

Анатолий Якобсон

Анатолий

Якобсон



ПОЧВА
И
СУДЬБА

ПОЧВА И СУДЬБА

АНАТОЛИЙ ЯКОБСОН



Вильнюс — Москва

1992

Художник-оформитель:
В. Хахам

Редакторы-составители:

М. Улановская
В. Фромер
при участии
А. Гелескула
Г. и М. Ефремовых

Авторы примечаний:

М. Улановская
В. Гершович

Книга издана на средства друзей и родственников автора

Авторские права принадлежат Александру Анатольевичу Якобсону

Якобсон А.А.

Почва и судьба: Вильнюс — Москва

1992г. — 352 с.

Во второй том известного литератора, педагога, правозащитника Анатолия Александровича Якобсона (1935-1978) вошли литературоведческие и публицистические работы, избранные письма и дневники, поэтические переводы, а также воспоминания о нем.

ISBN 5-89942-252-3

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Пятнадцать лет — большой срок и в каждой жизни и — как время, истекшее после смерти человека. Анатолий Якобсон погиб почти 15 лет назад. Но даже писать про него такие слова до сих пор тяжело. Тем более не просто составлять памятный сборник. Наконец, сборник готов. Поначалу он представлялся иным, включающим всестороннюю оценку личности А.Якобсона и его творчества. Но, видно, еще не пришло время для такой оценки. Пусть же сборник поможет тем, кто возьмется в будущем за эту задачу. А мы пока просто почтим его память.

Сам о себе А.Якобсон написал кратко:

«Родился в 1935 г.; москвич. По образованию историк, но больше занимался литературой. Десять лет был учителем средней школы. В 1968 г. обстоятельства принудили меня расстаться с преподавательской работой. Стал писать. То, что делал и собираюсь делать впредь, можно назвать так: литература о литературе. Это не филология и не писательство в чистом виде, но нечто, имеющее черты и того, и другого...

...Из написанного до сих пор основное — работа о Блоке. Не случайно посвящение: Юлию Даниэлю; в немалой мере благодаря ему я смолodu ориентировался на те представления о человеческом достоинстве и о профессиональной чести, без которых всякое литературное дело есть ложь. Кроме того, после ареста Даниэля я заговорил вслух, и пока ничто не могло отучить меня от этой привычки (однако на будущее не загадываю)». [1].

Приведенные в сборнике биографические и автобиографические материалы, а также статьи, переводы и открытые письма А.Якобсона дополняют эти скупые строчки. На нашу долю остается немногое.

«Любимый учитель», — сказала о Якобсоне Н.Горбаневская [2]. Но и он любил свою работу. И о многом «говорил вслух» еще своим ученикам. Расстаться со школой пришлось ему из-за того же, из-за чего и другие правозащитники лишились любимого дела: он защищал попавших в беду — сначала своих товарищей, а потом и всех несправедливо судимых на политических процессах 60-х — начала 70-х годов, и такого учителя советская школа терпеть не могла. Урывками он продолжал заниматься «литературой о литературе», написал и послал за границу книгу «Конец трагедии», за которую был принят в ПЕН-клуб, переводил стихи, но главное — ринулся в правозащитную деятельность. К этому времени им уже были написаны письма в защиту Ю.Даниэля, А.Гинзбурга, Ю.Галанскова и А.Марченко [3]. Широко известным стало письмо А.Якобсона о демонстрации на Красной площади 25 августа 1968 г. против оккупации Чехословакии. После ареста Н.Горбаневской в декабре 1969 г. А.Якобсон стал редактором «Хроники текущих событий», писал обращения от имени Инициативной группы по защите прав человека в СССР, а с середины 1972 г., после двух обысков по делу о

«Хронике», ареста Петра Якира и неоднократных вызовов в КГБ, ждал и своего ареста. В сентябре 1973 г. под давлением обстоятельств и желая, чтобы его сын рос в свободной стране, уехал в Израиль. Там был принят на факультет славистики при Иерусалимском университете и продолжал заниматься русской поэзией начала XX века. Но тут его ждала беда. «Потрясенный отъездом, — пишет о нем Л.К.Чуковская, — психически заболел [4]. Бесплодно гадать, что было бы, если бы он остался в России. Заболел и оказался бы в тюремной психушке? Просто бы попал в лагерь? А, может, и пронесло бы — и тюрьму, и болезнь?

