-«книжники» военного поколения, вот и все. Но если бы критик хотя бы вчитался в скупые биографии тех, кого он оптом причисляет к «книжникам», он обнаружил бы, что, несмотря на юность, за плечами у них, в большинстве случаев, — немалый жизненный опыт. Взять хотя бы М. Кульчицкого. Окончив десятилетку, он работал плотником, чертежником на тракторном заводе — и лишь затем поступил в Харьковский университет, а годом позже перевелся в Литинститут. Но нет, критику видится одно: «книжники», когда он говорит о поэтах-ифлийцах. (Волей-неволей и нам придется пользоваться этим, произвольно избранным С. Куняевым, термином — в полемике с ним.)

Ох, и не нравятся эти поэты С. Куняеву... Шила, как говорится, в мешке не утаишь: сам словарь с головой выдает критика, демонстрируя эту его нелюбовь. «Первыми откликнулись на войну поэты-ифлийцы: своеобразный отряд высокоодаренной поэтической молодежи...» — приглядитесь к этой фразе! Во-первых, это «откликнулись». Не пошли и погибли, а — «откликнулись». Этаким отстраненно-канцелярский глагол... Затем само определение: «своеобразный отряд» — что означает оно, как не насильственное отлучение от страны, от народа, неотъемлемой частью, детьми которых ифлийцы были и остались? Слово это какие-то гомункулысы, выведенные волею критика в колбе! И тут уж даже пышный эпитет «высокоодаренный» не в силах скрыть тайного холодка и явного неприятия, которые испытывает по отношению к этому «своеобразному отряду» автор статьи...

Что же, как говорится, вольному воля. Опять же — о вкусах не спорят. Кому-то ближе в поэзии Ф. Сухов, а кому-то — Б. Окуджава. Но есть еще справедливость, она же — объективная истина, которую при всей субъективности восприятия, присущей поэтам, не следует забывать. Можно иметь свои святыни, но необязательно при этом топтать чужие.

Все, что говорит С. Куняев об ифлийцах, продиктовано его пристрастным неприятием их. Начиная с попыток навязать им следующее жизненное «назначение»: оказывается, ифлийцы «еще задолго до начала войны стали писать о ней,

пытаясь угадать, какой она будет, и справедливо видя в этих разгадках свое предназначение». Ифлийцы выглядят здесь если не «поджигателями войны», то, во всяком случае, — ее жрецами! Нелепо и дико полагать, что на белом свете — во всяком случае, в нашей стране — есть молодые люди, видящие свое «предназначение» в «разгадках» гипотетической войны. Нет, молодые приходят в мир затем, чтобы жить, любить, учиться, искать себя и свое место в мире... Не их вина и, тем более, не их желание, если приходится стать бойцами, писать о войне (не для того, чтобы «откликнуться», конечно же...). А то, что ифлийцы писали о войне еще до войны, — говорит об их поэтической и человеческой чуткости. Ведь и поэты старшего поколения чувствовали, что война — не за горами, что в воздухе ощутимо пахнет порохом... Но, уж разумеется, никто — ни старшие, ни молодые — не готовился к войне как к празднику.

Что до Третьей мировой... То, что кажется критику восторгом и ликованием, есть прежде всего необычайно раннее осознание *своего долга*. Высокое, торжественное, если угодно, осознание.

Может быть, это пафос нежизненный, «книжный», как пытается доказать С. Куняев? Да и не он один: у части критиков стала привычной схема: ифлийцы — это прежде всего «Бригантина», это — «флибустьеры и авантюристы по крови, упругой и густой». Вот «с кровью» давайте и разберемся (тем более что С. Куняев, кажется, придает большое, едва ли не решающее значение «генам», по новомодной критической терминологии).

Скажу прямо: «гены» — это дело темное. Биография, родословная — дело другое. А она у ифлийцев да и вообще у поэтов военного поколения — прямая и ясная. Из нее и надо исходить.

В стихотворении Н. Майорова «Отцам» читаем:

Я жил в углу. Я видел только впалость
Отцовских щек. Должно быть, мало знал.
Но с детства мне уже казалось,
Что этот мир неизмеримо мал.

В нем не было ни Монте-Кристо,
Ни писем тайных с желтым сургучом.
Топили печь, и рядом с нею пристав
Перину вспарывал штыком.

Я особо выделяю и подчеркиваю эту строку: «В нем не было ни Монте-Кристо...» — поскольку она чрезвычайно неудобна для тех, кто пытается вывести родословную ифлийцев исключительно из книжных истоков. Как видим —

ведь читать-то нас в школе всех учили — ничего подобного! Истоки были самые что ни на есть реальные, жизненные. И революционные идеалы были неотделимы от этой жизни, они были тем воздухом, которым будущие ифлийцы дышали с детства. Идеалы эти — именно! — входили в плоть и кровь. В «гены», если угодно.

Так начиналось детство...
 Падая, рыдая,
 Как птица, билась мать. И, наконец,
 Запомнилось, как тают, пропадают
 В дверях жандарм, солдаты и отец...

Путь был предначертан, и естественно было следовать по этому пути:

Отцы мои! Я следовал за вами
 С раскрытым сердцем, с лучшими словами,
 Глаза мои не обожгло слезами,
 Глаза мои обращены на всех.

Заметим, как естественно рассказ об отце переходит в обращение «Отцы мои!». Поэт раздвигает узкобиографические рамки и выходит в жизнь — продолжать дело отцов. То есть революция — в том числе и мировая — его прямое, кровное дело, а не привнесенная откуда-то «книжная романтика».

Теперь разберемся с «континентальной пылью». С. Куняев едва ли не гневно комментирует это стихотворение Б. Слуцкого: герой его, мол, готовился к «последнему и решительному бою... А этого боя не получилось. Получилась Отечественная война». И вот герой, «почти недовольный судьбой, «спит», да в какой-то провинциальной «глуши степной», засыпанный вроде бы и родной землей, но поэт называет ее всего лишь «континентальной пылью». А ведь был рожден, чтобы пасть «на скалы океана»! Да, не удалась жизнь! — только так можно прочесть это стихотворение».

«Только так» — значит в данном случае упрощенно-догматически. Герою стихотворения, а заодно и поколению ифлийцев, по сути, отказывают в чувстве патриотизма, в чувстве родины. На обвинения такого рода нужно отвечать. Но — увы! — Б. Слуцкий на эти обвинения ответить уже не может. Не могут ответить на них и «интеллигентно-романтики», давно уже спящие в родной земле, ставшие неотъемлемой ее частью. Но, как писал К. Ваншенкин, «...в нас, живых, живут они незримо, как в них, гранитных, есть частица нас».

Вернемся к стихотворению Б. Слуцкого. Увидеть в нем всего лишь «противопоставление мечты и действительности» — значит не прочитать его вовсе. То есть прочитать его глазами, а не сердцем. Речь идет не о «мечте», а об идеале — это разные вещи. Речь идет о том, что молодой боец пал за правое дело, и потому «я не жалею, что его убили» — но возможности его души, его непрожитой жизни раскрылись не до конца — отсюда трагизм, «хмурость». В чем же здесь «криминал»? В «континентальной пыли»? Но почему «континентальная пыль» — это «плохо», а «Его зарыли в шар земной» (С. Орлов) — «хорошо»? Ведь и «шар земной» не несет конкретных примет «малой родины», «родная земля» как бы заменена здесь условным знаком, планетарно глобальным, но — знаком. Что же, отказать в чувстве «почвенности», в чувстве «малой родины» и С. Орлову?

Но ведь именно масштабностью, планетарностью и привлекает стихотворение «Его зарыли в шар земной...». Не случайно оно стало хрестоматийным. Это стихотворение-символ интересно и примечательно тем, что его «неромантический» герой («а был он лишь солдат простой») предстает перед нами именно в романтическом свете, словно при вспышке молнии. Лишнее доказательство того, что романтика поэзии — не помеха и что не противопоставление романтики реализму плодотворно в искусстве, а их сближение, взаимопроникновение друг в друга.

Это взаимопроникновение отнюдь не означает простого «поглощения» романтики реализмом. У романтики — свой масштаб, свои знаки-символы, которые нужно уметь читать. Если же подойти к стихотворению романтическому с мерками сугубо реалистическими, бытовыми — ничего не получится, кроме пристрастного искажения истины. «Опасно стать с горюю вровень, имея душу не горы» (Ю. Кузнецов). Что и произошло, в частности, при подходе С. Куняева к стихотворению Б. Слуцкого — «только так можно прочитать это стихотворение». Нет, именно так — читать его неправомерно! Ибо здесь не учтена природа стихотворения и смещены критерии.

Планетарность, кстати сказать, вовсе не выдумка «книжных» ифлийцев и даже собственно поэзии. Вспомните знаменитые картины К. Петрова-Водкина, в частности его «Смерть комиссара», — там сражение происходит именно на земном шаре, а не просто на клочке земли. Отсюда — сферичность, особый, романтический масштаб... Художник опять-таки не выдумал это: понятие планетарности неотъемлемо от понятия Революции, растворено в самом воздухе эпохи, которым и дышали, наряду с другими, поэты-ифлий-

С. Куняев в своей статье тоже упоминает о Пушкине. Но не затем, чтоб скрепить дружеский союз поколений, а затем опять-таки, чтобы противопоставить их друг другу. Цитируя строки Павла Когана:

Но мы еще дойдем до Ганга,
Но мы еще умрем в боях,
Чтоб от Японии до Англии
Сияла Родина моя,—

он комментирует их так: «Это нечто иное, нежели пушкинское «От финских хладных скал до пламенной Колхиды». Пушкин писал о пространстве, медленно и естественно обжитом и освоенном целой цепью поколений, деятельность которых была далека от лихорадочной экспансивной сверхзадачи, которую ставит себе лирический герой Павла Когана, мечтающий о «земшарной республике Советов». Павел Коган, таким образом, «побивается»... тем же Пушкиным, который вел за собой красноармейцев в метельных боях гражданской войны... Вот и «поговорили» о Пушкине!

Думается, однако, что пушкинская чуткость к всечеловеческому ближе к интернационализму, чем то кажется С. Куняеву. А что до деятельности «целой цепи поколений», «медленно и естественно» обживающих пространство,— то в эту деятельность каким-то непостижимым образом оказалось включенным и свершение Революции... Куда как «экспансивный скачок»! До сих пор люди, не знакомые ни с марксизмом, ни с «загадочной русской душой», все изумляются: как это могло случиться?! Жили бы себе размеренно и жили. Размеренно и степенно стонали бы себе под игом крепостничества, под властью железного Молоха и т. д. А их вон куда метнуло — из курной избы да в Зимний дворец, хотя они это «пространство отродясь не «обживали»!

За что же упрекать ифлийцев — за верность идеалам отцов, за то, что они — плоть от плоти своего народа, своей страны? За то, что, «даже предчувствуя трагический финал», они «не отказываются от романтически-книжной теории, которую исповедовало ифлийское братство»? Но если люди даже перед лицом смерти, «трагического финала», не отказываются от своих идеалов — это лишнее доказательство того, что идеалы их — не «романтически-книжная теория», а нечто большее. Не в том ли дело, что идеалы, которые исповедовало «ифлийское братство», исповедовал и весь народ, вся страна?..

Но, похоже, сама эта идейная стойкость, несгибаемость молодых рыцарей «Третъей мировой» не устраивает критика.

Она его прямо-таки отталкивает, раздражает, и вот — очередной упрек:

«Герои ифлийской поэзии сделаны не из плоти и крови, а как бы из одних идей и убеждений, предчувствие войны-революции наполняло их души не естественным для человека ужасом, а своеобразным восторгом...»

Возможно, «ужас» и «естествен» для человека, но во все века человек, не желая оставаться «тварью дрожащей», воспитывал в себе мужество. (Разумеется, речь идет о настоящих людях.) Так поступали и ифлийцы. Что до «восторга», то я не понимаю, какой «восторг» можно увидеть в цитируемых критиком строках Б. Слуцкого:

Девятнадцатый год рожденья —
 Двадцать два в сорок первом году —
 Принимаю без возраженья,
 Как планиду и как звезду.

«Принимаю без возраженья» — это не «восторг», а верность долгу. В данном случае — воинскому. А что до приподнято-эмоционального тона — то ведь и момент, между прочим, торжественный. Но строгий пафос — это еще не бездумное «ликование». Ставить знак равенства здесь, по крайней мере, странно. И еще странней отказывать поэтам, живущим по законам мужества и верности долгу, в отсутствии... но лучше процитирую: «Максималистская схема понимания войны легла в основу стихотворений многих поэтов ифлийского братства, даже тех, кто не обладал от природы политическим темпераментом». Очень интересно! На наших глазах возникает некая новая отрасль «науки», которую условно можно было бы определить как «биологическое, генное литературоведение». Но вот по каким признакам определяет критик этот самый «от природы» присущий «политический темперамент» либо, наоборот, его отсутствие, это неплохо бы уточнить!

Между тем биологический догматизм все нарастает — и вот уже в применении к младшим современникам ифлийцев звучат и такие сомнительные обобщения: «Согласно проверенному закону, как правило, у родителей борцов и аскетов вырастают дети-эпикурейцы, умеющие ценить живопись Дега и Тулуз-Лотрека, ипподромные страсти, зеленое сукно карточного стола: «изучен «покер», «преферанс» и «фрапп»...»

Начнем с того, что живопись Дега и Тулуз-Лотрека как эстетическая ценность и «ипподромные страсти» как таковые — это совершенно разные вещи, здесь же — все свалено в один, как говорится, котел. Было бы погуще да погорячее! С. Куняев относится к молодым героям «Предвоенной баллады» А. Межирова с каким-то почти старообрядческим

ригоризмом. Как же — «рояль»! «полумгла»! «шелковые блузки десятиклассниц»! Вообще — грех один!

Не может он простить герою-новобранцу и беспечной «инфантильности», с которой он пробивает ножом консервную банку сгущенного молока, забавляясь тем, что сладкая тягучая нить тянется вдоль эшелона... Это его «последняя в жизни забава». А там... кто знает, что его ждет!

Конечно, строго говоря, разбазаривать добро на забавы не следовало бы. Но... между прочим, нужно же быть последовательным и в своих претензиях! С одной стороны, критика не устраивает, что «герои ифлийской поэзии сделаны не из плоти и крови, а как бы из одних убеждений». С другой же — не прощает им ни малейшей человеческой слабости, «забавы»! Нельзя. Не положено. Вот и разберись!

А если «последняя в жизни забава» для новобранца, едущего, может, на верную скорую смерть, — средство разрядить нервное напряжение? Все равно нельзя? А ведь критик, помнится, утверждал, что «ужас» естествен для человека?

Очень, очень строг автор статьи к поэтам «самого последнего военного призыва». Не за «слабости», впрочем. А за то, что, хотя «ифлийский романтизм, определявший перед войной и в самом ее начале характер нашей военной поэзии, быстро, чуть ли не в первые месяцы войны, потерял свой пафос, иссяк», — «отдельные его вкрапления иногда встречаются» у этих самых «поэтов последнего военного призыва», в частности у Винокурова, у Окуджавы.

Начнем с того, что «иссякание ифлийского пафоса» — факт, представляющийся непреложным лишь самому критику: поэты-романтики остались романтиками до конца. И те «вкрапления», о которых с неудовольствием говорит он, обращаясь к творчеству поэтов последнего военного призыва, свидетельствуют о том, что ифлийский пафос отнюдь не «иссяк» и нашел своих продолжателей. Какое же это, простите, «вкрапление»:

Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся,
какое новое сражение ни покачнуло б шар земной,
я все равно паду на той, на той далекой, на гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной,—

если и по сей день эта песня Б. Окуджавы волнует сердца?

(Конечно, смотря чьи... Есть души, закрытые для романтики.) Это — не «вкрапления», а продолжающая жить и развиваться определенная линия нашей поэзии — романтическая, высокопафосная. Критик недоумевает: «Стихи написаны в 1957 году, а кажется, по словам, интонации,

настроению, будто они родились в предвоенное время. Поэт явно опоздал примкнуть к ифлийскому братству...» Но что же тут странного или удивительного? Идеалы не сдают в архив, не списывают «по истечении срока действия». А вот читать: «С течением времени становится все яснее, что гражданская война не менее страшна и губительна для народа, нежели любая другая», — воистину, странно и удивительно. Разве Окуджава славит в своих стихах войну как таковую, возводит утраты в желательный абсолют? Ничего подобного нет в его песне о «комиссарах в пыльных шлемах». Речь идет, повторяю, о верности идеалам, о высоком мужестве, а не об идеализации войны.

Но критику кажется, что все это так, одна рисовка. И уходят-то эти герои победить или умереть «не так», как, по мнению автора статьи, следовало бы. И вопросы задают раздражающие: «А где же наши женщины, дружок?» — вместо того, чтобы поинтересоваться, где их законные жены или, на худой конец, невесты. «У солдат должны быть женщины», — иронизирует по этому поводу критик. Как будто с понятием «женщины» обязательно должно быть связано что-то порочно-нечистое, а возвышенно-прекрасное исключается... Но что, скажите, легкомысленно-фривольного хотя бы вот в этом стихотворении о женщинах О. Мандельштама:

Есть женщины, сырой земле родные.
И каждый шаг их — гулкое рыданье.
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших — их призванье.
И ласки требовать у них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье.
Цветы бессмертны. Небо целокупно.
И то, что будет, — только обещанье.

Как видим, слово само по себе еще ни в чем не виновато. Важен поэтический контекст — а он может быть и фривольным, и целомудренным — это уж кому какая душа дадена...

Так и «женщины» в песнях Окуджавы — не есть воплощение «бесовских сил». При чем же тут «арбатская хемингуэевщина»?

Кстати, об Арбате и — вновь — о непоследовательности критика. С одной стороны, его не устраивает «глобальный размах патриотизма лирического героя Павла Когана». Он хотел бы конкретизации, почвы «малой родины» (и за это именно ценит поэзию Виктора Кочеткова). Но ведь Арбат у Б. Окуджавы — та же «малая родина»! Конкретное ее

обозначение, отнюдь, впрочем, не замыкающееся в самом себе. И что же? В данном случае именно эта конкретность раздражает С. Куняева! «Для Окуджавы война не расширила понятие родины», — бросает он уже не упрек, а прямо-таки обвинение. Заметьте: даже не для «лирического героя» (пусть он — миф, как считают некоторые, а все-таки так было бы вежливее!) — а для самого Б. Окуджавы! Критик сам не замечает, что от теоретических обобщений переходит уже на личности. А все власть схемы, ее суровый диктат! А все малопродуктивное стремление «побивать» одних другими!

Особо стоит остановиться на отношении критика к «слезе», к сентиментальности. С. Куняев сочувственно цитирует высказывание В. Астафьева: «Ведь сентиментальность — одна из лучших наших народных черт. Вот в моем родном селе Овсянка кто только не живет — матерщинники, есть выпивохи, разный народ, сложный, а вот как соберутся вместе да как запоят, так плачут, обнимаются, целуются. Конечно, это сентиментальность. Что же, осуждать нас теперь за это?»

А теперь замечу, что песня Б. Окуджавы о «комиссарах в пыльных шлемах» называется «Сентиментальный романс». Жанр обозначен поэтом точно и многое здесь объясняет. И вот ведь как получается: сентиментальность, в одном случае, С. Куняеву мила и приятна, он берет ее под защиту, а в другом случае — она же, сентиментальность, пробуждает в нем только неприятие, сарказм и иронию. «Нашим» — можно, «вашим» — нельзя? Точь-в-точь как у сварливой свекрови: дочь разбила чашку — это к счастью! а невестка блюдец уронила — вот еще несчастье на нашу голову! Еще одна иллюстрация «последовательности» критика.

С. Куняеву нравится стихотворение Федора Сухова «Провожали меня на войну» (действительно, неплохое) и особенно то в его герое, что он, уходя на войну, не стыдится слез. Понятное человеческое чувство. Но вот как это комментируется: «Здесь мы видим совершенно иное отношение к жизни и войне, нежели у поэтов-ифлийцев: никакого энтузиазма, никакого лихорадочного возбуждения, никакой романтической жертвенности, никакого инфантилизма». Пока я размышляю, каким это образом энтузиазм попал в одну кучу с инфантилизмом и лихорадочным возбуждением, на сцене вновь появляются... таинственные «гены»: «Юноша словно бы генами всех живущих в нем поколений предков ощущает, что от полнокровной жизни, от счастливого труда на родной земле его оторвала сверхчеловеческая сила, несущая только гибель и горе». С. Куняеву нравится, что «герой не сияет на прощанье показной белозубой улыбкой. Он по-русски откровенен и открыт и не соблюдает

«форму». А у ифлийцев, у тех, конечно, «гены» не такие. Они не на той земле жили будто бы, не тем воздухом дышали. Они, нехристи, слезы при прощании не уронили — такие люди! Нет, отлучить их надо, хоть посмертно, от поэзии, от памяти народной.

Вот такие критические обобщения вызвало лирическое стихотворение Ф. Сухова. Стихотворение, конечно, ни в чем не виновато. Но что до обобщений, скажу и я по-русски откровенно и открыто и не соблюдая «форму» (а у меня, думаю, как у всякого русского человека, в «генах» которого нет ничего такого, что могло бы не понравиться критику, есть такое право), что попытки такого рода, которые предпринимает критик, кощунственны. Отлучать от Родины павших за нее?! В каком же ослеплении надо быть и какой душой обладать? И это — в традициях «народной этики», «народного мирозерцания»? Простите, не в «генах» народа выдавать черное за белое!

Что до отсутствия слез и кажущейся «бесчувственности», то пусть ответит С. Куняеву К. Ваншенкин:

Едва вернулся я домой,
Как мне сейчас же рассказали
О том, что друг любимый мой
Убит на горном перевале.

Я вспомнил длинный ряд могил
(Удел солдат неодинаков!),
Сказал: -- Хороший парень был! ...
При этом даже не заплакав.

И, видно, кто-то посчитал,
Что у меня на сердце холод
И что я слишком взрослым стал...
Нет, просто был я слишком молод.

Но нет, не может С. Куняев простить ифлийцам даже молодости. А тем более — душевного максимализма, столь свойственного юности, с ее романтическими исканиями. (Речь не о тех хладнокровных и гибких «мальчишках», которые, кажется, и рождаются стариками, — знаем мы, увы, и таких...) И мерещатся ему везде у них агрессивность, жестокость и т. п. Как это — «Я не жалею, что его убили»? Как это — политрук поднимает солдат в атаку рукояткой нагана по головам? (Б. Слуцкий). Еще бы не жестокость!

Что же, давайте разберемся и с этим. Во-первых, — и это азбучная истина — стихи нельзя читать буквально. Иногда строку надо читать --- понимать! — наоборот. Хрестоматийный пример: «Тоска по родине! Давно разоблаченная морока!..» (М. Цветаева). То же самое и «Я не жалею, что

его убили». Если не учитывать эту негативность слова (не в смысле «отрицательности», а буквально — в смысле том, что есть слова-негативы, и их еще нужно в нашем восприятии «проявить», как фотограф проявляет пленку...), то можно ведь и Пушкина на основании одной только строчки, даже полустрочки: «Есть упоение в бою...» — к милитаристам причислить!

Что же до политрука, бьющего солдат, не желающих идти в атаку, рукояткой нагана по голове... Прежде всего не будем забывать, что перед нами стихотворение метафорически многослойное. Речь идет не просто о солдатах, а о солдатах-словах, которые выходят из строя «зачеркнутыми». Слуцкий рассказывает нам не только о том, «как роту в атаку поднимают», но — и «как слагают стихи». С. Куняев словно бы не замечает этого.

Но даже если отвлечься от этого метафорического плана в стихотворении Слуцкого, то и здесь все не так просто. Вернемся к ситуации с политруком, заставляющим солдат подняться в атаку. Кто же говорит, что это замечательно? В жизни много тяжелого, кровавого, страшного. Но есть, между прочим, еще воинский долг. Есть необходимость победить. И политрук не за кулисами отсиживается, а первым идет в атаку, первым показывает пример того, как можно преодолеть естественный для человека страх. И потом, зачем же эта подтасовка фактов и понятий: «Его политрук — вчерашний ифлиец — настолько готов «задохнуться Интернационалом» и «упасть лицом на высохшие травы», что отсутствие такой же готовности у простых солдат, «славян и елдашей», воспринимает чуть ли не как личную обиду, чуть ли не как измену идеалам эпохи». Начнем с того, что не обязательно политрук — «вчерашний ифлиец». Что же, все ифлийцы автоматически становились политруками, что ли? Не надо лишний раз прозрачно намекать, что все зло — от них! Во-вторых, если «простые солдаты» не находят в себе сил подняться в атаку, то это не измена «идеалам эпохи», а просто — измена воинскому долгу. Увы, это так! При чем же здесь «Интернационал» и стремление «упасть лицом на высохшие травы», — речь-то как раз о том, что они «не упасть» на эти травы, а оторваться от них не могут! А если в конечном счете они находят для этого силы, то, конечно же, не только наган политрука им эти силы дает. В человеке побеждает человеческое. В том числе — и «Интернационал».

Вообще все эти запоздалые рассуждения о милосердии — без учета конкретной ситуации, времени, жизненной необходимости — отдают, да простит меня критик, каким-то чисто-

плюйством. Да, нам, можно сказать, повезло. У нас нет необходимости ни погибать самим, ни посылать на гибель других. Но кому мы этим обязаны? Миллионам погибших, с честью выполнивших свой долг. Среди них, кстати сказать, немало и политруков. Из песни слова не выкинешь. Историю не перепишешь набело красивым почерком без кровавых клякс. Увы, это так!

С. Куняев противопоставляет жертвенному максимализму ифлийцев народную мудрость А. Твардовского, «зачеркивает» ифлийцев (читай: политруков, как понимает это критик!) его «Василием Теркиным». «...все-таки Василий Теркин никогда не был винтиком громадной машины — он сам мог научить любого политрука умению воевать и патриотизму». Вдумаемся: а правомерно ли такое противопоставление? «Он без повесток, он бы сам пошел» — это Теркин. Но, между прочим, разве ифлийцы пошли на фронт «по повесткам»? Они тоже шли на войну добровольцами, оказываясь в едином строю с тем же Василием Теркиным! Зачем же их искусственно противопоставлять друг другу?

Что до «винтиков»... Цитирую ифлийцев:

«Я очень люблю жизнь... Но если б мне пришлось умереть, я бы умер как надо. В детстве нас учили чувству человеческого достоинства. И мы не можем разучиться, как не можем разучиться дышать...

Фронт. Май 1942 года» (из писем П. Кюгана родным и друзьям).

* * *

Нам не жить, как рабам,
Мы родились в России,
В этом наша судьба,
Непокорность и сила.

(Всеволод Багрицкий, 1941)

Не получается и тут противопоставления, зачем-то нужно С. Куняеву.

Я думаю о том, что испытали бы эти, погибшие на войне юноши, не мыслящие своей судьбы вне России, если бы, воскреснув на мгновение, узнали бы вдруг, что именно в этом-то праве на Россию, на причастность к народной судьбе им отказывают, вернее, пытаются отказать? Как же трактовать иначе утверждения критика о «генах» и прочем, его упреки в том, что ради, мол, красного словца ифлийцы людей не жалели? «Ежедневные Бородино». Сказано эффектно, но как подумаешь, что на Бородинском поле пало 50 тысяч отборного русского войска и что после этого побоища Кутузов отдал приказ о сдаче Москвы...» — комментирует,

например, С. Куняев широкоизвестные строки М. Кульчицкого «Не до ордена, была бы Родина с ежедневными Бородино».

А если подсчитать, сколько храбрых русичей полегло на Куликовом поле? Почему же, несмотря на очевидные огромные жертвы, историки все же считают эту битву не несчастьем для русского народа, а совсем наоборот? Так и Бородино — не символ потерь, а символ русского мужества, во-первых, и веха, обозначившая начало конца французов. Что из того, что был отдан приказ о сдаче Москвы: ведь все мы помним, чем кончилось горделивое стояние Наполеона на Поклонной горе! «Недаром помнит вся Россия про день Бородина» — что же, и у самой России «память коротка», что она не о потерях, а о доблести помнит и говорит?

Но С. Куняев, похоже, готов оспорить и саму историю, и Россию, и Лермонтова, и Кутузова — лишь бы лишний раз убедить читателя в «отсутствии патриотизма» у ифлийцев... Неблагодарная и неблагородная задача — так мне это представляется!

Кое-что, впрочем, критик готов «простить» поколению ифлийцев — но при непременно условии, что они начнут изживать свои «романтические заблуждения», как это произошло, по мнению критика, в частности, с К. Симоновым, писавшим о «деревенской дорожной тоске», с которой его свела война.

Прокомментировано это следующим размашистым образом: «Поразительное признание сложившегося и уже популярного до войны поэта о том, что родину и народную русскую жизнь он понял и узнал только благодаря войне!»

Никакого «только благодаря» нет в этих строках поэта. Речь идет о «деревенской дорожной тоске», что вовсе не равнозначно «народной русской жизни». Странно получается: народную жизнь, по мнению критика, можно узнать ТОЛЬКО в деревне. В городе ее нет и быть не может, город — исчадие зла, город — антихрист... Прямо по-клюевски получается!

А как же быть тогда с не менее известным, хрестоматийным стихотворением другого ифлийца — С. Наровчатова — «В те годы», написанным в сорок первом?

Я проходил, скрипя зубами, мимо
Сожженных сел, казненных городов,
По горестной, по русской, по родимой,
Завещанной от дедов и отцов.

Как видим, «сожженные села» и «казненные города» здесь — рядом, это все — родимая земля, «завещанная от

дедов и отцов». Город тут не предается анафеме, деревня не объявляется единственно возможной формой существования народного духа.

Само собой понятно, кажется: можно жить в деревне — и не быть патриотом, можно жить в городе — и все-таки знать, чувствовать народную жизнь. С. Куняев может мне возразить: но ведь сам К. Симонов говорит: «Наверное, все-таки родина — не дом городской, где я празднично жил...» Но, во-первых, здесь осторожно поставлено слово «наверное». А, во-вторых, в городском доме можно жить и далеко не «празднично», здесь «я» не должно пониматься как «мы», как «все»... Не в противопоставлении деревни — городу, примитивно понимаемом, смысл симоновского замечательного стихотворения. Приближение к истокам, осознание их — понятие не географическое и тем более не «местническое».

Удивляет меня и строка из статьи С. Куняева, относящаяся к Д. Самойлову: «Потому-то в стихах Давида Самойлова возникает «Семен Андреич, алтайский пахарь» — как будто в стихах может «возникнуть», неведомо откуда, то, что в подсознании и в сердце ранее никогда не присутствовало! Нет, поэты-ифлийцы, как старшие, так и младшие, не открывали народную жизнь и народную душу, как Колумб Америку, а изначально были причастны к народной жизни и к судьбе России. Это принципиальное положение.

Что до «изживания романтизма», якобы благодатного... Сомнительным представляется мне «комплимент» С. Куняева Д. Самойлову: «От типичных формулировок вроде «и сызнова подвиг нас мучил, как жажда» он через 20 с лишним лет пришел к иной мудрости: «Я хочу быть маркитантом при хорошем свежем войске». Не солдатом, не пророком, а маркитантом. Это означало, что естественные человеческие слабости и здесь одолели идею».

Я с интересом думаю о том, что было бы, если бы не сейчас, а когда решалась судьба России, да и всего человечества, «естественные человеческие слабости... одолели идею». И мне, честно говоря, становится страшно. Более того: меня охватывает ужас. Но ведь и страх, и ужас, по С. Куняеву, «естественны» для человека. Так что ничего, авось читатели меня за этот ужас не осудят!

Д. Самойлов прочитан в данном случае плоско-грубо. Так, как это удобно критику для его концепции.

Во имя концепции же «сталкиваются лбами» и поэты, составляющие славу и гордость русской советской поэзии. «Да, военно-романтическому пафосу многие поэты того времени отдали щедрую дань — и Багрицкий, и Светлов, и Уткин, и Жаров, и Луговской, и Безыменский.

Но все же, если вспомнить о *самых крупных талантах* (подчеркнуто мною. — С. С.) — о Есенине, Пастернаке, Ахматовой, Заболоцком, Твардовском, Мандельштаме, то придется сказать, что они все-таки удерживались на уровне сверхзадачи, сформулированной Лермонтовым, опасаясь играть с огнем и не впадая в общий хор поэтов романтического склада».

Но каким же образом, любопытно, при помощи каких весов удалось С. Куняеву определить, что, скажем, Ахматова или Заболоцкий «весомее» Вагрицкого? А мне вот кажется, что эти столь разные поэты — одинаково нужны русской советской поэзии, и странно было бы одних сдавать в архив, а других канонизировать в групповых целях!

Удивляюсь, каким это образом строки Ахматовой:

Важно с девочками простились,
На ходу целовали мать,
Во все новое нарядились,
Как в солдатики шли играть,—

не вызвали, слава богу, у критика упреков в легкомыслии, инфантилизме, «праздничном» изображении войны и т. п. Ну да то ведь Ахматова, которую С. Куняев, кажется, чтит. А вот если бы эти строки были у Окуджавы или, тем паче, у ифлийцев-старших! Представляю себе...

И почему-то, странно, не раздражает С. Куняева пушкинский «Пророк» — а можно было бы и тут усмотреть тень высокомерия и элитарности! Сам бог, видите ли, посылает к поэту шестикрылого серафима в пустыню (а миллионам простых смертных почему-то — никакого тебе серафима, ни шестикрылого, ни хотя бы однокрылого нет как нет?). И серафим этот прямо, недвусмысленно лично его, поэта, призывает «восстать»: «Восстань, пророк...» — зачем опять-таки такое недемократическое выделение из массы? Вы скажете: зачем утрировать, С. Куняеву ничего подобного в голову прийти не может! Но почему же тогда, принимая первооснову-образ поэта-пророка, созданный нашим классиком, он отказывает в праве на то, чтобы именно так, по-пушкински, понимать свою миссию и свой долг перед людьми, перед народом — молодым ифлийцам? Да, они готовились в пророки — ведь они были поэтами! — и ничего высокомерного в этом нет. Это — следование высокой классической традиции. Что тут предосудительного?

Но и не только такое понимание и осознание миссии пророка возможно... Есть у К. Ваншенкина стихотворение «Под взглядом многих скорбных глаз...», герой которого, побывавший уже в пекле боя, идет по отдаленной деревушке, и все с напряжением следят за каждым его шагом:

Я шел у мира на виду —
 Мир ждал в молчанье напряженном:
 Куда сверну? К кому зайду?
 Что сообщу солдатским женам?

Пусть на рассвете я продрог,
 Ночуя где-нибудь в кювете,
 Что из того! Я был пророк,
 Который может все на свете.

Такая вот «исключительность»... Право «быть пророком» дает герою только то, что он — «оттуда», с линии огня.

И пророки советской поэзии всегда были на линии огня. Так было и так, надеюсь, будет.

И романтика при этом — не камень на шее, а крылья за плечами.

...Вспомните картину П. Брейгеля «Икар». Огромная панорама — море, поле, пахарь за сохой... Люди заняты делом. На Икара, упавшего в море вниз головой (не сразу и различишь эту точку на картине!), никто не обращает внимание. Прямо по концепции критика: с одной стороны — стихия народной жизни, которой «не нужен» романтизм, — а с другой стороны, этот, должно быть, «начитавшийся книг», на восковых крыльях задумавший взлететь к солнцу... Поистине «нужно быть очень большим романтиком», чтобы задумать такое! Жил бы себе размеренно и спокойно, обживал пространство... Эх, эх!

Так что же? Забыть Икара?

С. Куняев, правда, Икара не касается. Сочувственно цитируя стихотворение А. Прасолова про то, как подросток с ужасом наблюдает за разгрузкой санитарного поезда, он предлагает — при помощи строфы поэта — другое:

Забудь про Светлова с Багрицким,
 Постигнув значение креста.
 Романтику боя и риска
 В себе задуши навсегда!

На карте нашей поэзии немало «белых пятен». И о талантливом поэте А. Прасолове мы и до сих пор знаем обидно мало. Но почему надо вводить А. Прасолова в обиход поэзии таким вот образом — используя его лирическое стихотворение (где есть своя конкретика и своя субъективность, не могущие стать руководством к действию для всех и вся!) для «уничтожения» нежелательной почему-то критику высокой, пафосной романтической поэзии? Если подросток (а именно подросток — герой стихотворения) поверхностно воспринимал до жестокой встречи с войной Светлова и Багрицкого, то это его беда, но разве можно на основании этого, «постигнув значение креста», поставить крест на Светлове с Багрицким, без которых

непредставима русская советская поэзия? «Забудь про Светлова с Багрицким»? На это можно ответить только однозначно: «Никогда!» Забыть поэтов — инфлийцев и неифлийцев, рыцарей своего нелегкого времени, достойных наследников и продолжателей дела отцов? Забыть о подвигах, о доблестях, о славе? Опять-таки — никогда! Как писал К. Ваншенкин в стихотворении «Память»:

А эти утвержденья лживы,
Что вы исчезли в мире тьмы.
Вас с нами нет. Но в нас вы живы,
Пока на свете живы мы.

Р. С. Уже после того, как статья С. Куняева была сдана для этого сборника, «вариант» ее появился в журнале «Молодая гвардия» (1987, № 8). По сути, это — та же самая статья, но вопреки известному «Тут ни убавить, ни прибавить», — кое-что в ней убавлено, а кое-что прибавлено. Неизменно только одно: со странной, воистину достойной лучшего применения настойчивостью С. Куняев пытается оспорить правду жизни, правду времени. Этого не скрыть никакой «ретушью». (Трудно, впрочем, судить, кому принадлежит эта ретушь в новом «варианте» статьи — самому автору или ее редактору... Анонимность усилий такого рода — весьма удобные «потемки» для не слишком светлых дел и в эпоху гласности...) Однако уничижительный пафос статьи по отношению к поколению инфлийцев не только не ослаб, но даже кое-где усилился. Но, когда мелодия фальшива, «педалирование» не поможет. И все же, и все же... Чего стоит одна цитата из стихотворения В. Фирсова, соответственным образом прокомментированная критиком! Вот что пишет С. Куняев, приведя строки Фирсова «Никакая перепись не скажет, сколько русских нынче быть могло»: «Вот они, демографические, социальные язвы — следы прошедшей войны, о возможности которых не задумывались поэты-ифлийцы...» Поистине обвинения столь же странные, сколь и глобальные! Оказывается, и за «демографические язвы», в конечном счете, ифлийцы в ответе?! Поистине Карфаген должен быть разрушен!

Скорбь о миллионах погибших и, как следствие, нерожденных — дело святое и понятное. Это чувство ведомо ВСЕМ народам нашей многонациональной страны, внесшим свою лепту в Победу. А вот наведение тени на плетень с демагогическими кивками в сторону тех, кто не только ни в чем не виноват, но заслуживает благодарной памяти народной, — дело совсем другое.

Встает вопрос: зачем это нужно С. Куняеву? Но ответить на этот вопрос я предоставляю возможность самому читателю.

Взгляд

Воскрешая в памяти

Взгляд

Станислав ЛЕСНЕВСКИЙ

Забвению неподвластно

Эти заметки касаются большой, сложной и драматичной темы. И они, естественно, не претендуют на полноту ее освещения, на окончательность выводов. Тема эта, в сущности, лишь только начинает обсуждаться в нашей критике, в истории литературы. И понадобятся годы, чтобы в какой-то мере очертить пределы и характер исследуемого материала.

Размышления автора складывались под впечатлением первой публикации поэмы Александра Твардовского «По праву памяти» и поэмы Анны Ахматовой «Реквием». Статья предваряется историко-литературным вступлением, связывающим тему с творчеством зачинателей советской поэзии.

* * *

«...все узлы были затянуты туго --- оставалось только рубить».

Так писал Александр Блок в мае 1918 года (непосланное письмо к З. Н. Гиппиус). И подытоживал: «Великий октябрь их и разрубил». Но (со свойственной поэту разветвленностью мысли) добавлял: «Это не значит, что жизнь не напутает сейчас же новых узлов; она их уже напутывает; только это будут уже не те узлы, а другие».

Блоку и пришлось сталкиваться с этими «новыми узлами», новыми противоречиями жизни. Притом это было столкновение поэта, искренне и глубоко принявшего революцию, с такими новообразовавшимися «узлами», которые искажали высокий замысел революции, возникая на пути освобожденного народа. Известно, что одним из таких «узлов» был бюрократизм, явившийся и по наследию от старого мира, и как результат недостаточного опыта народа в строительстве демократии, и как следствие труднейших условий, в которых новый мир отстаивал свое право на жизнь.

Александр Блок в свои последние годы -- большая тема.

Тема подвижнического служения художника и гражданина народу. Служения, которому подчас мешали новоявленные служаки, чиновники — и перекрасившиеся, и «красные» — «свои». Блок защищал право писателя, художника «оставаться самим собой, не будучи ни чиновником, ни членом коллегии, ни ученым». Ибо «ему это необходимо для того, чтобы оставить наследие не менее нужное, чем хлеб...» (юбилейное приветствие Михаилу Кузмину, 29 сентября 1920). Не забудем, — это говорил автор «Двенадцати», убежденный, что настоящие писатели, которые «вошли в революционную эпоху», «прислушиваются к самому сердцу жизни». Блок утверждал, что «современная русская жизнь есть революционная стихия» (выступление на вечере Сергея Городецкого и Ларисы Рейснер, 4 августа 1920).

Блок сделал свой выбор, и он работал в новом обществе, работал на будущее и настоящее, на новый мир. Какая же горечь от столкновений с чиновниками должна была отложиться в душе поэта, чтобы, вспомнив о том, что «уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия», перейти к современному и драматичному обобщению:

«Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы «не» о них можно сказать только одно: они люди; это — не особенно лестно; люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света» («О назначении поэта», 10 февраля 1921).

Страшная сила чиновничества враждебна революции, убежден Блок, и тем враждебнее, что она в новую эпоху способна действовать как бы от имени новой эпохи.

Статьи и речи Блока последних лет — завещание великого поэта, уроки достоинства, чести и совести, уроки демократии. Говоря об искусстве с новыми людьми, Блок считал необходимым подчеркнуть этические основы классического наследия. Обращаясь к красноармейцам, зрителям Большого драматического театра в Петрограде, Блок, например, так пояснял образы трагедии Шиллера «Дон Карлос»:

«Король был окружен шпионами, а шпион ведь не человек и не зверь, он — хуже зверя, он — предатель. Много злого и гнусного придумали люди, жители прекрасной земли. Они изобрели орудия истребления и орудия пытки, но все-таки не придумали ничего гнуснее той духовной и глазу невидимой пытки, которой один человек подвергает другого, такого же, как он, человека. Орудием этой страшнейшей

из пыток служит у людей провокатор, сыщик, шпион».

И далее Блок подытоживает: «Победой зла, лжи и смерти кончается великая трагедия Шиллера». И спрашивает: «Чему же она учит нас? Разве мало лжи, зла и смерти видим мы вокруг себя на земле?» Блок обращает эти вопросы к защитникам и строителям нового мира. Это был не академический комментарий к творению Шиллера, а злободневный и вечный разговор: «Вдумайтесь в то, что вы сейчас увидите. Легко ли, сладко ли жить той волчьей стае, которая осталась царствовать на земле после того, как погубила все доброе?»

Блока слушали красноармейцы, защищавшие революционный Петроград от полчищ Юденича. И поэт вместе с ними размышлял о том, чему учит нас великое искусство, судьба героев Шиллера:

«Нет, такая жизнь — не жизнь. Легче таким людям, как эти жестокие и залитые кровью сыщики, удавиться, чем жить на свете. Ложь и зло сами себя губят, за всякое злое деяние человек рано или поздно получит возмездие.

Рядом с этим злом и ложью — каким радостным светом сияют добро и правда! Разве не счастливей и не полнее была каждая минута короткой жизни этих юношей, проданных и замученных негодьями? Взгляните, какая у них легкая походка, как горят их глаза, как пламенны их речи!

Жалко смотреть на этих ползучих гадов рядом с ними. Они шипят, не смея поднять головы. Жизнь им — не в радость, а в позор и в муку. Нет сил освободиться от грызущей и сосущей сердце муки тому человеку, который окружил себя такими гадами — хотя бы он владел при этом всем миром.

Такие уроки для себя можем мы вынести из бессмертного творения Шиллера» (октябрь 1919).

Страстный пафос Блока далек от школьного морализования, — нет, это живые нравственные уроки поэта, провидящего, предчувствующего грядущие годы. Свой пятый сборник лирики «Седое утро» (1920) Блок открывает стихотворением «Голос из хора».

Мы касаемся темы, которую в широком смысле можно, думается, назвать так: поэзия и демократия. Но это также означает: поэзия и бюрократия, поэзия в борьбе за демократию. Для советской поэзии эта тема — одна из важнейших. Не случайно на первых же страницах истории нашей поэзии мы читаем отзыв В. И. Ленина о «Прозаседавшихся» Владимира Маяковского (1922).

«Я волком бы выгрыз бюрократизм...» Наверно, нет в советской поэзии другого такого непреклонного воина в бит-

ве с бюрократизмом, как Маяковский. И воодушевляет поэта в борьбе с чиновниками прежде всего идея социалистической демократии.

Маяковский мечтал и верил: «Коммуна — это место, где исчезнут чиновники и будет много стихов и песен». И звал сатириков, поэтов, публицистов на борьбу с бюрократией:

Дураков
 больших,
 обдумав,
 взяли б
 в лапы
 лупы вы.
 Мало, што ли,
 помпадуров?
 Мало —
 градов Глуповых?

Маяковский разглядел и обдумал одно из самых страшных порождений перекрасившейся бюрократии — культ личности, помпадура, возвысившегося над людьми, над народом, над партией. Маяковский увидел и показал, что культ личности такого сверхбюрократа — враждебен заветам Ленина, ленинизму, партии. И тем враждебнее, что выдает себя за олицетворение ленинизма, за «Ленина сегодня».

Поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин» — горячее утверждение демократизма Ленина и гневный протест против культа деспота. Маяковский даже представить себе не может, чтобы в отношении Ленина повторились те «казенные почести», которые в истории «не новость». «Неужели про Ленина тоже: «вождь милостью божьей»?» В ответ на такой немислимый вопрос поэт буквально взрывается:

Если б
 был он
 царствен и божествен,
 я б
 от ярости
 себя не поберег,
 я бы
 стал бы
 в перекоре шествий,
 поклонениям
 и толпам поперек.

И одна из наиболее резких строк этого антикультовского монолога — «Я б нашел слова проклятья громоустого...» — выбрасывалась из многих изданий поэмы «Владимир Ильич Ленин» (пока не была восстановлена в VI томе Полного собрания сочинений Владимира Маяковского — М., 1957,

с. 237—238). Это происходило как раз в эпоху «поклонений и толп», в эпоху «грозного отца», по слову Александра Твардовского.

В черновых записях к поэме «Во весь голос» (1929—1930) есть строка: «И через головы безжалостных правительств» (X, 334). В окончательном варианте: «И через головы поэтов и правительств». В одном из набросков (IX, 444), относящемся к 1928 году, Маяковский определяет свою гуманистическую позицию:

Я голосую против
Спросите руку твою протяни
Казнить или нет человечьи дни
Не встать мне на повороте
Живые так можно в зверинец их
Промежду гиеной и волком
И как ни крошечен толк от живых
От мертвого меньше толку
Мы повернули истории бег
Старье навсегда провожайте
Коммунист и человек
Не может быть кровожаден

Это сказано в споре, в сопротивлении, как непосредственный, естественный ответ на жестокость; произнесено и как исповедь, и как заповедь — шире любого конкретного факта.

Драматизм творчества Сергея Есенина долгое время объясняли тем, что поэт не всегда понимал, «куда несет нас рок событий». Но не вернее ли, если речь о великом поэте, утверждать, что поэт именно понимал, предчувствовал, предвидел драматизм хода истории?..

Вспомним строфы поэмы Есенина «Гуляй-поле», посвященные В. И. Ленину. Этот лирический эпос дает широчайшую, глубинную картину революционной эпохи. Здесь и движение времени, и образ вождя народа, и уходящий вдаль горизонт десятилетий...

И мы пошли под визг метели,
Куда глаза его глядели:
Пошли туда, где видел он
Освобождение всех племен...

Ленина не стало... И поэт сознает, что наступил какой-то новый этап в жизни страны, в жизни каждого человека... Есенин заглядывает во времена, до которых ему не суждено было дожить... Рубеж — это прощание с Лениным...

И вот он умер...
Плач досаден.
Не славят музы голос бед,
Из меднолающих громадин

Салют последний даден, даден.
 Того, кто спас нас, больше нет.
 Его уж нет, а те, кто живые,
 А те, кого оставил он,
 Страну в бушующем разливе
 Должны заковывать в бетон.

Для них не скажешь:
 «Ленин умер!»
 Их смерть к тоске не привела.

Еще суровой и угрюмой
 Они творят его дела...

Есенинский драматизм казался не очень уместным и чрезмерным в двадцатые и тридцатые годы. Но сегодня, после всего пережитого в эти десятилетия, после военных лет и всего, что узнали и увидели люди к концу века, есенинский драматизм мы ощущаем провидческим.

Поэтический портрет В. И. Ленина, созданный Борисом Пастернаком в «Высокой болезни», завершается чеканно: «Он управлял течением мыслей и только потому — страной». И далее поэт размышляет «об авторстве его и праве дерзать от первого лица», о взаимосвязи гения и истории: «Предвестьем льгот приходит гений и гнетом мстит за свой уход». Но тут, думается, не закон, а поэтическая интуиция.

«Высокая болезнь» датирована 1923 и 1928 годами. Для нас же эти строки невольно перекликаются с более поздними раздумьями, возникшими уже во второй половине пятидесятых годов и в первой половине шестидесятых...

* * *

Сегодня мы снова и снова возвращаемся памятью в двадцатые и тридцатые годы, в предвоенную и послевоенную пору. Публикуются произведения, которые долгое время не могли прийти к читателю. И дают новый поворот давним раздумьям...

Говоря о романе Александра Бека «Новое назначение», критик Дмитрий Иванов пишет: «Да, невиданное было время, необъяснимое во многом, не объясненное пока.

Время великой борьбы, великих свершений и побед нашей страны. Время светлых надежд на счастье и справедливость для всего народа, для всех людей! Всех! В этом была великая вера, которой жили тогда.

И вдруг беззаветные созидатели, победители и энтузиасты, деятели и руководители сотнями и тысячами становились обвиняемыми, гибли, а если оставались живы, то вместе с тысячами и тысячами других, ради кого и дела-

лась революция, превращались в противников строя, приговаривались к колючей проволоке» (Огонек, 1987, № 18).

Мы гордимся первостроителями социализма, и до сих пор какое-то счастливое и светлое, но почему-то щемящее чувство захватывает, когда доносится из той поры, из тридцатых годов песня наших отцов и матерей:

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

Не спи, вставай, кудрявая!
В цехах звеня,
Страна встает со славою
На встречу дня.

Прямо перехватывает в горле, когда слышишь эту песню... И радость, и горе... Радость понятна... А горе... Горе — это то, что автор этих звонких строк — замечательный поэт Борис Корнилов погиб вместе с тысячами других ни в чем не повинных людей в годы, как мы говорим, «культы личности».

Да, главным в те годы и позже был подвиг народа, построившего социализм, одолевшего трудности и преграды, победившего фашизм. «Страна встает со славою на встречу дня». И во имя этого подвига мы никогда не забудем имена, которые дороги нам. Подвиг народа — это и восстановление справедливости.

Павел Васильев, Николай Клюев, Борис Корнилов, Осип Мандельштам... Имена эти далеко не исчерпывают наш поэтический мартиролог тех лет... «Мы живем, под собою не чуя страны...» — донеслось через десятилетия...

Гибели поэтов предшествовала их травля в критике. «Клеветникам искусства» (1932) — так назвал Николай Клюев свое сильнейшее лирическое обвинение в адрес гонителей поэзии:

Я гневаюсь на вас и горестно браню,
Что десять лет певучему коню,
Узда алмазная, из золота копыта,
Попона же созвучьями расшита,
Вы не дали и пригоршни овса,
И не пускали в луг, где пьяная роса
Свежила б лебедю надломленные крылья!
Ни волчья пасть, ни дыба, ни копылья
Не знали пытки вероломней, —
Пегасу русскому в каменоломне
Нетопыри влетались в гриву
И пили кровь, как суховеи ниву,
Чтоб не цвела она золототканно

Утехой брачною республике желанной!
 Чтобы гумно, где Пушкин и Кольцов,
 С Есениным в венке из васильков,
 Бодягой поросло, унылым плауном,
 В разлуке с песногривым скакуном,
 И с молотью стиха свежее борозды
 И непомернее смарагдовой звезды,
 Что смотрит в озеро, как чаша, колдовское,
 Рождая струнный плеск и вещей сказок рой!

Николай Клюев защищает от «гносавых ворон», от «клеветников искусства» поэзию Сергея Есенина, Павла Васильева, Анны Ахматовой, «певучую грозу» своих стихов... И создает лирические образы поэтов...

Ахматова — жасминный куст,
 Обожженный асфальтом серым,
 Тропу ль утратила к пещерам,
 Где Данте шел, и воздух густ,
 И нимфа лед прядет хрустальный?
 Среди русских женщин Анной дальней
 Она как облачко сквозит
 Вечерней проседью раки!

...История поэзии возникает для нас сегодня как бы в двух временных измерениях: ряд произведений минувших лет, будучи объективно поэтическими событиями своего времени, приходят к читателям, в литературу только в наши дни.

Так, «Реквием» Анны Ахматовой, будучи поэтическим текстом в основном предвоенных лет, становится доступен широкому читателю только в 1987 году (Октябрь, № 3; Нева, № 6)¹. И, например, стихотворение Ольги Берггольц «На воле», датированное октябрём 1939 года, мы прочитали тоже только в 1987 году (Знамя, № 3; «Из неопубликованного»). Вместе с поэтом мы сегодня говорим:

Неужели вправду это было:
 На окне решетки, на дверях?..
 Я забыла б — сердце не забыло
 Это унижение и страх.
 До сих пор неровно и нечетко,

¹ В журнале «Октябрь» «Реквием» Анны Ахматовой опубликован с предисловием Зои Томашевской, в журнале «Нева» — с предисловием Михаила Дудина. См. также журнал «Кругозор» (1987, № 12), где дается запись голоса А. Ахматовой, читающей стихи из «Реквиема». «Реквиему» посвящена статья А. Урбана «И упало каменное слово...» (Литературная газета, 1987, 22 апреля) — один из первых откликов на публикацию поэмы.

Все изодрано, обожжено,
Точно о железную решетку,
Так о жизнь колотится оно...
В этом стуже, горестном и темном,
Различаю слово я одно:
«Помни», — говорит оно мне... Помню!
Рада бы забыть — не суждено...

Да, забыть нам это уже не суждено никогда... Мы прошли слишком трудный путь к правде, вернее — прошли только часть пути, но, быть может, самую важную.

Не хотелось бы упрощать, облегчать, приукрашивать этот путь. Моего поколения еще в детстве больно коснулась трагедия тридцать седьмого года, во всяком случае, многих из нас. А потом, во второй половине шестидесятых годов, начался долгий период — вплоть до восьмидесятых годов, — когда была предпринята попытка заставить нас забыть правду.

Вспоминается стихотворение Евгения Евтушенко «Наследники Сталина», опубликованное в «Правде» 21 октября 1962 года. Там есть строки: «И я обращаюсь к правительству нашему с просьбою: удвоить, утроить у этой плиты караул, чтоб Сталин не встал, и со Сталиным --- прошлое. Я речь не о том сокровенном и доблестном прошлом веду, где были Турксиб, и Магнитка, и флаг над Берлином. Я в случае данном под прошлым имею в виду забвенье о благе народа, наветы, аресты безвинных». Может быть, и не очень поэтично, но верно по существу. Эти стихи — поступок.

В том же номере «Правды», на той же странице было опубликовано стихотворение Ярослава Смелякова «Винтик», направленное против известного определения роли «простого человека». Поэт-демократ не приемлет такого механического представления и утверждает достоинство, гордость «простого человека», хозяина страны:

Ты строил сам свои заводы,
сам отстоял свой край:
звучит история народа
как биография твоя.

Ты человек, чертами всеми,
всей сутью духа своего,
и выражаешь наше время,
и отвечаешь за него.

Певец «Строгой любви», выразитель пролетарских устоев, Смеляков ненавидел тех, кто строил свое благополучие на спинах «винтиков»:

...И я встречал в иных домах
 под сенью вывесок советских
 такой чиновничий размах,
 такой бонтон великосветский,
 такой купецкий разворот,
 такую бешеную хватку,
 что даже оторопь берет,
 хоть я не робкого десятка...

24 ноября 1962 года в «Литературной газете» опубликованы «Стихи разных лет» Бориса Слуцкого, и среди них — «Бог» (1955), «Хозяин» (1954). Это были вехи идейного и художественного постижения нелегкой правды пережитого. «Мы все ходили под богом. У бога под самым боком. Он жил не в небесной дали. Его иногда видали живого. На мавзолее. Он был умнее и злее того — иного, другого, по имени Иегова...» Это и символ, и реальность: «Бог ехал в пяти машинах».

Были написаны стихи Варлама Шаламова, Андрея Алдана-Семенова, Анатолия Жигулина... Выстраданное становилось поэзией.

Центральное место в поэтическом осмыслении эпохи занимали стихи и поэмы Александра Твардовского. И прежде всего его поэмы — «За далью — даль» (1950—1960), «Теркин на том свете» (1954—1963¹). Поэт формулировал непреломный вывод:

И высших нет для нас велений —
 Одно начертано огнем:
 В большом и малом быть как Ленин,
 Свой ясный разум видеть в нем.

Верный ленинской правде, правде партии, Твардовский не мог смириться с попыткой предать забвению дух Двадцатого съезда. И он пишет поэму «По праву памяти» (1966—1969), которая приходит к читателям лишь в наши дни...

Революционная перестройка наших дней, начатая Двадцать седьмым съездом партии, основана на демократизации, гласности, на полноте правды. Так возвращаются к нам и страницы поэзии, которые продиктованы сердцем, совестью, честью.

* * *

Что дает единство голосу поэта на протяжении десятилетий? Откуда приходит этот единый поэтический «звук», узнаваемый в каждом творении и говорящий обо всем слитно и мгновенно?..

¹ О поэме «Теркин на том свете» автор этой статьи писал в журнале «Юность» (1963, № 12).

Может быть, то голос Музы, всегда новый и всегда родной, и всегда пророчащий... Помните знаменитое:

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

И мы теперь, узнав этот голос в ахматовском «Реквиеме», спрашиваем: «Ты ль диктовала поэту «Клятву» и «Мужество»?» И как будто слышим ответ: «Я». И испытываем поразительное чувство, сознавая, что это один голос...

В июле 1941 года Анна Андреевна Ахматова пишет в Ленинграде четверостишие, известное под названием «Клятва»:

И та, что сегодня прощается с милым,—
Пусть боль свою в силу она переплавит,
Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!

Неужели были уже написаны почти все строфы «Реквиема»?.. Да, и уже было сказано с потрясающим лаконизмом:

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

И «Клятва» наполняется для нас новым смыслом: «Мы детям клянемся, клянемся могилам...» Всем пережитым страданием, всеми утратами клянется поэт в решающий для Родины час.

Весной 1936 года Ахматова побывала в Воронеже у Мандельштама. Рисуя Воронеж, она ощутит:

И Куликовской битвой веют склоны
Могучей, победительной земли.

Эта вера прозвучит в военных стихах. Но стихотворение «Воронеж» заканчивалось так:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

И все пережитое Ахматова несла с собой, и все пережитое вкладывала она в стихи, которые должны были крепить мужество защитников Родины.

В августе 1942 года Ахматова произносит со всей заклинающей силой:

А вы, мои друзья последнего призыва!
Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.
Над вашей памятью не стыть плакучей ивой,
А крикнуть на весь мир все ваши имена!

Да что там имена!
 Ведь все равно — вы с нами!..
 Все на колени, все!
 Багряный хлынул свет!

И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами —
 Живые с мертвыми: для славы мертвых нет.

Разве это только о войне?.. Ведь уже был, в сущности, написан «Реквием»... И за год с небольшим до войны Ахматова поминает всех страдальцев, стоявших вместе с нею — «И в лютый холод, и в июльский зной под красною ослепшею стеною». Предчувствуется интонация военных стихов, когда Ахматова поминает в «Реквиеме»:

И ту, что едва до окна довели,
 И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что, красивой потрянув головой,
 Сказала: «Сюда прихожу, как домой».

Хотелось бы всех поименно назвать,
 Да отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров
 Из бедных, у них же подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,
 О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,
 Которым кричит стомиллионный народ,

Пусть также они поминают меня
 В канун моего погребального дня.

Предчувствуется эта «новая беда», которая обернулась войной... И в материнском исстрадавшемся сердце сложатся строки 1944 года о советской пехоте — «Победителям»:

Вот о вас и напишут книжки:
 «Жизнь свою за други своя»,
 Незатейливые парнишки,—
 Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,—
 Внуки, братики, сыновья!

Эти строки диктовала Муза «Реквиема» — великого трагического творения Анны Андреевны Ахматовой... «Реквием» был пропущенным нами, но органичным звеном предвоенного творчества поэта. (Неслучайно, думается, А. И. Павловский говорит про «стихотворные реквиемы» Ахматовой военной поры.)

Материнская Муза скажет в 1942 году, обращаясь к ребенку:

Принеси же мне горсточку чистой
Нашей невской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.

Эти стихи Ахматова посвятила памяти мальчика, своего соседа, погибшего во время бомбардировки Ленинграда. Но в строки вложена и та нежность, что звучит в великом Плаче Матери — в ахматовском «Реквиеме»:

Легкие летят недели.
Что случилось, не пойму,
Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядят,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком.
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

То строки нежности, мольбы, заклятий, — строки весны 1939 года... Не верилось в то, что происходило: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. Я бы так не могла...» (1938 год).

Во вступлении к публикации «Реквиема» (Октябрь, 1987, № 3) Зоя Томашевская отмечает: «Реквием» Анны Ахматовой сложился из отдельных стихотворений, написанных в 1935—1940 годах и связанных с трагическими событиями в ее жизни. Окончательно цикл «Реквием» сформировался, по-видимому, к началу шестидесятых годов».

Некоторые стихотворения, вошедшие в «Реквием», мы знаем по отдельным публикациям: «И упало каменное слово...» («Приговор»), «Распятие», «Нет, это не я, это кто-то другой страдает...». Почти все стихотворения, строфы, составившие «Реквием», датированы предвоенными годами. Но окончательное единство этому циклу Ахматова придала в период, непосредственно наступивший после XX съезда партии. Новая эпоха открыла возможность ощутить строфы боли, гнева и горечи как единый катарсис, как целостное произведение, а в конечном счете — как победу художника, человека и самого времени над злом.

Я помню, как в шестидесятые годы Анна Андреевна Ахматова радовалась новому признанию ее поэзии, встрече с молодыми ценителями ее стихов, новой атмосфере творчества. Когда мне довелось побывать в 1965 году у Ахматовой в Ленинграде и в Комарове, она говорила о появлении без ее ведома издания «Реквиема» за рубежом. Ахматова создала «Реквием», повинувшись велению совести и отзываясь на социальный импульс времени. Это был все тот же голос, что произнес: «Мы знаем, что ныне лежит на весах и что

лимый от пути Родины... «Мы ни единого удара не отклонили от себя» (1922 год).

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Никогда в поэзии Ахматовой не могла явиться нота обиды на страну, на народ, на Россию... Ведь она и не отделяла себя от России, от народа, от простых людей, от всего, что происходит со всеми... «Я была тогда с моим народом...» Не только «тогда» или когда-либо, а изначально и навеки... Вот строки самого раннего стихотворения, вошедшего в «Реквием» и датированного осенью 1935 года... Здесь уже взята интонация народного плача, древнего, как жизнь... Вот этот голос, хватающий за душу, идущий из глубин истории...

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В тесной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе... Не забыть! —
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

Лирическая героиня «Реквиема» Ахматовой, подобно лирическому герою «На поле Куликовом» Блока, погружена и в историю, и в современность; это образ — сегодняшний и исконный, глубоко русский. Но героиня «Реквиема» — лицо особое, высшее: это Женщина, это Мать... А трагический сюжет «Реквиема» разворачивается все-таки не в отдаленной истории, а сейчас, — сейчас, когда возглашаются эти стихи-плачи, стихи-заклинания, стихи-проклятия... Ритмы сменяются, словно бы Мать пробует новые и новые интонации, чтобы заклясть, одолеть несчастье...

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой,
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек
И долго ль казни ждать.

(1939 год)

Трагическая исповедь, лирическое заклятие, горестный вопль обретают эпический характер. «Посвящение», написанное в марте 1940 года и предвещающее рассказ о судьбе

сына и матери, начинается в песенном ключе, выражающем именно массовую душу огромного бедствия. Эти строки вбирают, можно сказать, пушкинско-декабристские вольнолюбивые мотивы...

Перед этим горем гнутся горы,
 Не течет великая река,
 Но крепки тюремные затворы,
 А за ними «каторжные норы»
 И смертельная тоска.
 Для кого-то веет ветер свежий,
 Для кого-то нежится закат —
 Мы не знаем, мы повсюду те же,
 Слышим лишь ключей постылый скрежет
 Да шаги тяжелые солдат.
 Подымались как к обедне ранней,
 По столице одичалой шли,
 Там встречались, мертвых бездыханней,
 Солнце ниже, и Нева туманней,
 А надежда все поет вдали.

(март 1940 года)

«Реквием» не обычный цикл стихотворений, а скорее поэма с огромным эпическим размахом. Тема личного горя, личной судьбы, плач матери по сыну, рассказ о конкретных событиях — все это далеко не исчерпывает «Реквиема». Лирический, автобиографический мотив постоянно окружен широчайшим «Куликовым полем» могучих эпических, национально-исторических и общечеловеческих переключек. И самые современные (для периодов «ежовщины» и «бериевщины») зловещие штрихи, детали, выражения не натуралистичны, а грозно-музыкальны. Речь идет о восприятии Матери, у которой отняли Сына: «Звезды смерти стояли над нами, и безвинная корчилась Русь под кровавыми сапогами и под шинами черных марусь». Горе Матери беспредельно, и гнев Матери беспределен. Но трагедия разворачивается в Истории, и оттого есть Надежда, ибо преступления влекут Возмездие. А начало «Реквиема», датированное 1957 и 1961 годами, уже говорит о ходе Истории.

Мудрость Ахматовой неотделима от ее мужества поэта. И «Реквием», заключенный, казалось бы, в раму отошедшей эпохи, продолжает кричать, рыдать, взывать о несчастье Матери, о беде народа... Невозможно «память до конца убить», невозможно даже умереть, невозможно ничего «унести с собою»...

Ни сына страшные глаза —
 Окаменелое страданье,
 Ни день, когда пришла гроза,

Ни час тюремного свиданья,
Ни милую прохладу рук,
Ни лип взволнованные тени,
Ни отдаленный легкий звук —
Слова последних утешений.

(4 мая 1940 года)

С горестной иронией вспоминает Ахматова о своей давней лирической героине, «царскосельской веселой грешнице», о себе, о молодости, но без тени сожаления, ибо долг поэта и человека — быть со всеми... И от автобиографического мотива Материнский Плач поднимается до огромных общечеловеческих символов «Распятия».

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

(1943 год)

Ибо нет страшнее горя Матери... Но нет и сильнее ее надежды... И нет победительней и властней ее молитвы, ее веры... «А я молюсь не о себе одной...» — говорит Мать в «Эпилоге».

«Эпилог» написан в марте 1940 года, но какой мощной веры, какого человеческого превосходства над палачами и тюремщиками исполнены эти непреклонные, бесслезные двустушия:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забуть громохание черных марушь.

Забуть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Так и заканчивается «Реквием» — великий Плач Матери. Великий, горестный и гордый... А через два года, в феврале — марте 1942 года, мы услышим этот голос, да, этот голос, славящий «Мужество»:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.

Ибо нет мужества большего, чем мужество Матери. И мы слышим сегодня ахматовский «Реквием» как вещей знак надежд и чаяний нашего революционного, мужественного времени.

Сегодня нам трудно читать эти строки спокойно, рассудительно... И это лишь непосредственный отклик на жгучую боль и высокое самоотвержение поэзии...

* * *

В жизни нашей литературы, в нашей духовной жизни произошло важное, значительное событие: опубликована поэма Александра Твардовского «По праву памяти» (февральская книга журнала «Знамя» за 1987 год; за тот же год мартовский номер «Нового мира» — с черновыми вариантами).

Поэмы Твардовского занимают в его творчестве станковое, связующее место, определяя вехи развития поэта и времени, скрепляя пережитое и созданное масштабами эпического обобщения. Путь и память — ключевые понятия этого художественного и нравственного мира. И в истории отечественной поэзии, и в общественной жизни поэмы Твардовского всегда были этапными событиями. Вспомним «Страну Муравию», «Василия Теркина», «Дом у дороги», «За далью — даль»... В каждой из них — эпоха народной жизни, народного подвига.

И вот — «По праву памяти»... В редакционном предисловии отмечается, что Александр Трифонович Твардовский работал над поэмой в 1966—1969 годах. Это произведение, мыслившееся первоначально автором как одна из «дополнительных» глав к поэме «За далью — даль», приобрело в ходе работы самостоятельный характер. «Итак, перед нами — лирическая поэма, последняя поэма автора «Василия Теркина». Она была закончена и подготовлена им самим к печати за два года до смерти».

Горько думать, что Твардовский при жизни не увидел своей последней поэмы, опубликованной в нашей печати. И мы, современники, литераторы, все, кто следил за развитием поэзии, помним и знаем, что это унижительное обстоятельство явилось одной из смертельных ран, нанесенных поэту, гордая душа которого не вынесла тяжелых обид последних лет. Публикация поэмы «По праву памяти» почти через двадцать лет после ее написания — это обвинение тем, кто хотел заставить молчать поэзию и память.

Забыть, забыть велят безмолвно,
Хотят в забвенье утопить
Живую быль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть!

Забыть родных и близких лица
И столько судеб крестный путь —
Все то, что сном давнишним будь,
Дурною, дикой небылицей,
Так и ее — поди, забудь.

Но это было явной бутью
Для тех, чей был оборван век,
Для ставших лагерною пылью,
Как некто некогда изрек.

Поэт был верен правде, ленинской правде; он шел от решений и пафоса XX и XXII съездов партии, вскрывших беззакония, которые творились под знаком культа Сталина; он шел от правды лично пережитого и выстраданного. Твардовский шел не сгибаясь, вопрекор набиравшей силу тенденции второй половины шестидесятых годов — попытаться предать забвению «стольких судеб крестный путь». В итоге это оказалось, как мы видим, невозможно, хотя установка — «в забвенье утопить живую быль» — властно преграждала путь правде. Партия, народ вновь нашли в себе достаточно нравственной энергии, мужества, чести, чтобы вернуть права бессонной памяти и несмолкающей совести. И поэма Твардовского прорвалась к нашим дням, к нашему времени, зазвучав в единстве с нашим сегодняшним устремлением — к ленинской откровенности:

Спроста иные затвердили,
Что будго нам про черный день
Не ко двору все эти были,
На нас кидajúщие тень.

Но все, что было, не забыто,
Не шито-крыто на миру.
Одна неправда нам в убыток,
И только правда ко двору!

Радостно думать и знать, что мы произносим сегодня эти слова открыто, как наш общественный девиз, хотя горько сознавать, что слишком долго ждали честные строки живой, гласной встречи с читателем, с народом... Ведь и судьба поэта, неотделимая от судьбы страны, сложилась так, что должны были пройти годы, десятилетия, прежде чем удалось «немую боль в слова облечь». Осознать, воплотить, произнести...

Ту боль, что скрытно временами
И встарь теснила нам сердца
И что глушили мы громами
Рукоплесканий в честь отца.

Еще в поэме «Страна Муравия», мы помним, простерта «надо всей страной — рука, зовущая вперед». И в той поэме от души исповедуется, вопрошает крестьянин Никита Моргунок:

— Товарищ Сталин!
Дай ответ,
Чтоб люди зря не спорили:
Конец предвидится ай нет
Всей этой суетории?..
И жизнь — на слом,
И все на слом —
Под корень, подчистую.
А что к хорошему идем,
Так я не протестую.

Так, быть может, размышлял и отец поэта на своем хуторе Загорье... «И жизнь — на слом, и все на слом — под корень, подчистую». О том, как драматически неумолимые события перевернули судьбы семьи поэта, с потрясающей силой и обнаженностью говорит поздний (1965 года) цикл «Памяти матери»:

В краю, куда их вывели гуртом,
Где ни села вблизи, не то что города,
На севере, тайгою запертом,
Всего там было — холода и голода.

Подготавливая пятитомное собрание своих сочинений (М., 1966—1971), Твардовский восстанавливает во второй главе поэмы «Страна Муравия» восемь строк, рисующих участь крестьян и их семей, «что пошли на Соловки»:

— Их не били, не вязали,
Не пытали пытками,
Их везли, везли возами
С детьми и пожитками.
А кто сам не шел из хаты,

Кто кидался в обмороки, —
Милицейские ребята
Выводили под руки...

Поразительная по лаконизму, пронзительная по интонации картина огромного народного горя, беды, обрушившейся на кормильцев страны... Эти строки надо читать в контексте всей поэмы (см.: А. Т. Твардовский. Собр. соч. в 6-ти т., т. I. М., 1976, с. 233 и 415).

В поэзии Твардовского эта тема большей частью присутствует затаенно, как «немая боль», пропитавшая собой, в сущности, многие его строки, и военные, и послевоенные... Сегодня это яснее, ощутимее, понятней... При жизни поэта для нас, читателей-современников, тема трагической памяти тридцатых годов программно зазвучала в поэме Твардовского «За далью — даль» (окончена в 1960 году), особенно в главах «Друг детства» и «Так это было».

Нелегко, исподволь, мучительно, но неуклонно пробирается эта неизбывная тема:

Я не скажу, что в ней отрада,
Что память эта мне легка,
Но мне свое исполнить надо,
Чтоб в даль глядеть наверняка...

Твардовский подчеркнет: «Мне правда партии велела всегда во всем быть верным ей». В главе «Так это было» поэт стремится разобраться в сложных чувствах и думах, какие вызывает теперь образ Сталина. Твардовский прямо, не отворачиваясь от правды, признает:

Так это было: четверть века
Призывом к бою и труду
Звучало имя человека
Со словом Родина в ряду.

Поэт не снимает ответственности и с себя за культ «грозного отца»:

О том не пели наши оды,
Что в час лихой, закон презрев,
Он мог на целые народы
Обрушить свой верховный гнев...

Вместе с тем достоинство и честь подлинной памяти не позволяют поэту легко, бездумно, с ходу отречься от того, что целую эпоху было samozабвенной верой: «И под Москвой, и на Урале — в труде, лишениях и борьбе — мы этой воле доверяли никак не меньше, чем себе». Снова и снова поэт повторяет: «Тут ни убавить, ни прибавить, — так это было на земле».

Твардовский не раз возвращался к тексту главы «Так это было». И это не являлось простой стилистической редактурой. Мысль поэта продолжала работать, тема углублялась, образ эпохи усложнялся, драматизировался.

Поэма «По праву памяти» возникает на волне раздумий, связанных так или иначе с главами поэмы «За далью — даль», с поэмой «Теркин на том свете», с циклом «Памяти матери» и со всей лирикой Твардовского последних лет.

Стихотворение «На сеновале», опубликованное впервые в 1969 году, датированное 1967 годом, становится первой главой поэмы «По праву памяти» и называется — «Перед отлетом». По-иному теперь, в контексте поэмы, читается рассказ о деревенских юношах, которые готовятся уехать в Москву учиться и не догадываются, «что здесь, за нашей спиной, сорвется с места край родной и закружится в хороводе вслед за метелицей сплошной...».

«По праву памяти» — это дальнейшее углубление темы, заявленной в главах поэмы «За далью — даль». И по тональности, по интонации последняя поэма Твардовского ощутимо отличается от «За далью — даль». Тема памяти звучит суровее, строже; сказывается и то, что Твардовский пишет в изменившейся общественной атмосфере, когда пыталось восторжествовать забвение, и то, что тема взята во многом автобиографично, лично, исповедально. «Сын за отца не отвечает» — называется центральная глава поэмы. Но ведь речь поэт ведет и о себе, и о своем отце, и о многих тысячах таких же сыновей и отцов... Мучительно трудно прорваться к такой откровенности, к такой обобщенности, в сердце которой судьба твоей семьи...

О, годы юности немилой,
Ее жестоких передраг,
То был отец, то вдруг он — враг.
А мать?
Но сказано: два мира,
И ничего о матерях...

И здесь, куда -- за половодьем
Тех лет -- спешил ты босиком,
Ты именуешься отродьем,
Не сыном даже, а сынком...
А как с той кличкой жить парнишке,
Как отбывать безвестный срок,
Не понаслышке,
Не из книжки
Толкует автор этих строк...

Название главе дала «высочайшая» формула, все лицемерие которой обличает поэт, знающий — не понаслыш-

ке — цену деспотическому «великодушию». И оставляющий образ минувшего как правду, обращенную к младшим поколениям:

Сын за отца не отвечает —
Пять слов по счету, ровно пять.
Но что они в себе вмещают,
Вам, молодым, не вдруг обнять.

Их обронил в кремлевском зале
Тот, кто для всех нас был одним
Судеб вершителем земным,
Кого народы величали
На торжествах отцом родным.

Вам —
Из другого поколения —
Едва ль постичь до глубины
Тех слов коротких откровенье
Для виноватых без вины.

Казалось бы, один из штрихов далекого уже прошлого, одна из «исторических» фраз, один из моментов культа... Но все наполняется совсем иным смыслом, когда поэт вспоминает руки, какие были у отца. Руки **своего** отца... И неожиданно произносит страшное прозвище, кличку, «знак беды»...

Те руки, что своею волей —
Ни разогнуть, ни сжать в кулак:
Отдельных не было мозолей —
Сплошная.
Подлинно — кулак!

И прозвище, звучавшее, как приговор, оборачивается невольным именем труженика, мужика, что «горбел годами над землей». А «милостивое» — «сын за отца не отвечает» — отзывается трагедией, массовым беззаконием, произволом:

Пять кратких слов...
Но год от года
На нет сходили те слова,
И званье сын врага народа
Уже при них вошло в права.

И за одной чертой закона
Уже равняла всех судьба:
Сын кулака иль сын наркома,
Сын командарма иль попа...

Клеймо с рожденья отмечало
Младенца вражеских кровей.
И все, казалось, не хватало
Стране клейменных сыновей.

Нет, забыть такое невозможно, нельзя. Да и неверно было бы нам отворачиваться от мрачных страниц собственной истории. «Кто прячет прошлое ревниво, тот вряд ли с будущим в ладу...» — убежден поэт. Но каким образом зло оказалось столь сильным? Надо взглядеться в историю, чтобы понять: зло выдавало себя за добро, подстраивалось к имени Ленина...

И, грубо сдвоив имена,
Мы как одно их возглашали
И заносили на скрижали,
Как будто суть была одна.

Ленинские принципы и исторический опыт — вот «надежная мерка», «чтоб с правдой сущей быть не врозь».

В заключение поэт возвращается мыслью к тем молодым людям, которые когда-то собирались покинуть родную деревню. «...Ну что ж, пускай на сеновале, где мы в ту ночь отвергли сон, иными мнились наши дали, — нам сокрушаться не резон». Время освободило нас от веры в идолов, но зато возвратило полномочия человеческой памяти и человеческой совести¹.

Замечательная поэма Александра Твардовского вернулась к нам именно «по праву памяти». Вернулась в дни, когда мы, говоря словами поэта, ставим своей общей задачей быть всегда

Людьми,
из тех людей,
что людям,
Не пряча глаз,
Глядят в глаза.

Как сказал однажды Александр Твардовский (обращаясь к Василию Быкову): «Все минется, а правда останется».

И горькая правда не заслоняет от нас всей героической правды эпохи, где «были Турксиб, и Магнитка, и флаг над Берлином». И для нас еще выше подвиг народа, создавшего великую державу и спасшего мир от фашизма. Народа, умеющего смотреть правде прямо в глаза.

¹ Отметим две принципиально важные статьи, связанные с нашей темой: Ю. Бургина «Вам, из другого поколения...» (Октябрь, 1987, № 8) и Ю. Карякина «Стоит ли наступать на грабли?» (Знамя, 1987, № 9).

Звездная вспышка

(Поэтический мир Н. С. Гумилева)

Среди образов, объединявших поэзию Гумилева и его непосредственных предшественников-символистов, особенно заметны астральные, космические — звезды, планеты и их «сад» (иногда «зоологический» — сад «небесных зверей», как они названы в прозе Гумилева), Млечный Путь, кометы то и дело возникают в его стихах. Уместно поэтому будет заимствовать из этой же области уподобление для того, чтобы охарактеризовать поэтическую судьбу самого Гумилева, развитие его дара. Оно напоминает взрыв звезды, перед своим уничтожением внезапно ярко вспыхнувшей и пославшей поток света в окружающие ее пространства (подобно, скажем мы сейчас, той Сверхновой, которая вспыхнула недалеко от нашей Галактики в начале 1987 г.). Стало привычным думать о больших поэтах как об очень рано формирующихся. Действительно, даже если отвлечься от нескольких вундеркиндов, начинавших, как Рембо или Леопарди (занимавший Гумилева, посвятившего ему набросок своих терцин¹), с весьма совершенных стихов (и поэтической прозы), многие крупные поэты почти с самого начала обнаруживают себя; иногда исключение составляют самые первые книги (но уже не следующие за ними), и то, скорее всего, для невнимательного или неразборчивого читателя. Такой проницательный знаток и ценитель чужой поэзии, каким был Гумилев, уже по первой книге Цветаевой «Вечерний альбом» угадал, что она «внутренне талантлива, внутренне своеобразна... Многое ново в этой книге: нова смелая (иногда чрезмерно) интимность; новы темы, например, детская влюбленность; ново непосредственное, безумное любование пустяками жизни. И, как и надо было думать, здесь инстинктивно угаданы все главнейшие законы поэ-

¹ Гумилев Н. Леопарди. Набросок.— Дружба народов, 1986, № 12, с. 183.

зии»¹. Но для того, чтобы так понимать обещания, содержащиеся в еще очень незрелых стихах, надо уметь домыслить многое за автора. Вероятно, в случае нескольких первых книг самого Гумилева даже и такое умение не помогло бы (далее мы увидим, что и он сам был очень строг к себе). Он удивительно поздно раскрывается как большой поэт. Это надо иметь в виду и теперь, когда с ним начинают заново знакомиться и знакомить. Не стоит это знакомство обставлять академически, в хронологическом порядке первых сборников, которые могут только от него оттолкнуть, во всяком случае, едва ли привлекут людей, искушенных в достижениях новой русской поэзии. Итак, предложенное сравнение со вспыхнувшей звездой не лестно для раннего Гумилева, в чьих сборниках мы найдем только материал для того, что потом взорвется.

Поясню свою мысль сопоставлением. Мне всегда казалось, что Лермонтову мешают многотомные издания, включающие все написанное им, начиная с детства. Слишком резко (и об этом хорошо сказал тот же Гумилев в одной из статей) проходит грань, отделяющая Лермонтова-романтика с отдельными достижениями («По небу полуночи») от его лучших и последних стихов. Этот рубеж полностью изолирует вершинные предсмертные взлеты ото всего, что было до них. Взлет оттого и взлет, что его нельзя предвидеть. Возможно, что он и подготовлен предшествующим, но нам бросается в глаза прежде всего различие. Так и у Гумилева. Многие теперь согласятся с тем, что «Огненный столп» и непосредственно примыкающие по времени написания и по духу к этому сборнику стихи неизмеримо выше всего предшествующего².

Еще в рассказе «Последний придворный поэт» молодой (в год публикации рассказа³ Гумилеву было всего 22 года) автор сам описал возможную перемену поэта, внезапно перед концом (если не жизни, то службы при дворе) расстающегося с традиционной манерой: «Стихи были совсем новые, может быть, прекрасные, но во всяком случае не предусмотренные этикетом. Похожие на стихи городских поэтов, столь нелюбимых при дворе, они были еще ярче, еще увлекательнее, словно долго сдерживаемый талант придворного поэта вдруг создал все, от чего он так долго и упорно отрекался. Стремительно выбегали строки, нагоняя одна дру-

¹ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, письмо XVII.

² Ср. оценку разных периодов его творчества: Павловский А. Николай Гумилев.— Вопросы литературы, 1986, № 10, с. 94—131.

³ «Речь», 1908, 27 июля.

гую, с медным звоном встречались рифмы, и прекрасные образы вставали, как былые призраки из глубины неведомых пропастей».

Гумилев сходен с героем своего раннего рассказа еще и тем, как внимательно читает всех поэтов — своих современников. Быть может, того не осознавая, он учился у каждого из них — не только у Блока, как все крупные поэты его поколения, но и у этих последних — но стало это видно лишь в поздних стихах, где Гумилев одновременно и акмеист, и футурист (притом крайний), и имажинист. Поэт-герой рассказа, по словам автора, в ответ на предсказание, чем «кончится его служба... нахмурился бы еще мрачнее, негодуящим презрением отвечая на предсказание, как на неуместную шутку». Но и молодой Гумилев едва ли бы согласился с предвещанием будущих своих стихов.

В чем секрет поздних стихов Гумилева? Они отличаются необычайной мощью, притом такой, которая смещает все привычные представления и внутри каждого стихотворения. Посмотрим на то, как изменились повседневные категории пространства и времени в стихотворении «Заблудившийся трамвай», о котором хорошо сказала Цветаева в своих воспоминаниях о Мандельштаме («История одного посвящения»): по ее словам, сентенции молодого Гумилева-мэтра бесследно разлетелись «под колесами» его же «Трамвая». Под этими колесами, как в науке и искусстве нашего века, разрушаются и все обычные представления о географии и хронологии.

Стихотворение Гумилева начинается на «улице незнакомой», откуда трамвай «по трем мостам» уносит поэта «через Неву, через Нил и Сену» после того, как едущие на нем «обогнули стену» и «проскочили сквозь рощу пальм». Смещение и соединение всех земных мест, когда-либо увиденных поэтом, сопровождается таким же смещением времен: стихотворение оттого и называется «Заблудившийся трамвай», что трамвай в нем «заблудился в бездне времен». До того как Гумилев увидел заблудившимся в «бездне времен» трамвай, он в стихотворении «Стокгольм» (вошедшем в «Костер») писал о себе самом:

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,—

(вариант: «В глухих коридорах пространств и времен»).

Лучше всего это смещение пространственно-временных представлений видно в строфе «Заблудившегося трамвая», где возникают события недавнего прошлого:

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик,— конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Еще заметнее смещение и временных, и причинно-следственных отношений в конце стихотворения, где автор и его любимая неожиданно переносятся в XVIII в.:

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Давно предположено, что в Машеньке, к которой как к любимой автор обращается в «Заблудившемся трамвае», можно увидеть воспоминание о героине «Капитанской дочки». Но фабула изменена: с Императрицей у Гумилева встречается автор, а не Машенька, и после этой встречи им больше не суждено увидеть друг друга. Напротив, Императрица естественно вызывает образ Медного Всадника, ею поставленного, и по пространственной смежности с ним — твердыню Исаакия, где автор должен отслужить молебен о здравии Машеньки, в смерти которой перед тем сомневался:

Где же теперь твой голос и тело?
Может ли быть, что ты умерла!

На вопрос: «Где я?» — сердце поэта отвечает переименованной ссылкой на поиски Индии Духа у немецких романтиков, Шлегелей и Гейне (вспомним вопрос последнего: «Мы искали Индию физическую и нашли Америку; теперь мы ищем духовную Индию, и что мы найдем?»).

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?

Две строфы, следующие за этим вопросом, относятся не к прошлому, а к будущему. Они представляют собой мрачное (сюрреалистическое, сказали бы мы, если бы не шла речь о времени до появления сюрреализма) метафорическое предвидение смерти поэта:

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленая,— знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.
В красной рубашке, с лицом как вымя,

Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящичке скользком, на самом дне.

Сколько можно судить по напечатанной в 1916 г. прозе Гумилева «Африканская охота (Из путевого дневника)», образ своей головы, отрубленной палачом по причинам политическим, привиделся ему еще в Африке после охоты: «Ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову, и я, истекая кровью, аплодирую умению палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно»¹. Этот пригрезившийся в кошмарном сне образ, навязчиво повторяющийся в «Заблудившемся трамвае», помножен на отсутствие овощей (примета времени), вместо которых в зеленой лавке продают мертвые головы. Гумилев во многих стихах, входящих в последние его сборники, предсказывал свою смерть; напомним хотя бы его фронтовые стихи «Он стоит пред раскаленным горном» и «Она везде...»². То, что поэты вещуны и особенно умеют предвидеть (если не накликать) свою судьбу (как Ахматова — вспомним ее «Дай мне долгие годы недуга») и свою смерть, известно по многим примерам. Речь идет далеко не только о той смерти, которую поэт сам себе строит, о самоубийстве, первые предчувствия которого (например, у Маяковского) могут опережать самый конец на десятилетия; и не только о гибели из-за дуэли, которую для человека верующего (и оттого не считающего себя вправе у себя самого отнять жизнь) можно было бы считать как бы «вероятностной» (зависящей от случая), приблизительной заменой самоубийства. Стоит вспомнить и о тех, кто (как Гумилев на германском фронте) думал о пуле, их подстерегающей. Напомню хотя бы удивительные стихи Байрона, описывающие его гибель «за свободу» другого народа, и в особенности предсказание Шарля Пэги, написанное незадолго до того, как он пал на холмах при Марне; в блестящем переводе Бенедикта Лившица оно звучит так:

Блажен, кто пал в пылу великого сраженья
И к Богу, падая, был обращен лицом.

В те же годы, когда Гумилев пишет «Он стоит пред раскаленным горном», Аполлинер предвидит рану в голову, которая сведет его в могилу:

¹ Гумилев Н. С. Африканская охота (Из путевого дневника).— Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива», 1916, № 8, с. 565.

² Ти мен ч и к Р. (Д.) «Над седою, вспененной Двиной...» Н. Гумилев в Латвии: 1916—1917.— Даугава, 1986, № 8, с. 115.