Он заболел в Иерусалиме и последние пять лет жизни знал взлеты и спады. Тосковал по родине и оставленным навсегда друзьям, а когда отпуская, продолжал работать. Пытался разобраться в новой обстановке, полюбить новую родину, радовался, что спас сына. Но себя не спас. И его близкие, и друзья, которых, как всегда, было рядом с ним много, не спасли его, не доглядели. 28 сентября 1978 года, уже почти одолев очередную депрессию, он покончил с собой.



Цель составителей — представить облик А.Якобсона, его судьбу и творчество по возможности полно. Посвященные ему статьи написаны специально для этого издания, но в некоторых случаях (см. примечания) предварительно опубликованы в периодике. Из прежде напечатанных воспоминаний о А.Якобсоне приведены наиболее выразительные, на наш взгляд, отрывки.

Примечания, если это особо не оговаривается, составлены М.Улановской, как и краткие разъяснения, включенные в текст в квадратных скобках.



Столько лет прошло, но вот — упоминает Якобсона в печати бывший его ученик и не объясняет, кто это такой, считая, вероятно, что Якобсона все должны знать. Так кажется и нам. Надеемся, однако, что и те, кто А.Якобсона не знал и не слышал о нем, прочтут с интересом эту книгу.

Иерусалим, 1988 — Москва, 1992

НА ПОЛЯХ КНИГИ

*Человек не выявляет себя в истории,
он пробивается сквозь нее.*

Тагор

Способность думать путают с умением рассуждать. Одно другого не исключает, но умение — дело наживное, а думать — это дар, равный любому творческому дару, и такой же редкий. И, как любой творческий дар, это источник радостей и мучений. Юна Вертман, знавшая Якобсона совсем еще молодым, вспоминала: «Периоды интеллектуального спада, когда не думалось и не писалось, он и в молодости воспринимал как катастрофу». Это свидетельство близкого друга, менее близким памятной «периоды подъема». Якобсон даже в застолье не любил беспредметных разговоров и обычно задавал тон, разговор разом укрупнился и перешел в монолог. Могло показаться, что он выговаривается на людях, если бы не одна особенность. Его напористость не раздражала, ей не противились — и не только потому, что энергия мысли вообще заражает и подчиняет. Нет, сам предмет разговора, часто случайный, неожиданно становился важным, затрагивающим каждого. Что-то подспудное и неотступное просвечивало в накате красноречия, как будто Якобсон в очередной раз, пользуясь возможностью, выверял главные для себя мысли. В сущности, его спичи были свежими мазками непрерывно создаваемого полотна, и выговориться ему было необходимо, как необходимо художнику отступить и взглянуть с расстояния. Попал в цель или промахнулся? По разным причинам дневники в наше время — занятие редкое. Якобсон стал вести дневник лишь в последние годы жизни, утратив собеседников.

Вот почему все, что думалось и писалось, сохраняет тембр его голоса. Его тексты звучат, и даже в такой литературно отделанной вещи как «Конец трагедии» это ощутимо физически. Все наговоренное Якобсоном, выплеснутое неостывшим, растворилось в воздухе (и значит — не исчезло бесследно). Все написанное (или записанное другими) становится наконец доступным прочтению. И время, наверно, задумается над общим смыслом сказанного.