Минерва рождена моею головой,
Кровавая звезда — венец мой неизменный...¹

Но вернемся к Гумилеву. Предвидение собственной смерти в «Заблудившемся трамвае», где он сам собирается отслужить в Исаакиевском соборе панихиду по себе, сопровождается удивительным открытием:

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет.

Исследователя русской поэзии XX века в этих строках поражает переключка с Блоком. В цитированных строках — при разнице темперамента и температуры — прямой отзвук блоковских

И к вздрагиваньям медленного хлада
Ты постепенно душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.

Замечу, что это не единственный случай, где видно прямое влияние Блока на Гумилева (им восхищавшегося, что хорошо видно и из «Писем о русской поэзии»). Блоковское «Ты как отзвук забытого гимна . В моей черной и дикой судьбе» у Гумилева отозвалось дважды: почти дословно и с сохранением точно этого же размера в «О тебе» (из цикла «К синей звезде» и сборника «Костер»):

В человеческой, темной судьбе
Ты — крылатый призыв к вышине,—

и с изменением размера, остающегося трехсложным, в финале «Канцоны первой» (из того же сборника; первоначально посвящалась Ларисе Рейснер, судя по письму ей Гумилева):

Да, ты в моей беспокойной² судьбе
Ерусалим пилигримов.

Подобные бесспорные совпадения именно у позднего Гумилева делают очевидным возраставшее влияние на него Блока (что не имеет никакого отношения к достаточно напряженным их личным и литературно-общественным отношениям).

Но кроме литературного влияния в строках о лучах или свете, бьющем «оттуда», есть и несомненное сходство опыта обоих поэтов, делающего цитированные строки столь подлинными.

¹ Перевод мой.

² Вариант: одинокой.

Как понять этот опыт? Что означает при жизни поэта, предчувствующего свою смерть (обоим предстояло умереть почти одновременно), увиденный им свет, бьющий оттуда? Я думаю, легче всего пояснить этот биографический опыт Гумилева, без которого трудно понять поздние его стихи, сравнением с судьбой великого математика Галуа. Этот молодой человек, радикальностью взглядов (он был крайним революционером) с Гумилевым совсем не схожий, уподоблялся ему характером, ищущим если не приключений, то опасностей и все время приводившим его (как и Гумилева) на край гибели. В ночь перед вызванной личными причинами дуэлью, рано оборвавшей его жизнь, Галуа в письме к другу записал свои открытия, намного опережавшие современную ему математику. Этот факт, напоминающий и о поздних стихах Гумилева, как будто поясняет, что значит «оттуда бьющий свет» — предвидение будущего, не пугающее, а мобилизующее, создающее все условия для выбора. Как в одном из самых известных ранних стихотворений Гумилева «Выбор», человек свободен потому, что у него остается

...несравненное право —
Самому выбрать свою смерть.

«Своя смерть» — сочетание, в русском и других родственных ему языках (славянских, балтийских, иранских) уходящее корнями в доисторическое прошлое. У некоторых больших писателей XX века, в том числе у Андре Мальро, во многом близкого Гумилеву в своей поэтике восточного мужества и жертвенного героизма и в своей тяге к Востоку, как и у одного из великих символистов — Рильке, тема «своей смерти» стала чуть ли не главной. Для героя автобиографической прозы Рильке Мальте Лауридс Бригге «своя смерть» старого дворянина была главным, что он запомнил о своем родственнике. Это и отличало жизнь в прошлом от того Парижа начала века, где жил (тогда секретарствуя у скульптора Родена) и сам Рильке, и его герой. В современном городе — массовая фабрика смертей, в прошлом умирали индивидуально, сохраняя свое личное достоинство. Это близко и Гумилеву. Его собственная смерть, о которой он заранее пишет в стихах (из «Костра»: «Я и вы»), — не такая, как у других:

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый
 Протестантский, прибранный рай,
 А туда, где разбойник, мытарь
 И блудница крикнут: вставай!

Тема романтического отъединения поэта в этом стихотворении относится не только к смерти, но и ко всей жизни, к художественным вкусам, занятиям, любви. Гумилев неожиданно (как и во многих других поздних своих стихах) сближается с эпатажем футуристов и их предшественников — французских «проклятых» поэтов, он во всем противостоит буржуазной прибранности и правильности:

...И мне нравится не гитара,
 А дикарский напев зурны...

Отчуждение от «нормального» европейского быта увело поэта на Восток, не просто в мечтах, а в его кипучей жизни. Оттого и экзотичность такого позднего его африканского цикла, как стихи, вошедшие в сборник «Колчан», оправдана и обеспечена всем запасом его воспоминаний об африканских поездках. Восток для Гумилева сначала и довольно долго (даже и после первых поездок) оставался окрашенным в тона следования несколько поверхностному ориентализму, ориентированному на восточные стихи Теофиля Готье и французских парнасцев¹. Но, как и в других отношениях, поздний Гумилев порывает с этой чистой декоративностью. Его последние стихи об Африке, как и все, что написано в поздний период творчества, отличаются достоверностью и деталей (быть может, сродни стихам и прозе Бунина), и самого отношения к Африке, выраженного уже во вступительном стихотворении к сборнику «Колчан». Некоторые из образов этого стихотворения, как и других сборников, могут быть расшифрованы при знакомстве с африканскими произведениями искусства, находившимися в собрании Гумилева: складень с изображением Христа и Марии² имелся им в виду в последней заключительной строфе этого вступления:

Дай скончаться под той сикоморою,
 Где с Христом отдыхала Мария.

Африканские вещи, привезенные Гумилевым из его экспедиций и переданные им в Музей этнографии Акаде-

¹ Об этих традициях изображения Востока см. подробнее: Иванов Вяч. В. Темы и стили Востока в поэзии Запада.— В кн.: Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М.: «Наука», 1985, с. 424—470.

² Гумилев Н. С. Африканский дневник.— Огонек, 1987, № 4, с. 19.

мии наук (для которой он и совершал одну из самых трудных своих поездок в Африку), для него оставались воспоминанием об этих экспедициях, оттого они и оживали в его стихах. Оттого на свидание с ними он ходил в Музей этнографии, которому посвящены в «Колчане» проникновенные строки («Есть музей этнографии в городе этом»). Гумилева поэтому с полным правом упоминают среди тех, кто начинал еще в 20-х годах, если не раньше, по-новому относиться к музеям как к части культурной памяти¹. И здесь кажется естественной аналогия с Андре Мальро, в молодости охотившимся в Юго-Восточной Азии за произведениями восточного искусства, а позднее описавшим эти поездки и пришедшим к концу жизни к идее единого «музея», объединяющего традиции Востока и Запада.

Со временем, когда благодаря находке и публикации африканского дневника Н. С. Гумилева² и других материалов, связанных с его путешествиями, будет изучаться его деятельность открывателя новых дорог по Африке, станет яснее, насколько этот реальный опыт лежит в основе стихотворений, вошедших в «Колчан». Но уже и сейчас можно сказать, что Гумилев — один из тех поэтов, которые Восток своих мечтаний сверили с реальным Востоком. Одним из первых Гумилев увидел в своем «Египте» то, что в то время еще далеко не всем было заметно:

Пусть хозяева здесь англичане,
Пьют вино и играют в футбол
И халифа в высоком Диване
Уж не властен святой произвол.

Пусть, но истинный царь над страной
Не араб и не белый, а тот,
Кто с сохой или с бороною
Черных буйволов в поле ведет.

Пусть ютится он в поле из ила,
Умирает, как звери, в лесах,
Он — любимец священного Нила
И его современник феллах.

Для него ежегодно разливы
Этих рыжих всклокоченных вод
Затопляют богатые нивы,
Где тройную он жатву берет³.

¹ См.: Леви-Строс К. Структурная антропология, 2-е изд. М.: «Наука», 1985, с. 364.

² Гумилев Н. С. Африканский дневник.— Огонек, 1987, № 14, 15.

³ См. сб.: Восточные мотивы. М., 1985, с. 156.

Уже и по этому стихотворению, и по другим поэтическим и прозаическим вещам Гумилева можно судить о том, насколько во взгляде на будущий «третий мир» он был серьезнее тех, кто его, как и часто с ним сравниваемого Киплинга, торопился обвинить во всех смертных грехах «колониалистического» отношения к туземному населению. Здесь не место подробно говорить о правильности позиции А. Швейцера, об историческом опыте новой истории Африки. Скажу лишь, что и в африканской поэме «Мик», и в «Колчане», и в дневниковых записях и прозе, к ним примыкающих, Гумилев стремился писать с натуры, изображал именно то, что ему довелось увидеть ценой очень нелегкой, которую, как и все другие жизненные долги, он заплатил с лихвой.

Отношение Гумилева к своей биографии отчасти его объединяет с другими большими поэтами послеблоковского времени, которые, как Маяковский и Есенин, рассматривали свою биографию как продолжение творчества, а творчество — как продолжение биографии (другие, как Пастернак, декларативно отказывались от этой «зрелищно-биографической» поэзии, но постепено, особенно к концу жизни, с ней смыкались). Уже в одном из ранних писем молодой Гумилев пишет: «Что есть прекрасная жизнь как не реализация вымыслов, созданных искусством? Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит свою картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого камня высекают самые дивные статуи?»¹ Работой с этим трудным материалом жизни, Гумилев на всем отведенном ему не слишком долгом интервале занимался с таким же усердием, с каким он работал и над словом.

Одно из поздних стихотворений Гумилева «Память» (из «Огненного столпа») посвящено как бы общему обзору биографии поэта. Подобно современным нейропсихологам, установившим реальность одномоментных срезов жизни, которые существуют в памяти человека, Гумилев обзревает такие срезы своей жизни, называя их «душами», меняющимися при том, что единым остается только тело («Мы меняем души, не тела»).

Начинает Гумилев с самых ранних воспоминаний своего детства:

Самый первый — некрасив и тонок,
Полюбивший только сумрак роц,

¹ Письмо Н. С. Гумилева к В. Е. Арэнс от 1 июля 1908 г. См.: Известные письма Н. С. Гумилева (Публикация Р. Д. Тименчика). — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1987, т. 46, № 1, с. 51.

Лист опавший, колдовской ребенок,
Словом останавливавший дождь,

Дерево, да рыжая собака —
Вот кого он взял себе в друзья...

Как бы развитием тех же тем детства, образов деревьев и других растений, с которыми дружил ребенок, оказываются начальные стихотворения «Костра», особенно «Деревья» и «Детство», где Гумилев-ребенок

Не один,— с моими друзьями,
С мать-и-мачехой, с лопухом...

А другой друг — рыжая собака становится героем «Осени» — тоже одного из начальных стихотворений «Костра», которое все окрашено в рыжеватые (красно-оранжевые) тона в масть этой любимой собаке (кажется неслучайной и звуковая переключка «оранжереи» в пятой строке с начальным эпитетом «оранжево» — в первой строке):

Оранжево-красное небо...
Порывистый ветер качает
Кровавую гроздь рябины.
Догоняю бежавшую лошадь
Мимо стекол оранжереи,
Решетки старого парка
И лебединого пруда.
Косматая, рыжая, рядом
Несется моя собака,
Которая мне милее
Даже родного брата,
Которую буду помнить,
Если она издохнет...

Детство, проведенное наедине с собакой и растениями, сменяется совершенно отличным от него срезом жизни, изображенным иронично и отчужденно. Этот, следующий образ поэта, или «душа», сменяющая душу ребенка, зрелому Гумилеву несимпатичен:

И второй. Любил он ветер с юга,
В каждом шуме слышал звоны лир.
Говорил, что жизнь — его подруга,
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне. Это
Он хотел стать богом и царем.
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой опустелый дом.

Гумилев отказывается в этих стихах от многого — от самых разных способов поддержания искусственной поэти-

ческой эйфории (описанных им и в рассказе об эфироманах, реальность опыта которого как будто подтверждается и свидетельством — или злонамеренной сплетней? — З. Гиппиус) и даже попыток общения с «черными» силами¹, приведших молодого Гумилева к тяжелейшим психологическим кризисам (и, по-видимому, к попытке самоубийства), от постнищанского сверхчеловека, идея которого всем постсимволистам досталась от старших символистов, наконец, от представления о «поэте» как главном занятии. Как легко можно видеть из «Египетских ночей», эта последняя мысль была чужда и позднему Пушкину. Русская литература знает два полюса — побеждающего в отдельных крупных людях желания быть не только и не столько писателем, поэтом, сколько сделать что-то существенное, и профессионализма общеевропейского типа, который делает, например, возможным думать и о профессиональных объединениях. Блоку, например, казалась противоестественной идея «Союза» поэтов, он напоминал в этой связи пушкинское: «Бежит он, дикий и суровый». В начале 20-х годов нашего века «вывеска поэта» для многих, особенно близких к конструктивному пониманию искусства, была чуждой (как осталась она чуждой и даже враждебной Пастернаку, который и в конце жизни считал невозможным представление о «профессиональном поэте»). Поэтому здесь, как и во многих других чертах своей эстетической концепции, Гумилев не одинок. Ему, как и многим его современникам из числа самых заметных, заманчивым представлялось прежде всего исполнение жизненного долга, осуществление дела. Сперва это было дело «мореплавателя и стрелка», ездившего, как Хемингуэй, в Африку; потом он же «или кто другой» оказался на фронте. Поэтому для него таким выходом из тяжелейшей жизненной ситуации оказалась война и участие в ней, как он писал об этом в «Пятистопных ямбах»:

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал песнь моей судьбы...

Как представляется, именно военный опыт у Гумилева (как и на Кавказе у Лермонтова) оказался решающим в его становлении.

Невероятное преодоление любых физических трудностей стало одной из главных тем и стихов и военной прозы

¹ Тименчик Р. Д. И. Анненский и Н. Гумилев. — Вопросы литературы, 1987, № 2, с. 273.

Гумилева («Записки кавалериста»). Описывая в ней «одну из самых трудных» ночей в своей жизни, Гумилев так завершает эту часть своих фронтовых заметок: «И все же чувство странного торжества переполняло мое сознание. Вот мы, такие голодные, измученные, замерзающие, только что выйдя из боя, едем навстречу новому бою, потому что нас принуждает к этому дух, который так же реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его. И в такт лошадиной рыси в моем уме плясали ритмические строки:

Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему.

Мне чудилось, что я чувствую душный аромат этой розы, вижу красные языки огня»¹.

Четверостишию, родившемуся после той «самой трудной ночи», купленному столь дорогой ценой, Гумилев придавал особое значение. Сперва он включил его в стихотворение «Война», позднее перенес в стихотворение «Солнце духа» (как и «Война», вошедшее в его сборник «Колчан»), где тема этого четверостишия развивается в гораздо более широком космическом и философском плане, без того приурочения к конкретному военному опыту, религиозное осмысление которого составляло суть первого стихотворения.

Цветение духа на фоне физических лишений и даже благодаря им подчеркивается и в других местах прозаических «Записок кавалериста». Одна из ночей, предшествовавших той «самой трудной», тоже была бессонной. Она породила в голове Гумилева целую философию воздержания: «Я всю ночь не спал, но так велик был подъем наступления, что я чувствовал себя совсем бодрым. Я думаю, что на заре человечества люди так же жили нервами, творили много и умирали рано. Мне с трудом верится, чтобы человек, который каждый день обедает и каждую ночь спит, мог вносить что-нибудь в сокровищницу культуры духа. Только пост и бдение, даже если они невольные, пробуждают в человеке особые, дремавшие прежде силы»².

Те же ощущения именно в связи с фронтовым опытом первой мировой войны развернуты Гумилевым в стихотворении «Наступление» и других стихах из сборника «Колчан».

¹ Гумилев Н. Записки кавалериста, X.— Биржевые ведомости, 1915, 22 ноября, № 15225.

² Гумилев Н. Записки кавалериста, VIII.— Биржевые ведомости, 1915, 1 ноября, № 15183.

Позднее в уже цитированном автобиографическом стихотворении «Память» (открывающем «Огненный столп») Гумилев о себе на фронте — о третьей или, скорее, четвертой (после «мореплавателя и стрелка») своей ипостаси вспомнит:

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь...

Опыт тех лет, проведенных Гумилевым — бесстрашным бойцом на фронтах первой мировой войны, подготовил его и для последующих испытаний. Три года (1918—1921), когда Гумилев, приглашенный Горьким к участию в редакции «Всемирной литературы», напряженно и с увлечением в ней работал, были не для него одним временем одновременно и больших физических лишений, и неслыханного духовного подъема. Вправе ли мы и в его случае, зная, что он всегда (и тогда, когда писал свои стихи о Распутине, так взволновавшие и поразившие Цветаеву) оставался убежденным монархистом, отнести этот подъем хотя бы частично за счет революции и всего, что с ней пришло? Положительный ответ мне кажется неизбежным. Подробно об этом же в статье о Маяковском и Пастернаке и в других статьях говорила Цветаева. Большой поэт всегда разделяет судьбу своего народа независимо от того, какую политическую программу он принимает. Андре Шенье, казненный во время французской революции, в поздних своих стихах воплотил ее дух больше, чем многие его современники, не обладавшие поэтическим даром, хотя и занимавшие с точки зрения последующих историков более разумную политическую позицию (во всяком случае избавившую их от того конца, которого не избежал Шенье).

На страницах нашего замечательного и до сих пор недооцененного журнала «Литературный критик» в предвоенные годы велся спор о том, как соотносится политическое мировоззрение писателя и его художественные достижения — «благодаря» или «вопреки» своим взглядам писателю удастся создать вершинные свои вещи. Взлет поэзии Гумилева в три последних года его жизни несколько не случаен: споря со своим временем и противопоставляя себя ему, он оставался его сыном — и верным сыном, как всякий большой художник. Он был составной частью того высочайшего духовного подъема, который в России начался в десятые годы, продолжался до рубежа двадцатых и охватил самые разные области культуры: от работ Щербатского по буддийской логике до зауми Хлебникова и сооружений Татлина, от исследований Фридмана, развивающих идеи теории относительности, до первых работ о внеземном разлу-

ме Циолковского, статистического стиховедения Андрея Белого и грандиозных обобщений Флоренского и полотен Филонова. Не найдешь такой сферы деятельности духа, где русские ученые, мыслители, художники, поэты не сказали бы в это время нового слова. Далеко не все они принимали революцию, некоторые из них, как Гумилев, были против нее, но все они составляли — при огромных различиях и внутреннем противоборстве, не позволившем, например, Гумилеву (во всяком случае в «Письмах о русской поэзии») разглядеть Маяковского — единое духовное целое, ими определенным невиданным ростом русской науки, инженерной мысли, философии, поэзии, изобразительного искусства. Без этого поразительного фона нельзя понять и последующих достижений Шостаковича, Королева, Пастернака, продолжавших и наследовавших этот взлет.

Уже к лету 1917 г. (т. е. в точности тогда же, когда Пастернак приходит к неожиданно новой поэтике «Сестры моей жизни») Гумилев в своем лондонском интервью дает формулировку своего совершенно нового отношения к поэзии, которое он сопоставляет с общеевропейским движением: «Мне кажется, что мы покончили сейчас с великим периодом риторической поэзии, в который были вовлечены почти все поэты XIX века. Сегодня основная тенденция в том, что каждый стремится к словесной экономии, решительно неизвестной как классическим, так и романтическим поэтам прошлого, таким, как Теннисон, Лонгфелло, Мюссе, Гюго, Пушкин и Лермонтов... Новая поэзия ищет простоты, ясности и достоверности. Забавным образом все эти тенденции невольно напоминают о лучших произведениях китайских поэтов, и интерес к последним явственно растет в Англии, Франции и России»¹. Следовательно, опыты подражания древнекитайским поэтам в «Фарфоровом павильоне» не случайно созвучны аналогичным экспериментам Клоделя во французской поэзии тех же лет и Эзры Паунда в английской поэзии². Интересно и другое: лучший знаток древнекитайской поэзии акад. В. М. Алексеев в те же годы отмечал сходство ее с новейшей акмеистической³. Эта мысль чрезвычайно заинтересовала Блока⁴. Иначе говоря, Гумилев не просто открывал (как одновременно с ним многие круп-

¹ Неизвестные письма Н. С. Гумилева (публикация Р. Д. Тименчика), с. 77, прим. 3.

² Малявин В. В. Китайские импровизации Паунда.— В кн.: Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982, с. 246—277.

³ Алексеев В. М. Предисловие.— В кн.: Антология китайской лирики VII—IX вв. М.—Пг., 1923.

⁴ Блок А. Дневник. 1920.— Собр. соч., т. 7. М.—Л., с. 372.

ные поэты — его современники) чудо древнедальневосточной лирики. Он находил в ней то, что и по сути роднило ее с акмеистской «вещной» поэтикой. Вспомним, как позднее Сэлинджер, едва ли не лучший из американских писателей нашего времени, именно в древней поэзии Дальнего Востока искал (для своего героя — поэта Симора) выход на пути преодоления той самой риторики XIX в., которая осточертела и Гумилеву.

Гумилев ощущал себя сыном своего века — и наследником многих, бывших задолго до нашего. Но — как и Блок во вступлении к «Возмездию», хотя и иначе, чем он, — Гумилев отрецивался от предшествующего столетия, его взгляда на религию и земных утопий. В первой строке приводимого отрывка откликнулись стихи Эдгара По: «For the play is the tragedy «Man» («пьеса — это трагедия «Человек»):

Трагикомедией -- названьем «Человек» --
 Был девятнадцатый смешной и страшный век,
 Век страшный потому, что в полном цвете силы
 Смотрел он на небо, как смотрят в глубь могилы,
 И потому смешной, что думал он найти
 В недостижимое доступные пути.

Поэтому отказ Гумилева от риторической поэзии, завещанной XIX веком, не случаен: он и по сути хотел отказаться от многого в завещании этого столетия, оттого искал себе новых путеводителей. Возможно, одним из них был Блейк.

Осенью 1958 г. мне случилось поделиться в разговоре с А. А. Ахматовой своим давним предположением, что в стихах Гумилева из финала уже много раз упомянутой «Памяти»:

Сердце будет пламенем палимо
 Вилоть до дня, когда взойдут, ясны,
 Стены нового Иерусалима
 На полях моей родной страны,--

есть отзвук (почти переложение, но с характерным превращением «зеленой и приятной земли Англии» в «поля моей родной страны») четверостишия У. Блейка:

I will not cease from mental fight,
 Nor shall my sword sleep in my hand
 Till we have built Jerusalem
 In England's green and pleasant land.

Выслушав мою гипотезу (которая несколькими годами позднее была повторена в печати со ссылкой на В. С. Фран-

ка), Анна Андреевна неторопливо сказала мне, что не может подтвердить это решительно, потому что к тому времени, когда написано стихотворение «Память» (в которое входило это четверостишие), она уже не была вместе с Николаем Степановичем. Но считает мое допущение возможным, тем более что к тому времени, после поездки в Англию, Гумилев уже знал английский язык и читал английских поэтов.

Блейк был сродни той новой стихии прозрений и озарений, которая в пору восприятия «оттуда бьющего света» охватила Гумилева. Поэтому (как это ни парадоксально, именно в пору острейшей критики Гумилева Блоком) он подхватывает и основную тему раннего Блока.

В канцонах и примыкающих к ним по образности и теме стихотворениях Гумилев ближе всего к традиции Блока; он по сути приближается к воспеванию не просто женщины, а дантовской Беатриче или Вечной Женственности, по стилистике нерифмованных стихов, быть может, напоминая будущего Лорку. Из этих стихотворений едва ли не характернее других написанное перед самым концом — в августе 1921 года:

Я сам над собой насмеялся
И сам я себя обманул,
Когда мог подумать, что в мире
Есть что-нибудь кроме тебя.

Лишь белая в белой одежде,
Как в пеплуме древних богинь,
Ты держишь хрустальную сферу
В прозрачных и тонких перстах.

А все океаны, все горы,
Архангелы, люди, цветы --
Они в хрустале отразились
Прозрачных девических глаз.

Как странно подумать, что в мире
Есть что-нибудь кроме тебя,
Что сам я не только ночная,
Бессонная песнь о тебе.

Но свет у тебя за плечами,
Такой ослепительный свет,
Там длинные пламени реют,
Как два золотые крыла.

Эта поэзия видений по сути своей выходила за рамки, очерченные ранним акмеизмом, и тяготела то к образности великого символиста Блока, то даже к крайностям футуризма или сюрреализма.

В одном из последних стихотворений «На далекой звезде

Венере», написанном в июле 1921 г., Гумилев отдал дань — пусть в полушутливом тоне иронической (слегка пародийной) фантазии — тем опытам осмысления гласных, которые восходят к Рембо и нашли в русской поэзии его времени продолжение у Хлебникова, о чьих стихах Гумилев с большим вниманием писал в своих статьях о поэзии. Гумилев фантазирует:

Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.

Если скажут *ea* и *ai*,
Это — радостное обещанье,
Uo, *ao* — о древнем рае
Золотое воспоминанье.

Футуристов и близких к ним поэтов напоминают не только словесные опыты этого рода, но и более серьезные космические образы Гумилева¹.

Из поразительных обращений, одновременно угадывающих и стихи будущего атомного века, и размышления ученых над ним, стоит упомянуть окончание стихотворения «Природа»:

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездой,
Огнем пронизанной насквозь!

Интересно сравнить это обращение с откровенно футуристическим «Болезни земли» Пастернака того же времени:

Надо быть в бреду по меньшей мере,
Чтобы дать согласие быть Землей.

Гумилев в поздних стихах подходил к выработке совершенно нового стиля, быть может предугадывая и будущий путь развития тех больших поэтов, с которыми вместе он основал акмеизм.

Среди напечатанных посмертно «Отрывков 1920—1921 гг.» есть некоторые, которые предвосхищают стиль и темы поздней Ахматовой (можно ли думать, что многое ею потом написанное было угадано им в этих отрывках или же они на нее повлияли?):

А я уже стою в саду иной земли,
Среди кровавых роз и влажных лилий,

¹ Ср.: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме II. — Russian Literature, 1977, v. V, № 3, с. 281—300.

И повествует мне гекзаметром Вергилий
О высшей радости земли.

Гумилев всегда оставался с собою честен и размышлял о переменах в своей поэтике. Перед смертью он как раз задумал дать систематическое ее изложение. Одной из самых характерных черт эпохи в целом, всей русской культуры того времени было соединение искусства и науки, Моцарта и Сальери, творческого созидания и аналитической работы ума. Гумилев представляет собой один из образцов такого сочетания. Возможно, вначале на его увлечениях разборами стихотворной формы сказывалось то, что литературным примером достаточно долго для него оставался Брюсов — до сдержанной рецензии последнего на один из первых сборников Гумилева, что положило конец их относительно близким отношениям ученика и учителя, о которых можно судить по многим сохранившимся письмам. Уже в одном из первых писем (от 14 января 1907 г.) Гумилев о себе пишет: «Не забывайте, что мне теперь только двадцать лет и у меня отсутствует чисто техническое умение писать прозаические вещи. Идей и сюжетов у меня много. С горячей любовью я обдумываю какой-нибудь из них, все идет стройно и красиво, но когда я подхожу к столу, чтобы записать все те чудные вещи, которые только что были в моей голове, на бумаге получаются только бессвязные отрывочные фразы, поражающие своей какофонией. И я опять спешу в библиотеки, стараясь выведать у мастеров стиля, как можно победить роковую инертность пера». Это описание того, что в других (предшествующем и последующем) письмах Брюсову (соответственно от 8 января и 24 марта 1907 г.) Гумилев назвал «месяцами усиленной работы над стилем прозы» и «заботами о выработке прозаического стиля», завершается переходом к решению так же начать работать и над стихом, причем здесь и обнаруживается роль советов Брюсова: «Благодаря моим работам по прозе, я пришел к заключению о необходимости переменить и стихотворный стиль по тем приемам, которые Вы мне советовали. И поэтому все мои теперешние стихи не более чем ученические работы». В этой трезвой самооценке молодой Гумилев был близок к истине. В следующем письме он продолжает: «Одно меня мучает и сильно — это мое несовершенство в технике стиха. Меня мало утешает, что мне только 21 год...» К концу того же года относится письмо Брюсову, где Гумилев пишет, что, читая собрание стихов Брюсова «Пути и перепутья», он «разбирал каждое стихотворение, их специальную мелодию и внутреннее построение, и мне кажется, что найденные

мною по Вашим стихам законы мелодий очень помогут мне в моих собственных попытках». К февралю следующего года относится упоминание Гумилевым в письме собственной теории поэзии, которую он сопоставляет с поэтикой Малларме (среди французских поэтов-символистов едва ли не более других бившегося над загадками понимания поэтического языка), добавляя, что в отличие от Малларме это теория «не идеалистическая, а романтическая, и надеюсь, что она не позволит мне остановиться в развитии». В переписке этого времени запечатлены классические вкусы молодого Гумилева, отталкивавшегося от новых веяний в искусстве и их полностью отрицавшего: о вновь открывшейся в Париже выставке Гумилев отзывается с пренебрежением¹, возможно, надеясь найти в Брюсове союзника по художественным вкусам:

«Слишком много в ней пошлости и уродства, по крайней мере для меня, учившегося эстетике в музеях. Может быть, это тот хаос, из которого родится звезда, но для меня новые течения живописи в их настоящей форме совершенно непонятны и не симпатичны» (письмо Брюсову от 25 марта 1908 г.). В летнем письме того же года Гумилев продолжает критически анализировать свою собственную поэзию.

Говоря о возросшем в ней «леконт-де-лилевском элементе», он поясняет, как бы предваряя нарастание черт «фантастического реализма» в смысле Достоевского в нашей литературе, вплоть до 30-х и 40-х годов XX века (Платонов, Булгаков, «Поэма без героя» Ахматовой), что ему нравится манера «вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты. Во всяком случае, это спасенье от Блоковских туманностей. Я вырабатываю так же и свою собственную расстановку слов. Теперь, когда я опять задумываюсь над теорией стихосложения, мне было бы крайне полезно услышать Ваши ответы на следующие, смущающие меня вопросы: 1) достаточно ли самобытного построения моих фраз? 2) не нарушается ли гармония между фабулой и мыслью («угловатость образов»)? 3) заслуживают ли внимания мои темы и не является ли философская их разработка еще ребячеством?» (письмо от 14 июля 1908 г.). Продолжая критически осмыслять свой опыт, до конца расчлняя собственные стихи, Гумилев в конце концов приходит к выводу, что ему до сих пор не хватало именно глубины (и в этом он несомненно был прав, но недостаток этот

¹ Это было подробнее изложено в статье: Гумилев Н. С. Два салона.— Весы, 1908, № 5.

совсем не сразу ушел из его поэзии): «Я же до сих пор смотрел на мир «пьяными глазами месяца» (Ницше), я был похож на того, кто любил иероглифы не за смысл, вложенный в них, а за их начертания и перерисовывал их без всякой системы. В моих образах нет идейного основания, они — случайные сцепления атомов, а не органические тела» (письмо Брюсову от 20 августа 1908 г.). Но так как Брюсов в своих письмах продолжал обращать внимание молодого поэта и на внешнюю форму стихов, Гумилев его слушается, отвечая ему: «Стараюсь по Вашему совету отыскивать новые размеры, пользоваться аллитерацией и внутренними рифмами» (письмо от 19 декабря 1908 г.). Несколько позднее, однако, он признается по поводу лекций Вяч. И. Иванова о стихе, которые он стал посещать: «Мне кажется, что только теперь я начал понимать, что такое стих. Но, с другой стороны, меня все-таки пугает чрезмерная моя работа над формой. Может быть, она идет в ущерб моей мысли и чувства». Занятия «Академии стиха» (или «Поэтической Академии») на «башне» у Вяч. Иванова подготовили следующие кружки, душой которых становился Гумилев — как сперва в Обществе ревнителей художественного слова, совет которого был связан с «Аполлоном», потом — в «Цехе поэтов».

Но, подходя уже близко к своей будущей «анатомии стиха», во многих отношениях параллельной ранним опытам анализа у ученых формальной школы (ОПОЯЗа), Гумилев все больше сосредоточен не только на изучении традиционных стихотворных канонов (о которых речь идет и в письмах с фронта к Л. Рейснер в 1916 г.), но и на поиске новых форм. Его несколько затянувшееся ученичество включало и изучение путей к новому. Его заинтересовывают те опыты предшественников, где он, как и другие поэты — его современники, угадывает путь к новшествам. Если ранний Гумилев — и его замечательные переводы из Теофиля Готье в том числе — интересен как тот материал, из взрыва которого родится вспышка звезды (вспомним его слова в письме о парижской выставке), то затем нельзя не видеть и постепенного увеличения воздействия тех поэтов, которые искали новые формы (вспомним в письмах о русской поэзии теплые отзывы об Игоре Северяnine и Хлебникове). Его манит верлибр, пути которого наметил Блок и развил один из друзей Гумилева, Кузмин, о чьих свободных стихах Гумилев с похвалой отзывался в «Письмах о русской поэзии». Самому Гумилеву, особенно в поздний период, когда он, как мастер, все вольнее обращается с формой, удались великолепные верлибры. Трудно преодолеть иску-

шение привести хотя бы отрывок из написанного верлибром стихотворения Гумилева «Мои читатели»:

Я не оскорбляю их неврастенией,
 Не унижаю душевной теплотой,
 Не надоедаю многозначительными намеками
 На содержимое выеденного яйца.
 Но когда вокруг свищут пули,
 Когда волны ломают борта,
 Я учу их, как не бояться,
 Не бояться и делать, что надо.
 И когда женщина с прекрасным лицом,
 Единственно дорогим во вселенной,
 Скажет: я не люблю вас —
 Я учу их, как улыбнуться,
 И уйти, и не возвращаться больше.
 А когда придет их последний час,
 Ровный, красный туман застелет взоры,
 Я научу их сразу припомнить
 Все жестокую, милую жизнь,
 Всю родную, странную землю,
 И, представ перед ликом Бога
 С простыми и мудрыми словами,
 Ждать спокойно его суда.

Но еще больше Гумилева занимает преобразование классических размеров.

Среди символистов, оказавших воздействие на поэтику Гумилева, наряду с Брюсовым и Вяч. Ивановым (не говоря о Блоке, идущем «вне конкурса») следует назвать и Андрея Белого. Его влияние сказалось в подходе Гумилева к ритмике, в отношении к накоплению пиррихийев, т. е. к строкам с двумя пропущенными ударениями. Относительно высокое число подобных строк характеризует даже такое позднее стихотворение, как «Ледоход», где встречается и сочетание их подряд:

Неведомых материков
 Мучительные очертанья,—

и отдельная строка того же вида в последней строфе (во второй ее строке):

Их тягостное заточенье...

Входящее, как и «Ледоход», в тот же сборник «Костер», стихотворение «Прапамять» содержит две аналогичных строки, где подряд использована одна и та же редкая до того ритмическая форма, полностью преобразующая традиционный четырехстопный ямб:

Мелькающее отраженье
 Потерянного навсегда.

Однако от откровенных ритмических экспериментов в духе Андрея Белого Гумилев, хорошо усвоивший его уроки, постепенно уходил. Так, из окончательного текста его «Приглашения к путешествию» (название, по-видимому, из Бодлера «Invitation au voyage») он, видимо, исключил четверостишие, первые три строки которого представляют собой строки, явно необычные для традиционного четырехстопного ямба (сочетания подобных строк в одной строфе характерны для поэзии Андрея Белого):

Влюбленная в Эндимиона,
Внушающего торжество,
Средь бархатного небосклона
Она не мучит никого.

Символисты и особенности их поэтики, в том числе и ритмические, для Гумилева были школой, пройдя которую он шел дальше. С ним и связан тот рывок дальше, «за символизмом», который совершается в начале 10-х годов. В отличие от футуристов, отмежевываясь от символистов, акмеисты, и прежде всего сам Гумилев, сохраняли очень многое из их поэтики. Но эти образы и «приемы» (термин, который Гумилев использует раньше, чем формалисты) осмысляются по-новому.

Рубежом в «преодолении символизма» (по формулировке известной статьи академика В. М. Жирмунского, одобренной и Гумилевым) был 1913 год. К этому времени относится и статья Гумилева, являющаяся манифестом нового, основанного им направления, и читанный в самом начале года на кружке скульптора Крахта при издательстве «Мусагет» доклад молодого Пастернака «Символизм и бессмертие», где изложено мировоззрение, развивающееся потом поэтом на протяжении почти всей его творческой деятельности. Сходство текстов манифестов двух поэтов (безусловно, совершенно друг от друга независимых) разительно.

Пересмотр символистских концепций в начале 1910-х годов осуществлялся прежде всего в связи с новым пониманием философии (и психологии) искусства. При всем различии между отдельными направлениями постсимволизма в этом они сходились. В начале 1913 г. Гумилев говорит, что на смену символизму приходит новое течение, требующее «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме»¹. В том же духе размышлял и Пастернак в уже упомя-

¹ Гумилев Н. (С.) Наследие символизма и акмеизм.— Аполлон, 1913, № 1; перепечатано в кн.: Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 37. Ср. там же, с. 40: «Мы же ощущаем себя явлениями среди явлений».

нутом докладе «Символизм и бессмертие», где подробно исследовался тот тип субъективности, который присущ искусству вообще. Философские основы этой концепции, близкой к феноменологии Э. Гуссерля и его продолжателя в России Г. Г. Шпета, сейчас сопоставляют и с тягой к вечности, которая у учителя Пастернака — Рильке иногда неотличима от мандельштамовской (например, в стихах об архитектуре соборов) и вообще акмеистической, и с ролью предметов (таких, как скрипка) в кубистических построениях Пикассо. Иначе говоря, то, что называют духом времени, тяготело к вечности и наглядности в искусстве. И в занятиях анатомией стиха, у Гумилева не оставшиеся только формальными, вторгается эйдология — изучение образов, которые поэт создает или черпает из разных традиций.

От анализа стиха Гумилев, чьи научные занятия переплетены с поэтическими, движется к занятиям архаической мифологией. В последнем замысле его поэтики, сказавшемся и в поздних стихах о воинах, купцах и друидах, видное место отводилось соответствию между этими кастами и литературными жанрами¹. Гумилев здесь на десятилетия предвосхитил идеи знаменитого исследователя индоевропейской мифологии Дюмезиля, который с тремя социальными группами (почти точно теми же) связывал позднее особенности древней эпопеи и других жанров. По одному этому видно, что интеллектуальные возможности Гумилева-исследователя огромны — под статью Гумилеву-поэту. Но о том же говорит и мифологическая эпопея, начатая Гумилевым.

К 1918—1919 годам относится гумилевская «Поэма Начала», из которой при жизни поэта напечатана «Книга первая: Дракон» в альманахе, по ней озаглавленном². Представляется, что одним из творческих толчков, побудивших Гумилева написать поэму, было изучение им вавилонского эпоса. 7 августа 1918 г. датировано предисловие Гумилева к переводу вавилонского эпоса о Гильгамеше, который сделан с издания Дорма, вышедшего в Париже в 1917 г. В своем предисловии Гумилев сообщает, что, переводя Гильгамеша, он «пользовался... изредка указаниями В. К. Шилейко», написавшего

¹ Ср. отрывок из программы курса лекций по истории поэтики, прочитанного Гумилевым в 1919 г. в Петроградском Институте живого слова: Ти мен ч и к Р. Д. Николай Гумилев и Восток.— Памир, 1987, № 3, с. 126.

² Дракон. Альманах Цеха Поэтов. М., 1921. Сохранились сведения о наличии черновиков второй книги поэмы, но они пока не были обнаружены.

и введение к изданию перевода¹. Сопоставляя переводы Гумилева и Шилейко², можно увидеть поразительное сходство, позволяющее думать о том, что хотя бы какие-то части переводов они обсуждали друг с другом.

В 1918 году Шилейко начинает работать для «Всемирной литературы» (где во время редакционной работы он не раз должен был встречаться с Гумилевым) над своими переводами «Гильгамеша» и других ассиро-вавилонских эпических поэм, которые заканчивает к 1920 г.³ Среди них для сравнения с гумилевской поэмой «Дракон» особенно важна космогоническая поэма «Энума Элиш» («Когда вверху» в переводе Шилейко⁴), где причудливо переплетаются древнемесопотамская мифопоэтическая традиция и вавилонские астрономические и астрологические познания. Говоря о влиянии Шилейко на Гумилева и других членов Цеха поэта, Р. Д. Тименчик пишет: «Уместно здесь напомнить, например, что от него, видимо, идет ранний (1918—1920 гг.) вариант заглавия «эпического» отрывка Ахматовой «Покинув рощи родины священной...» — «Когда вверху». Это первые слова известного шумеро-аккадского текста о сотворении мира; впоследствии эти слова — «Энума Элиш» — стали заголовком написанной в Ташкенте ахматовской драмы»⁵. С метафорическим описанием луны в «Энума Элиш» дословно совпадает зачин «Поэмы Начала» Гумилева, особенно вторая ее строка:

Красный бык приподнял рога.

Помимо этого буквального соответствия, удостоверяющего связь начала гумилевской поэмы с ее древнеближневосточным прообразом, есть и более существенное сходство: оно касается главного действующего лица, по которому названа первая книга поэмы. Дракон, находящийся в воде, Гумилевым сочинен по образцу змееподобных чудищ вавилонского эпоса — таких, как Тиамат в «Когда вверху». Как и в этой последней поэме, в эпосе Гумилева гибель Дракона знаменует начало истории. Но здесь Гумилев поры-

¹ Гильгамеш (Вавилонский эпос). Пг., 1919.

² Выходы вечности. Ассири-вавилонская поэзия в переводах В. К. Шилейко. М.: Книга, 1987, с. 34 и сл.

³ Подробнее об этих и других переводах Шилейко см. в кн.: Ш и л е й к о В. К. Выходы вечности. М.: Книга, 1987.

⁴ То, что Шилейко так передавал первые слова текста, видно из материалов, сохранившихся в его фонде в архиве Московского Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

⁵ Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток.— Памир, 1987, № 3, с. 136.

вает с той традицией, от которой вначале (хотя и сильно ее меняя) он отправлялся.

Древний восточный образ Дракона, чья смерть начинает письменную историю, у Гумилева так или иначе связан со старыми славянскими преданиями о волшебных змеях. В стихотворении «Змей» вторая строка снова напоминает «Когда вверху»:

Ах, иначе в былые года
Колдовала земля с небесами,
Дива дивные зрелись тогда,
Чуда чудные деялись сами...

Предания о волшебных змеях обычно связаны со змееборством, с борьбой человека и Змея-Дракона. В «Поэме Начала» драконья смерть воплощается в жреце, который перед смертью Змея хочет выведать его секреты. Дракон, отказывающийся передать свои знания другому герою первой книги поэмы — жрецу, в этом месте начинает говорить так, как сам Гумилев в уже цитированном выше стихотворении «Я и вы» (написанном почти одновременно с разбираемой поэмой) от своего собственного имени, когда называет драконов среди своих слушателей:

Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам —
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Дракон же, не желающий делиться с человеком, говорит в «Поэме Начала»:

Разве в мире сильных не стало,
Что тебе я знанье отдам?
Я вручу его розе алой,
Водопадам и облакам.

«Алая роза» — гумилевский эквивалент голубого цветка Новалиса, та роза духа, аромат и огонь которой ему открылся в бдениях фронтовых ночей. Непокорностью Дракон оказывается сродни самому Гумилеву, и поэма неожиданно приобретает отчасти автобиографический характер. Гибель Дракона в последний день, когда он пробудился, чтобы открыть все ему известные тайны, становится в один ряд с многочисленными поэтическими пророчествами Гумилева о собственной смерти.

Сплетение древнеближневосточного космогонического образа гибнущего Дракона с мотивами, касающимися судь-

бы самого поэта, осложнено и введением в текст финала первой книги поэмы магического заклинания *ом*. Этот слог, столь важный для индийских и других (в том числе тибетских) эзотерических школ, в европейской поэзии первой половины века приобрел новую значимость. В другом месте¹ случилось уже разобрать, как употребление и осмысление слога *ом* в поэзии и научных набросках Хлебникова — современника Гумилева, весьма его занимавшего, может быть сближено с опытами французского поэта Арто.

У Гумилева только в час гибели Дракона

Первый раз уста человека
Говорить осмелились днем,
Раздалось в первый раз от века
Запрещенное слово: Ом!

...Солнце вспыхнуло красным жаром
И надтреснуло. Метеор
Оторвался и легким паром
От него рванулся в простор.

После многих тысячелетий
Где-нибудь за Млечным Путем
Он расскажет встречной комете
О таинственном слове Ом.

...И звенело болью мгновенной,
Тонким воздухом и огнем
Сотрясая тело вселенной,
Заповедное слово Ом.

Описание космического действия «заповедного слова» сближает финал первой книги «Поэмы Начала» со стихотворением «Слово». Но вся история Дракона — предсловесная, Слово (Ом) звучит в миг его умирания.

Тема слова — центральная в творчестве Гумилева: и его жизнестроительство в конечном счете подчинено Слову. Поэтому стихотворение «Слово» с его несколько неожиданным концом остается одним из завещаний Гумилева.

¹ Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука. — В кн.: Пути в неизвестное. М.: Советский писатель, 1986, с. 406—409.

Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»

Читая «Доктора Живаго», не перестаю удивляться. Роман был бы более понятен, если бы был написан в совершенно новой форме. Но роман Пастернака скользит по поверхности понятности. Его форма, его язык кажутся традиционными, принадлежащими к традициям классической русской романной прозы XIX века. А между тем... это даже не роман.