«Центральная проблема — человек в истории» — эту порядком затасканную фразу, извлеченную из статьи советского критика, Якобсон счел «очень умной» («Конец трагедии»). И тут же пояснил, почему: «Эту проблему решить окончательно нельзя, она решается непрерывно всей жизнью и всем искусством, и она будет решаться, пока жив род людской... Блок — один из «решателей» этой проблемы». Якобсон тоже. Он решал ее всей жизнью и всю жизнь. Это его сквозная тема, начиная с полудетской поэмы «Человек и век» и кончая поздними, незадолго до гибели написанными строчками: «...Формула Кестлера: «Человек — ошибка

эволюции». Порой с этим трудно не согласиться. Но иногда хочется все же поспорить несколько с этой самой эволюцией, немного исправить — хоть в собственном лице — ее (увы, весьма возможную!) ошибку. И вдруг начинаешь уповать на неокончательную отпетость людской породы» (Якобсон вполне разделял блоковское убеждение — когда о нравственности говорят торжественно, с нею не все в порядке).

Менее всего рационалист, он верил в разум и не доверял его вердиктам. Кому-то это как с гуся вода, но он действительно уважал разум, ценил его мощь и от мышления, своего в первую очередь, требовал четкости и честности. И для него такое противоречие было достаточно трудным; свидетельством те страницы «Романтической идеологии», где он пытается разрешить конфликт. Исходная посылка: «Идеи... носят на себе в момент рождения сильнейший отпечаток личности творца», но те же идеи, «отчуждаясь, сплось и рядом превращаются в собственную противоположность... идеи в чужих руках, в чужих мозгах ополчаются на своих первоносителей». Другими словами, творческий акт не может быть злонамеренным — зло в нетворческом присвоении, в корыстном использовании духовных усилий. Рассуждение привлекает не доказательностью («рожденная» идея может быть сколь угодно бредовой), а безотчетной верой в изначальность добра. И здесь Якобсон честно прерывает себя: «Так бывает: идея отчуждается, не переходя по наследству, а в сознании одного человека».

Это Блок мог сказать со спокойным отчаянием:

Творческий разум осилил, убил.

Но в Якобсоне все бунтует при мысли, что дух неотвратимо вязнет в косной материи. Он ищет объяснений: «Во всех самоотчуждаемых идеях всегда есть какие-то объективные задатки самоотчуждения, есть какая-то червоточина, за которую и хватается смердяковы». И вот доказательство от обратного, желанный знак «неокончательной отпетости людской породы» — непротивление злу насилием: «Среди присяжных толстовцев было немало позеров и святош. Но среди них не было ни одного палача, ни одного убийцы. И не могло быть!.. В этом направлении идея неотчуждаема».

Любовь к Толстому не требует объяснений, и отвращение к насилию тоже. Но ведь непротивление и всепрощение — не толстовская идея, и на ней иной «отпечаток личности» — ответ Тайной Вечери и тень Голгофы. Как говорили тогда, обратимся к Писанию. Предсмертное застолье стихло, допита круговая чаша, тринадцать теней выходят в пасхальную ночь. И вот последнее наставление ученикам: «У кого нет, продай одежду свою и купи меч... Они сказали: Господи! вот, здесь два меча. Он сказал им: довольно».

Что говорить, первые христиане — не нынешние церковники. Но вот первый из первых — Петр, у которого недоставало сил убить, защищая Учителя («имея меч, извлек его и ударил раба первосвященника, и отсек ему правое ухо»), но достало стать палачом (сказал Сапфире: «Вот, входят в двери погребавшие мужа твоего; и тебя вынесут»)*.

И все же, как бы преувеличенно ни звучало, Якобсон тысячу раз прав: «Если мы еще не одичали вконец, то это потому, что духовная атмосфера,

* Супружеская чета, Анания и Сапфира, продав имущество, утаили от христианской общины часть денег и, призванные поочередно на допрос к Петру, «пали бездыханными у ног его» («Деяния апостолов»).

нравственный климат нашей эпохи созданы не только фюрерами всякого рода, но в большей мере Львом Николаевичем Толстым».