Близость «Доктора Живаго» в каких-то своих элементах к привычной форме романа заставляет нас постоянно сбиваться на проторенную романную колею, искать в произведении то, чего в нем нет, а то, что есть, — толковать традиционно, искать в нем прямых оценок событий, прямое прозаическое, а не поэтическое отношение к действительности, видеть за описаниями бедствий — осуждение, — осуждение чего-то их породившего. Между тем никто не обсуждает и не осуждает явлений природы, когда идет дождь, бьет гроза, закручивается метель, расцветает и поднимается «до небес» весенний лес; никто и никогда не стремится повернуть эти явления природы. Никто никогда не стремится этически оценить эти явления природы, отворотить их от нас (во всяком случае, без участия воли и техники) мы не можем, как не можем и просто стать на сторону некоей «контрприроды». Но исторические события традиционно всегда требовали оценки.

Постараюсь объяснить свое понимание «Доктора Живаго», отнюдь не навязывая его читателям. Последнее, как мы увидим, было бы и не в духе самого произведения.

Перед нами род автобиографии самого Б. Л. Пастернака, — автобиографии, в которой удивительным образом нет внешних фактов, совпадающих с реальной жизнью автора. И тем не менее автор (Пастернак) как бы пишет за другого о самом себе. Это духовная автобиография Пастернака, сбивающая неопытного читателя с толку своим тяготением к лирической поэзии.

Центральный образ романа — доктор Юрий Андреевич Живаго, воспринимаемый в привычных требованиях, предъявляемых к романам, кажется бледным, невыразительным, а стихотворения Живаго, приложенные к произведению, — неоправданной добавкой, как бы «не идущей к делу» и искусственной.

В сущности, роман «Доктор Живаго» это не обычная автобиография, а духовная автобиография Бориса Леонидовича Пастернака, написанная им с предельной откровенностью, — с той откровенностью, при которой уже невозможно говорить о собственных душевных переживаниях от своего лица. Пастернак пишет о себе как о постороннем и придумывает себе жизнь, в которой он мог бы вывести себя перед читателем с наибольшим раскрытием своей внутренней жизни. Реальная биография Бориса Леонидовича не давала бы ему возможности высказать до конца всю тяжесть своего положения между двумя лагерями в революции, что так замечательно показано им в сцене сражения между партизанами и белыми, в свое время опубликованной в советской печати (см. «Новый мир», 1958, № 11). И ведь все-таки он, т. е. герой произведения, доктор Живаго, лицо юридически нейтральное, как доктор, и тем не менее вовлеченное в сражение на стороне красных. Он ранит и даже, кажется ему, убивает одного из юнцов гимназистов, а затем находит и у этого юнца, и у убитого партизана один и тот же 90-й псалом, зашитый в ладанках и, по представлениям того времени, оберегавший от гибели.

Почему же все-таки понадобился Пастернаку «другой» человек, чтобы выразить самого себя и вымышленные обстоятельства, в которые он сам не попадал? А если бы он писал о себе и от своего имени — разве все-таки он не был бы «другим», отстраненным, плохо выраженным? Разве Ж. Ж. Руссо в своей «Исповеди» — произведении, написанном с предельной откровенностью, — тот самый, реальный Ж. Ж. Руссо? Разве не произошла у Руссо подмена самого себя выдуманным (невольным выдуманным) персонажем при всей правдивости рассказанных фактов? Руссо заслонился в своей «Исповеди» подлинными фактами, которые стали у него как бы выдуманными, ибо возросли в объеме, нарушили соотношение важного и пустого, мимолетного, чисто личностного и поверхностного, которое Руссо в порыве отчаянной откровенности сделал самым значительным, полностью или наполовину закрыв свою настоящую душевную и духовную жизнь.

Наибольшей точностью самовыражения обладает лири-

ческая поэзия. «Лирический герой», выдуманный и отстраненный, на самом деле оказывается самым адекватным, самым ясным самовыражением поэта.

Обнаружение лирического героя — это одно из крупнейших теоретических открытий советского литературоведения. Я не знаю точно — кто и когда его сделал, но оно оказалось крайне необходимым для понимания поэзии. Поэт пишет как бы не о себе и о себе. Он может поставить своего лирического героя в вымышленные обстоятельства, придать ему не тот возраст, в котором живет реально сам, наконец, даже наделить его не испытанными им лично чувствами, но это будет все-таки он сам через кого-то другого. И напрасно думают те, кто не признает понятие «лирический герой», что поэт всегда, когда пишет от первого лица, имеет в виду реально только себя. Поэт пишет и о себе, но раскрывает свое духовное, свое «поэтическое я» не обязательно через реальные события и обстоятельства, в которых находится сам. Так же точно поэт может писать в третьем лице, но именно о себе. Человек наделен поразительной способностью к перевоплощению, но это перевоплощение одновременно есть способность к воплощению своих дум и чувств, своего отношения к окружающему через другого. И поразительно, что воспринимающий лирику очень часто через нее воспринимает и самого себя, отождествляет в той или иной мере себя с лирическим героем. Этого бы не могло произойти, если бы поэт писал документально о себе, претендовал бы на фактографичность всего им сказанного.

Юрий Андреевич Живаго — это и есть лирический герой Пастернака, который и в прозе остается лириком.

Ручательством правильности моего взгляда на роман «Доктор Живаго» как на лирическую исповедь самого Бориса Леонидовича служит то, что Ю. А. Живаго — поэт, как и сам Пастернак, и его стихи приложены к произведению. Это не случайно. Стихи Живаго — это стихи Пастернака. И эти стихи написаны от одного лица — у стихов один автор и один общий лирический герой: Живаго — Пастернак.

Многие страницы «Доктора Живаго», особенно те, что посвящены поэтическому творчеству, строго автобиографичны.

С удивительной точностью передано в романе появление стихотворения, которое рождается постепенно и образы которого проходят затем через весь роман. Приведу пример.

Юра Живаго еще студентом ехал по Москве с Тоней:

«Они проезжали по Камергерскому. Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон. Сквозь эту скважину просвечивал огонь свечи, проникавший на улицу почти с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало за служащими и кого-то поджидало.

«Свеча горела на столе. Свеча горела...» — шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения. Оно не приходило».

Но оно пришло, и действительно «само собой», когда свеча, явившаяся ему в чужом окне, «переселилась» в его собственную комнату. Это давно вынашиваемое стихотворение сопровождало затем Юрия Живаго как лейтмотив.

И замечательно, что между поэтической образностью языка автора в романе и поэтической образностью речей и мыслей главного героя романа — Ю. А. Живаго — также нет различий. Это один и тот же человек, с одними и теми же думами, ходом рассуждений, отношением к миру. Живаго — выразитель сокровенного Пастернака. В этом нетрудно убедиться. В свое время во вступительной статье к лирической прозе Пастернака, а затем и к двухтомнику, где представлена его поэзия и проза, я писал, что образ у Пастернака иногда пересиливает реальность, послужившую рождению образа, становится более плотным, энергичным, весомым и получает собственное развитие, автономное движение как бы из себя — совсем в духе гуссерлианского феноменологизма марбургской философской школы, у которой учился Пастернак философии в Германии перед первой мировой войной. И разве не то же самое происходит с самым крупным из произведений Пастернака — «Доктором Живаго»? Образ Живаго — эманация самого Бориса Леонидовича — становится чем-то большим, чем сам Борис Леонидович: он развивает самого себя, творит из Юрия Андреевича Живаго представителя всей русской интеллигенции, не без колебаний и не без духовных потерь признавшей революцию. Признавшей не теоретически и не декларативно, а влившейся в общее движение, как вошел в него сам доктор Ю. А. Живаго, принявший участие в отражении атаки белых на поле сражения.

Вот как Борис Леонидович описывает поэтическое творчество Живаго, и в этом описании проступает важнейшая черта творчества самого Пастернака — образ овладевает и ведет творчество.

«После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких,

его самого поразивших сравнений, работа завладела им, и он испытывал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управлявших творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которым он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешнего слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, незазванных.

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии и то, то ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение.

Он избавлялся от упреков самому себе, недовольство собою, чувство собственного ничтожества на время оставляло его. Он оглядывался и озирался кругом».

И дальше Пастернак пишет, как Живаго воспринимает мир, сливающийся «в одну разнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну», которая «заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования». И это ликование тем значительнее в романе, что чистое существование это тотчас же слилось для него с «утробно-скулящим завыванием» подступивших к усадьбе волков.

Живаго — Пастернак приемлет мир, каким бы он ни был жестоким в данный момент.

И еще одно обстоятельство чрезвычайной важности. Рассказывая о себе через другого человека с иной жизненной судьбой, умершего (а как замечательно описана смерть доктора Живаго с этой случайно-неслучайной прохожей, невозмутимо идущей по улице и обгоняющей трамвай, в котором умирает Живаго), Пастернак не стремится убедить читателя в правильности своих мыслей, своих колебаний, Живаго совершенно нейтрален по отношению к читателю и его убеждениям. Но этого бы не произошло, если бы Пастер-

нак повествовал о себе в открытую. Мысли автора стали бы более требовательными. Читателю казалось бы, что его убеждают, уговаривают, просят разделить взгляды,— ведь это же взгляды автора!

А что, в сущности, разделять? У Живаго больше колебаний и сомнений, больше лирического, поэтического отношения к событиям (я настаиваю на этом выражении— «поэтическое отношение»), чем законченных ответов. В этих колебаниях не слабость Живаго, а его интеллектуальная и моральная сила. У него нет воли, если под волей подразумевать способность не колебаться, принимать однозначные решения, но в нем есть решимость духа не поддаваться соблазну однозначных и непродуманных решений.

Тоня, любящая его, угадывает в нем — лучше, чем кто-либо другой,— отсутствие воли. Живаго — личность как бы созданная для того, чтобы воспринимать эпоху, нисколько в нее не вмешиваясь. В романе главная действующая сила — стихия революции. Сам же главный герой, доктор Живаго, никак не влияет и не пытается влиять на нее, не вмешивается в ход событий, хотя... и вмешивается. Он служит тем, к кому попадает,— красным партизанам, и даже в бою, который идет между партизанами и близкими ему по воспитанию, по среде белыми, он берет винтовку и стреляет в атакующих и восхищающих его своею храбростью юношей.

Тоня пишет ему в своем прощальном письме: «А я люблю тебя. Ах, как я люблю тебя, если бы ты только мог себе представить! Я люблю все особенное в тебе, все выгодное и невыгодное, все обыкновенные твои стороны, дорогие в их необыкновенном соединении, облагороженное внутренним содержанием лицо, которое без этого, может быть, казалось бы некрасивым, талант и ум, как бы занявшие место начисто отсутствующей воли». Доктор Живаго восприимчив, как фотографическая бумага.

Воля в какой-то мере — это заслон от мира. Раз нет однозначных решений, значит, не может быть и однозначного взгляда на самого себя, невозможна откровенная автобиография, а должен быть подставной герой, которому можно вложить все, что необходимо, и в которого читателю можно поверить больше, чем в автора, особенно потому, что в нем нет никакого принуждения и есть не «заслон воли», а «открытость безволия».

И здесь обозначается межа между автором и его героем. Конечно, сам Пастернак далеко не безволен, ибо творчество требует громадных усилий воли. Это огромное вмешательство в жизнь — создать образ эпохи. Может быть, и сам доктор

Живаго безволен далеко не во всех смыслах, а только в одном — в своем ощущении громадности совершающихся помимо его воли событий, в которых его носит и метет по всей земле. Образ вьюги, неостановимой и пронизывающей, так близок Пастернаку и Блоку в описаниях революции.

Образ Ю. А. Живаго, которого как бы пронизывает собой вся окружающая природа, который реагирует на все глубоко и благодарно (ведь он интеллигент), чрезвычайно важен, ибо через него, через его отношение к окружающему передается в романе отношение к действительности самого автора. «Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу».

События Октябрьской революции, как мы увидим, так же входят в Ю. А. Живаго, как входит в него и сама природа. Но пока вернемся к природе.

Природа в романе ведет себя так, как и в стихах Пастернака, т. е. как живая. Она активно действует. Варыкинский парк «подступал к сараю, как бы для того, чтобы заглянуть в лицо доктора и что-то ему напомнить». Запах цветов «заблудился в воздухе». Или вот еще один пример: «...в окрестности был водопад. Он раздвигал границы белой ночи веяньем свежести и воли. Он внушил доктору чувство счастья во сне. Постоянный, никогда не прекращающийся шум его водяного обвала парил над всеми звуками на разъезде и придавал им обманчивую видимость тишины».

Для Пастернака природа — живое чудо. Вот деталь сибирской весны: «Первое время снег подтаивал изнутри, тихомолком и вскрытную. Когда же половина богатырских трудов была сделана, их стало невозможно скрывать. Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила. Непроходимые лесные трущобы встrepенулись. Все в них пробудилось».

Отношение Пастернака к природе помогает понять его отношение к России.

Что такое Россия для Живаго? Это очень важно, потому что Живаго не просто заблудившийся в революции интеллигент, застрявший между двух лагерей, как он затерялся и между двумя женщинами, каждую из которых любит своей особой любовью.

Россия — это окружающий Живаго мир. Она тоже создана из противоречий, полна двойственности. Живаго воспринимает Россию с любовью, которая вызывает в нем высшее

страдание. В одиночестве Живаго оказывается в Юртыне. И вот его чрезвычайно важные размышления-чувства (чувства больше, чем размышления): «...весенний вечер на дворе. Воздух весь размечен звуками. Голоса играющих детей разбросаны в местах разной дальности как бы в знак того, что пространство насквозь живое. И эта даль — Россия, его несравненная, за морями нашумевшая, знаменитая родительница, мученица, упрямец, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходами, которых никогда нельзя предвидеть! О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо!» То ли это слова Б. Л. Пастернака, то ли Ю. А. Живаго — но они слиты с образом Живаго. Это место чрезвычайно значительно, потому что оно как бы подводит итог всем блужданиям Живаго между двумя лагерями. Итог этих блужданий и безвольных заблуждений — любовь к России, любовь к жизни, очистительное сознание неизбежности совершающегося.

Вдумывается ли Пастернак в исторические события, которым он является свидетелем и описателем в романе? Что они означают, чем вызваны? Я думаю, что Пастернак просто их видит как независимо совершающиеся явления природы. Чувствует, слышит, но не осмысляет логически, не хочет осмыслить, он воспринимает их как природную данность. В этом отношении очень важно его рассуждение о сознании: «...что такое сознание? Рассмотрим. Сознательно желать уснуть — верная бессонница, сознательная попытка вчувствоваться в работу собственного пищеварения — верное расстройство его иннервации. Сознание яд, средство самоотравления для субъекта, применяющего его на себе. Сознание — свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь и случится катастрофа».

Во всяком случае Пастернак устами Лары (это второй персонаж, лишенный характерности, а поэтому также схожий по мыслям с автором) высказывает свою нелюбовь к голым объяснениям: «Я не люблю сочинений, посвященных целиком философии. По-моему, философия должна быть скупой приправой к искусству и жизни. Заниматься ею одною так же странно, как есть один хрен».

В своем романе Пастернак строго следует этому правилу: он не объясняет, а только показывает, и объяснения событий в устах Живаго — Пастернака действительно только

«приправа». В целом же Пастернак принимает жизнь и историю такими, какие они есть.

Чтобы понять это отношение Пастернака к событиям, надо привести одно место из романа. Дело происходит в самый момент победы в Москве Октябрьской революции.

Когда революция победила, хотя «в разных местах военные действия еще продолжались, через некоторые районы нельзя было пройти и доктор (Живаго.— Д. Л.) все не мог пока попасть к себе в больницу», Ю. А. Живаго покупает у мальчишки-газетчика экстренный выпуск газеты, в котором содержалось «правительственное сообщение из Петербурга об образовании Совета Народных Комиссаров, установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата». И вот, вернувшись домой и греясь у печурки, Юрий Андреевич Живаго говорит своему тестю, протягивая газету: «Видали? Полубуйтесь. Прочтите».

Не вставая с корточек и ворочая дрова в печке маленькой кочережкой, Юрий Андреевич громко разговаривал с собой.

«Какая великолепная хирургия! (надо помнить, что доктор Живаго хирург и для него эта профессиональная похвала — высшая! — Д. Л.). Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы! Простой, без обиняков, приговор вековой несправедливости, привыкшей, чтобы ей кланялись, расшаркивались перед ней и приседали.

В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от не виляющей верности фактам Толстого... Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летосчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, неисписанная страница.

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое».

Это место в романе едва ли не самое важное для понимания Пастернаком событий революции. Во-первых, оно принадлежит Ю. А. Живаго, им произносится перед лицом

тестя-обывателя, а это значит, как мы видели, что это высказывание и самого Б. Л. Пастернака. Во-вторых, оно прямо посвящено только что совершившимся и еще не совсем закончившимся событиям Октябрьской революции. И в-третьих, оно гениально объясняет отношение передовой интеллигенции к революции, дает своего рода философию истории Октябрьской революции, и при этом всего в нескольких словах, из которых важнейшие: «Откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины». Могло ли так случиться, что это «ахнутое в обыденщину откровение» обошлось без нарушений этой обыденщины, без страданий, вызываемых нарушениями сложившегося уклада — по-хрестоматийному гладко?

События революции — это некая данность, не подлежащая обычной оценке, оценке с точки зрения сиюминутных человеческих интересов. Событий революции нельзя избежать. В них нельзя вмешаться. Т. е. вмешаться можно, но их нельзя поворотить. Неизбежность их, неотвратимость делает каждого человека, захваченного ими, как бы безвольным. Откровенно безвольный человек, но обладающий умом и сложно развитым чувством, иначе говоря, поэт,— лучший герой произведения. Он видит, воспринимает и участвует, как участвует частица природного явления, захваченная бурей, вихрем, метелью, в судьбах и неотвратимостях революции. И отнюдь не случайно, что у Пастернака, как и у Блока в «Двенадцати», основным образом-символом, знаменующим дни особенно резких проявлений революционной стихии, становится снежная метель. Не просто ветер и вихрь, а именно снежная метель с ее бесчисленными снежинками и холодом как бы из межзвездного пространства!

Нейтральность Ю. А. Живаго в гражданской войне декларирована в его профессии: он «военврач» — т. е. лицо официально нейтральное по международным конвенциям.

Как это ни странно, но по-своему близким героем к доктору Живаго в романе выступает жестокий Антипов-Стрельников, активно вмешавшийся в гражданскую войну на стороне красных. То, что они оба связаны с Ларой, отнюдь не случайно. Ю. А. Живаго прямая противоположность Антипову-Стрельникову. Стрельников — воплощение воли, воплощение стремления активно действовать. Его бронепоезд движется со всей доступной ему скоростью, беспощадно подавляя всякое сопротивление, оказываемое революции. Но и он также бессилён ускорить или замедлить торжество событий. Стрельников в такой же мере «безволен», как и Живаго. Живаго и Антипов-Стрельников не только противопостав-

лены, но и сопоставлены. Судьба доктора Живаго и Антипова-Стрельникова, выброшенного из жизни «военспеца», почти одинакова. Антипов-Стрельников и Ю. А. Живаго «в книге рока на одной строке», как говорится в романе. Это слова из «Ромео и Джульетты» Шекспира — величайшего драматурга истории.

Перед нами философия истории,— философия истории, помогающая не только осмыслить события (вернее, отказаться от их оценки), но и построить живую ткань романа — романа-эпопеи, романа — лирического стихотворения, воспринимающего окружающее и тем самым показывающего все, что происходит кругом, через призму высокой интеллектуальности.

А что такое Лара, одинаково любящая и Живаго и Стрельникова? В традициях русского классического романа есть несколько образов женщин, как бы олицетворяющих собой Россию. Это олицетворение в разной степени полно или, вернее, в разной степени неполно, но намек на связь женского образа с образом России все же существует, как бы брезжит сквозь ткань повествования и сквозь ткань самого образа у разных авторов. Татьяна Ларина — у Пушкина, бабушка — в «Обрыве» Гончарова, я бы не побоялся сказать — Катерина в «Грозе» Островского, мать в одноименном произведении Горького (хотя, буду откровенен, этот образ мне не совсем по душе всей назидательностью). Лара — это тоже Россия, сама жизнь. Лара на время исчезает из судьбы Живаго, чтобы явиться затем после его кончины и благословить его тело.

Ближе всего в своем понимании хода истории Пастернак к Льву Толстому. Я не соизмеряю их,— я только сравниваю их историософию. Толстой в его исторических отступлениях откровеннее, у Пастернака в его романе многое закрыто лирической взволнованностью, интуитивным ощущением истории. Но я думаю, что в художественном воспроизведении событий есть своя логика исторического мировоззрения. Не будь у Толстого его взглядов на историю, исповедуй он взгляд на исторических лиц как на главных двигателей истории,— народной эпопеи у него не получилось бы. Была бы трагедия лиц. Кутузов легко отошел бы в тень перед Наполеоном, и народ, нация оказались бы где-то внизу событий. Это Пастернак понял, и не бесследно встречал он в детстве Льва Толстого в музыкальном салоне своего отца — художника. Толстой с неизгладимой силой запечатлелся в сердце Пастернака. И он продолжал прислушиваться к Толстому и руководствоваться его историческим мировоззрением.

И здесь я снова позволю себе привести большую, но очень важную цитату из романа.

«За этим плачем по Ларе он (доктор Живаго.— Д. Л.) также домарывал до конца свою мазню разных времен о всякой всячине, о природе, об обиходном. Как всегда с ним бывало и прежде, множество мыслей о жизни личной и жизни общества налетало на него за этой работой одновременно и попутно.

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. Зимой под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке. Весной в несколько дней лес преобразуется, подымается до облаков, в его покрытых листьями дебрях можно затеряться, спрятаться. Это превращение достигается движением, по стремительности превосходящим движения животных, потому что животное не растет так быстро, как растение, и которого никогда нельзя подсмотреть. Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю.

Толстой не довел своей мысли до конца, когда отрицал роль зачинателей за Наполеоном, правителями, полководцами. Он думал именно то же самое, но не договорил этого со всею ясностью. Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет. Войны, революции, цари, Робеспьеры — это ее органические возбудители, ее бродильные дрожжи. Революции производят люди действительные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок. Перевороты длятся недели, много — годы, а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне».

Стоит ли прибавлять, что «дух ограниченности» — это те весенние силы, которые Пастернак описывает выше: тощие и жалкие прутья лиственного леса, которые потом преобразуются, и лес их поднимается до облаков. Это зерна, скупые в своих формах и сухие на ощупь, будущего растения, поднимающегося «до облаков».

Я прошу извинения у читателей, что привел такую большую выдержку из романа, но она крайне важна не только для понимания исторических взглядов Пастернака, но и его отношения к революции, к ее событиям как

к некоторой абсолютной данности, правомерность появления которой не подлежит обсуждению.

Действительность отражена у него не сама по себе, а пропущена через личные впечатления, всегда обостренные... Таковы и его «исторические поэмы»: «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт».

Б. Л. Пастернак всегда был чужд чистоплюйства в поэзии. Он был чужд чистоплюйства и в изображении истории. Революционные события предстали перед ним во всей их обнаженной сложности. Они не укладывались в голые хрестоматийные схемы принятых описаний, принадлежащих иногда людям, не видевшим и не пережившим самих событий. Противоречия могли быть в их эмоциональном понимании, ибо Пастернак не истолковывал событий.

О книге лирики «Сестра моя жизнь» Б. Л. Пастернак писал: «...мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали» («Охранная грамота», часть третья). Эти же слова Пастернак мог бы отнести и к роману «Доктор Живаго». Они свидетельствуют о его величайшей скромности и осознании своего положения как бытописателя событий.

Роман не перестает меня удивлять.

Взглянуть в лицо

...Припомнить жизнь
И ей взглянуть в лицо.

Б. Пастернак

Когда я читаю в «Литературной газете» статьи, написанные в уже найденной и поспешно закрепляемой тональности — в такой, что «справедливость восстановлена» и надо остановить «эскалацию восторженных эпитетов, ажиотаж, в той или иной мере прощительный только на самых первых порах, но в принципе-то ничего общего не имеющий с подлинной любовью к литературе»¹ (почему же «восторженные эпитеты» не имеют ничего общего с «подлинной любовью»? Наверное, как раз имеют немало общего), все мне вспоминается конец одной повести Людмилы Петрушевской. Слова эти «в принципе-то» я помню наизусть, но все же открою журнал, процитирую точно: «Однако шуткой-смехом, шуткой-смехом, как говорит одна незамужняя библиотечарша, шуткой-смехом, а все-таки болит сердце, все ноет оно, все хочет отмщения. За что, спрашивается, ведь трава растет и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело...»²

1

Главное ощущение, с которым воспринимаешь все происходящее в последние полтора-два года, — ощущение конца одного исторического периода и начала другого. Что бы ни ждало нас всех в будущем — под прошлым подведена черта. Так, как было, уже не будет — что бы ни говорили скептики. Едва ли не в первую очередь не должна быть упущена и открывшаяся возможность формирования *нового взгляда на вещи*.

¹ Баранов В. Восторженно или объективно? О некоторых литературных публикациях последнего времени. — Литературная газета, 1987, 18 марта.

² Петрушевская Л. Смотровая площадка. — Дружба народов, 1982, № 1, с. 70.

Поколение, к которому я отношусь, переживает это ощущение второй раз. Если вспомнить тот личный итог, к которому привело последующее осмысление происшедшего со старшим поколением в 1956 — 1958 годах, главным будет чувство стыда — и нежелание испытать его когда-либо. Это был стыд за неготовность и тогдашней литературы и гуманитарной мысли к открывшейся возможности обнародования результатов. Можно сколько угодно говорить о причинах, о смягчающих вину обстоятельствах — чувство останется. Недаром главным впечатлением от романа Дудинцева «Не хлебом единым» было то, что он был уже написан к тому моменту, когда вдруг оказалось возможным его напечатать. (История любит шутки, и спустя тридцать лет оказалось, что одним из первых вновь выходит из рядов В. Дудинцев и вновь выносит на протянутых руках свой роман — как не преминули сказать остряки, «тот же самый роман».) Серьезных историко-литературных работ была явная нехватка: традиция была пресечена, причем именно в послевоенные годы — до войны она все-таки еще продержалась. «Думаю, что надо пока оставить помыслы о научной книге, — записывал в своем дневнике историк литературы Б. М. Эйхенбаум 9 декабря 1949 года. — Этого языка нет — и ничего не сделаешь. Язык — дело не индивидуальное. Литературоведческого языка нет, потому что научной мысли в этой области нет — она прекратила течение свое (как нет и литературы в прежнем смысле — романтизм, реализм и пр.)»¹.

Причины и обстоятельства, повторим, вскоре в какой-то степени уяснились, чувство стыда, однако, осталось — и стало стимулом на долгие годы. Потому, быть может, гуманитарная интеллигенция встретила новый подъем уже не с пустыми ящиками своих письменных столов.

И все-таки — готовы ли мы сегодня к освоению неизвестной до сей поры части нашего не очень давнего наследия? Не говорю о готовности к чтению — у меня нет сомнений в том, что сегодня отечественные читатели «имеют право» прочитать повесть Булгакова «Собачье сердце» в той же самой степени, в какой они имели на то право и двадцать лет назад, и сорок лет, и шестьдесят два года назад, когда повесть была написана. Говорим о другом — в каком состоянии находится сегодня изучение биографии и творчества Булгакова, какой путь проделало это изучение за 20 лет и к каким результатам пришло?

¹ Чудакова М., Годдес Е. Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума. — Вопросы литературы, 1987, № 1, с. 159.

Для этого нужно вспомнить, в какой ситуации появился Булгаков в нашей культуре в середине 60-х годов, как мы его встретили.

Но чтобы описать эту встречу, надо вспомнить и то десятилетие, которое прошло перед этим,— с середины 50-х. Ведь именно с того времени начинается отсчет длительного и сегодня еще в самом начале своем находящегося процесса формирования истории советской литературы как науки, а не служанки текущих директив. Со столов прокуратуры дела посмертно реабилитированных писателей попадали, так сказать, прямо на стол издателя и литературоведа. Артем Веселый, Бабель, П. Васильев — и далее по алфавиту... Восстановление этого алфавита стало минимальным условием изучения — до середины 50-х оно кружилось вокруг биографий и произведений немногих писателей, не выходя за границы нескольких постулатов относительно характера литературного процесса первых пореволюционных десятилетий. Едва расширился круг изучения явлений, появились статьи, предостерегающие от преувеличения их роли в литературном процессе. Неизвестные многим произведения прочитать-то еще не успели, не успели привыкнуть к новому для целых поколений звуку имен,— а уже многие испытывали непреодолимую потребность корректировать.

От чего же предостерегали? От того, чтобы «новые» имена не изменили тех пропорций в освещении литературного процесса, которые вычислялись в ситуации физического отсутствия в руках исследователей (а если они и держали в руках эти книги, то лишены были возможности их упоминать) огромной части корпуса литературы 20 — 30-х годов. В круг отсутствующих практически входил и Булгаков. Чем располагали исследователи к середине 50-х годов? В крупных библиотеках был журнал «Россия» за 1925 год, в котором напечатаны были две трети романа «Белая гвардия»; о напечатанной в 1929 году в Париже последующей трети романа доступных сведений, в сущности, не было; роман практически не попадал в поле зрения тех, кто обращался к литературе 20-х годов. В 1955 году в издательстве «Искусство» были напечатаны две пьесы Булгакова, шедшие на сцене, — «Дни Турбиных» и «Последние дни» («Александр Пушкин»).

По журналам и газетам 20-х годов можно было установить, что Булгаков являлся автором «Записок на манжетах» и еще двух повестей — «Дьяволиада» и «Роковые яйца» и что они были опубликованы в альманахах и сборниках 1923 — 1925 гг.

Однако, развернув замечательный по тем временам (и до сих пор остающийся единственным в своём роде), хорошо известный специалистам библиографический указатель Н. П. Рогожина «Литературно-художественные альманахи и сборники», а именно том 3 (1918—1927 годы), изданный Всесоюзной книжной палатой в 1960 году, можно было найти в именном указателе единственное упоминание имени Булгакова — это была публикация первой части «Записок на манжетах» в альманахе «Возрождение» (т. 2, М., 1923). В полном же перечне содержания 4-й (1924) и 6-й (1925) книги «Недр» имя Булгакова отсутствует, как и названия его повестей...

В это же время — в начале 60-х — в научной библиотеке МГУ можно было свободно выписать эти сборники в читальный зал и прочесть повести; зато в Библиотеке имени В. И. Ленина сделать это уже тогда было невозможно: они были аккуратно вырезаны сотрудниками, в довоенные ли, в послевоенные годы, в один из периодов массовых изъятий нежелательных для глаз читателей текстов. Сборник «Дьяволиада», куда вошли обе повести, вышел в 1925 году и вскоре был конфискован. (Об этом сообщал Булгакову в недатированном письме — летом или ранней осенью 1925 года — тогдашний секретарь издательства «Недра» Б. Л. Леонтьев: «Дела очень важные и неприятные: поднялся какой-то бум в сферах по поводу книги «Дьяволиада». Какая-то еще неясная атака на нас. Эту книгу сейчас у нас конфискуют».) На другой год сборник был выпущен новым изданием — но дурная память о нем оказалась очень крепкой, и еще в 50 — 70-е (!) годы в Библиотеке имени В. И. Ленина он находился в «специальном хранении». В то самое время, когда со множества книг давно уже были сняты эти позорные ограничения, книги Булгакова в каталоге по-прежнему не отражались. Только в 1980 году я оказалась свидетельницей того, как сборник был передан со специального хранения — в отдел редких книг и радовал глаз сотрудников отдела, профессионально внимательных к внешнему виду книг, своей прекрасно сохранившейся, не захватанной читателями обложкой... Все это нимало не помешало администрации Отдела рукописей ГБЛ в 1984 году возбудить персональное дело против находящейся уже на пенсии С. В. Житомирской, руководившей Отделом рукописей с 1952 по 1976 год, включив в число пунктов обвинения и такой: разрешение на копирование для читателей с «не издававшихся в СССР» повестей, то есть с печатных оттисков этих повестей, бережно сохраненных теми, кому дарил Булгаков эти оттиски, — и переданных ими в дар

Отделу рукописей... Эта дьявольщина накручивалась на стержень судьбы Булгакова и далее.

Но вот наконец, ближе к середине 60-х покатился вал — роман о Мольере (1962), сборники пьес (1962, 1965), «Записки юного врача» (1963), том «Избранной прозы» (1966), где впервые прочли полный (хотя и с сокращениями, до сих пор не восстановленными) текст романа «Белая гвардия». И наконец — «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва», в конце 1966 и начале 1967 года, с большими сокращениями, сделанными редколлекцией, хотя и под нажимом высших инстанций, но, однако, по собственному разумению. Следует подчеркнуть, что купюры во второй части, вышедшей в № 1 за 1967 год, делали именно сами сотрудники редакции, и, что особенно важно, — объем сокращений им никем не был предписан.

Но и в том усеченном, в какой-то степени изуродованном виде (купюры, в нем сделанные, останутся памятником редакционного мышления конца 60-х) роман произвел ошеломляющее впечатление. Его читательский успех был явлением такого масштаба, которому трудно подыскать аналогию в литературе всего послевоенного периода. Хорошо помню впечатление от первого романа Дудинцева — но впечатление **общественного события** перевешивало. С Булгаковым было иначе. При чтении романа происходил на глазах читающего слом стереотипов общественного сознания — читатель оказывался в каком-то ином социуме, он должен был заново учиться думать. И в то же время роман потрясал впечатлением огромности **литературного события**.

И сразу же началось давление — сопротивление ломаемых им стереотипов: роман (как и все творчество) стремились приспособить к старым схемам.

Последствия этого мы ощущаем и сегодня, о чем речь дальше. Но в то же время сегодняшний читатель лучше подготовлен к чтению романа — потому именно, среди прочего, что сам роман оказывал воздействие в течение этих двадцати лет на умственную и нравственную жизнь общества. Столько людей осмыслили за эти годы столь сложную и вместе с тем в основе своей очень ясную для самого автора историю Пилата! Историю, обсуждение которой в произведении отечественной литературы советского времени до появления перед нами печатного текста романа невозможно было себе представить. Сотни тысяч, а может быть и более, читателей увидели безусловно выраженное автором отвращение к доносчикам — будь это Алоизий Могарыч или барон Майгель — мотив, до этого не проявлявшийся так прямо в отечественной литературе, — и пережили,

продумали слова о трусости, которую автор вместе со своим героем зачислил в главные человеческие пороки,— причем трусость не в бою (об этом наша литература писала, начиная с «Разгрома» Фадеева, много и со вкусом), а в гражданской жизни.

Пожалуй, заслуживает внимания тот факт, что сегодня письма в газеты о необходимости дальнейшего решительного обновления нашей жизни пишут люди, многие из которых прочитали «Мастера и Маргариту» — какую-то часть из них роман внутренне освободил, раскрепостил, утвердил в их представлениях о ценностях. Полный, без сокращений текст романа выходил в виде книг уже в 70-е годы — начиная с 1973-го. И хотя он оставался труднодоступным (большая часть тиража неизменно уходила на экспорт и по спецраспределителям), но все же многие сумели его добыть, поставив на свои полки — иногда и рядом с журнальным вариантом с тщательно вклеенными машинописными текстами изъятых при публикации фрагментов (это была совсем новая форма широкого бытования в читательской среде печатного текста!..).

Освоение романа читателями с годами все более углублялось — говорю о читателях в точном смысле слова, ни в малейшей степени не ставящих перед собой задач исследовательских. Приведу отрывки из двух адресованных мне писем — людей, впервые прочитавших роман зимой 1985/86 года. «В целом впечатление очень сильное. Редко какая книга сравнится по глубине эмоционального воздействия. Неоднократный смех был чем-то сродни моей реакции при чтении Салтыкова-Щедрина («Пошехонской старины» и произведений того же рода), Достоевского (ранних рассказов и отдельных мест из «Бесов»). А смертельная тоска... Страшная ассоциация, но это метания по пустыне Давида Лока, из фильма Антониони «Профессия — репортер». Вы скажете, что русская культура пронизана тоской и более сильной и более родственной Булгакову. Согласен, но Антониони возник здесь не случайно: <...> К. Симонов вынужден (иного слова не подберу) был заметить, что роман о нэпе. Отчасти. Трудно не заметить нависшую мрачную тень следующего десятилетия (т. е. тридцатых годов. — М. Ч.). И это не все. Актуальность романа не утрачивается до сих пор, далеко перешагивая национальные границы, обретая глобальный животрепещущий смысл.

На кого нам надеяться? На что опереться? К кому звать?

Мессия. Иной надежды нет. Это страшно. Не Мессия, а мессир? Не сын божий, а князь тьмы? Вот это как раз

совсем не страшно. Таковы парадоксы. Ибо Добро творит зло, а Зло творит добро. Таковы метаморфозы.

Люди исчезают среди бела дня. Жутко? В романе не очень. Ведь прежде куда-то без следа исчезли идеи величайшего исторического гуманизма. И тут берет оторопь. Таковы масштабы.

По классической формуле Хемингуэя часть умолчания значительно превышает часть сказанного. Но и здесь применительно к Булгакову скрыта определенная поправка на время и нравы. Радость встречи с гением имеет горький вкус.

Извращение и профанация — одна из немаловажных тем романа. Она многолика. Доминанта в полюсах. Князь тьмы Воланд фактически остается в тени. Другой теневой полюс вообще неназываем, но его нельзя не учитывать.

Авансцена отдана вульгарным адептам и пошлякам. Они разыгрывают комедию.

Сложный вопрос с фантастикой. Каюсь, что читал роман с предубеждением, так как долгое время не доверял чему-то такому, что слишком оторвано и мчится безудержно в пространство мифов, утопий, антиутопий, химер <...>. Фантастика, невероятно несущая действия и поэтику «Мастера и Маргариты», поначалу производила впечатление пережаренности, чрезмерности.

Но Булгаков убеждает. Вдумываясь, осознаешь, что это не прихоть, пусть и доказавшая свое право на существование.

Булгаковская чрезмерность совершенно естественна. Это реакция художника на противоестественное насаждение единомыслия, единоверия, пропитанных затхлым духом авторитарности, догматизма и примитива.

То, что накапливалось год за годом, требовало прорыва, требовало удовлетворения. <...>

Лучшие сцены романа, на мой взгляд, завершающие гастроли по городу Коровьева и Бегемота. Они заключают в себе радостную легкость, рожденную предчувствием исхода, близящегося конца крестного пути. Я, разумеется, об авторе, а не бесподобной парочке дебоширов.

Я мог бы упомянуть Шагала и скандалы героев Достоевского. Но это для Вас очевидно» (Евгений Блажеев, дорожный рабочий, 28 лет).

«Я не литератор, пером не владею, потому не сумею выразить всего впечатления от прочитанного, восхищения талантом и гениальностью автора.

Роман, конечно, необыкновенный, он должен понравиться и любителям легкого чтения, и «философам», и людям,

познавшим мистические откровения и астральные чувства (телепатию, ясновидение). Я уж не говорю о художественном наслаждении при чтении.

Несколько непонятна и даже утомительна чрезмерность в описании походов Воланда и его помощников, но в жизни, наверно, все чрезмерно.

Автор очень едко описывает москвичей 20-х годов. В отличие от Чехова, который, по-моему, любил своих героев-обывателей и видел далеко спрятанную в них «божью искру», у Булгакова Москва заселена мелкими жуликами, завистливыми литераторами и вообще невообразимыми дураками, учеными и неучеными. Очень интересны черты быта <...> Зло везде, но его не надо бояться, ибо из Зла вырастает Добро. Понтий Пилат прошел все искушения Сатаны. Он достиг всего: власти, почестей, богатства. Но это не принесло ему радости. Слова Иешуа, полные любви и сочувствия, поразили его. Душа, пресытившись Злом, ощутив его бессилие и бесплодность, тянется к Добру, к Богу, который есть Любовь» (Елизавета Шубик, уборщица, среднего возраста).

Такого свободного отношения к роману не достигло литературоведческое размышление над ним.

Казалось бы, произведения Булгакова, появившись на свет печатной жизни почти все разом, должны были дать огромный импульс к пересмотру схем литературного процесса 20—30-х годов, к изменению самого представления о литературе советского времени, о том, из каких именно потоков она состояла.

На деле этого не получилось. Произошло скорее обратное — произведения Булгакова стали вталкивать под навес представлений, сложившихся «в его отсутствие».

Приведу еще одно свидетельство страстной читательницы и почитательницы Булгакова — совсем недавнее: «Моя дочь сейчас осознает «Белую гвардию». Ей это помогает. Мы смотрели с ней «Дни Турбиных» на Малой сцене МХАТа, я даже ходила к режиссеру объясняться... И вот моей дочери это помогает сейчас (она в 6-м классе) изучать историю... Но ведь в школе об этом с ними вообще не говорят» (Наталья Г., физик 37 лет). Как видим, роман помогает размышлять.

Читательские впечатления с самого начала пошли своей дорогой, литературоведческие — своей, испытанной. Телега привычно впрягалась впереди лошади — место Булгакова в литературном процессе наспех определялось прежде серьезного изучения его еще только открывавшегося перед нами творчества в момент, когда мы начали перелистывать

только самые первые страницы равно неизвестной и читателям и исследователям его биографии.

Действовал регламент, предписывавший, что новое литературное явление не может ни на какое время оставаться вне зоны условно-литературоведческих оценок, — так сказать, гулять без привязи — хотя в конце 60-х, быть может, стоило бы предпочесть создавшееся положение, временно оставив писателя наедине с читателем.

«Читательский интерес к Булгакову несомненен. Появился уже ряд статей о творчестве писателя, но нашим критикам предстоит еще осмыслить наследие Булгакова во всей его сложности и противоречивости, понять и оценить волновавший художника строй идей, его своеобразный и острый талант». Отмечалось, что сегодняшняя критика «ограничивается порой неким «общим взглядом» на творчество Булгакова, говорит лишь о доброте и человечности его таланта, нередко оставляя в стороне идейно-художественную устремленность. Между тем у нас есть возможность не для «общего», а для аналитического, конкретно-исторического подхода к наследию художника»¹. Эти возможности печатно, во всяком случае, удостоверены не были, скорее была выстроена система оговорок — в наиболее щадящем (как, несомненно, представлялось авторам этих систем и так и задумывалось ими) ее варианте: «Итак, сформулируем одно из важнейших противоречий романа. Трагически понимая взаимоотношения художника и государства, Булгаков растворяет всегда конкретную ситуацию в едином, нерасчленном, вневременном потоке Истории»; «в результате этого сознательного абстрагирования от всякого исторического и политического своеобразия романа художественная концепция романа, обретая стройность, обнаруживает и свою метафизичность... Формула истории была создана, но лишь в виде противостояния и трагического взаимодействия. Создавая воображением художника принципиально одинаковые исторические структуры, в основе которых — фатальный мировой закон, Булгаков уходит от объяснения действительных, конкретных законов истории. Идея личного добра противостоит в художественной концепции «Мастера и Маргариты» всякой исторической целесообразности. Отсюда и слабость — философская и художественная — финала романа. На основе вневременной идеи вневременной концепции невозможно было правильно оценить свершение ре-

¹ Альтшулер А. Булгаков-прозаик. — Литературная газета, 1968, № 6, с. 4.

волюционной эпохи и ее сложность и противоречивость»¹. И. Виноградов в своей в том же году написанной статье, очень добросовестно излагающей авторское истолкование романа и обложенной поэтому двумя (редкий все-таки случай в нашей печати!) статьями Л. Скорино, стремился наметить альтернативный путь: «Но, может быть, и не нужно требовать от писателя, чтобы он занимался объяснением и выводением законов истории? Может, он вовсе и не хотел выводить никакие законы?..»² Все разыгрывалось по сложившимся за десятилетия до этого правилам введения в наш общественный обиход нового («забытого», как вскоре стали эвфемистически выражаться) имени — ничего еще толком не узнав, не продумав **собственных** соображений, литературные критики и литературоведы, вместо того чтобы заниматься размышлением положительным, вынуждены были выходить на ковер и вступать в борьбу, защищая при помощи подручных средств доброе имя писателя, — то есть заниматься делом заведомо неплодотворным. Утечка интеллектуального потенциала — просто-таки выброс его — происходила прямо на глазах, потенциал этот не удавалось направить в русло серьезной исследовательской, да и просто мыслительной работы, — среди прочего, на задачи выработки научного аппарата. Эти широко распространенные начиная с середины 50-х годов (до этого были другие) способы нерациональной растраты умственной энергии гуманитарной интеллигенции, конечно, будут изучены социологами и культурологами.

Статья «Булгаков-прозаик», авторство которой — не в обиду автору будь сказано — значит сегодня для нужд предпринятого здесь исторического экскурса гораздо менее того обстоятельства, что это была первая большая газетная, к тому же «подвальная», статья о писателе (тогда и в «Литературке» «подвал» был строго обусловленным местом газетного листа — заверстывание материала в подвал означало согласие редакции с основными его положениями), кончалась следующими характеристиками: «Этот антиисторизм вносит трагический колорит в концепцию Михаила Булгакова.

Поздно предъявлять упреки писателю и уже во всяком случае нельзя ограничиваться упреками.

Мы теперь гораздо глубже смотрим на историю советской литературы, ясно понимая, какими сложными путями

¹ Альтшулер А. Указ. соч., с. 5.

² Виноградов И. Завещание мастера. — Вопросы литературы, 1968, № 6, с. 47.