Русский интеллигент сегодня, как и век назад, обречен выбирать между Толстым и Достоевским — так он устроен. Откликаться обоим с одинаковой силой способны лишь редкие натуры, редкой душевной чуткости, либо вовсе ее лишённые, всеядные от собственной дряблости. И дело здесь в естественном отклике, в резонансе, а не в выборе двух дорог; выбор, думается, мало что меняет. В этом смысле Яacobсон был «толстовцем», и, подобно Толстому, отвергал насилие инстинктивно, не из боязни насилия, свойственной слабым, но из боязни, что сам окажется способным на него. Толстого он любил по-настоящему — благодарно. Недаром это имя так часто возникает в его прощальном дневнике: «...кажется, что Толстой — зол, безжалостен. Ко мне он добр. Добра сама материя его прозы. Добра, здорова и животворна, как ни у кого, кроме Пушкина». И еще о Толстом: «Гармония: здоровое страдание, здоровая боль». Пушкин и Толстой с наибольшей силой воплощали желанный для него образ человека: «Встречаются люди (не слишком часто!), обладающие особым даром жизни, а именно: ее полнотой. Другими словами, это — то проявление жизни, где ее естественное единство и цельность преобладают над ее же противоречиями... Это страстная гармония». Обладал ли он сам такой полнотой? Для невнимательного взгляда — жизнь в нем была ключом, для участливого — очевидной становилась неприкаянность, несчастливость и какая-то беззащитная искренность. Все в нем было широко, размашисто, бурно, от него дышало жаром, и другие рядом с ним выглядели какими-то прохладными, малокровными. Другие казались застегнутыми, он — распахнутым настежь. Но это не делало его легким и не облегчало ему жизнь, да и просто общение. О близком человеке, соратнице по правозащитному движению, он сказал, словно глядя в зеркало: «Она как-то задыхалась от собственной огромной — внутренней — нервной и духовной деятельности. И создавала вокруг себя напряжение, как бы поле. И с ней бывало тяжело. Но я же и сам тяжелый человек, я знаю».

Первейшим его душевным движением было доверие — он начинался с доверчивости, безотчетной, пылкой, мальчишеской. У нашего поколения, в сущности, не было детства, зато юность — долгая, затяжная; должно быть, и Яacobсон был моложе, чем казался. Судьба его словно предсказана Бабелем: «... доверчивый к людям, он обижал их восторгами первой любви, люди не прощали ему этого и обманывали».* Любили, но обманывали. История с одним его другом, который оказался давним сотрудником органов и вполне успешным провокатором, — это особый случай, крайний. Речь о другом. Яacobсон не умел приспособливаться, и неизбежность обмана была в том, что он предлагал больше, чем просили, и получал меньше, чем нуждался.

Странно, но от его хлебосольной, шумной и щедрой, застольной натуры выяло необъяснимой бездомностью, бродяжьей тоской проселков, чем-то смутным, прощальным, уходящим в непогоду. Быть может, и вправду его приютом на земле была русская поэзия. Его слова, отнесенные к Блоку: «Трагическая раздвоенность, боль разрыва есть тоска по гармонии» —

* «История моей голубятни».

звучат признанием. Анатолий Якобсон был натурой трагической — и в его понимании трагизма, и в самом обыденном.

И еще одно. Он хорошо знал силу слепых порывов, не рад был своей необузданности и лучше многих понимал, что человек неустойчив и жаждет опоры, твердой земли под ногами, а не услужливых качелей (или — «как бы это выразиться поприличнее — некой диалектики»*)

Якобсон не терзался религиозными исканиями — христианином себя не считал, иудаизм его не интересовал (по крайней мере, до отъезда), буддизм отталкивал (проповедью безучастия). Правда, искушенные христиане полагали, что только неведение касательно самого себя препятствует ему креститься. Но, думаю, ближе к истине были те грузчики-арабы на израильской мельнице, что таскали с ним мешки и, приглядываясь к странному напарнику, называли его «божьем человеком», не вдаваясь в конфессиональные тонкости.

Ставя во главу угла жизнь — «бесконечное достоинство отдельной души» — он с горечью убеждался, что идеи, рожденные жизнью, легко оборачиваются против нее. Единственной привлекательной для него идеологией был анархизм, но как историк Якобсон знал его уголовные ипостаси, а «великая идея безвластия» витала где-то в прекрасном далеке, по соседству с царством божьим, и оставалась «или недостижимым для человечества идеалом, или вершиной, куда ведет длинный путь культурного развития» («Конец трагедии»).