шло становление культуры нового мира. Мы исследуем законы, определявшие эти пути. Творчество М. Булгакова поэтому не нуждается ни в огульном отрицании, ни в риторическом славословии»¹.

Так формировался, складывался по кирпичику словарь, призванный обнести писателя оградой, охранив от прямого зашатаательства (тогда к этому еще многие были близки), и служить прямой задаче — облегчить издание его книг... Точнее, это был не простой словарь, но *тезаурус* — такой, где все слова связаны между собой и получают определенное значение только в условиях этой связи. Слова «абстрагируются», «метафизичность» имели в рамках данной статьи не то прямое значение, которое можно узнать, заглянув в авторитетные словари. Дело обстояло много сложнее. *Значение* здесь вообще было неважно — его замещало то, что в словарях называется *стилистической пометой* («бран.» «ирон.», «неприл.» или «уничижит.»). Если в «прежних» контекстах (и соответствующих тезаурусах) «метафизичность» и «абстрагированность» несли общее значение «ущербности», «недостаточности» («уничижит.»), то в середине 50-х эти же слова уже вошли в тезаурус, где с ними соседствовало и в то же время их перекрывало понятие «сложного и противоречивого» творчества. Стилистическая помета бледнела, двигаясь, пожалуй, от «бран.» и «неприл.» к «ирон.», но сохраняя неизменным оттенок «уничижит.». В «новом» тезаурусе, создававшемся в конце 60-х — едва ли не в первую очередь в процессе первичных интерпретаций творчества Булгакова, — *значение* этих и подобных слов выцвело совершенно (мы имеем в виду, естественно, ту социальную группу гуманитариев, которая этот тезаурус создавала и им пользовалась, а также тех, кто его заказывал). Слова употреблялись не «потому», а «для того», почти ничего уже не значили, а только означали. Сам автор газетной статьи вряд ли смог бы внятно объяснить, что понимает он под «антиисторизмом» Булгакова, но зато он, несомненно, мог объяснить, как это должно прочитываться в пределах данного тезауруса: предполагалось, что хотя вообще-то «антиисторизм» для советского писателя — очень плохо, но тут, в контексте всех пояснений, это наиболее щадящая уступка тем, кто... и т. д. Говоря грубее и проще, сказав об «антиисторизме» Булгакова, можно было надеяться *откупиться* от тех, кто уже стоял на страже, решая вопрос о возможностях дальнейшего бытования произведений Булгакова в его отечестве.

¹ Альтшулер А. Указ. соч., с. 5.

Здесь вспоминается важный — хотя по видимости проходной — эпизод литературной биографии самого Булгакова. В 1930 году в письме правительству он приводил слова Л. Авербаха, сказанные им в «Известиях» в 1925 году о Булгакове — авторе «Белой гвардии» (еще недопечатанного романа), повестей «Дьяволиада» и «Роковые яйца»: «Появляется писатель, не рядящийся даже в попутнические цвета».

Эти слова Л. Авербаха в статье 1925 года заслуживают всяческого внимания. В них с редкой, — возможно, случайной — откровенностью сформулирован принцип, который впоследствии был воспринят теми, кто писал о «сложных» фигурах в нашей истории литературы — подобных Булгакову или Ахматовой. Л. Авербах недвусмысленно выразил мысль о приемлемости ряженных, о предпочтении маскарада — обнаженно-самостоятельной линии, о допустимости замены лояльным маскарадом — органического отношения к исповедуемым идеям. Это продлилось далеко за пределы 1925 года, порождая тезаурусы, которые сменяли один другой, наследуя, однако, благоприобретенные признаки.

2

Итак, один способ освоения неожиданно развернувшегося перед обществом наследия Булгакова состоял в формировании словаря, ориентированного не на исследовательские, а на сугубо защитительные цели. Одновременно при помощи этого словаря волей-неволей выполнялись цели адаптивные — приспособительные в широком смысле слова: творчество Булгакова не приводило к новому взгляду на вещи, а его приспособляли к старому.

Другой дорогой освоения стала обработка тех немногих биографических фактов, которые были известны, в целях уже не адаптации, а скорее адаптации — усыновления. Тут главным инструментом было создание квазиисторического контекста и размещение в нем квазибиографии писателя. Здесь необходимо особо отметить работу В. Петелина.

В 1969 году он писал: «Сейчас настало время трезвого, объективного анализа творческого портрета Михаила Булгакова, где не должно быть ни отсебятины, ни ложной сенсационности». (Это был еще один словарь — малоосмысленное словосочетание «ложная сенсационность» работало только в его пределах.)

«Объективный анализ» давал следующую историко-литературную и историко-общественную картину:

«Авербах, Гроссман-Роцин, Мустангова, Блюм, Нусинов и многие другие планомерно и сознательно травили Булга-

кова». Сам же он развешивал их публикации по стенам комнаты, «явно издеваясь над всей шумихой недоброжелателей» («шумиху» можно включить в словарь рядом с «отсебятиной» — это тоже были не слова, а стилистические пометы). Зато на Булгакова обратил внимание Горький.

«В письме к П. А. Маркову (от 4 февраля 1932 года) он писал...» (далее слова о «талантливых драматургах» — Булгакове, Афиногенове, Олеше). «Но (это загадочное «но» — один из инструментов построения упомянутого контекста) положение М. Булгакова еще в 1930 году стало просто-напросто трагическим: литературные выпады против него превратились в политические обвинения. И писатель вынужден был обратиться с письмом в правительство». Цитировался телефонный разговор со Сталиным, к тому времени уже известный по публикации¹, в которой слова Булгакова, вынесенные в заголовок, надолго стали сквозной темой для многих, пишущих о нем. Резюме было следующим:

«Этот телефонный звонок вернул Булгакова к творческой жизни.

Булгаков стал заниматься любимым делом, служил во МХАТе режиссером-ассистентом, заново писал роман «Мастер и Маргарита», рукопись которого сжег в минуту отчаяния, работал над «Театральным романом».

Когда Сталин приезжал посмотреть «Дни Турбиных» (в Музее МХАТа запротоколировано 15 посещений Сталиным этого спектакля), он всегда спрашивал: «А как Булгаков? Что делает? Очень талантливый человек...»²

Не говоря уже про хармсовское звучание последнего абзаца («Пушкин очень любил Жуковского и звал его просто Жуковым»), и сегодня, как в 1969 году, нельзя отнестись равнодушно к нестерпимому лицемерию слов о занятиях Булгакова «любимым делом» в качестве режиссера-ассистента (кажется, что читаешь очерк о счастливой судьбе инвалида, трудоустроенного попечением начальства в артель по плетению корзинок), о том, как он писал роман, а Сталин все ездил в МХАТ да его похваливал. Впрочем, отрешимся от эмоций, поскольку речь идет об исследовании явления культуры — приемов *адаптации* и *агонии* наследия Булгакова, тех самых приемов, освобождение от которых стало первоочередной задачей сегодняшних публикаций. Но освободиться от них не удастся, если мы их не осмыслим.

Классическим в своем роде образцом квазибиографиче-

¹ Ляндрес С. «Русский писатель не может жить без Родины...» — Вопросы литературы, 1966, № 9.

² Петелин В. М. А. Булгаков и «Дни Турбиных». — Огонек, 1969, № 11.

ской работы стал финальный пассаж из той же статьи: «И еще об одном. За рубежом, да и у нас в некоторых кругах, распространяется мнение, будто Булгакова «репрессировали», а потом «реабилитировали», некоторые даже называют точную дату «реабилитации» — 1962 год. Ничего не может быть вздорнее подобных утверждений. В 30-е годы шли его пьесы «Дни Турбиных» и «Мертвые души» (по Гоголю), весной 1941 года состоялись две премьеры «Дон Кихота» (по Сервантесу), с 1943 года шла его драма «Пушкин», в 1957 году поставили «Бег». Над романом «Мастер и Маргарита» он работал до конца своих дней, а «Театральный роман» так и остался незаконченным. М. А. Булгаков умер в 1940 году, похоронен на Новодевичьем кладбище». Это последнее утверждение особенно, по-видимому, должно было убедить читателя, что все кончилось хорошо.

Казалось бы, человек, наделенный самым заурядным здравым смыслом, просто выстроив даты, уже мог прийти к определенным выводам: если писатель умер в 1940 году, а его пьесы были поставлены в 1941, 1943 и 1957-м, то каким же путем возвращали его «к творческой жизни»?..

Двусмысленность контекста даже не была тонкой, скорее — грубой: закавычение «репрессирования» и «реабилитации» играло двойную роль — с одной стороны, должно было дать читателю представление о злобных инсинуаторах «за рубежом, да и у нас», которые будто бы говорят о репрессировании человека, чин чином похороненного на Новодевичьем кладбище. С другой стороны, это же закавычивание должно было пресечь мысль читателя, склонного задуматься: а не произошло ли все-таки чего-то существенного в 1962 году? Кавычки мобилизовались для нейтрализации действительно происшедшего перелома в отношении к Булгакову, и именно в это время: в 1962 году вышел в «Молодой гвардии» его роман о Мольере, написанный по заказу Горького в 1933 году и так и оставшийся не изданным при жизни автора; в том же году был издан первый, в сущности, сборник его пьес, включивший, помимо двух пьес, изданных в 1955 году («Дни Турбиных» и «Последние дни»), три никогда не издававшиеся: «Бег», «Кабала святош», «Дон Кихот». В 1965 году был издан еще более полный сборник пьес, а в 1966-м — «Избранная проза», где впервые напечатан в полном виде (но с сокращениями, как уже говорилось, до сих пор не восстановленными) роман «Белая гвардия». Туда же вошел «Театральный роман» («Записки покойника»), незадолго до этого опубликованный в «Новом мире».

Повис в воздухе и грозный список имен критиков — един-

ственных виновников судьбы Булгакова в ее *квазиисторическом контексте*. Напрашивается вопрос: когда почти все из этих критиков погибли в лагерях и литературное и книгоиздательское поле таким образом от них освободилось, что же помешало любителю «Дней Турбиных», мановением руки восстановившего их на сцене в начале 1932 года после чувствительного для автора перерыва в два с половиной года (из которых полтора падало как раз на то самое время, которое В. Петелин числит за возвращением Булгакова к «творческой жизни»), отправить на сцену остальные девять написанных к концу 30-х годов пьес? Почему вместо этого он санкционирует весной 1936 года снятие со сцены после девяти представлений «Мольера», постановки которого Булгаков ждал пять лет?

Ответы на эти отнюдь не простые вопросы можно было бы дать, конечно, лишь при условиях упорной работы по восстановлению подлинного, а не мнимого исторического и биографического контекста.

Между тем при том, что несоразмерное внимание большинства пишущих о Булгакове было обращено на одну его реплику в разговоре со Сталиным, сам этот весьма важный для биографии Булгакова разговор, анализ которого мог стать шагом к восстановлению упомянутых контекстов, не подвергался, как и письмо к правительству, до последних дней печатавшееся лишь небольшими фрагментами,— внимательному источниковедческому анализу. Сегодня, когда письма Булгакова к Сталину уже напечатаны (Октябрь, 1987, № 6), особенно важно как можно пристальнее восстановить детали этого важного эпизода.

3

Много лет спустя, в январе 1956 года, Е. С. Булгакова рассказывала историю этого письма и последующих событий своему старшему сыну, майору Е. Е. Шиловскому, а после его ухода записала то, что рассказывала, в свой дневник: «Все было запрещено... на работу не брали не только репортером, но даже типографским рабочим. Во МХАТе отказали, когда он об этом поставил вопрос. Словом, выход один— кончать жизнь. Тогда он написал письмо Правительству. Сколько помню, разносили мы их (печатала ему эти письма (то есть несколько экземпляров одного письма.— М. Ч.) я, несмотря на жестокое противодействие Шиловского) по семи адресам». Среди адресатов упомянуты И. В. Сталин, М. И. Калинин, А. С. Бубнов (тогда Нарком просвещения), Ф. Я. Кон (член ЦИКа), Г. Г. Ягода. «Письмо в окончатель-

ной форме было написано 28 марта, а разносили мы его 31 и 1 апреля. <...> А 18-го апреля, часов в 6—7 вечера, он прибежал, взволнованный, в нашу квартиру (с Шиловским) и рассказал следующее. Он лег после обеда, как всегда, спать, но тут же раздался телефонный звонок, и Люба его подозвала, сказав, что из ЦК спрашивают. М. А. не поверил, решил, что это розыгрыш (тогда это проделывалось), и, взъерошенный, раздраженный (эти детали важны для оценки хода разговора.— М. Ч.), взялся за трубку и услышал:

— Михаил Афанасьевич Булгаков?

— Да, да.

— Сейчас с Вами товарищ Сталин будет говорить.

— Что? Сталин? Сталин?

И тут же услышал голос с явным грузинским акцентом». После слов взаимного приветствия и сообщения: «Мы ваше письмо получили. Читали с товарищами. Вы будете по нему благоприятный ответ иметь» (эта фраза запомнится слушающему навсегда и будет всплывать в его сочинениях) — был задан тот вопрос, который уже более двадцати лет известен отечественному читателю по печати (как и все последующее изложение разговора — за исключением важной ремарки, сделанной Еленой Сергеевной в скобках):

«— А может быть и правда — Вас пустить за границу? Что — мы вам очень надоели? (М. А. сказал, что настолько не ожидал подобного вопроса (да он и звонка вообще не ожидал), что растерялся и не сразу ответил.)

— Я очень много думал в последнее время — может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может.

— Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?

— Да, я хотел бы. Но я говорил об этом и мне отказали.

— А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся¹. Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами.

— Да, да! Иосиф Виссарионович, мне очень нужно с вами поговорить.

— Да, нужно найти время и встретиться, обязательно. А теперь желаю Вам всего хорошего.

Но встречи не было. И всю жизнь М. А. задавал мне один и тот же вопрос: почему он раздумал? И всегда я отвечала одно и то же: а о чем он мог бы с тобой говорить? Ведь

¹ От «Мы ваше письмо...» до этих слов включительно дневниковая запись воспроизводилась в 1966 г. (Вопросы литературы, 1966, № 9, с. 138); подробнее о ее тексте см.: Новый мир, 1987, № 8, с. 198.

он прекрасно понимал после твоего письма, что разговор будет не о квартире, не о деньгах...»

Эта отодвинутая встреча, с одной стороны, провоцировала новые и новые письма Булгакова, продиктованные, среди прочего, желанием *договорить*, внести поправки в уже сказанное, вернуть необратимое, с другой — прорастала в художественную ткань романа «Мастер и Маргарита», последовательная работа над которым была возобновлена спустя полтора-два года.

Отметим несколько моментов, необходимых для понимания будущего многократного, продолжавшегося едва ли не до самой смерти писателя осмысления разговора во всех его деталях: он думал о собственном поведении и о том, насколько оно определило реальный результат совершившегося события. Во-первых, звонок застал Булгакова врасплох, никак к нему не подготовленным (по-видимому, он ожидал предварительного вызова, письменного ответа и т. п.). Такая растерянность, впрочем, скорее всего предусматривалась инициатором этих немногих известных собеседований. Потому сталинские абоненты обычно были болезненно недовольны собственным поведением во время этих кратких и быстрых бесед. Еще долгие дни — и годы — они ждали нового звонка и аудиенции, им хотелось что-то исправить.

У Булгакова ситуация растерянности усугубилась не только тем, что его подняли с постели, но и тем еще, что (по словам Булгакова, как свидетельствует М. Г. Нестеренко) перед этим звонком его несколько раз разыгрывали по телефону. Только что прошло 14 апреля — 1 апреля по старому стилю (по многим свидетельствам, считали первоапрельской шуткой даже известие о гибели Маяковского в этот день), Юрий Олеша будто бы звонил в эти дни Булгакову и объявлял: «Товарищ Сталин!» Теперь Сталин звонил действительно. По устному свидетельству М. В. Вольпина, Булгаков рассказывал ему, что сначала даже бросил трубку, энергично выразившись по адресу звонившего, и тут же звонок раздался снова — ему сказали: «Не вешайте трубку». И повторили: «С Вами будет говорить Сталин». Тут же раздался его голос и почти сразу последовал вопрос: «Что — мы Вам очень надоели?» Можно вообразить себе состояние, в котором Булгаков подбирал слова для ответа на вопрос, весьма жестко, несмотря на шуточный оттенок, сформулированный.

Следующий вопрос был: «Вы где хотите работать?» Булгаков сразу был поставлен, как видим, в такие условия, что только **отвечал**, и только на те вопросы, которые ставил ему инициатор беседы. Другие, гораздо более важные темы в беседе не возникли. Но оценить это Булгаков сумел только

много позже. В этот и последующие дни он находился в приподнятом, даже восторженном, по свидетельствам очевидцев, состоянии — наконец-то на череду его заявлений и писем, посылаемых с лета прошлого года, ответили! И к тому же лично, и с ободряющим обещанием будущей встречи. «Мистический писатель», как назвал он себя сам в письме от 28 марта 1930 года, мог думать, что, рисуя в своей последней пьесе «Кабала святош» картины встречи драматурга и его предполагаемого покровителя, он породил этим желанную ситуацию в собственной жизни. Возможно, знак связи, которую устанавливал он между пьесой и звонком, можно увидеть в надписи на машинописном экземпляре пьесы «Мольер», подаренном возлюбленной: «В знак дружбы милой Елене Сергеевне! Был королевский спектакль... Акт 1. 1930 г. 14 мая. М. Булгаков». (В конце 1-го действия «Мольера», когда король благосклонно отнесся к спектаклю, Лагранж, летописец театра, записывает: «Семнадцатое февраля. Был королевский спектакль. В знак чести рисую лилию».)

Возможно, что далеко не сразу этот звонок был поставлен им в связь менее мистическую — в связь с только что, 17 апреля, происходившими многолюднейшими похоронами Маяковского.

Гибель Маяковского стала точкой непосредственного соприкосновения судьбы поэта, чуждого Булгакову при жизни, с его личной судьбой. Выстрел поэта как бы опережал в его глазах собственный возможный конец (независимо от того, насколько твердой была решимость Булгакова покончить счеты с жизнью в случае, если и на это письмо не будет ответа, — об этом намерении он говорил своей будущей жене). Звонок Сталина, раздавшийся на другой день после похорон, еще теснее связал для Булгакова гибель поэта с его жизнью, как бы **заместив** ее возможный трагический конец. Важная догадка исследователей структуры романа «Мастер и Маргарита» (Б. М. Гаспаров, Л. С. Флейшман) о роли темы Маяковского (и того обстоятельства, что смерть его пришлось на страстной понедельник) в изменении замысла романа должна быть дополнена: предшествующая звонку Сталина неделя напряженного ожидания, мы думаем, была вскоре осмыслена Булгаковым в первую очередь как **собственная** страстная неделя с «отмененной» в конце ее казнь. Читая опубликованное в газетах предсмертное письмо Маяковского, направленное не только «Всем», но и в частности «товарищу Правительству» (то есть адресату булгаковского письма), Булгаков, нам кажется, не мог не оценить того обстоятельства, что автор этого письма, в отличие

от него самого, ничего не просил для себя — только для близких, только после своей смерти. Получалось, что в те договорные отношения, которые один прекращал своей смертью, другой теперь вступал, связав себя дополнительно во время телефонного разговора вполне определенной зависимостью. Разумеется, все это было осмыслено Булгаковым только много позже — и именно этого рода размышлениями вызван тщательно отмеренный осадок горечи в последней фразе письма, отправленного спустя год уже лично Сталину с просьбой о заграничном отпуске: «Я год работал не за страх режиссером в театрах СССР» (30 мая 1931 года).

Вернемся еще раз к письму 1930 года. Сегодня, когда мы знаем, что было дальше, нельзя не заметить некоторой неясности или неточности в его построении — хотя автор, несомненно, долго его обдумывал.

Между двумя энергично намеченными Булгаковым выходами из своей драматической жизненной ситуации — либо изгнание, либо возможность какого-нибудь честного заработка внутри страны, — растворился, оказался невыраженным **третий**, о котором он не мог не думать, работая над письмом: создание условий для **литературной** работы в своем отечестве.

Возможно, сама риторическая увлеченность рассказом о перипетиях своей судьбы помешала автору точнее сформулировать свои надежды, требования или просьбы. Возможно и другое: расчет на то, что адресаты **сами** должны были угадать и предложить этот третий выход... Эта гордая позиция главным адресатом не была принята. Напротив — «слабость» в построении письма была точно оценена и жестко использована в телефонном разговоре, зажавшем собеседника в клещи альтернативы: «отпустить вас за границу» или «вы где хотите работать». Главный узел — возможность полноценной работы писателя в своей стране — был не развязан, а обойден. Булгаков не успел собраться с мыслями, как разговор был закончен, — и именно так, как это спланировано было его собеседником.

Через несколько лет такой же внезапный телефонный звонок раздался в коридоре коммунальной квартиры, где жил Б. Л. Пастернак. Этот звонок был следствием хлопот, предпринятых поэтом в связи с недавним арестом Мандельштама (напомним, что его уводили в ночь на 13 мая 1934 года из того самого дома на ул. Фурманова, куда около трех месяцев назад переехал Булгаков — в свою последнюю квартиру). Известный литературовед Н. Н. Вильям-Вильмонт рассказывал нам 23 сентября 1977 года: «Я был единственным

свидетелем разговора Пастернака со Сталиным. Видел, как изменилось его лицо.

Появился ли на нем страх? Нет, пожалуй, удивление. И немного страха... Но не в том смысле, что ему влетит...» Рассказывая о деталях разговора, наш собеседник сказал среди прочего: «Разговор не получился. Сталин хотел, чтобы Пастернак попросил его за Мандельштама, а Пастернак хотел поговорить об общем положении. (Поясним, что сам звонок Сталина был следствием просьбы Пастернака о смягчении участи арестованного поэта, выраженной в его разговоре с Бухариным, после которого Бухарин сказал Сталину, что Пастернак «встревожен» судьбой Мандельштама». — М. Ч.). Кинулся набирать снова номер, а он уже не отвечает. Он второй раз: «Может, не так соединилось» ...Я его утешал: «Это хорошо, что не удалось поговорить!»

Разговор действительно не получился, и не только для Пастернака — его собеседник в раздражении бросил трубку. Поэтическая отрешенность, самоуглубленность Пастернака, его безоглядное навязывание собеседнику своего разговора привело к **обрыву** беседы. (И это обстоятельство, заметим в скобках, не усугубило в тот момент судьбы Мандельштама и не повредило Пастернаку¹.) С Булгаковым же все вышло иначе. Человек, прошедший фронты мировой и гражданской войны, хирург, сделавший сотни операций, сам считавший себя интеллигентом новой складки, закаленный борьбой за

¹ Разговор этот стал известен Булгакову. Обсуждение его содержания зашифровано, на наш взгляд, в лаконичной дневниковой записи Е. С. Булгаковой от 17 ноября 1934 года о том, что вечером приехала А. А. Ахматова, «ее привез Пильняк из Ленинграда на своей машине. Рассказывала о горькой участи Мандельштама. **Говорили о Пастернаке**» (подчеркнуто нами. — М. Ч.). Скорей всего, именно из уст Ахматовой Булгаков услышал подробности разговора. По понятным нашему читателю причинам он должен был отнестись к ее рассказу с напряженным вниманием.

По некоторым позднейшим нашим беседам с Е. С. Булгаковой можно предполагать, что личная роль собеседника Пастернака в решении участи другого поэта должна была представиться ему великодушной; мы думаем, что слова, сказанные о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?» — повлияли на окончательный выбор именованного главного героя романа и последующий выбор заглавия. Для Булгакова был, вероятно, весьма значим тот факт, что именование, которое примеривалось в последние месяцы к герою, все более наделявшемуся грузом биографии автора, оказалось словом из лексикона того, кто был адресатом его писем, кого он мыслил первым своим читателем. И теперь он устанавливал с этим читателем связь посредством слова, делавшегося опорным в романе; отсюда и последующие обыгрывания этого индивидуализированного значения слова: «Я не писатель, я мастер» — слово отделило сочинителя-изгой, преданного своим странным замыслам, от писателей-современников, и оно же должно было послужить его оправданию. Если наше предположение верно, то именно с этого времени ориентация на «первого читателя» начинает действовать непосредственно на текст романа.

существование в первые московские годы, был смят в разговоре жесткой рукой собеседника. Сталин уверенно навязал Булгакову свой план разговора, легко реализовал его и закончил разговор вполне мирной, обнадеживающей и успокаивающей собеседника нотой. Для Сталина разговор получился. Булгаков, в тот момент того не заметив, оказался прочно связан этим разговором — он оставался дома, не услышав **никаких** обещаний относительно возможности творческой работы. Оскомиனு от не получившегося **для него одного** разговора Булгаков почувствовал только позже, осознав, что реальный результат — это ежемесячный заработок советского служащего и право продолжать физическое существование до отмеренного судьбою срока. Это и было то погребение заживо, о котором писал Булгаков в письме правительству СССР от 28 марта 1930 года.

Он писал на протяжении последующего десятилетия письмо за письмом, но Сталин ни на одно из них больше не ответил. С момента телефонного разговора и до последних дней жизни Булгаков не увидел в печати ни одной своей строки и никогда не увидел других стран, о чем страстно мечтал, как любой художник. Когда он умирал, на сцене шла единственная его пьеса — «Дни Турбиных» (возобновленная в феврале 1932 года, спустя только полтора года после рокового телефонного разговора).

Впоследствии судьба и слово Пастернака еще однажды, по крайней мере, соприкоснулись с Булгаковым. Единственные, по свидетельству Вяч. Вс. Иванова, строки, вписанные самим поэтом в не им составленный текст письма правительству от 31 октября 1958 года, были такими: «Я связан с Россией рождением, жизнью, работой. Я не мыслю своей судьбы отдельно и вне ее». (Поэту тогда публично и грубо пригрозили изгнанием.) Это совсем близко реплике Булгакова в телефонном разговоре 1930 года.

За последние два десятилетия писавшие и говорившие о Булгакове многократно с похвалой отзывались об этом его ставшем широко известным «ответе Сталину». Сегодня в такую зону поощрительного внимания попадают и строки Пастернака. И стоит задуматься над тем, вправе ли мы оценивать сильнейшим давлением обстоятельств вынужденные их признания в глубоко личном чувстве, которое связывает человека с его отечеством? В чувстве, которое может быть востребовано только в строго ограниченных и узаконенных ситуациях (воинская присяга), но не по чьему бы то ни было произволу? Вправе ли мы вообще оценивать эти судорожные, обстоятельствами обусловленные признания и клятвы? Выводя художникам благожелательные оценки за их пове-

дение в этих обстоятельствах, не принимаем ли мы те дурные правила жестокой игры, по которым проводилось их испытание на прочность и на верность, не узакониваем ли эти сомнительные с моральной и социальной точки зрения ситуации, не открываем ли дорогу их возможному репродуцированию и благожелательной готовности наших соотечественников к их приятию?

4

Хотим еще раз подчеркнуть, что в задачу данной статьи не входит общая оценка последних работ о Булгакове. Мы говорим лишь о тенденциях в самом процессе освоения проблем его биографии и творчества, стремясь назвать те, доопытным путем сформулированные, положения, которые сегодня нужно просто отодвинуть в сторону и начать **выяснять** проблемы, а не возвращаться в круг того или другого словаря, решая задачи не научные.

К этого рода положениям и высказываниям мы относим, скажем, такие:

«...На бледном после болезни лице его лихорадочной жадной деятельности горят глаза...» (Я н о в с к а я Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983, с. 59). Это о времени, когда из-за тифа Булгаков, только что печатавшийся в белогвардейских газетах, остался во Владикавказе, куда пришла советская власть, и каждый день ждал, что его опознают и поставят к стенке. И самое печальное, что автору книги это хорошо известно.

«...Вокруг Киева с трех сторон стягиваются деникинско-петлюровские клещи» (с. 43). Но кто как не биограф, вместо того чтобы навязывать читателю школярское представление о гражданской войне, должен прояснить ему, что Деникин и Петлюра — на полюсах оценок Булгакова 1919 года?

О романе «Белая гвардия»: «Важно отметить, что монархизм героев не автобиографичен. К семье Булгакова все это никакого отношения не имеет» (с. 123).

«Бога, как помнит читатель, среди персонажей романа нет» (с. 249) — о романе «Мастер и Маргарита».

Подобные несообразности не исключают того, что в книге Л. Яновской немало любопытных догадок, прочувствованных интерпретаций романа «Мастер и Маргарита», удачных сопоставлений. Но когда сама рамка сдвинута — замедляет движение, в итоге остается сумма отдельных наблюдений и суждений по частностям. На этом этапе изучение Булгакова задержалось слишком надолго.

Книга А. Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» (М., 1986), посвященная изучению одного из узлов биографии писателя, содержит много интересного материала. Особенно важен анализ сценической истории «Дней Турбиных», трезвый рассказ о том, каким переделкам и сбалансированиям подвергался в театре авторский текст.

Книга существенным образом продвигает изучение «театрального» творчества Булгакова. Она стала той работой, без которой не обойдется уже ни один из тех, кто задумается о взаимоотношениях Булгакова и МХАТа. Немаловажно и свидетельство О. Ефремова: он пишет о «творческом импульсе, который производит в душе честно и талантливо рассказанная человеческая и художническая судьба» (с. 5). Если же говорить об аспектах исследовательских, то к книге такого талантливого автора, еще двадцать лет назад написавшего о драматургии Булгакова, несомненно, лучшую в те годы диссертационную работу, и счет иной. И потому жаль, когда в его именно книге совершается нередко как бы попятный ход — и вместо анализа, заключенного в жесткую внутреннюю раму **исследовательского** отношения ко всему, о чем повествуется, перед нами вновь — в который раз — оказывается некая совокупность отдельных наблюдений. Каким бы ярким ни было каждое из них в отдельности, оно невольно начинает представляться случайным, поскольку **движение** исследовательской мысли замирает, вновь рассыпаясь на отдельные блестящие осколки.

На одной странице в Алексее Турбине, сыгранном Хмелевым, увидена «внутренняя сила верующего человека» (с. 112), а на другой — в спектакле «явственно возникает тема донкихотства, богооставленности и обреченности горстки людей» (с. 120). Так которая же из мыслей — подлиннее? Не хватает связей и границ между разными соображениями самого автора книги, связей и границ между наблюдениями разных исследователей. Скажем, в диссертации В. Гудковой, посвященной сценическим интерпретациям «Дней Турбиных» и «Бега» (мы с А. Смелянским были оппонентами на ее защите в 1982 году), предлагалась следующая трактовка: «Множественность реальностей «Бега» прежде всего фиксируется автором в пространственных ремарках... Ремарка первая делит сцену на 4 плана. «Высший уровень» — церковные стены, на которых «шоколадный лик святого» <...> «золотые венцы — образ «вечного» времени как постоянно присутствующий фон реального сценического действия... Второй план <...> Третий план — подземелье (а в первой редакции пьесы стояло еще более выразительное: монахи скрываются «в утробе земли»)». А вот сужде-

ние А. Смелянского: «Булгаковский «звукохронотоп», если можно так сказать, уже в первой ремарке «Бега» представлен в своем законченном виде. Верхний план сцены: окно, забранное решеткой, шоколадный лик святого... золотые венцы — план высокой библейской символики; второй пространственный уровень... затем еще подzemелье (в первой редакции еще резче: «в утробу земли»)...)» (с. 177—178).

Перечень такого рода согласия в мыслях двух исследователей можно было бы продолжить. Это, разумеется, говорит в первую очередь о том, что нащупываются, наконец, совместными усилиями действительные, а не мнимые особенности мироощущения Булгакова, что мы подходим к построению концептуальных исследований его поэтики. Но закономерной частью этого процесса должна быть точная фиксация разных этапов пути к такому осмыслению. Еще важнее сегодня — не заменять аналитический взгляд публицистическим. Иначе понятное стремление «отбросить легковесные спекуляции», возникавшие вокруг пьес Булгакова, приводит к тому, что бросок оказывается слишком порывистым: невольно преодолевается, сглаживается вполне реальное противостояние творчества Булгакова — складывавшемуся литературно-театральному контексту. Патетичность же тона суждений о «теме России, с которой надо остаться, что бы в ней ни происходило» (в этом «внутренний пафос человеческой и писательской позиции Булгакова, заявленной в самых кризисных моментах», Смелянский А., с. 81), подчеркивая благородство побуждений автора книги, предупреждает, однако, аналитическую критику, исключает возможность иного ответа на вопрос, — собственно, закрывает вопрос.

«Только не поймите меня так, что это-де «ученая» книга, проблемная и аналитическая. Да, проблемная, да, аналитическая, но нимало не «ученая», — успокаивает читателя один доктор искусствоведения, К. Рудницкий, доброжелательно аттестуя книгу другого, — напротив (!), взволнованно искренняя, увлекательно смелая» (Огонек, 1987, № 19, с. 24). Разделяю доброжелательную оценку рецензента; но никак не сумею согласиться с тем, что «ученость» непременно противостоит искренности и смелости.

Да вот и совсем недавний пример — живая и в то же время несомненно важная для научного освещения истории театра и общественной жизни страны статья Смелянского в «Советской культуре» (1988, 16 января), где автор, пожалуй, впервые в отечественной печати сумел взглянуть в лицо драме последнего десятилетия в жизни Станиславского.

Освоение истории советской литературы — и в первую очередь наследия писателей, вошедших в светлое поле общественного сознания с опозданием, шло в течение двух последних десятилетий по нескольким каналам — и все мимо нормального канала, по какому должно было двигаться.

В издательской и околоиздательской квазинаучной среде шли свои, не имеющие отношения к задачам историко-литературного изучения открывающихся явлений, процессы.

Формировался — начиная с середины 50-х годов — специальный отряд **дозировщиков** — тех, кому доверено было вымерять дозы введения в общественный оборот «запятнанных» (и не до конца отмытых реабилитацией) имен. Зарождалась каста авторов предисловий. Они ставили на творческое наследие писателя свое личное клеймо двусмысленного качества. Степень допуска писателя к читателю была пропущена через брезгливо-поощрительную их оценку, через их «но» и «однако». Один из самых тяжелых примеров — предисловие А. Дымшица к одному томику О. Мандельштама в «Библиотеке поэта», но он был, конечно, не одинок.

Поскольку большинству людей свойственно стремление уважать себя (хотя, как заметил Б. Эйхенбаум в дневнике, многие прекрасно без этого обходятся), то некоторые из таких авторов усвоили себе гордую позицию или позу самопожертвования в интересах культуры. Это было единственным оправданием неспециализированного занятия сразу несколькими поэтами и писателями XX века, по каждому из которых в мировой славистике (в которую включим и отечественную) имелось два-три крупнейших специалиста и было, следовательно, представление об уровне. Совесть авторы предисловий принесли себя на алтарь культуры, и нам трудно (хотя и хочется) их осуждать. Зато другая часть бесстыдно удовлетворялась общим ненормальным течением дел и, так сказать, намытой этим течением их собственной, по-своему уютной, уже обжитой площадкой.

Каков же был корпус изучаемых текстов? Часть из них была переиздана. Часть — оставалась в изданиях 20-х годов, доступных главным образом столичным жителям. Часть — в «спецхранах», часть — в архивах, государственных, ведомственных и частных.

С конца 50-х годов архивохранилища стали, как известно, намного доступнее, чем прежде. Но если историки обратились к ним сразу и жадно (другое дело, что происходило впоследствии), то специалисты по советской литературе туда отнюдь не спешили. Те, кто считали себя таковыми, то есть

имели к этому времени ученые степени, печатные работы, — привыкли обходиться без помощи источников и продолжали это делать... Вряд ли они даже представляли себе хорошенько, чего именно не хватает их монографиям. Должно было появиться новое поколение, со вкусом к источнику.

Первые проявления этого вкуса, как и можно было ожидать, к науке отношение имели косвенное. В читальных залах архивов и спецхранов вырос уродливый слой — те пишущие, для кого источники служили либо искусственно подобранным подспорьем для заранее известных выводов, либо средством решения престижных задач.

Формирование этого слоя, или прослойки, было обусловлено издательской и общекультурной ситуацией: источники оставались недоступны. Издание наследия литературы 1920 годов, точно так же, как литературы 1900—1910 годов, текло чрезвычайно медленно, узким, то и дело пересыхающим ручейком, с каждым годом все больше и больше отставая от потребностей и широкого читателя, и формирующейся науке.

Издание стихов О. Мандельштама тянулось больше 17 лет — за это время несколько раз ждущие оповещались через телевидение и другие средства, что оно вот-вот выйдет. Все выходило, когда, в сущности, уже и ждать переставали. Радость встречи заменялась какой-то болезненной судорогой. Те, кто участвовали в подобных марафонах, знают ощущение, о котором я говорю.

Рукописные же источники — переписку, дневники, мемуары — печатать было, в сущности, негде: для таких публикаций не было и нет до сих пор специальных изданий. Рассчитывать можно было только на тома «Литературного наследия», которые самоотверженно делали несколько человек и «пропускная способность» которых была мизерна по сравнению с морем нуждавшегося в освоении материала. Не говорю уже о диких трудностях в прохождении немногих томов, отданных документам советского времени, через все инстанции. Это был еще один способ торможения.

Одновременно выходило довольно много зарубежных публикаций нашего пребывавшего в небрежении наследия; появились и исследования, в том числе особенно в последнее десятилетие, весьма фундаментальные, оснащенные источниковедчески. И весь этот приток почти без изъятия отводился до самого последнего времени в отстойники спецхранов; малая его часть оседала на книжных полках некоторых домашних библиотек.

Возникла и стала разрастаться еще одна область социального неравенства, едва ли не самая отвратительная, — не-

равенство доступа к пище духовной. Одним «можно» было читать тех или иных авторов, а другим — «нельзя».

Тогда из рядов читателей и почитателей выдвинулись любители. Сначала они были только собирателями. Казалось бы — как давно знаком культуре тип коллекционера! Но у нас он явился в эти годы в особом, доморощенном изводе. Это было не привычное коллекционирование автографов или книг, а — фактов и текстов.

Ведь нормальный путь освоения обществом литературного наследия — издание и переиздание сочинений, выпуск печатных библиографических указателей и печатных же описаний рукописных фондов, наконец — издание рукописей работ о жизни и творчестве писателя и биографических очерков, сборников воспоминаний — был разрушен. Но свято место пусто не бывает — читатели и почитатели стали создавать домодельные летописи, домодельные библиографии, домодельные собрания сочинений... Каждый должен был сам стать биографом, библиографом и как бы издателем любимого поэта и писателя! Оставляю в стороне колоссальные издержки — от моральных до дублирующих усилий...

Через эти домашние скриптории, фотолаборатории и т. п. прошли Цветаева, Мандельштам, Булгаков... И происходило следующее: не менее десяти человек в стране (не филологов — подчеркнем это) занимались собиранием материалов к летописи Булгакова, его библиографии, ксерокопий и машинописных текстов его произведений. И количество по известному закону переходило в качество. В одно прекрасное утро, когда этих материалов, **недоступных другим** (подчеркнем специально это ненормальное, сугубо домашнее, «наше» обстоятельство), становилось очень много — человек начинал чувствовать себя уже не обладателем некоей коллекции, а чего-то иного, большего, — некоего **знания**, полученного своими усилиями, нередко очень кропотливыми. Он начинал ощущать себя специалистом по Булгакову.

И начинал конкурентную борьбу — сначала с такими же, как он, любителями (я видела копии доносов — не в переносном, а в прямом смысле слова, которые писали любители друг на друга, угрожая, требуя от соперника освободить поле...), а затем — по логике неестественной ситуации — и со специалистами. Так из рядов любителей, они же собиратели, на поле булгаковедения выдвинулись **бойцы**. К тому были дополнительные основания.

Дело в том, что к середине 70-х годов полностью выявилась немыслимая трудоемкость любого предприятия, связанного с изданием полулегализованного автора (того самого, который дозировщиками был в свое время преступно

выдворен за обочину некой историко-литературной магистрали, существовавшей только в их воображении). Расчет был уже не на нормальный или даже ненормальный день научного работника, а на то, «кому, ребята, жизни не жалко?».

Жизни-то, может быть, и не было жалко, хотя это и нехорошо, но ситуация крайне осложнилась тем, что вместе с жизнью надо было, в сущности, терять профессиональность. Сегодняшний историк литературы уже не может быть специалистом по одному писателю, и уж тем более он не может себе позволить быть специалистом по «пробиванию» **одного** сборника **одного** писателя. В этом последнем случае ему грозило вскоре перестать быть каким бы то ни было специалистом за недостатком времени...

Так в издательской жизни последних пяти-шести лет возобладали — благодаря искажению «нормального» культурного развития — два типа издателей наследия Булгакова — компиляторы с учеными степенями (авторы предисловий) и любители-бойцы.

Ненормальность положения усугублялась тем, что с 1982—1983 года был **полностью** (мы подчеркиваем это слово!) закрыт доступ кому бы то ни было к **архиву** Булгакова — и к той его части, что хранится в Библиотеке имени В. И. Ленина, и к той, что хранится в Пушкинском доме.

Понятно, как воздействовало это на освоение наследия Булгакова (заведомо понижая уровень публикаций, переводя практически все публикации на уровень любительских) и для каких будущих злоупотреблений готовило почву.

Все это не замедлило обнаружить себя в тот момент, когда расширились возможности печатания Булгакова.

Отдельного разговора, и в ином (пожалуй, фельетонном) ключе, заслуживают несколько публикаций 1987 года, под которыми стоит имя В. И. Лосева, до сих пор известного булгаковедам только в одном качестве — как сотрудника отдела рукописей Ленинской библиотеки, в течение последних пяти лет не допускавшего **никого** к архиву Булгакова. Теперь В. И. Лосев, не имея отношения к литературоведению, решил взяться за дело сам. Первым сильным впечатлением была работа самозванного дебютанта над пьесой «Адам и Ева»: в журнальный текст механически перенесены из архивной машинописной копии грубо искаженные переписчиками реплики на иностранных языках, притом публикатор снабдил их фантастическими переводами (один пример из многих: вместо «Где Адам?» — «Это все, что нашел Адам?», Октябрь, 1987, № 6, с. 171). Второе, не менее сильное впечатление — торжественное появление на страницах «Со-

ветской России» (1987, 9 августа) либретто «Минин и Пожарский». В. И. Лосев уверяет многомиллионную аудиторию, что булгаковское сочинение публикуется им впервые. Он не знает (или умалчивает), что либретто опубликовано семь лет назад (Музыка России, вып. 3. М., 1980). Впрочем, здесь нужен фельетон.

И последнее.

Какое циническое отношение к печатному слову развилось у нас за долгие десятилетия! Как трудно его будет преодолевать! Литераторы, то есть люди, чья профессия — печатное слово, живут в полной уверенности, что бумага все стерпит — и в самом буквальном смысле этого слова — бумага печатного листа — не пять и не десять лет назад, а только что члены редколлегии одного журнала нравоучительно объясняли мне, что задача предисловий и послесловий сейчас — одна: «помочь напечатать самого Булгакова», потому надо не обнажать, а по возможности затушевывать подлинный смысл его произведений... Что же делаем мы, соотечественники? Неужели полвека с лишним ждали, выделенные коллективной мыслью разных инстанций в разряд особо острых, произведения Булгакова своей публикации для того, чтобы мы и сверху и снизу обложили их ватой вранья и недомолвок? Давайте тогда, что ли, печатать этот словесно-упаковочный материал специального назначения типографской краской другого цвета, зеленой, например, сигнализируя читателю, что это — не читать, это только для того написано, чтобы дать Булгакову зеленую улицу...

Бумага все стерпит. Предполагается, что не имеет никакого значения, что написано — важно для какой цели. Если во имя напечатания Булгакова, например, — все, что угодно. Читатели нас поймут, не осудят, даже поблагодарят. А потом? А потом-то что? Кто же тот следующий, кто придет разгрести за нами эти авгиевы конюшни печатного сора, этих вечных строительных лесов для какой-то замечательной стройки?

Теперь исчезли, кажется, оправдания для заведомо приблизительных историко-литературных характеристик у тех, кто к ним, так сказать, прикипел душой, свыкся с ними, без них не знает, что делать. Отпала необходимость и надобность и «пробивать» тексты при помощи нерастраченных сил непрофессионалов, которые могли отдавать хождению по редакциям и рассылке заказных бандеролей с текстами во все концы страны все свободное от служебного дня время. Необходимо переходить к профессиональному во всех смыслах освоению наследия Михаила Булгакова.

Взгляд

Из писательского архива

Взгляд

«Верю, что роман победит...»

К истории романа Александра Бека «Новое назначение»

Фрагменты из дневника

На протяжении всего своего творческого пути, который начался в 1932 году участием в горьковской «Истории фабрик и заводов», Александр Альфредович Бек (1903—1972) вел дневник своей литературной деятельности, куда заносил писательские планы, вехи их воплощения, обстоятельства редактуры и публикации своих произведений. Часть этих дневниковых материалов писатель счел необходимым обработать, прокомментировать и напечатать при своей жизни — так были созданы мемуарно-автобиографические, по авторскому определению, мозаичные книги «Почтовая проза» и «На своем веку». Многие из дневников военных и послевоенных лет было подготовлено нами к печати после смерти А. Бека (например, материалы «К творческой истории «Волоколамского шоссе»).

В архиве писателя сохранилось еще одно повествование того же типа — его сам Бек не без горькой иронии назвал условно «Роман о романе» (еще черновые заглавия: «Роман сдан в редакцию», «Сага о романе»). Это — дневник 60-х годов, отражающий борьбу писателя за публикацию романа «Новое назначение», который увидел свет лишь четырнадцать лет спустя после его кончины (Знамя, 1986, № 10, 11).

Думается, фрагменты из этого дневника-романа не оставят равнодушным сегодняшнего читателя. Они правдиво отражают застойные явления в культурной жизни тех лет, заторможенной и бюрократической. Они проливают свет на нелегкий путь Бека-художника. Они преподают нам суровый урок, показывая, насколько непродуктивны и губительны внелитературные вторжения в литературный процесс.

«Роман о романе» открывается авторским вступлением:

По давней привычке я до сих пор кое-что записываю в дневник. Листки дневника, а также некоторые приложения и составили повествование, с каким далее познакомится читатель. Перебеляя ныне свои беглые заметки, я, разумеется, не отказался от литературной отделки, а иные расширил, благо все повороты, так сказать, сюжета еще не остыли в памяти. На этих страницах нет вымышленных фамилий. Лишь в редких случаях, когда это требовалось необходимостью, то или другое имя заменено каким-либо буквенным обозначением.

Теперь после этого краткого предваряющего слова раскроем мой дневник.

1964 год

15 октября 1964 г.

Итак, роман сдан в редакцию.

Собственно, «сдан» это не совсем точно. Утром мне позвонил Евгений Герасимов, заведующий отделом прозы и член редколлегии в «Новом мире». Он сказал:

— Я заеду сам. У вас все готово?

— Все. Можете получить.

Я это выговорил с какой-то грустью. Почему-то грустно, когда вещь, с которой много-много дней, складывающихся в годы, ты оставался с утра наедине, наращивал, вытачивал главу за главой, вещь, которая была твоей, только твоей,— и тем более эта, задуманная, как твоя Главная книга или, во всяком случае, первое звено такой книги,— вдруг от тебя уходит, идет в плавание, будет сама жить, сама себя отстаивать.

Как ее воспримут первые оценщики? Что скажут в редакции?

Герасимову, его вкусу, его взгляду, я доверяю. Не вспоминаю ни одного его грубого промаха в оценках. Не могу припомнить, хотя мы друг друга знаем, наверное, лет тридцать.

По телефону он сказал, что торопится на поезд, едет на три последних дня недели, как это у него установилось, в свой загородный домик. Я вышел с толстой папкой к остановке метро ему навстречу.

— Давайте! — Он сразу потянулся к папке.— Сейчас же в поезде и начну читать.

И взял от меня мое творение.

Минуты две-три мы еще поболтали. Повидаться с Герасимовым мне всегда приятно. Говорят, мы с ним очень схожи внешне. Был случай, когда его теща (или, кажется, тогда еще лишь будущая его теща) обозналась, приняла меня за Женю Герасимова, хотя я порослей, потяжелей. Что же, я не прочь быть на него похожим. Мы однолетки, каждому уже чуть за шестьдесят, но, значит, и у меня такой же не расползшийся крепкий круглый нос, не обвисший подбородок, маленькие, с блеском хитрецы глаза. Пожалуй, я даже располагаю форой: не обзавелся лысиной, которую нажил Герасимов (розовая, еще небольшая, на затылке). Оба носим очки, хотя Евгений частенько появляется без оных. В общем, если говорить о приметах возраста, мы с ним, черт дерн, еще крепыши.

Ну вот, он упрятал мою папку в портфель, пожал мне руку, скрылся в метро.

Я снова у себя. Можно убрать письменный стол, порвать залежавшиеся еще тут черновики, какие-то последние вставки, которые я делал, готовя текст для машинистки.

Попалась страничка — перечень заглавий для романа. Уже давно кто-то меня научил этому — запиши все заголовки, что приходят на ум, даже явно неудачные (они тоже могут стать подсказкой, привести к чему-то подходящему), и потом один за другим вычеркивай, что-нибудь останется. Просматриваю этот перечень:

История болезни № 2277.

Дело, только дело.

Человек без флокенов (флокены — это микроскопическая трещина-волосок в стали).

Солдат Сталина.

Солдат.

Все эти названия мною забракованы. Мелькало и еще одно: «Черная металлургия». То есть такое же, какое взял Фадеев для своего ненаписанного злосчастного романа. Признаться, меня очень влекло это заглавие, тем более что в моей вещи рассказана именно та история, которую Фадеев, как это видно из смертных его записей, избрал сюжетным узлом своего романа. Да и сам он, названный просто Писателем (лишь потом я наименовал его Пыжовым), у меня выведен в двух главах. Но и этот заголовок я отверг. Он звучал бы вызывающе.

Казакевич — вот кто умел дать имя произведению. Правда, и у него это не всегда получалось сразу. Когда-то он у себя на даче, в Переделкино, — помнится, его подбородок и щеки щетинились седой не по летам порослью, нередко в увлечении работой ему было эдак не до бритья, — почитал мне вступление к своему роману, который, как и фадеевский, тоже должен был по замыслу автора охватить громадную панораму металлургии, и тоже оказался недописанным, лишь начатым. В тот вечер Казакевич мне сказал:

— Думаю назвать: «Новые времена». Как по-твоему?

— Новые времена? Гм... Это уже есть у Чаплина.

Казакевич ничего не ответил. Но потом нашел отличное название: «Железный век».

Странно, что оба эти романа о металлургии настиг какой-то недобрый рок. Иногда мне мерещилось: может быть, и я не допишу. Нет, все-таки закончил.

И после всяческих сомнений нарек свое детище: «Сшибка». Тяжеловатое, неблагозвучное слово. Однако оно привлекло меня точностью. Сшибка — научный врачебный термин, введенный И. П. Павловым. И, кроме того, по прямому смыслу сшибка — это схватка, столкновение, сеча, сражение.

Ну, иди в сражение, моя «Сшибка». Доброго тебе пути!

Вечером того же дня

Вот так неожиданность! Днем отдал рукопись, а сейчас узнал поразительную новость: отстранен, смещен Хрущев.

Наверное, я бы попридержал роман, если бы известье дошло до меня раньше. Ну, ладно, пусть это событие станет добавочным испытанием для вещи. Время, история еще и не так будут ее испытывать.

Во всяком случае, засеку: роман сдан в день падения Хрущева или, говоря точнее, в день, когда Москва узнала о падении Хрущева. Такую «точку отсчета» не забудешь.

28 октября 1964 г.

В «Новом мире» роман встречен хорошо. Герасимов сказал примерно так:

— Комплиментов подносить я вам не буду. Обойдусь. Говоря коротко, эта вещь вам удалась. Вы дали новый характер и через него характер времени. На этом закончу славословие. Вашу рукопись передал читать другим членам редколлегии. Будем ее готовить в первый номер, откроем год вашим романом.

Я слушал с волнением. Долгий опыт научил меня ценить скупые слова, короткие вердикты, произносимые в редакциях. Это не отзывы добрых знакомых, тех, которые стараются сказать тебе приятное или хотя бы не очень огорчить, а нечто определенное, решительное: берем либо не берем, печатаем либо не печатаем.

Герасимов, впрочем, тут же нарушил свое намерение «обойтись без комплиментов». Он продолжал:

— Знаете, у меня правило: сажусь в поезд и читаю захваченную из редакции рукопись. Приезжаю часа через два на свою станцию, закрываю папку, прихожу к себе, отстраняю все московские дела, принимаюсь за свою повесть. И возвращаюсь к чужой рукописи только на обратном пути в Москву. А тут изменил этому правилу. Читал и за обедом, и весь день, пока не кончил. Забрало. Пожалуй, это самая сильная ваша работа.

Потом он высказал свои редакторские предложения:

— У меня два замечания. Во-первых, я убрал бы страницы, где рассказывается, как молодой Онисимов чистит, ловит на вранье молодого Берия. Эта глава не очень содержательна. В ней появляется какая-то недостоверность. К тому же в романе такая глава необязательна. Достаточно упоминания: тогда-то Онисимов и Берия уже сталкивались. Во-вторых, советую выбросить описание детства и юности Петра Головни. Там интерес падает. И хорошо, казалось бы, написано, а скучно.

Герасимов говорил ясно, убежденно, однако за очками в небольших серых глазах я уловил какое-то будто упрашивающее выражение. Оно, как я понял, означало: «Мы напечатаем роман

и с этими слабыми страницами, с длиннотами, если ты будешь настаивать. Но прошу, прошу: согласись со мной!»

И что же? Должен признаться, я в душе сразу согласился. Я и раньше испытывал неуверенность насчет иных мест романа, но едва внятную, такую, что могла бы полностью рассеяться, если бы люди, которым доверяю, произнесли: это хорошо. Однако когда твоя собственная неуверенность высказана, облечена в слова кем-либо другим, то она в тебе вдруг как бы твердеет, кристаллизуется. И ты уясняешь: да, это длинно, малосодержательно, скучновато, плохо. И внутренне готов вымарывать неудавшиеся тебе страницы. Но в других случаях — то есть когда ты себе веришь, когда тебя не подтачивает сомнение — ты упорен, упрям, ничем тебя не сдвинешь.

Теперь я рассудил так. Главу о Берия и Онисимове вполне можно перенести в следующий роман («Молодость Онисимова»)¹, где, кстати сказать, она будет более уместна. Еще и поработаю над ней. А биографию Петра Головни действительно придется выкинуть.

Странная получилась штука: ведь главным героем романа по моему замыслу должен был стать Петр, один из тех дерзновенных инженеров, о которых я не однажды и не без успеха писал. Но первое место — вопреки ранним наметкам — занял Онисимов. Рисуя его, я ощущал: каждый штрих значителен. А Петр, сколько над ним я ни трудился, все, как говорится, не тянул. Возможно, единственное средство как-то спасти этот образ — сокращать и сокращать. Так я соображал, слушая Герасимова. Но предпочел не торопиться. Кто знает, может быть, я слишком строго сам себя сужу. И я ответил:

— Не будем решать этого с маху. Я обдумаю. И подождем, что еще скажут другие.

В отделе прозы мой роман побывал и у Аси Берзер. Это всегда бледная, даже на взгляд немощная, маленькая женщина с мужским характером, мужественно прямая в суждениях. С ее вкусом, мнением, как я знаю, очень считаются в редакции. Мне она сказала:

— Прочла с интересом. (Это ее «с интересом» — великое признание.) Узнала много нового.

— Как вам понравился герой?

— Исполнитель, даже раб. Но вы все же им любуетесь: какой блестящий исполнитель! Эпоха блестящих исполнителей. А наверху деспотичный Сталин.

— Ну, как он получился у меня?

— Сказано же: прочла с интересом. (Черт возьми, из Аси не выжмешь фимиама.) Тут у вас тоже сквозит любовани-

¹ Этот замысел не был завершен А. Беком.

Это ваша давнишняя склонность любоваться сильной личностью.

Я про себя улыбнулся. Проницательная Ася, конечно, ухватила что-то действительно мне свойственное. Однако, может быть, такие свойства (то есть некий оттенок любования) были, наряду с другими, тоже необходимой «присадкой», чтобы выплавить роман? Не знаю, дело сложное. Какая-то мера отыскивается под пером. А затем и самому себе не даешь отчет. И пред Асей я помалкивал.

Потом зашагал на второй этаж. Редакция «Нового мира», переехав недавно в новое помещение, расположилась на двух этажах. Комнаты первого этажа заняты отделами. А второй принадлежит, так сказать, главной редакции. Там кабинеты редактора, его двух заместителей, ответственного секретаря.

Зашел к Алексею Ивановичу Кондратовичу, который, как мне сообщил Герасимов, тоже прочитал мою рукопись. Два слова о Кондратовиче. Ему уже под пятьдесят, он, однако, сохранил удивительную молодость. В меру худощавое лицо хорошо вылеплено. Участник войны, он и поныне строен по-военному, брюшка не нажил. В нем так и видится дельный, красивый, усвоивший несколько небрежную манеру офицер для поручений. Здесь, в «Новом мире», он в качестве заместителя редактора ведает, как я понимаю, внешними сношениями, бывает у цензоров, посещает ЦК, представляет от журнала на всякого рода заседаниях. А также, разумеется, читает рукописи — те, что намечены в печать отделами.

— Что скажете, Алексей Иванович, о моем романе?

Без какого-либо оживления, даже скорей вяло Кондратович произнес:

— Печатать можно.

Конечно, я ожидал отклика погорячей. Но что же делать? «Печатать можно» — и то хлеб! И надо же понять, что некоторая вялость или, рискну сказать, томность Кондратовича есть не что иное, как произвольная самозащита нервной системы. Его работа, особенно отношения с цензурой, столь дергает нервы, что приходится себя беречь, нельзя себе позволить взволнованных, ярких реакций: в два счета сгорить.

Впрочем, он тут же с улыбкой, которая вызвала на щеках ямочки, заговорил живей:

— Я разгадал многих ваших персонажей. Онисимов, ясное дело, Тевосян.

Я усмехнулся:

— Это же собирательный образ.

— В основе все же Тевосян. У вашего Онисимова даже и кровь наполовину армянская.

— Но ведь всего наполовину. Этим штришком, если желаете знать, я хотел подчеркнуть что-то восточное в Онисимове. Ему,

сколь я могу судить, в романе даны и какие-то черточки, роднящие его с героем «Волоколамского шоссе», который тоже сын Востока. Да и еще бралось откуда-то.

— То есть ваш Онисимов лишь в некоторой доле Тевосян?

— В процентах этого не высчитаешь,— осторожно сказал я.

Далее разговор коснулся и других действующих лиц. Кондратович то правильно указывал прототипов, то называл фамилии известных работников индустрии, о которых я и не помышлял, вырисовывая фигуры, населившие роман.

Под конец он повторил:

— Печатать можно.— И добавил: — Дадим еще Дементьеву. Если он выскажется «за», будем редактировать и ставить в номер.

— А Твардовский? За ним же окончательное слово.

— Твардовский в отъезде. В набор посылаем без него. Приедет, прочтет в набранном виде.

На этом мы расстались.

Из редакции я шел в отличном настроении. Роман на конвейере! Тьфу, тьфу, чтобы не сглазить.

2 ноября 1964 года

Дал читать роман друзьям и некоторым близким знакомым. Отзывы хорошие. Анатолий Рыбаков сказал:

— Отличная вещь!

Ему не свойственна лицеприятность. Человек с характером. Не постесняется выложить то, что думает о твоём произведении. В крайнем случае замкнется, промолчит, если ты не выносишь критики. Он нередко желчен, что, возможно, в какой-то мере вызвано болезнью, которая мучает его, кладет желтоватые тона на смуглое, не мягкого рисунка лицо. Мне нравится его талант, резкость его утверждений, его отрицаний. В ближайшем номере «Нового мира» должна появиться его повесть, о которой я давно от него знаю¹. Там в каком-то преломлении дана трагедия учиненных Сталиным расправ, обнажены не зарубцевавшиеся еще раны. Эта тема клокочет в груди у Рыбакова². Он, думается, утратит дыхание, погибнет как писатель, если не передаст ее бумаге. Из повести пришлось, как говорит Рыбаков, многое вырубить. Нелегко он на это соглашался. В цензуру повесть еще не послана. Рыбаков в ожидании нервничает, зол. Однако признал мой роман отличным. Я порадовался.

На днях провел вечер еще у одного своего друга — Николая Корнеевича Чуковского. Мы с Н. (расшифрую эту букву, началь-

¹ Речь идет о повести А. Рыбакова «Лето в Сосняках».

² Имеется в виду первый вариант романа «Дети Арбата», увидевшего свет лишь в 1987 году.

ную в имени Наталия — так зовут мою жену) любим этот дом. И нас там любят. Приятно потолковать с Николаем Корнеевичем о литературе, о политике. Он по обыкновению удобно устраивается на тахте или в глубоком кресле, подымливает толстой папиросой и, обратив ко мне мясистый длинный нос, делится новостями и новостями, каких у него всегда немало, либо рассуждает о современности и об истории.

Теперь, сидя в клетчатой домашней куртке, он, взыскательный, опытнейший профессионал-литератор, живший с мальчишеских лет интересами литературы, что пропитали дом его отца Корнея Ивановича, высказывался о моей «Сшибке».

— Рукопись сенсационно хороша! — таково было его определение.

Затем начался разбор по косточкам. Разбор тонкий, дельный, умный. Не буду на этом останавливаться. Но вот биографию Петра Головни и Николай Корнеевич нашел скучноватой. Досадно. Не задался, черт побери, у меня этот образ.

А в общем, «Сшибка», выйдя в плавание, держится пока — тьфу, тьфу — устойчиво.

20 ноября 1964 года

Безмятежные странствования моей рукописи кончились.

Вот как это произошло.

Рукопись в «Новом мире» взял Александр Григорьевич Дементьев. Но все не находил времени прочесть — готовил большую статью для новогоднего первого номера. Этот номер, кстати сказать, будет юбилейным: «Новому миру» исполняется сорок лет. Разумеется, в иные минуты я испытывал гордость, предвкушая, что на юбилейных страницах займет немалое место мой роман.

Итак, погрузившись с головой в статью, ото всех прячась, Дементьев в эти дни навещался в редакцию лишь наскоро, урывками. Однако мне как-то удалось настичь его по телефону:

— Александр Григорьевич, вы не забыли обо мне?

— Прочту, прочту, дорогой мой, — забасил он, налегая по-волжски на «о».

Когда я слышу это дементьевское низко рокошующее «о», иной раз подмывает назвать его «отец диакон», тоже с волжским оканьем. Конечно, этого себе не разрешаю.

Он продолжает:

— К воскресенью, кажись, высвобожусь. И на той неделе обязательно буду готов с вами беседовать.

— Когда же вас ловить?

— Во вторник в четыре часа приеду в редакцию.

И вот в назначенный час ожидаю Дементьева на втором

этаже редакции. Четыре. Пять. Его все нет. Побродив по комнатам, устраиваюсь в легком, современного стиля кресле. Два-три таких кресла расставлены в не очень просторном коридоре.

Наконец, в двери, что ведет сюда с лестничной площадки, возникает Дементьев — рослый, грузноватый, в пальто, в шляпе, с объемистым портфелем в большой белой руке. При встрече он мне обычно улыбается, отпускает шутку. Сейчас почему-то не улыбнулся. Тень мрачноватости лежит на его удлинненной, с круглым носом, физиономии. Всегдашний румянец, как мне показалось, захватил и скулы. Думаю: свалились, наверное, какие-нибудь неприятности, за что-нибудь влетело.

— Ну, как, Александр Григорьевич, прочли?

— Нет.

И не извинился, ничего не объяснил.

— Но когда же?

— Вы не уходите. Подождите. У нас сегодня редколлегия. До заседания я с вами поговорю.

Он прошел в пустующий кабинет Твардовского: того все еще нет в Москве.

Туда стали сходить члены редколлегия, они же и «рабочие лошадки» журнала. Раньше редколлегия «Нового мира», как и других наших толстых журналов, составлялась преимущественно из «имен». Заседали одни, редакционными трудягами были другие. Твардовский ввел иное: пусть подписи тех, кто изо дня в день, номер за номером вытаскивает на своих плечах журнал, и значатся на последней странице. Сперва это было внове, потом стало привычным. «Отец диакон», как я понимаю, играет в журнале особенную роль. Приобретший смолоду закваску партийного работника, образованнейший историк литературы, автор весомых работ, он не столь давно вел в качестве главного редактора журнал «Вопросы литературы». И отнюдь там не проштрафившись, предпочел, однако, перейти в «Новый мир» на положение, так сказать, второго человека. По существу же, и Твардовский, и он являются, пожалуй, соредакторами. Обоих связывает, как мне довелось замечать, близкая и уже долгая интеллектуальная дружба. Наверное, почти все, чем ныне приметен «Новый мир», ими выношено вместе. Кроме того, Дементьев, по моему разумению, является и как бы ангелом-хранителем Твардовского, умеет предотвратить всякие недозволенности, наделен, как выражаются мастера шахматной борьбы, чутьем опасности.

Снизу пришел Евгений Герасимов.

— Слушайте, — говорю я, — Дементьев-то моей вещи не прочел. И вообще держится как-то странно. Не стряслось ли что?

— Ничего не знаю.

— Где он нынче побывал? Откуда таким, не в своей тарелке, появился?

— Не знаю. Пойду, выясню.

Герасимов прошагал в кабинет.

Несколько минут спустя он меня позвал.

— Пойдемте.

— А что там?

Он досадливо махнул рукой:

— Не пойму Дементьева. Какая-то мура. Пошли.

В кабинете сидели и стояли несколько членов редколлегии: не утративший обычного спокойного вида, ничему не удивляющийся Кондратович; горбоносый, со всегдашней ироничной искоркой в глазах Лакшин; рыхлый, добродушный Марьямов, встретивший меня какой-то беспомощной улыбкой. Дементьев, уже без пальто и шляпы, занимал центральное место за обширным письменным столом. Мне показалось, что он еще раскраснелся. Были розовы и залысины, глубоко вдававшиеся в темную, небрежно зачесанную шевелюру.

Некоторое время все молчали.

Дементьев обратился ко мне.

— Садитесь.— Затем спросил: — Что вы нам дали?

— Как что? Роман.

— Кого в нем вывели?

— То есть, что значит кого?

— Это, дорогой мой,— вновь загромыхали его диаконовские «о»,— значит вот что. Вдова Тевосяна подала заявление, что у вас выведен ее покойный муж.

— Позвольте, во-первых, я ей рукописи не давал...

— А мы тем более не давали. Разбирайтесь сами, каким способом эта вдова... Ну, как ее зовут?

— Ольга Александровна Хвалебнова,— подсказал я.

— Да, да, Хвалебнова... Разбирайтесь сами, почему она оказалась такой сведущей. Так или иначе — ей ваш роман известен. Она там узнала своего мужа. И возмущена. Вас обвиняет в клевете. Обратилась,— движением головы он показал наверх,— обратилась в высокий адрес с заявлением.

— Позвольте, я хочу спросить...

— Нет, я хочу спросить! — Дементьев явно распалялся.— Что это за метод натаскивать в роман действительных людей? Кто вас этому учил? Ничего, кроме скандальных последствий, вам это не прибавит.

— Александр Григорьевич, да мой герой вовсе не Тевосян. Было бы смешно, если я вам стал бы разъяснять, что такое художественный образ.

Однако Дементьев уже, что называется, зашелся и меня почти не слушал. Он перескочил к роману «Гля», недавно вышедшему, действительно скандальному, антихудожественному, в котором слегка завуалированные вымышленными именами дейст-

вуют плоские фигурки реальных участников литературной борьбы¹.

Вмешался Герасимов, до сих пор молчавший:

— К чему вам еще понадобилась «Тля»?

— Вот к чему. Мы выступаем против «Тли». А сами, что же, будем печатать роман, изготовленный по такой же рецептуре?

— Александр Григорьевич, — возразил я, — вы же не читали.

— Не читал. Но принципиально отвергаю этот бесцеремонный метод перелицовки подлинных людей в персонажи литературы.

Разумеется, я был ошарашен. И не столько вмешательством вдовы Тевосяна (такую возможность я предусматривал, когда отстуканные машинисткой экземпляры от меня, с моего стола уходили на люди), сколько выпадами Дементьева. Его, обычно умницу, я просто не узнавал. Интересно, как случилось, что он эдак вышиблен из равновесия? Узнаю ли когда-нибудь тайну сию?

Собравшись с мыслями, я вступил в спор. Пустился и в теорию. Откуда же нам брать свои сюжеты и своих героев, как не из действительности? Изучение жизни. Что это — пустые слова? Для меня писательство без этого невысказано. А классики. Вот вам Тургенев. Нам же известны прототипы Рудина, Базарова, многих других тургеневских героев. И вместе с тем Рудин все же не Бакунин. Если писателю удалось создать характер, произведение искусства, прототипы, откуда бы он их ни взял, перевоплощены, преображены.

Конечно, Дементьев перебивал, твердил свое, но мало-помалу стал слушать внимательней. Раз-другой мелькнула свойственная ему умная усмешка. Я еще так и сяк отводил обвинения вдовы.

— Повторяю, Александр Григорьевич, мой Онисимов — это не Тевосян.

— Не знаю. Не читал.

— Прочтите же. Потом будете судить.

— Нет, дорогой, возьмите свою рукопись домой. Обдумайте. Потом, наверно, сочтете за благо поработать. А пока вот вам лист бумаги. Запишите-ка по пунктам, чем же именно вызван протест вдовы.

Дементьев достал блокнот и, заглядывая туда, продиктовал мне восемь пунктов, в которых вдова Тевосяна (или, как выяснилось, семья Тевосяна) указывала на возмущившие ее черты моего героя. Вышла кратенькая сводка:

1. Служака. До политики нет никакого дела.

2. Недобрый оскал, жестокий оскал. Преданная собака Сталина. Именно поэтому не был арестован.

¹ Имеется в виду одноозный роман-памфлет И. Шевцова.

3. Оправдывает репрессии тридцать седьмого — тридцать восьмого годов, несмотря на гибель сестры.

4. Подлый поступок: предал Орджоникидзе.

5. Тормозил развитие металлургии. Отставили, а дело пошло в гору.

6. Совершенно не выносит людей, которые с ним не соглашались.

7. Отрицательная характеристика жены.

8. Сын не видит в отце своего идеала.

Вот диктовка и окончена. Я спросил Дементьева:

— Что же я должен делать с этим синодиком товарища Хвалебновой?

— Имейте в виду: от нее вы никуда не денетесь. Ее не обойдете, не объедете.

— Александр Григорьевич, — снова воззвал я, — у меня же художественное произведение! При чем тут вдова Тевосяна?

— Было бы не плохо получить от вас объяснительную записку. — Дементьев уже говорил миролюбиво. — Так и так: мой герой не Тевосян.

— Ох... Подумаю.

Члены редколлегии, что слушали наш разговор, не мешали «отцу диакону» меня отчитывать. Думается, редакционная этика не позволяла тому или иному выразить при мне несогласие с Дементьевым. Лишь Герасимов, как сказано, один раз не сдержался.

Дементьев добыл из портфеля мою голубоватую, цвета надежды, увесистую папку. Все ее тесемки были аккуратнейше завязаны.

— Берите. Дома над ней пораскинете мозгами.

— У меня экземпляр есть.

— И этот забирайте.

Герасимов не без язвительности вставил:

— Подальше от греха.

Расстроенный, я всем откланялся. Меня проводили с шутками, наверное, чтобы приободрить. Я тоже выдал какую-то остроту. Шутки, конечно, звучали несколько искусственно, не развеяли моей подавленности. Держа папку, я оставил кабинет.

Следом вышел Герасимов. Мы остановились. Он тоже расстроился, нижняя губа была недовольно оттопырена. Неужели и у меня такой же вид? Герасимов буркнул:

— Черт знает что он городил!

Нам долгих слов не требовалось, чтобы понимать друг друга. И я и Герасимов прошли примерно одинаковую литературную школу, умеем смастерить добротный очерк, приобрели навык в «дельной прозе» (это наименование, пущенное еще Белинским, ныне частенько употребляет Твардовский), знаем, что это за

штука — изучение действительности, хождение от человека к человеку, искусство вести беседу, слушать, собирать черточки, крупички, из которых, а также из всего, что имеешь за душой, слагается в терпеливом труде мир или хотя бы мирок произведения. А тут Дементьев рубанул сплеча.

— Надо бы, — продолжал Герасимов, — сунуть ему статью Томаса Манна «Бильзе и я». Помните ее?

Конечно, я помнил. любил это высказывание отличного современного немецкого писателя. Да, в нашем споре пришелся бы очень кстати Томас Манн. Жаль, в смятении я это упустил.

— Девятый том. Первые страницы, — еще добавил мой союзник.

— Знаю.

— Ладно, я ему сам преподнесу. А свой роман на свежую голову снова посмотрите. Ей-ей, когда я читал, ни о каком Тевосяне у меня не было и мысли. Приходите ко мне, посоветуемся. Что-то, может быть, сделаете. Потом опять несите мне. Придет Твардовский, дам прямо ему.

21 ноября 1964 года

Дома перечитал статью Томаса Манна. <...>

«...Как художник ты подчиняешься демону, который заставляет тебя... поглощать каждую подробность, характерную в литературном смысле, типичную в своей значительности, открывающую перспективы, выражающую расовые и социальные признаки, подробность, которую ты беспощадно запоминаешь, словно тебе чуждо всякое человеческое отношение к увиденному — все это обнаруживается в твоём «произведении». Предположим теперь, что в связи с этим произведением встает вопрос о портрете, о художественном претворении близкой действительности, и тут мы услышим жалобу: «Вот такими он увидел нас?..» Прошу вас, замолчите!»

В последующих записях Бек рассказывает с вдове Тевосяна — О. А. Хвалевновой, в начале 40-х годов работавшей в Союзе писателей СССР секретарем партийной организации. Он вспоминает:

Беспартийный, я почти не соприкасался с этой, заново появившейся на нашем горизонте, женщиной. Не завелось даже и так называемого шапочного знакомства. Все же на каких-то собраниях я, конечно, ее видел. Вероятно, довелось слышать и какие-нибудь ее выступления о задачах литературы и так далее. Впрочем, не берусь утверждать этого, память не сохранила ни одного высказывания Ольги Александровны. Осталось лишь некоторое неотчетливое впечатление: статная женщина-руководительница.

И ничего отличительного, оригинального. Разумеется, я не мог предугадать, что спустя годы вдруг возникнет эта нынешняя сшибка, а то ближе присмотрелся бы к секретарю писательской партии.

В Союзе писателей Ольга Александровна проработала сравнительно недолго. Уехав внезапно в октябре 1941 года в эвакуацию, она к нам, то есть в нашу литературную обитель, больше не вернулась.

И лишь после промежутка почти в двадцать лет опять обозначилась в моем кругозоре — теперь уже заместителем председателя общества «Знание».

Да, это было, как ныне восстанавливаю, по-видимому, в 1960 или 1961 году. В то время я уже энергично прояснял заинтересовавшую или, точнее, захватившую меня историю, которая могла бы составить — таков был мой замысел — основу увлекательного многофигурного романа. Толчком к этой работе явились беседы с Ильей Ивановичем Коробовым¹ — дерзновенным доменщиком, директором завода. Это излюбленный мой тип, одаренный страстный инженер-изобретатель. Новый способ плавки стал делом его жизни. И втянул его в жесточайшую борьбу. Перипетии этой борьбы необыкновенно интересны, паразитичны. Я исподволь распутывал узлы и узелки, находил сведущих людей, спрашивал, сказанное одним проверял у других, собирал, накапливал подробности, действовал по испытанной своей методике, для которой все не придумаю определения. Следовательская? Исследовательская?

В числе прототипов, постепенно намечавшихся, некоторое место занимал и Тевосян, тогда уже покойный. Мало-помалу этот человек, о котором я многих расспрашивал, все сильнее меня влек, завладевал мыслями. Черт побери, центр будущей вещи уже начинал смещаться. Но я уже ничего не мог с собой поделывать: некий демон — сродни тому, о каком говорил Томас Манн, — привязывал меня к этой фигуре государственного деятеля, через него мне как бы открывалось время.

И вот однажды вечером — в 1960 или 1961 году — я позвонил Ольге Александровне:

— Ольга Александровна, здравствуйте. Говорит писатель Бек. Мы с вами не знакомы, но, возможно, вы обо мне знаете.

— Слышала. Здравствуйтесь.

— Ольга Александровна, хотелось бы встретиться с вами.

¹ Коробов И. И. — прототип Петра Головки и ряда образов из других произведений Бека. Он отмечал: «Доменщики Коробовы занимают особенное место в моей писательской судьбе. Когда-то я увлекся отцом (теперь покойным, обер-мастером доменных печей) и его сынами. Отчасти именно через Коробовых, полюбив их, я любил свое время» (Бек А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1976, с. 613—614).

Я сейчас поглощен работой над новым романом. Возвращаюсь в нем к тому, с чего когда-то начинал: к металлургии. Мне много рассказывали об Иване Федоровиче Тевосяне. Вы слушаете?

— Да.

— В этом романе я рисую, стремлюсь нарисовать среди других героев и примерно такого же, как Иван Федорович. Примерно. То есть это будет вымышленная личность, но человек этого же типа.

К подобным формулировкам я издавна научился прибегать. Не имярек, но человек этого же типа. Сие не какая-либо хитрость, а выработанный взгляд. Тебе, писателю, дана способность, частью безотчетная, сотворять характеры, живые индивидуальности, такие, что еще более верно, более выразительно передают действительность, чем тот или иной реально существующий прообраз. Впрочем, не буду отвлекаться.

Возвращаюсь к нашему телефонному разговору. Я продолжал:

— У меня, как я чувствую, несколько не хватает теплых красок для этой фигуры. Надо бы почерпнуть их из жизни. Возможно ли, Ольга Александровна, побеседовать с вами?

Потянулось молчание. Вероятно, Ольга Александровна раздумывала. Потом твердо произнесла:

— Нет, о нем с вами беседовать не смогу.

И положила трубку.

Что же, пришлось писать свой роман, не получив никаких красок, никакого содействия от Хвалебновой. Характерные черточки, необходимые для обрисовки Онисимова, я отыскивал другими путями. Ну и, разумеется, черпал из собственного воображения.

И вот вещь готова. От Тевосяна я далеко отошел. Теперь мне и в голову не приходило обратиться к его вдове. Но она-то была начеку.

Рукопись, ходившая по знакомым Бека, без его ведома попала к Хвалебновой. Писатель рассказывает:

Когда я об этом узнал, то сразу сказал:

— Теперь будет заявление, моя героиня действовать иначе не умеет.

Это была горькая шутка. Ведь Хвалебнову я почти не знал, а разумел тип из своего романа. Да, великое дело — собирательный образ, тип. Прошло немного дней, и угадка оправдалась: в какую-то высшую инстанцию (видимо, в ЦК) поступило заявление, — те самые восемь пунктов, которые позавчера продиктовал мне Дементьев.

В последних числах ноября 1964 года А. Бек работает над рукописью, о чем пишет в дневнике: «Внимательно просматриваю свою рукопись. Вношу

разные поправки, исключают совпадения, которые могли дать повод искать в Онисимове Тевосяна. Моэм не зря посетовал: «Гораздо трудней изменить внешность». Все же меняю. Исключаю малейший намек на восточную наследственность Онисимова. Его мать из армянки превращаю в украинку. Это поможет перерисовать обличье героя, дать иную наружность. Кажется, от Тевосяна уже ничего не осталось». Кроме того, писатель составляет «Справку для редакции», где по пунктам доказывает, что «героем моей вещи является не Тевосян, не какое-либо иное конкретное лицо, а собирательный обобщенный образ, которого я назвал Онисимовым, за которым стоят три десятилетия моего общения с работниками индустрии». Завершая это объяснение, само по себе достаточно абсурдное (видный прозаик, глава советской художественной документалистики, как школьник оправдывается и растолковывает компетентным же людям разницу между прототипом и героем), Бек пишет в дневнике: «Ух, неохота ввязываться в войну заявлений и справок. Дело не для меня. Больше никаких объяснительных записок сочинять не буду». Писатель и не подозревал, сколько заявлений, справок, записок, писем и телеграмм предстоит ему еще составить, тщетно отстаивая свою сокровенную книгу.

28 января 1965 года. Малеевка

Позавчера опять ездил в Москву, побывал у Симонова. Посидели часа полтора в его домашнем кабинете, основательно поговорили.

Мой роман произвел на него хорошее впечатление. Сказал: «Очень интересная вещь».

Но считает (и, пожалуй, правильно), что вещь не закончена: — Ощущение такое, что это лишь три пятых романа.

Страницы, где дан Петр, «художественно разочаровывают». И опять он прав. Посоветовал:

— Пусть Петр пока остается загадочным. Это лучше.

Ему понравилось, как написан Сталин, фигуру Онисимова тоже счел удавшейся, значительной.

— И академик убедителен. Веришь, такой был.

Мне запомнилось, что тут он, имея в виду моего академика (Чельшева), добавил:

— Можно же было в самые крутые времена сказать Сталину: нет!

Пожалуй, в интонации мелькнуло что-то личное. Ведь сам-то Симонов, сколь знаю, ни разу не смог так поступить. И впоследствии осудил себя за это. Видимо, до сих пор у него продолжается эта душевная работа, выработка отношения к Сталину.

Давая оценку персонажам романа, Симонов дошел и до Пыжова. Сказал, что слишком явно проглядывает Фадеев. Затем чувствуется раздраженность автора (это, по-моему, неверно). Надо бы, по мнению Симонова, писать о Фадееве сочувственно. А сочувствия-де нет.

Внимательно все выслушав, я наконец сказал, что на пути романа возникли затруднения.

— В связи с Фадеевым?

— Не угадали. Пыжова в крайнем случае можно вычеркнуть. Дело идет обо всем романе.

И я рассказал о письме семьи Тевосяна.

— Ох, в который раз это с вами случается!

Он даже засмеялся.

Да, Симонов был редактором «Нового мира», когда там печатался после многих мытарств мой роман «Жизнь Бережкова» («Талант»). Не кто иной, как прототип главного героя, требовал запретить публикацию вещи, писал протесты, заявлял, что герой-де авантюристичен, необаятелен и т. п. Пришлось проделать кропотливую долгую работу, чтобы как можно дальше уйти от прототипа.

Рассмеявшись, Симонов сразу же дал несколько хороших советов. Он легко импровизировал. Я поражался, как быстро тут же на месте он сумел найти ряд метких предложений. Почти все я с готовностью воспринимал. Попробую перечислить:

— Еще резче изменить внешность. Дать эдакого русака.

— Вместо арестованной сестры вывести арестованного сводного брата (имевшего другую фамилию).

— В романе паряду с Онисимовым фигурирует мельком и Тевосян. Смелей употреблять этот прием. Ввести пошире Тевосяна под его собственным именем. Дать сцену с участием Тевосяна. И пусть он занимает позицию поддержки Петра.

— Упомянуть и Малышева, и Завенягина¹.

— Исключить Баку, то есть пребывание Онисимова в Баку. Послать его, как военного, куда-то на Восточный фронт.

(Не знаю, это мне вряд ли удастся.)

— Пусть Пыжов войдет в роман не как друг Онисимова по студенческим годам, а как ученик Чельшева.

И еще что-то. У меня все это записано на отдельном листике.

Я от души поблагодарил Симонова. И не скрыл удивления:

— Как быстро у вас это рождается!

— Э, а сколько я намаялся со своим Серпилиным. Дан ведь командующий армией, и надо было сделать так, чтобы никто не смог бы схватить за руку: это, мол, такой-то. Уж по-всякому прикидывал и примеривал...

Разговор с Симоновым сразу перебрал мои мысли (...) к делу, к роману. И с новой энергией берусь над ним работать. Да, последую почти всем советам Симонова. Впрочем, сейчас все это лишь продумываю.

Затем в дневнике рассказывается о кочевьях романа. Автор то, обидевшись на редакцию «Нового мира», не вполне твердо поддерживавшую его в борьбе с про-

¹ Видные государственные деятели, руководители в области тяжелой промышленности.

тивниками публикации, относит рукопись в «Знамя», то возвращается в «Новый мир», где ему сулят скорую публикацию и менее строгую, нежели в «Знамени», редактуру.

Приведем запись от 4 июля 1965 года, где Бек обрисовывает редактирование романа в «Новом мире» — читатель, знающий теперь полноценный текст романа, оценит близость этого процесса к вивисекции:

Три часа сидели над рукописью с Заксом¹, редактировали для набора. Редактирование очень тщательное, умное. Сняли разные мелкие уколы по адресу Хозяина, кое-что еще по мелочам удалили «страха ради иудейска» — теперь в романе поменьше говорится об арестах, лагерях и т. д.

Удалили три больших куска: 1) чистка Берии (эти страницы я использую в следующей вещи), 2) охоту и проход по Андриановке Петра (этот кусок, действительно, пустоват) и 3) всего Пыжова.

Образ Пыжова уже был раньше дважды подточен. Первый раз, когда я — ради маскировки прототипов — отказался от того, что он друг юности Онисимова. И второй раз — когда я превратил Пыжова из писателя в кинорежиссера. Получилось что-то неполноценное, недостоверное. Дальнейшие сокращения совсем обесмыслили эту фигуру. Да, лучше совсем снять, чтобы при случае вернуть Пыжова в роман таким, каким он был у меня сначала. На всякий случай завещаю эдак сделать (по экземпляру, который помечен буквой Э, что означает Эталон)².

6 июля 1965 года рукопись, прочитанная и в целом одобренная Твардовским, была сдана «Новым миром» в набор; 7-го Бек записывает:

От названия «Сшибка» решили отказаться. Действительно, слово трудновыговариваемое, хотя по смыслу очень подходит. Озаглавили временно попросту «Онисимов». Потом опять засомневались: следует ли, учитывая все обстоятельства, эдак еще выделять главного героя? Дементьев (или, может быть, Закс) предложил название «Новое назначение». В общем, вопрос о заглавии я предоставил усмотрению редакции. На душе облегчение, удовлетворение. Вещь в наборе.

Однако уже 31 июля 1965 года писатель получает письмо из «Нового мира»:

«Дорогой Александр Альфредович!

На пути публикации романа возникли трудности. Из вышестоящих инстанций нам переслали **второе** письмо О. Хвалебновой, в котором она протестует уже против нового варианта романа (он ей откуда-то известен). Это вынуждает нас отложить печатание романа.

¹ Закс Б. Г. — в ту пору ответственный секретарь «Нового мира».

² Завещание писателя выполнено. По этому экземпляру и напечатан роман в «Знамени» в 1986 году.

О дальнейшем ходе дела посоветуемся по Вашем возвращении в Москву. С приветом. Б. Закс».

Далее многие страницы дневника заняты глубокими переживаниями писателя, потрясенного и оскорбленного бюрократическим натиском «вышестоящих инстанций» на его литературное детище. Несмотря на зарок, он пишет новые и новые объяснительные справки.

9 сентября 1965 года. Москва

Эти дни в Москве были для меня бурными.

Случилось, значит, вот что (как я теперь выяснил). Хвалебнова завладела версткой. Это произошло так. «Новый мир» послал роман (первую, еще «грязную» верстку) в цензуру на предварительное чтение. (...)

Значит, отправили в цензуру грязную верстку. На другой день звонок из цензуры:

— Пришлите еще экземпляр Бека.

А через несколько дней из ЦК уже переслали в редакцию письмо Хвалебновой, которая протестовала против публикации романа.

Текст письма такой:

«Председателю Совета Министров СССР А. Н. Косыгину.

Многоуважаемый Алексей Николаевич!

На днях стало известно, что роман А. Бека о металлургах подготовлен к изданию в августовском и сентябрьском номерах журнала «Новый мир». Он не только не улучшен, а ухудшен, наполнен чудовищной клеветой.

Редакция журнала, несомненно, преследовала цель создать общественный резонанс, приковать внимание к отрицательному типу государственного деятеля определенного периода.

Не лучше ли это предотвратить сейчас, чем после выхода в свет журнала обсуждать, как могло получиться, что появилась такая клеветническая вещь.

Я считаю своим партийным долгом сообщить Вам об этом, так как это не столько личный вопрос, сколько общественный.

С уважением О. Хвалебнова (Тевосян).

23.VII.65».

На письме наискось пролегла резолюция, написанная наискось не размашистым, аккуратным почерком и адресованная одному из секретарей ЦК КПСС: «Прошу рассмотреть. А. К. 23—VII—65».

Потом в редакцию переслали еще одно письмо Хвалебновой, адресованное тому же секретарю ЦК: «(...) Полгода тому назад я обратилась к А. Н. Косыгину в связи с тем, что писатель А. Бек собирался опубликовать в журнале «Новый мир» роман о металлургах, в котором он создал отрицательный клеветнический образ И. Ф. Тевосяна.

В ответ на это письмо мне было сообщено, что редколлегия журнала пришла к выводу, что в таком виде опубликовать роман нельзя и доводы редколлегии в основном совпадали с доводами, изложенными мною в письме Алексею Николаевичу.

Вчера совершенно неожиданно для меня я узнала, что роман А. Бека должен быть опубликован в восьмом и девятом номерах «Нового мира». Я получила возможность ознакомиться с новым вариантом романа и должна сообщить Вам, что в последнем варианте, подготовленном уже к изданию, А. Бек еще усугубил отрицательный образ Тевосяна.

По всем данным он изобразил Тевосяна под фамилией Онисимова, называя его председателем Государственного комитета по делам металлургии и топлива при Совете Министров СССР. При этом он, якобы для исправления, упоминает в нескольких местах фамилию Тевосяна, разговаривающего с Онисимовым. А на самом деле получается, что Тевосян разговаривает с Тевосяном.

Для того, чтобы усилить отрицательный образ главного героя, А. Бек не жалеет красок для того, чтобы клеветнически изобразить жену и весь образ жизни семьи.

Я считаю своим долгом сообщить о предполагаемом выходе романа в ЦК КПСС, так как этот вопрос имеет не столько личное, сколько общественное значение.

Вызывает только удивление, зачем редколлегия журнала понадобилось сейчас издавать такой роман.

О. Хвалебнова (Тевосян).

23—VII—65».

Этого было достаточно, чтобы «Новый мир» снял роман Бека из номера.

Вскоре писатель узнал, что имеется еще одно заявление относительно его романа, подписанное группой металлургов, работников Комитета по делам металлургии, которые тоже выступали с энергичным требованием, чтобы роман Бека не был опубликован. Они адресовали письмо в Комитет по делам печати. Когда писатель приехал туда, ему разрешили прочесть заявление металлургов: «Просим дать нам возможность ознакомиться через соответствующие организации с романом писателя Бека о металлургах, прежде чем он будет опубликован в печати. (8 подписей)».