Знаменательно здесь будничное «культурный» вместо, скажем, неопределенно-возвышенного «духовный». Культура — невзрачное слово, мертвенное и притом чужое, но другого не придумано, и остается брать его как условный знак, подразумевающий не оперные театры и картинные галереи, а неустанное, муравьиное и самое главное человеческое дело, которое переживает людей и народы и единственное дает смысл нашим недолгим судьбам. Культура — это «рост мира» (Блок). Говорят, что дети, довольно долго, до трех лет, не различают цвета. Культура — не умение читать и даже не книги и симфонии, но то, что входит в состав крови, становится нравственным инстинктом и позволяет отличать белое от черного. А отличать надо быстро и безошибочно, потому что жизнь не отводит на это лишнего времени.

«Стройте дом невидимый» — эти слова двадцативековой давности были напоминанием. Задолго до них началось строительство, и строили всем миром, как строят и по сей день. Кто кладет кирпичи, кто крадет, но участвуют все, потому что культура — залог жизни, ее инстинкт самосохранения. Это знают даже троплодиты, вымирающие в джунглях Амазонки. Наш век обожествил технику, но техника — лишь инструмент, оружие. Ножом можно резать хлеб, а можно и горло. Техника — мутант культуры, ее побочный продукт, и главное, что роднит ее с культурой — это преодоление пространства и времени.

* «С помощью этой самой диалектики было доказано, что правда, совесть, добро — вещи сугубо относительные. Была выявлена условность любви — и тем самым утверждена безусловность ненависти. И само собой вышло, что насилие — повивальная бабка истории, оно еще (по совместительству) ее, истории, локомотив... И все невдомек нам, что хоть в добре да в правде и есть нечто относительное, условное, но то *безотносительное, безусловное*, что в них есть, — бесконечно важнее». («Конец трагедии»)

Для Jakobсона в отличие от идей — произвольной схемы, прилагаемой к жизни, — культура неотчуждаема («она обладает такой же структурой, как жизнь»). Это «живая преемственность человеческих связей... непрерывная цепь завещаний и исполнений». Культура, — заключает он — «как и жизнь, есть достоверность, есть правда» («Конец трагедии»). Хочется добавить: это и свобода воли. Культура, ставя перед выбором, оставляет человека наедине с собой. Искусство не может, не умеет стонять людей в стадо. Это умеет антикультура, для того она и украшает себя знаками отличия — соц, поп — наподобие армейских «штабс», «лейб» и «унтер».

Невзрачное слово «культура» было для Jakobсона решающим в его споре с историей и главным свидетельством в пользу человека. В сущности, лишь об этом он и писал — исходя из той культуры, к которой принадлежал, в которую верил и которой не уставал гордиться: «Во всей русской культуре сердце билось одно: она была *милосердна*, была *великодушна* — и в этом ее монолитность, в этом ее мощь, в этом она предвосхищала культуру Запада... Жестокие идеи были органически чужды ей». Вот почему он не раз и не два повторяет как заклинание слова Блока: «Культуру убить нельзя».

Блоковское «нельзя» означало «невозможно, неосуществимо». Сегодня вряд ли у кого осталась подобная уверенность. Возможно все, и сегодня «нельзя» звучит как «не надо», обращенное то ли к убийцам, то ли к самоубийцам. Смертоносная техника, смертоносная экология — реальности неоспоримые. Но жизни противостоит не смерть, а нечто худшее — вырождение.

Культура, увы, не скатерть-самобранка. Это вечная пустыня с редкими оазисами и долгими караванными дорогами от колодца к колодцу. Минуло время, когда Анатолий Jakobсон мерил эти меченые костями дороги — и снова, уже без него, бредем мы в поисках воды. Одичание — выражаясь изысканно, процесс спонтанный. Оно наступает, как сыпучие пески.