К заявлению было приложено обширное требование запретить роман Бека — внелитературное обвинение из 27 пунктов, под которым стояло уже 16 подписей. Обвинение заключалось в том, что, во-первых, «в лице Онисимова выведен Тевосян», и в том, что, во-вторых, «роман Бека — клевета на обобщенный образ руководителя-коммуниста». Заметим: претензии разного порядка, алогичные, противоречащие друг другу. Если в лице Онисимова «выведен» Тевосян, то почему же образ руководителя-коммуниста «обобщенный»?

Здесь уместно привести отрывок из интервью Г. Бакланова, который, в 1986 году придя на пост главного редактора журнала «Знамя», осуществил первым долгом публикацию романа Бека «Новое назначение». «Сейчас на дворе, я бы сказал, удивительное для литературы время, — заявил Бакланов корреспонденту журнала «Огонек». — Не напечатай мы роман Бека, его напечатали бы другие журналы. Но когда мы печатали этот роман, все та же группа лиц, хоть и постаревших на двадцать лет, прежними методами пыталась оказать на нас давление, требовала, чтобы им дали заново ознакомиться с романом, требовали запретить печатание романа. Приходилось объяснять, что мы живем в конституционном государстве, где есть законы равнообязательные для всех, есть авторское право. И если бы даже редколлегия хотела, она не имеет права без согласия автора давать его рукопись читать посторонним лицам. Впрочем, и в «Огонек» звонили эти пенсионеры, когда у вас шла глава из романа»¹.

Однако в 1965 году слова о незабываемых правах художника не прозвучали ни с журнально-газетных страниц, ни с общественных трибун. Последние годы Александра Бека стали трагической полосой в его жизни, «хождением по мукам». Он еженедельно навещается то в Отдел культуры ЦК КПСС, то в редакции центральных газет, то в Секретариат СП СССР с просьбой приостановить тираж его романа. Он во всеуслышание жалется на цензуру, предупреждает о том, что теперь, когда верстка бесконтрольно распространилась, возможна передача текста за границу, взывает к сочувствию, признаваясь, что из-за моральной угнетенности не может работать дальше.

¹ Огонек, 1986, № 52, декабрь, с. 11.

В редакцию «Нового мира» приходит высокопозитивный отзыв на «Новое назначение» академика-металлурга, Героя Социалистического Труда А. И. Целикова: «Роман Бека является уникальным произведением. В нем нет ничего надуманного. Он построен на реальной крепкой основе, и такая же реальность, жизненность, достоверность отличает действующих в романе лиц. Чувствуется, что образы эти, их характеры навеяны реально существовавшими людьми. Однако, смело отходя от прототипов, автору удалось создать типические, глубоко обобщенные образы деловых людей, сформированных советской действительностью...»

На заседании Бюро творческого объединения прозаиков Москвы проходит обсуждение бековского романа и его судьбы — в выступлениях виднейших прозаиков звучит восхищение новой работой Бека и глубокая обеспокоенность в связи с задержкой его публикации. Копии стенограммы были разосланы в Комитет по делам печати и в Секретариат Союза писателей СССР.

Однако все эти весомые документы были перевешены влиятельными связями частного лица — О. Хвалебновой.

Все дальнейшие перипетии с романом Бека носят довольно-таки монотонный характер — это череда апелляций в самые высокие инстанции, которые отвечали писателю поразительной формулой, предложенной одним из крупных чиновников того времени: «Кто вам сказал, что роман Бека запрещен? Этот роман никогда и никем не запрещался. Он лишь не разрешен».

В 1966 году писатель пытался объявить голодовку и дать телеграмму Брежневу. В писательской организации и в ЦК КПСС Бека успокаивали, сочувствовали, обещали сдвинуть дело с мертвой точки. Характерна запись от 17 января 1966 года о «полной поддержке Георгия Мокеевича Маркова», первого секретаря правления СП СССР.

Он мне сказал в первую же минуту, как я к нему пришел:
— В этой истории я целиком на вашей стороне.

И добавил:

— А это факт немаловажный.

⟨...⟩ Тронула прямота, ясность, с которой он сказал: «целиком на вашей стороне». Не стал ускользать, вилять. О романе выразился так:

— Тут наша героика и наша драма. Надо печатать и поскорей.

Тем временем О. Хвалебнова организовывала новые заявления за самыми высокими подписями. Попытки «Нового мира» набрать роман Бека срывались снова и снова. Хотя журнал не раз анонсировал «Новое назначение» на своей обложке.

Книга по договоренности с АПН уже была переведена на итальянский язык (публикацию романа в Италии в 1966 году с трудом удалось приостановить) и снабжена блестящим предисловием Юрия Домбровского, финал которого хочется привести здесь. «...Роман Бека не только историчен, но и исторически психологичен. На недоуменные или язвительные вопросы — как это могло случиться, что тогда сделалось с людьми, да еще такими? — Бек и не пытается дать исчерпывающий ответ. Да и кто смелый или глупый может сказать, что душа исчерпаема? Но он дает нам возможность все увидеть собственными глазами. И тут уж он точен и беспощаден. Он пишет по принципу Тацита — без гнева и осуждения. Даже иронии он себе не позволяет. И ненужных сожалений и осуждений тоже нет в его рассказе, но он как бы говорит читателю: «Вот как это было в действительности, читайте, вдумывайтесь и судите». Давайте же будем читать Бека. Читать, чтобы понять историю нашего времени».

В 1967 и 1968 годах ощущение безвременья и безнадежности относительно романа нарастает в дневниках Бека. А 1969 год начался для «Романа о романе» и вовсе выразительно. Раскром дневник:

16 января 1969 года

Вчера был в «Новом мире», у них застрял 12-й номер. Две недели лежит в цензуре без движения.

Впечатление — продолжается медленное удушение. А редакция все-таки дышит. Подготовлены еще три номера. {...} Возникла идея: дать некий новый вариант со вставками, поставить в номер и опять пустить верстку (новую) по инстанциям. Но работа, думаю, будет впустую. Только разнервничаюсь, а толку не добьемся. И пока не буду трогать текст. Обожду.

В тот же день Беку возвратили новомировскую верстку, которую он давал читать главному редактору журнала «Москва» М. Алексею, с приложенным письмом. «Его письмо (о Сталине, за Сталина) — последний мазок во всей картине, — сказано в дневнике Бека. — Он вскрыл то, что как-то держалось в тайне. Вот как теперь решаются писать. На этом, думаю, можно поставить точку в этом «Романе о романе». Сама жизнь ее поставила».

Здесь же, между страниц дневника, вложена копия письма.

«Уважаемый Александр Альфредович!

Очень внимательно прочитал Ваш роман «Новое назначение». Слов нет, написан он рукой сильной и опытной. Основная же концепция его нам представляется решительно неприемлемой.

Суть романа: все, кто работал со Сталиным и верил в него, исторически обречены, все они как бы больны неизлечимой болезнью. Мысль эта воплощена в образе Онисимова.

И, напротив, те, что были подальше от вождя или внутренне сомневались в нем, заключают в себе будущее страны (Челышев, Головня-младший).

Можно ли согласиться с такой философией? А не обижаете ли Вы те тысячи и миллионы своих сограждан, людей безусловно честных, сокрушивших фашизм и ныне занимающих важные государственные, партийные и народнохозяйственные посты? Ведь Сталину безраздельно верили и те, коим ныне за сорок, — а это основная масса нынешних руководителей всех звеньев.

Думается нам, что Вы шли не от жизни, а от заранее созданной Вами же схемы.

Если у Вас будет время и желание, я бы охотно поговорил с Вами о рукописи более подробно.

Глубоко уважающий Ваш талант М. Алексеев.

13 января 1969 г.»¹.

¹ В добавление к этому «сюжету» процитируем высказывание М. Алексева в «Литературной газете» (1987, 25 ноября): «Рискуя навлечь на себя гнев, хочу все-таки сказать, что недавно опубликованный роман «Новое назначение» Александра Бека, правда, под другим названием (? — Т. Б.), был в журнале «Москва» много лет назад. Мне, тогда военному писателю, дорого было имя Бека, автора «Волоколамского шоссе», он очень талантливый человек, но этот роман показался нам весьма средним с точки зрения художественности. Еще раз заявляю во всеуслышание: роман был отклонен вовсе не по «идейным» соображениям». Но, перечитывая письмо М. Алексева, невольно задаешься вопросом: как понимать его слова, заявленные «во всеуслышание», что роман был отвергнут исключительно по художественным, а не по «идейным» соображениям? (См. об этом: Знамя, 1988, № 2, с. 161.)

В феврале 1970 года А. Т. Твардовский был отстранен от должности главного редактора журнала «Новый мир». Бек остро переживает эту человеческую и общественно-литературную драму, подробно пишет в дневнике о том, как они, группа писателей-новомирцев, пытались приостановить разгон редакции.

Вот фрагмент записи от 12 февраля:

Стало известно: в редакцию пришел Трифоныч. Подъехал Рыбаков. Сидим, как на похоронах. Будто где-то в соседней комнате лежит покойник. Я поднялся на второй этаж. Да, приблизительно в одиннадцать уже привезли завтрашний номер «Лит. газеты» с заметкой о переменах в редакции «Нового мира». Это-то и создало особо похоронную атмосферу.

Мне кто-то сказал:

— Хотите поговорить с Твардовским?

Я пошел к нему. Он сидел серьезный, собранный. Зреет у него какое-то решение (после мне сказали, что он дал телеграмму Брежневу с просьбой о личном свидании).

Итак, захожу.

— Здравствуй.

— Здравствуй. Ты зачем ко мне? Поболтать?

— Да.

Он ответил мягко, без раздраженности.

— Не надо. Мне сейчас не до болтовни.

— Ну давай, хоть пожму твою руку.

Пожал, ушел. Прошли два часа. Говорят: «Еще надо ждать двадцать минут».

Наконец, уже в третьем часу выясняется: Подгорный будет у себя только вечером. О встрече сегодня нечего и думать. Да и вообще о чем с ним говорить? Мы хотели как-то задержать появление заметки в «Лит. газете», теперь это делать уже поздно.

Ощущение полной беспомощности, бессилия.

Кондратович рвет какие-то бумаги в своем кабинете, чистит ящики. Что же, по домам. <...> Вот и кончился «Новый мир».

В 1971 году роман Бека, так и не вышедший в свет на родине писателя, был опубликован за рубежом. «Вот парадокс,— замечал писатель (еще раньше, когда роман хотели опубликовать в Италии),— произведение социалистического реализма печатает... буржуазия, вопреки нашим запретам или полузапретам. Что будет дальше? Наверное, напечатают и у нас. Другого, думается, ничего не остается».

То обстоятельство, что «Новое назначение» не пришло к советскому читателю естественным и своевременным путем, было для писателя трагедией, которую он не пережил. И все же оптимистическая нота не раз звучит в его дневнике: «Верю, что роман победит».

Роман победил. Он вышел в нашей стране, которую беззаветно любил Александр Бек, вызвал огромный интерес широкой аудиторией, заново привлек внимание к творчеству писателя. Появляются новые и новые работы, посвященные разбору «Нового назначения». Исследователи единодушно отмечают конкретно-историческую и нравственно-психологическую глубину бековского романа, а кроме того — его исключительную актуальность и нестареющую остроту.

Наряду с откликами литературно-критическими чрезвычайно важна вызвавшая большой общественный резонанс статья доктора наук Г. Попова «С точки зрения экономиста (О романе Александра Бека «Новое назначение»)», в которой проблематика романа напрямую связывается со сложнейшими проблемами сегодняшней перестройки¹. Г. Попов пишет: «События романа, по признанию самого писателя, в своей основе документальны... Но как и всякое подлинное произведение искусства, роман перерастает в типический анализ типических явлений. Поэтому он стал событием и нашей управленческой науки».

Роман победил. И все же... Нельзя заглушить в себе горечи, пронзительно звучащей в недавних стихах Владимира Корнилова «Памяти А. Бека»:

Помню, как хоронили Бека.
 Был ноябрь, но первые числа,
 Был мороз, но не было снега,
 Было вдоволь второго смысла...

И лежал Александр Альфредыч,
 Все еще не избыв печали,
 И оратор был каждый сведущ,
 Но, однако, они молчали

И про верстки, и про рассыпки,
 Что надежнее, чем отравы,
 Что погиб человек от сшибки,
 Хоть онколог напел: от рака.

...Ровно через седьмую века —
 Десять лет и четыре года —
 Наконец печатают Бека
 И в театры толкают с ходу.

Вновь звезда ему засияла,
 Предрекает горы успеха —
 И спектакли, и сериалы...
 Но не будет живого Бека.

И не ведает Бек сожженный
 О таком своем часе звездном
 И, в тоску свою погруженный,
 Счет ведет рассыпкам и версткам.

...Я судьбу его нынче вспомнил,
 Я искал в ней скрытого толка,
 Но единственно, что я понял:
 Жить в России надобно долго.

*Публикация и подготовка текста
 Татьяны Бек.*

¹ Наука и жизнь, 1987, № 4.

Андрей БЕЛЫЙ

Письма к П. Н. Медведеву

Предисловие, публикация и примечания А. В. Лаврова

Публикуемые документы позволяют составить определенное представление о характере «деловой» переписки Андрея Белого: стимулом к их написанию послужило предложение П. Н. Медведева, заведующего литературно-художественным отделом Ленинградского отделения Государственного издательства, напечатать воспоминания Белого, а основным содержанием стали родившиеся из этого предложения идея новой мемуарной книги «На рубеже двух столетий» и обстоятельство ее написания и опубликования. Однако определение «деловые» в отношении писем Андрея Белого почти всегда оказывается достаточно условным: будучи вызваны действительно конкретными деловыми поводами, эти письма, как правило, выходят за рамки своих строго очерченных сюжетов и превращаются в свободный и непринужденный рассказ писателя о волнующих его проблемах, о своих житейских и творческих заботах, в рассказ, обрастающий подробностями, вбирающий в себя дополнительно возникающие темы и мотивы, равно интересные ему и его корреспонденту.

В этом отношении критик и литературовед Павел Николаевич Медведев (1891—1938) принадлежал к числу самых благодарных и заинтересованных собеседников. Медведев — один из первых исследователей русского символизма; особенно глубоко и фундаментально он изучал творческое наследие А. Блока*. Книги и публикации Медведева — среди них «Памяти А. А. Блока» (1922), «Драмы и поэмы Ал. Блока (Из истории их создания)» (1928), подготовленные им «Дневник» (1928) и «Записные книжки» (1930) Блока — заложили основы научного истолкования творчества крупнейшего поэта начала XX века; ими во многом определяется уровень блоковедения 20-х годов.

С Белым Медведев был знаком с начала 20-х годов (в одном из альбомов Медведева сохранена надпись Белого на титульном

* Библиография избранных трудов П. Н. Медведева, составленная Ю. П. Медведевым, приводится в кн.: Павел Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1971, с. 387—390.

листе «эпопеи» «Я» из «Записок мечтателей»: «Дорогому Павлу Николаевичу Медведеву в знак искренней симпатии. Андрей Белый. 1-го августа 21 года»^{*}). Для Медведева переписка с ярчайшим представителем интересовавшей его литературной эпохи была, конечно, фактом в высшей степени значимым и ценным; и слова его в одном из писем к Белому (от 7 марта 1929 г.): «...позвольте <...> поблагодарить Вас за самое главное — за ту радость общения, которой Вы меня дарите», — разумеется, отнюдь не формальная дань эпистолярному этикету. Нужно думать, что и Андрей Белый относился к своему корреспонденту как к личности притягательной и интересной: Медведев был активным участником литературной жизни конца 20-х — начала 30-х годов (автором работ о Б. Лавреневе, С. Есенине, Д. Бедном, А. Н. Толстом, Вяч. Шишкове и др.), ответственным издательским работником, а это было весьма существенно для Белого, искренне и настойчиво стремившегося тогда найти общий язык с современностью. Медведева занимали те же теоретико-литературные проблемы, что и Белого (психология творчества, формальный метод в литературоведении)^{**}, наконец, Медведева Белый, безусловно, ценил как чуткого и компетентного критика новой формации, который мог с пониманием отозваться на его размышления о символизме, его истории и о своей роли в ней.

Письма Андрея Белого к П. Н. Медведеву печатаются по автографам, хранящимся в архиве Медведева в ГПБ (ф. 474, ед. хр. 4). В примечаниях цитируются письма Медведева к Белому, хранящиеся в архиве Андрея Белого в ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 222).

1

Кучино. 10 дек(абря 19)28 года.^{***}

Глубокоуважаемый Павел Николаевич, простите, что так долго не отвечал на Ваше любезное письмо¹. Во-первых: кучинская почта действует неисправно; Ваше письмо получил со значительным опозданием, так что не знал, застанет ли Вас ответ мой, адресованный в «Узкое»². Я предпочел некоторое время переждать с ответом; и уже послать его прямо в Ленинград.

Во-вторых: спасибо за любезное предложение, но оно — не осуществимо по ряду причин. Основная в том, что «Начало века»,

^{*} ГПБ, ф. 474, ед. хр. 1, л. 14 об.— 15.

^{**} См., например, его книги «В лаборатории писателя» (Л., 1933), «Формализм и формалисты» (Л., 1934).

^{***} У Белого описка: «29 года».

три тома коего написано, не имеет первого тома, отхваченного у меня за границей, уже набранного к моменту моего отъезда в 23(-м) году, но — канувшего в Лету³. С трудом выцарапал 2 тома (второй и третий)⁴, но...

Тут начинается серия «но»... В «Начале века» я старался писать исторически, зарисовываю людей, кружки, устремления, не мудрствуя и не деля людей на правых и виновных — такими, какими они были до 12-го года; и свои отношения к ним старался рисовать такими, какими они были в 12-ом году.

Современность ставит требования «тенденциозности», а не «летописи»; после 17-го года ряд людей, мной описанных, попал за границу. В первоначальном плане «Начало века» должно было состоять из 5 томов в сто двадцать пять печ. листов (75 листов было написано); 3 тома рисовали историю литер(атурной) культуры в живых деятелях до 12(-го) года; 4-й том должен был быть посвящен тому, что я видел на западе и чему учился в эпоху 12—16(-го) года. А пятый том — русской революции. Вернувшись в Россию, я увидел, что такого рода «объективные» труды никого не интересуют. И продолжать свое «*былое и думы*» — бросил.

Еще «но»... «Начало века» возникло за границей после указания ряда людей, что в «Воспоминаниях о Блоке»⁵ — Блок меня связывает, что Блок — одна из фигур, слишком выделенная из фона; фон — «Начало века». Оно возникло из всяческого расширения именно «фона» эпохи (вписаны целые части, посвященные Москве и т. д.); но все-таки: Блок мне испортил «Начало века». И если бы писал теперь, то писал — не так, да и Блока взял бы не так; эпически, а не лирически; этот «лирический» Блок «Начала века» и «Воспоминаний» мне очень не нравится*: нельзя похоронное слово разгонять на ряд печатных листов. Это — остаток романтики; трезвая действительность требует корректива к Блоку, пути которого, как Вам вероятно известно, мне чужды.⁶

Все это и заставляет меня отказаться от Вашего любезного предложения, за которое спасибо.

Примите уверение в совершенном почтении.

Борис Бугаев.

¹ 30 ноября 1928 г. П. Н. Медведев писал Белому: «Разумник Васильевич сообщил мне, что Вы не возражали бы против издания Ленотгизом трех томов «Начала века». Я, со своей стороны, был бы чрезвычайно рад осуществить это издание. Таким образом, и Вы и Ленотгиз, как будто, сходятся в своих пожеланиях. Стремясь поскорее приступить к реализации этого начинания, очень прошу Вас, Борис Николаевич, прислать мне более или менее полный проспект Вашей работы и Ваши условия, как автора».

² В письме от 30 ноября Медведев предлагал Белому адресовать свой

* Слова «очень не нравится» подчеркнуты красным карандашом — видимо, П. Н. Медведевым.

ответ в санаторий «Узкое» (близ Москвы), где собирался жить еще две недели.
³ Имеется в виду так называемая «берлинская редакция» воспоминаний «Начало века», над которой Белый работал в Берлине в 1922—1923 гг. В списке «Написанные и ненапечатанные рукописи Андрея Белого» он сообщает о внутренней структуре и о судьбе этого мемуарного свода:

«„Начало века“». (Эпоха от 1901 до 1912 годов). Том I (Эпоха раннего символизма). Том II (1905—1908 годы). Том III (1908—1912 годы).

Автор думал написать 5 томов, доведя повествование до 1921 года. В четвертом томе он намеревался дать очерк быта Европы, а также и духовных течений Европы перед войной и в первые годы войны; там должна была «быть» очерчена фигура Рудольфа Штейнера приблизительно так, как в предыдущих томах очерчен Блок. Том должен был обнимать эпоху 1912—1916 годов. В пятом томе автор хотел зарисовать революционную эпоху (1917—1921 годы).

Но по независящим от автора обстоятельствам были написаны лишь 3 тома, обнимающие от 70 до 75 печ. листов. Но и эти томы, долженствовавшие выйти в издательстве «Эпоха» (Берлин), постигла неудача. Первый том был набран в Берлине в 1923 году. Он существует в матрицах. Но вследствие «краха» издательства и перепродажи им рукописи другому издательству (уже после отъезда автора в Россию) у автора не осталось рукописи этого тома; при всем усилии вернуть ее, вследствие неряшливого отношения «наследников» издательства «Эпоха» к праву автора, автору не удалось получить имевшихся гранок набора» (ГПБ, ф. 60, ед. хр. 31). Кроме I тома, пропала также первая половина II тома (см.: К. Бугаева, А. Петровский, [Д. Пинес]. Литературное наследство Андрея Белого.— Литературное наследство, т. 27—28. М., 1937, с. 615).

¹ Рукопись (авторизованная машинопись с правкой) второй половины II тома и III тома «Начала века» хранится в фондах Андрея Белого в ЦГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 25—28) и в ГПБ (ф. 60, ед. хр. 11—14).

⁵ Имеется в виду пространная редакция «Воспоминаний о Блоке» Андрея Белого, опубликованная в берлинском журнале «Эпопея» (№ 1—4, 1922—1923).

⁶ Определенным толчком к переоценке «лирического» образа поэта, восозданного в «Воспоминаниях о Блоке» и в «берлинской редакции» «Начала века», послужило для Белого знакомство с опубликованными дневниками Блока («Дневник Ал. Блока». Под ред. П. Медведева. Т. 1—2. Л., 1928), глубоко его разочаровавшими. «Если бы Блок исчерпывался 6 показанной картиной [...] то я должен бы был вернуть свой билет: билет «вспоминателя» Блока; должен бы был перечеркнуть свои «Воспоминания о Блоке» [...]», — писал Белый Иванову-Разумнику 16 апреля 1928 г. по прочтении дневников Блока (ЦГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 19).

2

Кучино. 20 января. (19)29 года.

Глубокоуважаемый Павел Николаевич,
 еще раз спасибо Вам за участие к моей работе «Начало века»¹.
 Получив Ваше письмо, я стал размышлять, нельзя ли мне что-либо предпринять. Я стал думать о ракурсе-транскрипции, — перелицовки, так сказать, «тона» воспоминаний (эпически-объективного, «архивного», на взгляд из современности); и увидел, что мог бы быть такой ракурс («трехтомия» в толстый том); но это предполагает работу почти заново; материал, конечно, остается, но перетранспланировка глав, пересмотр фраза за фразой текста,

наконец: переписка моею рукой, — все это взывает к такому количеству часов и дней, на которые у меня нет времени (только что закончил 4-ый том «Начала века», страниц 400, — но он касается 12—16(-го) годов, т. е. моей заграничной жизни, обращен на запад и касается тем, современности нашей вполне чуждых)²; утомленный этой работой, стою перед другой: перед 2-м томом «Москвы», которого страниц 100 написано, 1-ая часть которого уже почти продана³, отрывки пойдут, может быть, в одном из журналов⁴; словом: «Москва» (2-ой том) уже почти «заказ»; и — ответственно трудный. Для «Начала века» как бы не остается времени, ибо с мая еду в Армению; и до мая должен кончить порцию работы; кроме того: тот факт, что 1-ый том пропал на западе (я говорю о «Нач(але) века»), усложняет работу ракурса.

Но вот что мне пришло в голову: так как 1-ый том должен быть восстановлен (эпоха до 1905 года), мне его когда-нибудь придется писать, и писать не так, как он был написан (часть материалов есть в набросках), то я предлагаю Вам вот что: в течение февраля и марта я организую мои материалы, сажусь за 1-ый том; и присылаю Вам его в первых числах апреля.

План его: конец истекшего века, быт московской интеллигенции; Московский университет: профессора — Усов, Мензбир, Тимирязев, Умов, Столетов, Марковников, Павлов, Грот, Лопатин, Троицкий, Зернов, Стороженко, Веселовский и т. д.⁵ Лев Толстой, Ковалевский, Боборыкин и т. д.⁶ Генезис новых идей у молодежи того времени; мое детство, гимназия, университет и первые встречи с будущими деятелями символизма; первый том кончается тем периодом, который я назвал «Годы Зори»; во второй его половине появляются Блок, Брюсов et cetera⁷.

2-ой и 3-ий томы и были бы «Началом века»; я ракурсировал бы их потом, когда-нибудь (после «Москвы»), а предлагаемый том можно было бы назвать «На рубеже двух столетий» (или как-нибудь в этом роде). Часть материалов записана в «Дневнике» моих воспоминаний.

Но — работа организации (переработки, написания и т. д.) — минимум 2 месяца; и главное: для этой работы я сознательно закладываю «Москву». За цензурность «тома» — ручаюсь; другое дело — художественность: не мне судить; конечно, я не требую, чтобы «Гос-Издат» мне «заказал» работу и обязался во что бы то ни стало напечатать, но — все же: без сознания, что работа в принципе желательна для «Гос-Издата», я, занятой другими делами, не стал бы закладывать «Москвы». Разумеется, — если бы у Вас не подошло, то одно из московских издательств («Субботники», — кстати, давно пристающие ко мне с «Началом века», или «Федерация»)⁸ этот том напечатали бы; но «Федерация» давно ждет «Москвы»; и мне не было бы основа-

ний специально для нее пускаться в «плавание» (а 2—2¹/₂ месяца отдаться предлагаемой Вам работе, для меня — не шутка).

Поэтому, делая Вам это предложение, т. е. изменяя план своих работ (вместо «когда-нибудь напишу» — «пишу сейчас»), я жду быстрого ответа, т. е. конкретного предложения Вашего за это дело взяться; и тогда — немедленно с головой ухожу в это дело, чтобы Вам сдать рукопись в начале апреля (с 15-го апреля, вероятно, еду в Армению, и там — свои дела, другие).

Пишу это, дорогой Павел Николаевич, Вам потому так подробно, чтобы Вам было ясно, в чем суть моего предложения и чтобы Вы по возможности мне ответили к 1-ому февралю, ибо с начала февраля, не получив от Вас ответа, ухожу с головой в «Москву» и тогда всякая мысль о «Начале века» — не по дороге: я — одному; и не умею работать зараз над двумя делами; работаю быстро и крепко; но пока работаю над одним, — мертв для всего другого.

Теперь же я даю задний ход и жду на запасном пути Вашего ответа (уподоблю себя паровозу, ибо, как паровоз идет только после долгой растопки, так и я должен знать, чем себя топить: мыслями о «Москве», или мыслями о «На рубеже двух столетий»). С момента же, как только подан мне рабочий поезд, я уже жарю на нем без оглядки; если не получу от Вас подробного информационного письма, то — мой поезд движется в направлении: «Москва». Если ответите «да», двигаюсь в другом направлении⁹.

Остаюсь искренне расположенный и готовый к услугам.

Борис Бугаев.

¹ 15 января 1929 г. Медведев писал Белому: «Неужто «Начало века» останется под спудом? Говорю об этом с подлинной горечью, потому что представляю себе, какие это были бы замечательные книги. Вам, конечно, самому виднее, и я вполне понимаю всю основательность Вашей аргументации. Но все же, если «Началу века» суждено воплотиться, не забудьте о нас. По крайней мере я готов приложить все старания, чтобы эти книги увидели свет».

² Имеется в виду книга воспоминаний о Рудольфе Штейнере и о жизни в Дорнахе. См.: Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Подготовка текста, предисловие и примечания Фредерика Козлика. Paris, 1982.

³ Подразумевается роман «Маски Москвы» (продолжение романа «Москва»), позднее получивший заглавие «Маски». Осенью 1928 г. Белый написал первый вариант первой главы романа («Пробуд»); 3 ноября 1928 г. он читал ее у П. Н. Зайцева. Роман предполагалось напечатать в издательстве «Федерация».

⁴ Эти планы не реализовались.

⁵ Перечисляются профессора Московского университета: зоолог Сергей Алексеевич Усов (1827—1886) — крестный отец Белого, зоолог Михаил Александрович Мензбир (1855—1935), ботаник-физиолог Климент Аркадьевич Тимирязев (1843—1920), физик Николай Алексеевич Умов (1846—1915), физик Александр Григорьевич Столетов (1839—1896), химик Владимир Васильевич Марковников (1837—1904), геолог Алексей Петрович Павлов (1854—1929),

философ Николай Яковлевич Грот (1852—1899), философ Лев Михайлович Лопатин (1855—1920), психолог Матвей Михайлович Троицкий (1835—1899), анатом Дмитрий Николаевич Зернов (1843—1917), историк литературы Николай Ильич Стороженко (1836—1906), историк литературы Алексей Николаевич Веселовский (1843—1918). Все эти лица описаны или упомянуты в воспоминаниях Белого «На рубеже двух столетий».

⁶ О своих детских встречах с Л. Н. Толстым, историком и социологом Максимом Максимовичем Ковалевским (1851—1916), писателем Петром Дмитриевичем Боборыкиным (1836—1921) Белый рассказывает в главе «Апостолы гуманности» книги «На рубеже двух столетий» (М.—Л., 1930, с. 102—116).

⁷ Характеристика «эпохи зорь» и описание знакомства и первых встреч с Брюсовым и Блоком вошли в следующую книгу мемуарного цикла Белого — «Начало века» (новая редакция).

⁸ Издательство «Федерация» (издательство Федерации объединений советских писателей) было основано в Москве в 1929 г., в том же году выпустило в свет исследование Андрея Белого «Ритм как диалектика и «Медный всадник». «Никитинские субботники» — кооперативное издательство писателей, организованное в Москве в 1922 г. при одноименном литературном объединении, возглавлявшемся Е. Ф. Никитиной. В «Никитинских субботниках» были выпущены отдельными изданиями романы Белого «Москва» («Московский чудак» и «Москва под ударом» — 1927), «Крещеный китаец» (1927), «Петербург» (1928), книга стихов «Пепел» (1929).

⁹ Медведев писал Белому в ответном письме (28 января 1929 г.): «Я бесконечно рад, что письмо мое побудило Вас перерешить, хотя бы частично, вопрос о «Начале века». Хочется верить, что, написавши «На рубеже двух столетий», Вы переработаете и два следующих тома, — поезд проскочит через промежуточную станцию, — и что таким образом «Начало века» действительно начнется. (...) О Вашем предложении я имел беседу с представителями нашей редколлегии, и мне поручено передать Вам, что никаких принципиальных возражений это предложение не встречает. Установление же обязательственных отношений (договор и пр.) будет оформлено вслед за представлением рукописи. Я же, опираясь на Ваши собственные слова, уверен, что книга Ваша в смысле политическом будет вполне приемлема и что нам быстро и без затруднений удастся ее выпустить. Таким образом, мне остается только, пожелавши Вам здоровья и успеха, ждать рукописи (к апрелю?)».

3

Кучино. 6-ое февраля (19) 29 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Павел Николаевич, Простите, что не тотчас ответил Вам: в дни получения письма был сверхмерно погружен в корректуру двух книг (стихов и «Ритма как диалектики»), которые надеюсь в скором времени Вам преподнести¹. Спасибо Вам за книгу, которую с интересом читаю и с которой во многом весьма согласен (например, — в позиции по отношению к формализму)². Разумеется, кое с чем не согласен, — например: в точке Вашего касания к символизму (но ведь эта тема — побочная). Для меня символизм в разрезе мировоззрения никогда не мог быть «мистикой» по прямому поводу³; я всегда был: имманентистом и все проблемы трансцендентности отрицал; и потому, когда говорят о «мистике» символизма, для меня все это — «так, да не так»; эмблематика смысла в

центральной оси — учение о мировоззрениях, мировоззрениях в диалектике методов, мировоззрение строящих: *мировоззрение о мировоззрениях*; и стало быть: какая же мистика? Это и Воронский понял, что не в мистике удар моего символизма, а в э-м-б-л-е-м-а-т-и-к-е... т. е. м-е-т-о-д-о-л-о-г-и-и⁴. За Блока и иных — не ручаюсь; Блок мало что понимал в гносеологич(еских) проблемах; а я, естественник, поклонник Ньютона и Дарвина, если и был «*мистиком*», то вовсе не в том упрощенном стиле, в каком теперь принято говорить; иначе, как бы я мог написать статью «*Против мистики*» (см. «Труды и Дни», № 2, 1912 год)⁵. Разумеется, *тональности* Ваших слов о символизме я не могу принять⁶, но это — не важно; Ваша книга — живая, нужная, интересная, полезная; и — спасибо Вам за нее.

Вчера сел за «На рубеже двух столетий». Трудно определить размер⁷; если я скажу «15» печатных листов, — считайте от 14-ти до 16-ти, 17-ти. Постараюсь, чтобы было 15 (40.000 букв лист). Работа меня и интересует, и увлекает.

Из «*последних*» стихотворений посылаю несколько⁸; они условно «*последние*»; все это время занимался между прочим и радикальной правкой «*Зол(ота) в Лазури*», т. е. возвращением «*З(олота) в Л(азури)*» к исконному в юности мне слышимому интонационному жесту, который в «*З(олоте) в Л(азури)*» вовсе не выявлен; «*З(олото) в Л(азури)*» пелось в душе, а в строчках стабилизировалось не «*Золото в Лазури*», а — «*Глина в глазури*»; в разглазурировании «*лазури*» в воздух и разглинивании статичности образов, в выявлении *того моего «З(олота) в Л(азури)»*, а не *этого* книжного — моя теперешняя «*игра*» между делом.⁹ Стихов я не пишу в собственном смысле, ибо в теме «*Эпопеи*», как искомой синтетической формы будущего, и стихи и худ(ожественная) проза для меня — «*эпопея*». В октябре я написал 1-ую часть 2-го тома «*Москвы*»; она — столько же «*стихи*», сколь и «*стихи*»¹⁰. Вся лирика моя — там, и потому я — «*не поэт*» в академическом смысле.

Все же — кое-что посылаю, но именно: все посылаемое (и многое другое) — бездушешки по отношению к «*ритмам*» написанного отрывка 2-го т(ома) «*Москвы*»¹¹.

Еще раз спасибо Вам за любезность, с которой Вы приветили мое «*На рубеже*».

Остаюсь искренне уважающий и преданный

Борис Бугаев.

¹ Речь идет о книгах Белого «*Пепел*» (2-е, переработанное издание) и «*Ритм как диалектика* и «*Медный всадник*».

² Имеется в виду книга: П. Н. Медведев. *Формальный метод в литера-*

туроведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., «Прибой», 1928. В этой работе был предпринят подробный аналитический разбор и дана критическая оценка воззрений и метода формальной школы.

³ Вопрос о символизме затронут во 2-й части книги — «К истории формального метода». В ней признается заслуга символизма, осознавшего «самоценность и конструктивность слова в поэзии», и в то же время указывается на методологические изъяны символизма как направления, «выражавшего узкогрупповые идеологические интересы»: «На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу, пусть и искаженные ложными идеологическими воззрениями. «Символизм» А. Белого, некоторые статьи В. Иванова, теоретические работы В. Брюсова бесспорно занимают в истории русского литературоведения значительное место» (П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 82).

⁴ Подразумевается статья «Мраморный гром» видного советского литературного критика 1920-х гг. Александра Константиновича Воронского (1884—1943), посвященная творчеству Андрея Белого; анализ эстетического мировоззрения писателя проводится в основном в III разделе этой статьи. Вывод, который делает здесь Белый из критических построений Воронского, достаточно произволен; ср.: А. Воронский. Искусство видеть мир. Сб. статей. М., 1928, с. 128—142. Позднее П. Н. Медведев писал о подобных попытках Белого в новом ракурсе представить свои идейно-эстетические воззрения: «Он всячески старается быть позитивным, логичным, исходит как будто бы только из непосредственных данных своего творческого опыта. Все время, оглядываясь на тех, кто «его осмеивает как глупо и пусто верещащий телеграфный столб», А. Белый сердито спрашивает: «Кажется, ясно? Мистики никакой тут нет». Увы, «мистики» в его утверждениях более чем достаточно, но, действительно, корень ее вполне ясен: это — не непосредственные данные творческого опыта, а примышленные идеалистические теории, под которые искусственно подгоняется конкретный творческий опыт» (П. Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1933, с. 204—205).

⁵ Имеется в виду статья Андрея Белого «Нечто о мистике». В примечании к ней Белый уточнял, что он отвергает мистику именно в «упрощенном» понимании: «Автор спешит оговориться: все нападки его на мистику не касаются той подлинной мистики, которая с религией неразрывна; автор здесь разумеет ту «мистику» (в кавычках), о которой в настоящее время так много говорят, то есть он разумеет, во-первых, теоретические разглагольствования о мистике, во-вторых, он касается мистической практики, не одушевленной подлинной верой» («Труды и дни», 1912, № 2, с. 46).

⁶ В ответном письме от 7 марта 1929 г. Медведев уточнял свои воззрения: «Что касается проблемы символизма, то поставить ее во всем объеме в этой книге было, как Вы сами понимаете, невозможно. Она — только задета крылом, затронута мимолетно и мимоходом. Отсюда, вероятно, и неудовлетворившая Вас «тональность»».

Лично я различаю в символизме три основные струи или — если угодно — доминанты: гносеологически-онтологическую (А. Белый — Эмблематика смысла), мистическую (Ал. Блок) и историко-культурную (В. Иванов). Многое, если не все биографическое, напр(имер), Ваши взаимоотношения с Блоком, я склонен трактовать из столкновения и внутренней диалектики этих тенденций. Короче говоря, для меня символизм — сложный узел и, конечно, не только мистика, хотя бы и не в вульгарном понимании ее.

Когда-нибудь обо всем этом, вероятно, напишу. Думаю, что сделаю это в книге по новейшей русской литературе, к(о)т(орую) обдумываю и готовлю исподволь».

⁷ Медведев спрашивал Белого в письме от 28 января: «...сколько листов будет в книге? Мне это нужно было бы знать для предварительного проведения ее по нашим планам».

⁸ Белый выслал рукописи своих стихотворений в ответ на просьбу Медведева в письме от 28 января: «...не пришлете ли что-либо из Ваших последних

стихотворений. Мне они очень были бы нужны для курса новейшей русской литературы, к(о)т(орый) я читаю в Педагогич(еском) институте им. Герцена».⁹ Неудовлетворенный первой книгой своих стихов «Золото в лазури» (1904), Белый неоднократно принимался за ее переработку (впервые — в 1914 г.; см.: К. Бугаева, А. Петровский, [Д. Пинес]. Литературное наследство Андрея Белого. — Литературное наследство, т. 27—28. М., 1937, с. 583—584). Переработанные (иногда до неузнаваемости) стихотворения из «Золота в лазури» составили основное содержание книги Белого «Зовы времен», подготовленной в 1931 г. и впервые в полном объеме опубликованной Джоном Мальмстадом во 2-м томе «Стихотворений» Белого (München, 1982).

¹⁰ Белый имеет в виду метрическую организованность текста романа под трехсложный стихотворный размер.

¹¹ Медведев писал в ответ (7 марта 1929 г.): «...сердечно благодарю Вас за стихи. В них для меня много нового. Простите за откровенность, но больше всего меня захватило «Не лепет лоз...», первая строфа — в особенности. Не берусь судить — за недостатком материала, — насколько удастся Вам разгланниванье золота и разлазуривание лазури. Если я не ошибаюсь, то оба контекста имеют свою ценность: я бы печатал их параллельно. Благодарю Вас за то, что присылкой стихов Вы заставили меня еще раз пересмотреть некоторые Ваши книги». (Упоминается стихотворение «Сестре» (1926); см.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы («Библиотека поэта», Большая серия). М.—Л., 1966. с. 476.)

4

Кучино. <19>29 года. 23-го апр(еля)¹.

Глубокоуважаемый и дорогой Павел Николаевич. Извиняюсь, что так долго не писал Вам; и немного конфужусь за содержание моего письма; дело в том, что с катастрофической быстротою из-под пера, так сказать, и без всякого моего участия (ибо сижу в Кучине, нигде не бываю, ни с кем не вижу) — моя книга «На рубеже двух столетий» получила огласку; прочел из нее одному приятелю кусочек; он в Москве рассказал; и сразу два предложения: — из «Красной Нови» печатать отрывки из книги²; и из «Зифа» предложение книгу издать в нем («Земля и Фабрика» и вне этого просила меня дать что-либо); далее события с книгой развернулись так: в Москве печатался ремингтон с рукописи в нескольких экземплярах; один экземпляр попал в «Зиф», с ним быстро ознакомились, и книга оказалась принятой и прошедшей чрез редакц(ию) коллегию — единогласно; не я ее устроил, а судьбой самой почти вне меня она устроилась; мне объяснили, что «Ленгиз» и «Зиф» — секторы «Гиза»; да и мне, признаться, несравненно удобнее, живя в Москве, сноситься при печатании с Москвою же; и с И. И. Ионовым я лично знаком; и «проводить» книгу нечего, ибо она быстрее и без волокит «провелась» уже³.

Кроме того: опыт сношения с «Ленгизом» в прошлом показал все неудобство москвичу иметь дело с сим «высоким» учреждением; в 24-ом году они издавали мою брошюру «Одна из обителей

царства теней»; выпустили, не известили; в московских магазинах брошюры не мог найти; только в 26-ом году получил авт(орские) экземпляры, когда сам явился в Ленинград. Второй случай: моя драма «Гибель сенатора» в 24-м же году была «Ленгизом» принята. И — легла где-то в складах; в 26(-м) году, когда я осведомился, как же с драмой, мне ее вынес важного вида молодой человек; снисходительно ее обнюхивая, говорил, что вероятно «не пойдет», а может, и пойдет; рукописи не отдал; я и забыл о ней; вдруг в конце 28(-го) года получаю рукопись с торжественною печатью: «Не принята»¹.

Так что у меня сложилось впечатление на основании опыта, что то, что в сем учреждении принимают в 24(-м) году, то в 26(-м) обсуждается, а в 28(-м) отклоняется; и я, пишучи на одном словесном принципиальном «неотвержении», весьма боялся: пошлешь рукопись в 23 печ. листа (в 3-х экземплярах, это чуть ли не пуд!); и будет она эдак приниматься в 29—30(-м) году, лежать в 32(-м) и отклоняться в 33(-м). А тут все решилось единым махом, без волокиты, без «входящих» и «исходящих».

Судьба, дорогой Павел Николаевич,— не сетуйте; главное удобство сношения: «Зиф» уже сговорился с Раскольниковым о праве печатания в журнале² и т. д. Не думайте, что я устраивал книгу с нарочную целью миновать «Ленгиз», хотя и побаивался его. Кроме того: Ионова знаю с 21-го года, имел с ним дела³; это тоже одно из удобств для автора печатаемой книги⁴.

Простите: до сей поры не вышла диалектика ритма⁵; и я послезавтра еду в Армению; книга же выйдет без меня; и авторские экземпляры будут в Москве; как только вернусь из Армении, пришлю Вам книгу с надписью (не приобретайте ее!). И еще раз Вам спасибо за сердечную и добрую память обо мне. Остаюсь искренне расположенный и уважающий Вас,

Борис Бугаев.

Р. С. Мой временный адрес недели на 3: Армения, Эривань. Мартиросу Сергеевичу Сарьяну: улица Рубени, 55. Далее — неизвестен адрес; но его всегда будет знать Петр Никанорович Зайцев (Москва, Арбат, Староконюшенный, д. 5, кв. 45).

¹ Письмо было написано и отправлено еще до получения письма Медведева от 22 апреля 1929 г., в котором выражалось беспокойство в связи с отсутствием рукописи «На рубеже двух столетий» и сообщалось, что в издательстве «все подготовлено к изданию «На рубеже» — вплоть до согласования этого вопроса с московским Гизом».

² В журнале «Красная новь» отрывки из воспоминаний «На рубеже двух столетий» не появились, хотя и были подготовлены к печати; 11 июня 1929 г. П. Н. Зайцев сообщал Белому: «Кр(асная) новь» сдала 1 отрывок уже в набор в июльскую книжку. Другой пойдет в августе» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 188).

³ Книга «На рубеже двух столетий» (законченная Белым в апреле 1929 г.) была выпущена в свет в начале января 1930 г. московским акционерным кооперативным издательством «Земля и фабрика» («ЗиФ»). Илья Ионович Ионов (наст. фамилия Бернштейн; 1887—1942) — поэт, партийный и издательский работник, заведовал «ЗиФом» в 1928—1929 гг.

⁴ Среди писем Медведева к Белому сохранился экземпляр договора с Ленинградским отделением Госиздата на издание драматической повести «Гибель сенатора» (объемом 8 печ. л.), заключенного 4 декабря 1924 г. и подписанного О. М. Бескиным (за председателя правления Ленинградского отделения Госиздата) и Б. А. Пильняком (за автора) (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 222, л. 11). Драма Белого «Гибель сенатора» («Петербург») тогда осталась неопубликованной.

⁵ Федор Федорович Раскольников (наст. фамилия Ильин; 1892—1939) — советский дипломат, журналист, писатель; член редколлегии журнала «Красная новь». Ср. примеч. 2. Во второй половине мая 1929 г. П. Н. Зайцев извещал Белого: «Раскольников взял для журнала из «Рубежа» главы о профессорах (о М. Ковалевском, А. Веселовском, Стороженке и др.) и главу, где Вы даете портрет К. А. Тимирязева. Книга в целом на него произвела большое впечатление, и он отзывается о ней хвалебно, считает ее очень острой, а характеристики блестящими» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 188).

⁶ В начале 1920-х гг. Ионов был председателем Петроградского правления Госиздата. В этом издательстве вышли в свет книга стихов Белого «Звезда» (Пб., 1922) и его же книга очерков «Одна из обителей царства теней» (Л., 1924; сохранился договор на издание этой книги от 26 февраля 1924 г. за подписями Белого и ИONOVA.— ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 222, л. 10).

⁷ Медведев отвечал Белому 22 мая 1929 г.: «Только сейчас я получил через П. Ч. Зайцева Ваше письмо от 23 апреля. Не скрою: оно меня очень опечалило. Дело, конечно, не в местничестве — Гиз или ЗиФ — и не в питерском патриотизме — обязательно Ленотгиз! Нет, дело в том, что через эту книгу я рассчитывал теснее связать Вас с нашим издательством на будущее время и при посредстве ее перейти тот рубеж, к(о)т(орый) имеется к настоящему времени в ваших взаимоотношениях. Одним словом, через рубеж при помощи «На рубеже». (...) Мое пожелание — ч(то)б(ы) дело не закончилось первым томом, ч(то)б(ы) Вы продолжили эти мемуары, к(о)т(орым), как Вы знаете, лично я приаю огромное значение.

⁸ Имеется в виду исследование Белого «Ритм как диалектика и «Медный всадник», печатавшееся в издательстве «Федерация».

5

Кучино 5-го марта (1930).

Дорогой Павел Николаевич,
Что Вы должны обо мне думать? Мне только на днях, в связи с Вашим письмом, вскрылась вся степень моего неприличия, в котором я лишь отчасти виноват¹.

Прежде всего, — спешу отчитаться пред Вами, чтобы хотя снять часть вины с себя: во-первых, уезжая в Армению в прошлом году весной, я Вам написал о случае с «ЗиФом»; оказывается, — Вы мне писали²; письмо получил для меня П. Н. Зайцев³, который его... не передал; и лишь случайно заехав в Кучино в день получения мной Вашего письма, вспомнил про другое, весеннее, которое у него запропастилось, ибо, не веря в почту Армении, он его не переслал в Эривань; а встретившись со мной через 4 месяца, уже

не вспомнил; тут его вина, но извинительная: у него столько дел в голове, что случай с пропажей письма вполне извинителен.

Что касается «Ритма», то — верите ли? Я страшно рассеян, когда работаю; и не раз ловил себя в том, что, мысленно совершив некий поступок, потом начинаю думать, что я его и действительно совершил. Так случилось с «Ритмом»; я был убежден, что осенью Вам послал книгу, потому что все лето думал о том, что — вот, мол, пошлю «Ритм» — тому-то, тому-то; и в первую голову — Вам. «Ритм» вышел в Москве, когда я жил в Эриване; книг, кроме пробного экземпляра, не получал; вернувшись в Кучино, к сентябрю, тотчас уселся за ряд работ; и скоро же за 2-ой том «Москвы»⁴, в которую и провалился с головой, глазами, ушами, так что все прочее замаячило издали. Надписав несколько экземпляров «Ритма» и попросив П. Н. Зайцева их отослать из Москвы, я твердо верил, что книгу Вы получили еще в октябре.

Это — от переключенности внимания, верьте мне.

Тотчас же вышлю Вам и «Ритм как диалектика», и «На рубеже», — как скоро придет в Кучино П. Н. Зайцев, который подчас с таким самопожертвованием меня выручает там, где во мне обнаруживается неискоренимый, рассеянный путаник. Дело в том, что в Кучине почты нет, а только в Салтыковке (за 2 километра), куда пройти из Кучино подчас трудно, а во время распутицы еще и несносно. Я и передаю заказную корреспонденцию П. Н. Зайцеву; и кроме того: в Салтыковке подчас письма застревают надолго. П. Н. будет у меня дней через пять; а это письмо отправит моя знакомая.

Сам я сижу безвыездно в Кучине, в Москве не бывая; во-первых, — перегружен: «Москва» отнимает и утро, и ночь; пока не свалю ее с плеч, я — раб; кроме того, — срок, контракт (с «Федерацией»). Но думаю, — к маю освободиться. У меня строго размеренный день: за чаем работаю; потом, для свежести головы 3-х-часовая прогулка: 1^{1/2} часа физ-культура (работа со снегом, и всякое там, — считаю себя дворником нашей дачки: хозяева, старички, — где им справиться со снегом!); 1^{1/2} прогулка; потом обед; потом сон, ибо ночью недосыпаю; с 10 и до 3-х ночи опять работа; с 3 до 5-ти утра — чтение: читаю постоянно. Засыпаю в 6 утра.

Таков мой нормальный рабочий день, — непрерывка; и всякое отклонение от нее разбивают, особенно поездки в Москву, ибо — 2 пропащих дня: день отъезда; и — следующий (возвращения), ибо приходится ночевать в Москве.

В Кучине же я имею все, что нужно для человека, живущего осмысленной жизнью; работа (худож(ественная), умственная, физическая), природа, мысли больших людей (книги), товарища для бесед⁵ и изредка посещающих друзей.

Но этот род жизни, не похожий на жизнь многих из собратьев

по перу, рождает особого рода рассеянность, ибо орбита этой жизни — *своя*; в ней дни, часы, труды и мысли диктуются из автономии, из зорь, метелей, дум, чтения.

Прожив бурную, очень меня издегавшую жизнь, я полагаю, что к 50(-ти) годам заслужил право на независимое созерцание из равновесия и полноты; хорошо склоняться к закату не нервным, с расширенными интересами, с кабинетным чтением.

Но этот же темп и бывает порою источником того, что может выглядеть со стороны странностью. Как-то: не могу написать письма до окончания работы; только поставив точку после оконченной дневной порции, принимаюсь за письма; иначе — работа сорвана (в особенности художественная); а точка ставится порой в 4-ом часу ночи. Так случается: лежит под носом письмо, на которое надо ответить; а катишься по дням без возможности ответить.

Вот почему не тотчас же ответил на Ваше письмо, столь меня испугавшее напоминанием о моей рассеянности.

Кстати, — не слал Вам «Рубежа», конфузясь перед Вами, что Вас полу-обманул с ним; но еще раз скажу: 2 раза «Ленгиз» меня подвел — с драмой «Гибель сенатора» (продержав ее 2 года без всякой резолюции и потом швырнув мне рукопись обратно, без единого объяснения, кроме чиновничьей пометки «Не принята»; я не привык, чтобы со мной так обходились); то же с брошюрой о Берлине⁶; напечатали, не выслали экземпляров, не уведомили, что брошюра вышла. Знаю, что, имея дело с Вами, этого не случилось бы; и все же, — боялся, что пойдут в недрах «высокого» учреждения раздумия, паузы и т. д., а с «Зифом» все было ясно, просто; и — не формально.

Вот почему и передал «Зифу». Это все я Вам писал весной; и Вы, вероятно, весной же ответили мне. Повторяю: *письма я не получил* по вине П. Н. Зайцева, — *виноватого без вины*, ибо он очень рассеян и очень занят; и я его часто удручаю чрезмерно просьбами о помощи.

И потому-то, Павел Николаевич, после невольного конфуза с «Рубежом», я и не предлагаю, конфузясь предложить, свое намерение восстановить I-ый том «Начала века» (пропавший за границей); после «Москвы», которую кончу весной, буду летом его восстанавливать во всяком случае; и вполне приемлемо для цензуры. Это — не предложение (мне ли, не исполнившему обещание после Вашего любезного предложения, — предлагать?). Но если бы мне предложили печатать, — это шло бы навстречу моей работе⁷.

Извиняюсь за столь длинное письмо. Еще раз простите⁸. Остаюсь искренне преданный.

Борис Бугаев.

Р. С. Адрес. Нижегородская жел<езная> дорога. Салтыковка. Новое Кучино. Железнодорожная улица, дача № 40 (Шипова). Жду с нетерпением книгу о Блоке⁹.

¹ В письме от 19 февраля 1930 г. Медведев напоминал Белому о его обещании прислать экземпляр книги «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (М., 1929), а также просил подарить и «На рубеже двух столетий».

² Подразумевается письмо Медведева к Белому от 22 мая 1929 г.; его заключительная фраза: «За «Ритм» заранее благодарю и буду с нетерпением ждать его».

³ П. Н. Зайцев помогал Белому, жившему в Кучине, в ведении его литературных дел, поддерживал связь между ним и Москвой, выполнял различные его просьбы и поручения.

⁴ Имеется в виду роман «Маски», над которым Белый вплотную работал с сентября 1929 по май 1930 г.

⁵ Имеется в виду Клавдия Николаевна Васильева.

⁶ «Одна из обителей царства теней».

⁷ В июле 1930 г. Белый приступил к работе над второй книгой воспоминаний, служившей продолжением «На рубеже двух столетий», — «Начало века». Медведев обещал Белому (в письме от 12 марта 1930 г.) известить его, если новое руководство Ленотгиза заинтересуется этой книгой, однако такого письма, насколько известно, не последовало.

⁸ 12 марта 1930 г. Медведев писал в ответ: «Откровенно говоря, я страшно сетую на себя за то, что напомнил Вам о «Ритме». Я никак не предполагал, что этим напоминанием так сильно взбунтую Вашу прирожденную исключительную деликатность. Зачем я это сделал! (...) Поверьте: я нисколько не обижен и не считаю Вас «в долгу». Просто — я очень жду Ваших книг».

⁹ В письме от 19 февраля Медведев сообщал: «...надеюсь хоть частично компенсировать Вас в марте записными книжками Блока, к<о>т<орые> уже сданы в печать». Имеется в виду издание: Записные книжки Ал. Блока. Редакция и примечания П. Н. Медведева. Л., «Прибой», 1930.

Взгляд

Сама критика и самонритина

Взгляд

В критическом лесу, или Новые прочтения старой сказки

ПАРОДИИ

Не о себе

(Виктор Шкловский)

Начну с конца.

В искусстве концы не сходятся с концами, потому что конец — это всегда начало.

Сначала в «Красной шапочке» не было счастливого конца, но автор написал его, потому что так было надо.

Об этом есть у Толстого.

Время выбирает цвет шапочки, и нас тоже выбирает время.

Заново пишутся Библия, «Декамерон», «О теории прозы».

На «Красную шапочку» сочиняются новые пародии.

И на меня написано много пародий, но все они неудачны.

Не получилась и эта.

Меня пытаются передразнивать, начиная каждую фразу с нового абзаца.

Но этого мало.

Надо заполнить пространство между абзацами собственной судьбой, и для этого нужно жить, а не пародировать жизнь.

Можно ходить по комнате, размахивая руками, как крыльями, но это не будет полетом. Нельзя лететь, ступая ногами по земле.

В литературе много пешеходов. Они думают, что идут вперед, а на самом деле это жизнь проходит мимо них.

Не пишите пародий.

Учитесь летать.

Литературные аппетиты

(Юрий Тынянов)

Шарль Перро принадлежит к тем современным писателям, которым литературная диета противопоказана. Открыватель новых блюд, он действует путем дерзкой деформации тра-

диционного рациона. Ему давно приелись (как и нам) все эти омлеты, котлеты, триолеты — инерционные, а потому ужасно невкусные конструкции. Читатель не верит сегодня роскошно оформленным меню, где под красивыми названиями (ромштекс, рондель и т. п.) ему пытаются сбыть остатки вчерашнего обеда. Нам не нужны котлеты, которые кто-то уже ел.

Литература (если она хочет оставаться литературой) должна питаться тем, чего еще никто и никогда не пробовал. Так работает Перро. Волк у него съедает на первое бабушку, на второе — внучку и при этом свободно обходится без обязательного десерта. Съедает легко, весело, прекрасно пережевывая и старый, и новый материал. «Красная шапочка» возвращает нам забытое ощущение аппетита.

Старая бабушка находит применение в новой функции. По-видимому, в литературе съеденная бабушка может оказаться более живой, чем целая.

Ответственность диалога

(Михаил Бахтин)

Встреча Красной Шапочки и Волка осуществляется в атмосфере напряженной диалогической ориентации:

— Куда ты идешь?

— Я иду к бабушке.

— А далеко ли живет твоя бабушка?

— Вот за той мельницей.

В результате хронотоп Волка (быстрый бег по самой короткой дороге) резко расходится с хронотопом Красной Шапочки (медленная ходьба по самой длинной дороге). Устремившись к ценностному центру (дом бабушки) и глубоко проникнув в смысл чужого слова («дерни за веревочку — дверь и отворится»), Волк реализует свои субстанциональные интенции. Его активность отнюдь не сосредоточивается на собственном «я», она всецело направлена на **другого** (бабушка). Не ограничиваясь пассивным созерцанием, Волк достигает почти полного усвоения объекта.

Показателен также последующий, в высшей степени карнавализованный эпизод, когда перед Красной Шапочкой предстает гротескно-амбивалентная фигура Волка в обличье бабушки. Вопрос «почему у тебя такие большие зубы?» провоцирует действительную диалогическую реакцию Волка (интенсивное поглощение героини).

Появление дровосеков с топорами приводит к существен-

ной переакцентуации ситуации (расчленение внешнего тела Волка посредством отделения верха от низа). Но для нас во всем этом важна только принципиальная полифоническая незавершенность художественного события. Последнее слово Волка и о Волке так и остается несказанным.

Оценки по поведению

(Юрий Лотман)

В многоуровневой иерархической структуре густого темного леса отчетливо выделяется оппозиция «Красная Шапочка — Серый Волк» с полной парадигмой противопоставлений (красное — серое, шапочка — хвост, хищность — вегетарианство, симпатичность — отвратительность). Здесь мы имеем дело не с одним текстом сказки, а по крайней мере с двумя поведенческими текстами, обусловленными различными социальными кодами и семиотическими нормами.

Поведение Красной Шапочки отличается высокой структурной сложностью и семантической плюралистичностью. По отношению к своей матушке она выступает как дочь, по отношению к бабушке — как внучка, а в аспекте связи с Серым Волком — как случайная знакомая. На протяжении сказки мы наблюдаем рост семиотичности, повышение социально-знаковой роли действий героини. Так, если поначалу она появляется как носитель корзины с пирожками, то, будучи съеденной Серым Волком, она предстает уже носителем высоких духовных идеалов (добавим, что ношение в быту шапочек красного цвета, по свидетельству ряда современников, воспринималось как знак известного вольномыслия).

Было бы крайне ошибочно осуждать Красную Шапочку за чрезмерную «разговорчивость», за ту «откровенность», с которой она передает Волку информацию о нахождении бабушки, о способе открывания двери. За всем этим стоит сознательная установка: Красная Шапочка пользуется контекстом непринужденной светской беседы для пропаганды среди серых волков новых, еще неизвестных им представлений и знаний.

Что же касается поведения Серого Волка, то оно характеризуется крайней бедностью регуляторов, фатальной предсказуемостью процессов. Оно актуализирует, по сути дела, одну-единственную стратегию — пищеварительную.

Анализ семиотической природы жестов и поступков, сложных отношений между текстом и внетекстовой реальностью дает основание определить поведение Красной Шапочки как **хорошее**, а поведение Серого Волка — как **плохое**.

Разные шапочки

(Владимир Турбин)

Вот передо мной давно забытая высокомерным читателем повесть «Красная Шапочка» никому не известного автора Ш. Перро. Из этой книжечки умный и тонкий исследователь немало извлечь может. Например, весь Пушкин отсюда виден. О Пушкине и раньше кое-что писали, но **главного** не заметили. Ибо не узреть равнодушными глазами того, что надо постигать духовными очами. А **глав-ное** это **глав-а**, голова. Вернее, то, что на голове. Ключевая проблема пушкинского творчества — феноменология головного убора.

Пушкин — целое море шляп, шапок и шапочек. «Ох, тяжела ты, **шапка** Мономаха!» «Он прицелился и прострелил мне **фуражку**». «Надев широкий **болливар**, Онегин едет на бульвар...» Шапка — это жанр, полностью определяющий направление мыслей в голове владельца.

Наконец, смотрите:

...Кто там, в малиновом беретех
С послом испанским говорит?

(см. «Евгений Онегин», глава восьмая, строфа XVII. Берет — Татьянин, курсив мой.— В. Т.)

Да это же перед нами является заветная пушкинская **красная шапочка!** Ларчик-то просто открывался.

Я возвращаюсь к нашему времени. Я захожу в магазин «Головные уборы» на Пушкинской (!) улице. Молодая девушка, комсомолка, праправнучка Онегина и Татьяны, протягивает мне элегантную шляпу цвета бордо. Значит, то, о чем я пишу, жизненно и актуально...

Наше шапочное знакомство с литературой еще только начинается!

Без тепла, без добра

(Игорь Золотусский)

Ш. Перро — писатель, не лишенный способностей, но лишенный чего-то гораздо более важного. Может быть, души. Может быть, совести.

«И съел Волк бабушку...» «И съел Волк Красную Шапочку...» Автор, вероятно, думает, что это смешно. А я думаю, что это безнравственно. К тому же здесь непростительная

индифферентность к слову, небрежение стилем. Что значит: «Съел Красную Шапочку»? Волки, насколько мне известно (на этот счет я и в Брокгаузе-Ефроне справлялся), шапок не едят. Сказано как-то не по-русски. То есть не по-французски.

Я не иронизирую. Все в этой сказке действительно так бессмысленно и бездуховно. Ничего не щадит Ш. Перро для красного словца, для холодной, пустой игры. Ни бабушку, ни бога, ни душу...

Вспомнилось, как свежо, как сердечно начинал Ш. Перро своей «Золушкой» — такой теплой и доброй. Даже мне она понравилась. А теперь перо Перро служит не теплу и добру, а холоду и злу. Жаль, очень жаль, что не туда завел автора «Красной Шапочки» его гордый ум.

Неужели не знает молодой писатель, что ум сегодня не имеет никакой цены, что в цене только добро?..

Лично мне от литературы одного надо — добра. И побольше!

Да ну вас!

(Лев Аннинский)

Он сер, сед, поджар, отменно зорок, видит добычу издали и настигает ее стремительным, динамичным броском. Его резкий силуэт знаком сегодня всякому, о нем говорят, спорят, думают. Но кто пробовал среди всей этой суеты всмотреться в суть, понять душу Серого Волка?

Куда деваться трагическому индивиду, мечущемуся между Сциллой и Харибдой, между городом и деревней?

Остается одно. Бежать. В лес.

И он бежит, и, чтобы продолжать бег в лесном континууме, ему нужно пропитанье. А тут уже все идет в дело: и красные шапочки, и их интеллигентные бабушки, и прагматики, и эстеты. А если надо, и мы с вами, читатель. Что делать: антагонизм души и брюха онтологичен. Таков категорический императив леса.

Но стоп! Зачем тут безупречно экипированные суперменны-дровосеки? Убийцы Серого Волка тоже в красных шапочках: в сертификатном магазине купили. (Волк, понятное дело, таких шапочек не носил сроду.)

Тут есть какая-то замаскированная подмена законов духа престижными эстетическими безделушками. И как-то не лезут мне в горло пирожки, которые услужливо подсовывают читателям Красная Шапочка и Ш. Перро. Благодарю покорно!

Среди всеобщего веселья мне хочется напомнить о Волке, который остался в лесу с распоротым брюхом. Неизящное зрелище?

Согласен. Но каждому свое. Ешьте свои пирожки, щебечите о мифологизме, а я пошел. К Волку.

Жажду антагонизма!

Красная Шапочка перед лицом времени, или Серый Волк на rendez-vous

(Игорь Дедков)

Роман «Красная Шапочка» еще не был напечатан, а один критик уже причислил автора к достославной «московской школе», несмотря на его скромную парижскую прописку. Другой критик известил нас, что все прогрессивное человечество уже в экстазе от романа, а третий тактично намекнул: тому, кто не полюбит «Красную Шапочку», не сносить шапочки собственной.

Мы люди простые, но киоск и у нас в провинции имеется. Купив свежий номер журнала, погрузились мы в малопонятный для нашего брата амбивалентный мир интеллектуалов. И перед нашим наивным, непритязательным взором предстали:

талантливая, модно одетая, склонная к философствованию и мистицизму бабушка, имеющая тайный роман с Серым Волком и несколько не похожая ни на старуху Анну, ни на старуху Дарью;

талантливая, склонная к раздеванию перед зеркалом (и еще к кое-каким играм) внучка, ничем не напоминающая ни Альку, ни Пелагею;

преуспевающий Серый Волк, тоже «зверски талантливый», по словам вышеупомянутой бабушки. Как вы уже, наверное, догадались, он абсолютно не похож ни на Ивана Африкановича Дрынова, ни на Николая Гавриловича Чернышевского.

«Должно быть,— скажет читатель,— и автор этого романа тоже человек талантливый». Еще бы! Почти гениальный! Он не устает восхищаться самим собой и, глядя в зеркало, все время повторяет: «Какие у меня большие глаза! Какие у меня большие уши! Какие у меня большие зубы!»

«А что же реальная жизнь нашего сложного леса с его тропинками и полянками, пригорками и ручейками?» — спросит, наверное, читатель. Да не интересует она ни высокоодаренного автора, ни его самовлюбленных героев! Когда же над

лесом рассеялся лирический туман, увидели мы картину более чем неприглядную. Наши якобы утонченные и якобы одухотворенные герои, попросту говоря, поедают друг друга. Присутствующий при сем автор, отмахиваясь от роя влюбленных в него женщин, сердито отвечает на вопросы тридцати пяти тысяч зарубежных корреспондентов: «Я устал от мира, мир устал от меня. В конце концов все сожрут всех». И при этом, конечно, продолжает заниматься нарциссизмом.

«Но что это там мелькнуло между деревьями?» — опять спросит нас читатель. Ответим: это живое лицо времени, оно решительно отвернулось от Красной Шапочки, Серого Волка, Бабушки, от очень похожего на них всех автора романа.

Прекрасная шапочка

(Сергей Чупринин)

Голову даю на отсечение: наш поэтический ландшафт давно бы потускнел и выцвел, если бы среди разнообразных и разномасштабных литературных растений не мелькала бы время от времени эта кокетливо-неподражаемая шапочка пронзительно-алого цвета. И как обеднело бы наше многоптичье и многоголосье, лишись оно этого томно-капризного, богатого тончайшими фиоритурами, бемолями и диземами голоска, принадлежащего ей и только ей — Красной Шапочке!

Не утаю, однако, дражайший читатель, смиренно стоящий от Андижана до Андорры, от Таймыра до Тайваня в многомиллионной очереди за сборником стихов Красной Шапочки, что репутация у нашего с вами очаровательного кумира весьма неважная, можно сказать — сомнительная. И впрямь: среди тех, кто осудил Красную Шапочку безапелляционно и бескассационно, такие столпы критической мысли, как Зоил и Золотусский, Лессинг и Лесневский, всем известный Лев Аннинский и мало кому известный Анненский Иннокентий. Перечень внушительный: ведь в нем есть даже члены бюро нашего творческого объединения. А один суровый поэт с присущей ему брутальностью так и врезал на страницах «Лесного обозрения»: дескать, с вашей этой Красной Шапочкой я бы лично в разведку не пошел. Тут прямо оторопь берет: да неужто, любезнейшие коллеги, так оскудела поэзия отечественная, что нам и в разведку некого взять, кроме столь пленительного создания? Не разумнее ли сыскать для цели этой кого-нибудь поспортивистее в делах рукопашных — ну, хотя бы Станислава Куняева, на добрые кулаки которого, кажется, всегда можно положиться?

А что до пленительного создания, то не лучше ли нам всем сдаться ему в плен безо всякого боя? Не вчитаться ли в певучие строки, не окинуть ли заинтересованным взором все эти линии, изгибы и формы? Не сподручнее ли пройтись с этим очей очарованьем вечернею порою, пофланировать в охотку по темным аллеям поэтического сада, совершая приятную разведку в самые таинственные его уголки?

Но и на аллеях сада ждут нас встречи со временем и Судьбой. Долго ли, коротко ли, спонтанно или нечаянно, а угождает наша Красная Шапочка прямехонько в брюхо Серого Волка. Иные критики и тут нашли повод для упреков в эстетическом герметизме, говоря, что поэтесса замкнулась в узких рамках утробного мирка. Обвинение серьезное. Но не справедливее ли попытаться увидеть здесь глубокое и безоглядное погружение во внутренний мир своего современника?

Сможет ли Красная Шапочка выйти из своего вынужденного (но и по-своему выгодного) поэтического уединения на простор леса и — шире — на простор исторической эпохи? Не будем, милый читатель, спешить с выводами. Не будем, как строгие критики, подходить к поэтессе не с той стороны. Могу только доверительно поведать: тому, кто подойдет к Красной Шапочке с правильной стороны, предстоит утонченное, ни с чем не сравнимое наслаждение.

За мной, читатель!

3. ПАПЕРНЫЙ

Разделяя свою точку зрения...

Какая разница между юмористом и сатириком? Юморист — это сатирик, который хорошо помнит, что у него семья. Можно сказать, что мы, критики, — люди глубоко семейные. На рожон не лезем. Против ветра не плюем. Знаем, что к чему и что почем. «Да» и «нет» стараемся не говорить. Стреляные воробьи. Нас на мякине не проведешь. Однако нужда заставит — будем перевозносить и мякину. И называть ее перво-сортным зерном.

Что такое критик? Казалось бы, ясно: тот, кто критикует. Но это вообще. А конкретнее можно сказать: тот, кто критикует, но не всех подряд, а с разбором, иначе говоря, исключая: а) именитых, б) знакомых, в) опасных.

Как-то не поднимается у критика рука на людей склочных, зловредных, мстительных, сутяжных, скандальных.

И получается: чем человек порядочней, воспитанней, корректней, тем больше провоцирует он на то, чтобы его критически затронуть. И чем этот человек милей, тем больше «позывает» это сделать.

Есть такое шуточное выражение: это моя точка зрения, и я ее разделяю. Однако в жизни все не так просто.

Вспоминается заседание отдела в Институте, где я давно работаю. Выступал видный, маститый литературовед. И начал говорить нечто прямо противоположное тому, что с пеной у рта доказывал совсем недавно. Одна сотрудница не выдержала и воскликнула:

— Так вы же сегодня защищаете то, на что нападали вчера!

Тот, однако, не смутился и спокойно сказал ученому секретарю:

— Напомните мне, пожалуйста, мою точку зрения.

Ученый секретарь отчеканил:

— Вы считаете то-то и то-то!

— Благодарю вас.

Перу этого маститого принадлежит трехтомник. Работа над томами растянулась даже не на годы, а на десятилетия.

Шло время, и вместе, вровень, заподлицо со временем шагал критик, стараясь не отстать от очередных установок. Пуще всего он опасался оказаться в роли того поручика, который один идет не в ногу. И все эти круженья, петлянья, блуждания отразились в трехтомнике. В первом томе у него назван «реакционным» тот, кто в третьем удостоен эпитета «славный». Автор трехтомника мог бы сказать в свое оправдание: это не я колебался — меня колебало.

Есть люди непоколебимые. Так вот он — «колебимый».

В общем, критик-литературовед высказывал свою точку зрения, но затем уж ее никак не разделял. Он ее откидывал — так оставляет ящерица свой хвост, убегая от преследователя.

В конце 40-х — начале 50-х годов я работал в отделе критики «Литературной газеты». Все мне казалось, что это было не так давно — пока я не услышал о себе фразу: «Он работал в редакции в эпоху царя Гороха». И тогда я понял, что годы идут.

Так вот — о том времени. В эпоху царя Гороха все оценивалось лично и собственноручно царем Горохом. Никаких не то что разногласий, но и разночтений — даже в оттенках, нюансах — не допускалось. Ежегодно присуждались премии — те, что теперь называются Государственными. И каждый критик потом подсчитывал — скольких из награжденных он похвалил в печати. Это напоминало игру в лото. Один кричал: «У меня три!» Другой: «А у меня четыре!» Третий, самый удачливый: «Братцы, а у меня «квартира»!»

Проблемы истинности оценки не существовало. Критик так мечтал о попадании в мишень, что и не задавался вопросом: реальна ли она? Мишень была для него той целью, которая оправдывала любые средства.

Став заведующим отдела критики газеты, я уже совсем близко познакомился с литературно-критическими игрищами. Помню, ко мне в редакцию пришел однокашник, мы вместе учились в ИФЛИ. Он попросил дать ему что-нибудь для рецензирования. Я выбрал роман-новинку, сказал, к какому сроку нужна рецензия, на сколько страниц и т. д. Он поблагодарил и ушел. Минуту спустя возвращается.

— Прости, а насчет самого главного я и не спросил. Как писать: так? (он поднял большой палец кверху) или так? (перевернул палец вниз).

От моего ответного жеста зависело — будет ли он роман хвалить или хаять. Мой приятель хотел, чтобы я дал ему в дорогу свое мнение. Он пришел в редакцию, как в бюро проката точек зрения — своей у него не было.

Был еще такой случай — уже и вовсе диковинный. Звонит мне один поэт и просит, чтобы мы отрецензировали его сбор-

ник стихов. У него, кстати, и рецензент есть — поэт N, согласен написать. И действительно, на следующий день звонит поэт N и предлагает мне свою рецензию на этот стихотворный сборник. Мы уговариваемся о размере и сроке рецензии. В назначенный день N приносит статейку. Читаю — ничего понять не могу. Полная галиматья! О том, чтобы напечатать — и речи быть не может. Звоню автору галиматии, то бишь рецензии, деликатно даю понять, что публикация исключена. Он мне признается:

— Ну, конечно! Вы знаете, я нарочно так написал, чтобы вы не напечатали! Автор сборника — мой друг, пристал ко мне с ножом к горлу, я не мог обидеть его отказом. Ну, и написал — так, чтобы все было положительно, но непроходимо.

Вот до чего, думаю, дело доходит... Человек строчит старательнейшую ахинею — чтобы и дружбу сохранить и не похвалить в печати книжки, которая ему не нравится. Что ж, своеобразная принципиальность в искривленной форме.

Маленькое отступление. Долгое время я жил недалеко от станции метро «Комсомольская». На потолке станции были сделаны мозаики — разные картины нашей жизни. На одной картине был выложен из разноцветных камешков, естественно, И. В. Сталин. Потом картину переделали. Не помню уж всех перемен, но хорошо сохранилось в памяти, что переделок было много. Каменная мозаика, сотворенная, казалось бы, на века, походила на отрывной календарь. Или, простите, на тот же отрывной хвост ящерицы.

Однажды из бюро творческого объединения критики и литературоведения мне прислали на отзыв статьи одного автора, вступавшего в Союз писателей. Я нашел в папке библиографию его, так сказать, трудов. Выглядела она примерно так:

Сталин и проблемы искусства.

Маленков и проблемы искусства.

Хрущев и задачи искусства.

Брежнев... и т. д.

Было бы, наверно, поучительно издать все эти статьи в одном томе, устроить своего рода очную ставку нескольких «отрывных» точек зрения.

Перед нами случай особого верхоглядства — не в смысле поверхностности только, а верхоглядства как глядения наверх, готовности получать все указания сверху — как будто свыше.

Мы сейчас много говорим о демократизации жизни на всех уровнях. Борьба за демократию в литературно-критическом мире невозможна без искоренения всего, что связано с закостенелой иерархией художественных ценностей. Что

это значит? Критик берется за перо. Он пишет рецензию на человека обоймы. За ним — как ордена и медали — закреплены постоянные эпитеты. В былые времена фигурировал «добрый молодец». В современной рецензии столь же неукоснительно — «выдающийся мастер». Ступенькой ниже — «известный». А там уже литераторы без эпитетов — как безлошадные мужики.

И получается, что критик рецензирует не книгу, но автора, занимаемое им положение. И характер рецензии ему был ясен еще до того, как он эту книгу прочитал.

Опять вспоминается давнее время — работа в редакции. Тогда существовало неписаное правило — именитых не ругать, только восхвалять. Писатели пониже рангом были «прикасаемы», их можно было задевать. И чем мельче писатель, тем резче дозволялось его критиковать. А безвестных и вовсе можно было «заушать». Однако время шло, и с годами неприкасаемыми становились все более мелкие писатели. Утверждалось новое правило — вообще никого не трогать. Так будет спокойнее. Какая-то сплошная тотальная тишь да гладь да божья благодать.

И все чаще употреблялись безличные обороты: «А между тем кое-где все еще появляются книги, написанные на низком идейно-художественном уровне» или — «Дает себя знать поток серой литературы».

Что касается «серости» — положительно, в этом слове есть что-то мистическое. Неожиданно оно напоминает снежного человека — о нем много говорят, но никто не может показать на него пальцем. Судя по общим заверениям, поток серой литературы ширится, растет, становится все более глубоким и полноводным. Почти безбрежным. Но что-то я не могу припомнить случай, когда бы о писателе было прямо и недвусмысленно сказано: ты серый. А если и были такие уникальные происшествия, они все равно тонут в туманных безадресных заклинаниях и причитаниях.

Вот говорят о вреде анонимок. Но разве не похожи на своеобразные анонимки статьи, призывающие на борьбу с безымянной серостью?

Эпитет «серый» почему-то закрепился за прозой. О серости критики говорят меньше. Но суть вопроса, однако, не только в том, что пишет критик о писателе, хвалит или ругает, а и — как пишет. Может быть, он и не ругает вовсе, но так топит в общих словах, водянистых фразах, в трясины рассуждений, что это хуже всякой ругани.

Память опять возвращает ко времени работы в редакции. Мне было поручено написать редакционную статью. Потом ее набрали и верстку разослали по членам редколлегии. Как

известно, никто не хочет напрасно есть хлеб, и поэтому правили статью нещадно. Массу поправок вызвало то место, где речь шла о нашем народе: каждый член редколлегии давал свое определение: кто «могучий», кто «славный, кто «вдохновенный».

Заком главного редактора был человек, далекий от литературы, он исполнял обязанности главного — ему по должности и предстояло выбрать нужный эпитет. Он предложил свой вариант, такой же стереотипный, как предыдущие, потом повернулся к окну и задумчиво, с тихой гордостью произнес:

— Вот уж, действительно, изводишь единого слова ради...

Заданную критику я сравнил бы с трамваем — свернуть с проложенной стальной колеи для нее равносильно крушению. В наше время больше распространен «троллейбусный» тип. Он может более свободно отклоняться вправо-влево, но электродуга жестко ограничивает его движение в нужном направлении. Конечно, критик-троллейбус — шаг вперед по сравнению с «трамваем», но до автобуса ему далеко. Впрочем, и автобус следует по заранее составленному маршруту.

Критика и время... Чем усерднее иной пишущий титится соответствовать злобе дня, выполнять самые последние установки и указания, тем более глупым может оказаться потом его положение.

Еще одно ретро: вечер, посвященный 50-летию режиссера А. В. Эфроса. Выступает Э. Радзинский. Он вспоминает новую постановку «Трех сестер» — непривычную, талантливую, поэфросовски острую и парадоксальную. Ее раскритиковали и сняли с репертуара.

— А сегодня,— сказал Радзинский,— восемь лет спустя, мы видим, что ничего страшного, крамольного в том спектакле не было. Ах, если бы мы, совершая тот или иной поступок, могли бы представить себе, как он будет выглядеть восемь лет спустя...

Спору нет, критика должна быть принципиальной, но начинать нужно с себя. Одна литературная дама со страшной силой крыла и костерила поэта, который выступал на собрании московской писательской организации за исключение Бориса Пастернака из Союза писателей. Действительно, защищать этого выступившего с конъюнктурной речью поэта трудно. Однако решение об исключении Пастернака было принято единогласно. И поэтому справедливо было бы, если б каждый, кто голосовал «за», взял свою долю вины, а не только обличал тех, кто выступал.

На одном из собраний, посвященных «делу» Пастернака, известный критик выступил как обвинитель. Его спросили потом, чего ради он так старается. Он важно ответил: «Вы

меня осуждаете только потому, что не в курсе дела. Накануне собрания меня вызвали и сказали, что я должен выступить. Так что я не по своей воле...»

Он считал, что если он «не по своей воле», так он вроде и не виноват. В общем, он и хотел бы себя вести принципиально, не разрешили, не получилось. Это напоминает анекдотическую фразу: «Я пытался повеситься, но не выходит — я задыхаюсь».

Годы застоя вызвали обызвествление сосудов нашей критики. Но у каждого это сказалось по-разному. И бессмысленно ставить диагноз, исходя из «среднеарифметической» температуры.

В некотором смысле нам надо начинать все сначала. Отобрать у писателей закрепленные за ними — словно привинченные — эпитеты, комплименты, лавровые венки. И начать давать их по справедливости, по совести, по достоинству.

Самое трудное, конечно, не хвалить писателей, власть имущих. Одна жена занимающего высокий пост литератора изрекла — простодушно и убежденно: «Писатель без власти — не писатель». У такого отнять лестный эпитет так же трудно, как персональную машину. Он привык к ежемесячным «пайкам» комплиментов в свой адрес.

И все-таки — откажем ему в заранее заданной похвале. Прочитаем его книгу так, словно это первое его произведение.

Будем отвечать за каждое сказанное свое слово. Чтобы можно было с полным правом сказать:

— Это моя точка зрения, и я ее разделяю!

В «Записной книжке» Ильи Ильфа есть такая заметка — в одну строку:

«Приказано быть смелым».

В школе трусости мы уже побывали. Что ж, будем переучиваться.

Владимир ЛАКШИН

БЕЛОЕ И ЧЕРНОЕ

Комедия в двух действиях

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Учительница входит в класс и вешает у доски наглядное пособие:

— Арифметики сегодня не будет. Вера Семеновна заболела. Я проведу урок вместо нее. Меня зовут Солоха Карповна... Взгляните, дети, внимательно на кота, изображенного на рисунке. Какого он цвета?

В с е. Черного!!!

— Поглядите получше. Эдик Тараканов, вопрос к тебе. Какого цвета кот?

Э д и к (неуверенно). Черный...

— Какой?

— Че-е-ерный...

— Ты хорошо подумал? Ладно, садись. Юля Цикада, взгляни внимательно на кота. Какого он цвета?

— Черного...

— Соберись, Юля. Не спеши, отвечай вдумчиво. Неужели и хвостик черный?

— Черный.

— Совсем-совсем?

— Нет... чуть-чутьочку коричневый.

— Темно-коричневый или светло-коричневый?

— Тё... Све...

— Ребята, кто поможет Юле? Итак, какой хвост у кота? Разноголосый хор. Черный... Коричневый... Желтый...

— Минуточку! Кто сказал «желтый»? Коля Букашкин, ты?

— Я не говорил «желтый».

— А как ты сказал? Не бойся, отвечай смелее.

— Жё-ёл...

— А может, чуть светлее?

— Да, светлее...

— Что же, дети, светлее желтого?

М а ш а М у х и н а (тянет руку). Бе-е... Белое!

— Правильно. Молодец, Маша! Дети, все видят белый хвост?

— Все-е-е...

— Маша Мухина, а какие у коты ушки?

— Черные.

— Ну-у, Маша... Целиком черные?

— Нет.

— Какие же?

М а ш а (догадываясь). Черные с белым?

— Уже лучше. А точнее?

— Белые!

— Правильно!! Все видят, что у коты белые ушки?

— Все-е-е...

— Пойдем дальше. Коля Букашкин, какие у коты хвост и уши?

— Черные.

— Неправильно. Садись. Эдик Тараканов, какие хвост и уши у коты?

— Белые.

— Верно! Все слышали ответ Эдика? А теперь, ребята, подумайте хорошенько. С хвостом и ушами мы разобрались. Но сам-то кот, от хвоста до ушей, разве он черный? Не торопитесь, соберитесь с мыслями... Юля Цикада, отвечай.

— Черноватый...

— Что это еще за «черноватый»? Надо либо так, либо уж так. Хвост белый, уши белые, а сам черный? Разве можно это назвать продуманным, принципиальным ответом?

М а ш а М у х и н а (тянет руку). Солоха Карповна, можно я скажу? У наших соседей кошка белая, а уши у ней черные.

— «Ухи!» Стыдись, Мухина! Это не настоящая кошка, а гибрид.

— А что такое гибрид?

— Гибрид — это сомнительная кошка, мы их проходить не будем. Итак, Юля, какого цвета кот?

— Белый...

— Ребята, все слышали? Кто согласен с Юлей, поднимите руки. Против? Воздержался? Единогласно. Итак, кот, которого по ошибке, надеюсь, случайной... кто-то назвал «черным», — это белый кот. В самом деле, поглядите внимательнее. Лучше один раз увидеть, чем сто раз недослышать: с ног до головы белый, белоснежный, шерстка, как сахар, а ушки — из шелковистого белого атласа...

Звонок на перемену.

— Отдохните несколько минут, и мы продолжим занятие.

Уходит, захватив с собой наглядное пособие.

К о л я (Юле). Разве он белый?

- Не знаю. Так Солоха Карповна сказала.
- Ты сама видела, что белый?
- Угу. И Эдик видел, и Маша.
- А мне он черным показался.
- Да ты что? Ты неправильно смотришь. Ты смотри не от окна к двери, а от двери к окну, и вот так прищуривайся (показывает), и будет белый.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Звонит звонок на урок, Солоха Карповна входит и вносит новое наглядное пособие — белого кота. Вешает его на гвоздик:

— Продолжим, ребята. Итак, перед нами кот, цвет шерсти которого мы только что определили. Какой это кот?

Все (кричат весело). Белый!

Один или два слабых голоса. Черный...

— Неужели есть какие-то сомнения? Эдик Тараканов, какой кот?

— Белый... (Путается, слыша чью-то подсказку за спиной.) То есть черный... Я хотел сказать: черно-белый...

— Дети, как это понять? Путается в простейшем вопросе. Черного от белого отличить не можете. Сказано было ясно: не понимаете чего-то — переспросите. Кажется, целый урок бились. И сами установили, никто за язык вас не тянул. Кот...

— Белый!!!

Кто-то один. Серо-белый...

— А может, правда он не совсем белый? Остановитесь. Подумайте. Ведь мы говорим «белый», когда все у кота белым-бело, как простыня или чистый лист бумаги. А теперь сосредоточьтесь: можно ли положить руку на сердце сказать про этот экземпляр домашнего животного, что он вполне белый. Так в жизни не бывает. Всегда найдутся оттенки, пятна, тени. Вглядитесь получше: разве у этого кота нет каких-то пятнышек, крапинок?.. А хвост, разве его можно назвать белым? Так какого цвета кот, я спрашиваю?

— Бу... бу... бурый.

— Кто сказал «бурый»?

Испуганный писк. Я.

— Хорошо, Маша. Это уже ближе к делу. А что такое, по-твоему, бурый?

— Не знаю.

— Это отчасти темный, не правда ли? Так какого цвета кот, Мухина?

— Темный.

— Маша, но нельзя же назвать кота темным! Слышала ли

Содержание

От редакции	5
День литературы	
О чем думаем? О чем спорим? (Три вопроса критикам)	8
Л. Аннинский	8
А. Бочаров	11
И. Золотусский	16
В. Камянов	20
В. Кардин	27
А. Ланщиков	32
О. Михайлов	36
И. Роднянская	44
Г. Белая. Кризис?! Кризис!	52
А. Латынина. «О том не пели наши оды...»	80
Н. Иванова. Шоковая терапия	109
В. Кожанов. Истинное и мнимое (Поэзия сегодня)	138
М. Эпштейн. ...Я бы назвал это — «метабола». Заметки о новых течениях в поэзии	171
И. Шайтанов. Странный поэт	197
Я думаю, что...	
В. Гусев. Далеко ль уедем на красный свет?	214
М. Кораллов. Не успеть нельзя	225
Т. Балашова. Они и мы: презумпция виновности?	256
На перекрестке мнений	
С. Куняев. Поэзия пророков и солдат	264
С. Соложенкина. «А эти утверждения лживы...»	289
Воскрешая в памяти	
С. Лесневский. Забвению неподвластно	312
Вяч. Вс. Иванов. Звездная вспышка. (Поэтический мир Н. С. Гумилева)	336
Д. С. Лихачев. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»	363
М. Чудакова. Взглянуть в лицо	376
Из писательского архива	
«Верю, что роман победит...». К истории романа А. Бека «Новое назначение». Фрагменты из дневника...	406
Андрей Белый. Письма к П. Н. Медведеву	430
Сама критика и самокритика	
Вл. Новиков. В критическом лесу, или Новые прочтения старой сказки	446
З. Паперный. Разделяя свою точку зрения...	454
В. Лакшин. Белое и черное	460

1 р. 50 к.

Взгляд