В 68-м году, в возрасте Христа, Jakobсон шагнул навстречу судьбе. Годом раньше в своей школе он выступил с лекцией о романтической идеологии и, как вспоминает Ю.Вертман, накануне страшно волновался: «Боюсь, вдруг что-нибудь сорвется. Мне обязательно надо проговорить то, что я задумал, — это сейчас для меня важнее всего». В это «всего» входило и прощание со школой. Темы той его давней лекции сейчас мусолятся с базарной бойкостью. Тогда это прозвучало впервые и разом положило конец учительству Jakobсона.

Не для него одного 68-й год был переломным. Произошло вторжение в Чехословакию и засквозило сибирским холодком. «Не слышны в стране даже шорохи» — пели тогда на мотив «Подмосковных вечеров».

«Достоинство человека — писал Jakobсон — не в том, чтобы подчиниться «исторической необходимости», если эта необходимость враждебна человеку, а как раз наоборот... Лучше дать ей проложить себе дорогу через твой труп, чем помочь (участием или даже безучастностью) прокладывать дорожку через трупы других». После ареста в 68-м году Натальи Горбаневской Jakobсон возглавил подпольный бюллетень

«Хроника текущих событий»* Это был вызов молчанию. Яacobсон не раз говорил, что преступления тем безнаказанней, чем они беззвучней.

Он и подпольщиком оказался талантливим: четыре с лишним года могущественнейшая в мире тайная полиция щелкала зубами, выслеживая «Хронику», и не выследила. Думаю, и в этом отчетливо сказалась скрытая, по крайней мере не самая явная черта его натуры — внутренняя собранность. Она не бросалась в глаза — размашистые краски как бы скрадывали твердый рисунок личности. Он вообще любил четкость, логику и даже в обыденной речи был афористичен. Иные афоризмы, можно сказать, вошли в историю: однажды, встретив на вечернем Арбате отставного Молотова, он участливо осведомился: «Как поживает твой друг Риббентроп?».

Кстати сказать, Яacobсону очень по душе было «золотое правило» Гсорга Лихтенберга: «Судить о человеке не по его убеждениям, а по тому, что эти убеждения из него делают». В дневнике он сформулировал один вариант этого правила: «Не судить людей (исключение — нелюди)».

Внутренняя собранность Яacobсона проявлялась в существенном, а в мелочах не раз подводила его и порой серьезно. Закончив «Конец трагедии», он забыл авоську с рукописью то ли на продуктовом, то ли на винном прилавке Восторга, когда спохватился, оказалась, что рукопись уже проследовала к заведующей отделом, от нее — к директору, а из рук не менее любознательного директора — на Лубянку. Впрочем, до этой гавани доплыл не единственный экземпляр, поскольку Яacobсон отослал рукопись в два или три журнала **. Как бы то ни было, его спешно изгнали из профкома работников культуры и тем заменили гражданский статус литератора на туеядца.

В том же 68-м году он начал много и серьезно переводить *** (переводил и прежде, но силы и время у него, учителя по призванию, отбирала школа). Эту сторону его жизни трудно обойти молчанием.

Себя как переводчика он недооценивал и, боюсь, не слишком ценил. Сколько помню, чужие работы занимали его больше своих — там он находил искру божью, у себя же не находил либо сомневался. Было в этом душевное бескорыстие, которое вообще покоряло в нем с первой же встречи; была, конечно, и присущая лишь одаренности неуверенность. И была особинка, знак личности. Тогда у литераторов, тем паче молодых, в

* Это общеизвестно. Но вряд ли известно, что Яacobсон был редактором, а по сути — соавтором ряда книг, ходивших в рукописи и позже изданных на Западе. Свидетельства пережитого, эти книги, написанные бывшими (и будущими) узниками, известностью обязаны мужеству и тязкому опыту авторов, а Яacobсону — литературным тактом и выразительностью. Я свидетель его работы (по крайней мере, над двумя такими книгами) и думаю, что хотя бы упомянуть о ней следует.

** Отнюдь не из авторского самообольщения. Дело в том, что согласно уголовной практике тогдашних судебного-литературных процессов уклонение автора от попытки напечатать заведомо непечатное считалосьотягощающим вину обстоятельством. Сейчас уже мало кто помнит эти юридические нюансы.

*** Преимущественно с испанского, и по причинам не только творческим. Не так-то легко было Яacobсону получить работу. Переводы ему заказывал В.С. Столбов. Мастер перевода, подаривший нам, в частности, «Сто лет одиночества», он был человеком редкой цельности, и то, что иным фрондерам казалось рискованным, для него было естественным. Кстати, он единственный тогда давал работу еще одному отверженному — Иосифу Бродскому.

моде было гениальничать — Якобсона же от самоуверенности и то передергивало. Да и много позже, когда его приняли в Европейский ПЕН-клуб, он комментировал это событие, словно оправдываясь:

— По уставу членом может быть любой способный и честный литератор. Я не бездарен и уж тем более не бесчестен.

С бездарностью он бы еще смирился.

Однажды, заговорив о переводческом семинаре, куда ходил не один год, он сказал:

— Меня научили главному: «Пиши как можешь — переводы лучше, чем можешь».

Учителя у него и вправду были на зависть — Мария Петровых и Давид Самойлов. Но формула навсерьняка принадлежала ему самому. Стоит задуматься, кого он переводил. Стихи, оплаченные жизнью, — он и принимал их в себя, как чужую, вверенную ему жизнь. Обходиться с ней «хуже, чем можешь» полагал бесчестным.

Даже накануне отъезда он переводил Петрарку — последнее, что переводил на родине, без малейшей надежды напечатать, и продолжал переводить вне ее, тоже без малейшей надежды. Его отношения со словом были любовью, а любовь «долго терпит и никогда не перестает».

А ведь было уже не до переводов. Осенью 72-го года начались допросы. Показания, данные на Якобсона, были скудными ввиду продуманной им конспирации, а сам Якобсон на заверения следователя: «Тюрьма по вам плачет!» — отвечал: «Пусть поплачет» («Я сперва хотел ему сказать «Пуускай она поплачет, ей ничего не значит», но он же не знает Лермонтова»). К этому времени уже практиковалось — в случае недостатка или отсутствия улики — «приглашение к отъезду». Кроме того, свидетели по делу просили «передать своим», что если очередной номер «Хроники» выйдет, Якобсона посадят и скорее всего в психушку. «Свои» собрались и в присутствии Якобсона, лишённого права голоса, постановили прекратить выпуск. Это стало одной из причин отъезда. Якобсон спасал сына, семью, но вместе с тем его отъезд развязывал руки товарищам. Сам он ни минуты не заблуждался относительно своего решения, и на вопросы доброхотов, почему он едет в Израиль, а не туда-то или туда-то (адрес варьировался), где ему будет лучше, сухо отвечал: «Потому и еду».

Рассуждения вроде того, что Якобсон любил вымышленную Россию, которой нет, не было и тем более не будет, что он жил не в России, а в русской культуре, и прочие досужие мысли в том же роде (а таковые высказывались) — это чепуха на постном масле. Якобсон жил в той России, которую знал с рождения и любил до гроба, нерассуждающей, телесной любовью. Любил ее воздухом, говором, лица, всю ее безалаберную ширь и жилой неуют, и ее странную, нерасчетливую и непредсказуемую судьбу. И не была эта любовь головной, как не была и слепой — потому и обошлась ему дорого. «Думать легче, чем любить» — сказал испанский философ.

Была, правда, тень отстраненности, незримая черта, которую Якобсон не переходил. В разговоры о «безднах русской души» и «мерзостях русской жизни» он не вступал убежденно: «Считаю, что это относится и ко всем остальным, будь то евреи или турки. И, кстати, о евреях доводилось слышать от него нелестные вещи. Об «остальных» он

вообще высказывался редко, обычно уважительно, но вскользь, как об иностранцах. Родным было русское, а все иное могло казаться лучше, но не становилось дороже.

Сергей Довлатов сказал об эмиграции: «Люди меняют одни печали на другие, только и всего». Честные и чистые слова. Но подобный грустный стоицизм Якобсону был чужд.

В его письме Юлию Даниэлю сказано все.

Дневниковые записи нестерпимы будто скрытая боль:

«Люблю Израиль. Намного ли больше люблю Россию? Да, намного. Израиль люблю, как жизнь, т.е. не так уж сильно. Россию люблю несравненно сильнее жизни. Там, там кости моих людей» — или нескрываемая:

«...повторяющийся, неотвязный сон про Россию, что вот я в последний момент не уезжаю, извернулся, переиграл; немислимая радость («я самый счастливый человек в мире») — и кошмар пробуждения».

И последняя запись:

«Героизм души — жить, героизм тела — умереть.» (Цветаева)

Книгу, в которой Якобсону удалось воплотить себя, он назвал «Конец трагедии». Невольно вспоминается провидческий страх Цветаевой: «Написанное сбывается».

Якобсон пишет о Блоке: «...кончилась его трагедия: двойственное отношение к жизни («любовь-ненависть») сменилось безразличием к ней». И после пристальных прочтений, жадного вслушивания в обертоны, после трудного спора с поэтом, а не только его душеприказчиками, после долгого вживания, вхождения в его судьбу автор и сам как бы застывает перед внезапно открывшимся целым: «Мы, зрители трагедии, испытываем чувство катарсиса от *всей* трагедии с начала до конца». Это главное. Якобсон не останавливается на полуправде, и вот почему Блок в его книге предстает не погибающим, а побеждающим.

Пора осознать раз и навсегда, что мартиролог русской литературы — не списки жертв, но имена героев. Любить — по-русски жалеть; кого любят — жалеют. Это понятно, это по-человечески и не должно быть иначе. По умершим плачут — это дальние могут гордиться, а близкие — те горюют, и разговоры о геройстве для них не утешение. И все же героев больше, чем кажется, только не всегда они в доспехах и редко бывают триумфаторами.

Судьба Анатолия Якобсона трагична, и понять ее надо верно. В понятии «трагический герой» нельзя переставлять ударения: трагический — лишь определение и само по себе предполагает героическое начало.

Наверно, глубже других это сознавал Гегель, которого Якобсон вообще-то недолюбливал и, быть может, не столько за философскую отмычку в форме диалектики, сколько за философское прекраснодушие и не лишенный самодовольства оптимизм. В изложении кратком и огрубленном мысли Гегеля сводятся к тому, что трагический герой идет навстречу судьбе, не уклоняясь и падает не под ударом, а вместе с ним. Падая, он ломает занесенный меч. Вот что следует помнить. Гибелью он умаляет смерть.

И не его вина, что по телам павших идут мародеры.

А.Гелескул

ТАЙНАЯ СВОБОДА
(литература о литературе)

АННЕ АХМАТОВОЙ

Рука всевластная судьбы
Россию взвесила, как глыбу,
И подняла — не на дыбы,
Как Петр когда-то, а на дыбу.

И на весу гремят составы,
Несутся годы-поезда...
Отменная была езда!
Мгла — впереди, и бездна — под,
И от заставы до заставы
Все вывернутые суставы,
Да смертный крип, да смертный пот.

Но, извиваясь от удушья,
Вручая крестной муче плоть,
Россия, как велел Господь,
В ту пору возлюбила душу.

Самой себе могилу рыть,
Любые вынести глумленья,
Но душу — спрятать, душу — скрыть,
Спасти — живую — от растленья,
Надежный отыскать сосуд,
Что в нем душа — как хлеб в котомке,
А там какой угодно суд
Пускай произнесут потомки.

В одной крови себя избыть,
В одном дыханьи претвориться,
В наперснице своей судьбы,
В сестре, избраннице, царице.

Найти такую и обречь
На муки, и, святынь святей,
Собою заслонив, сберечь
От тысячи смертей.

ЦАРСТВЕННОЕ СЛОВО [11]

Ржавеет золото, и истлевают сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

Ахматова

I. Подвиг

*Мы ни единого удара
не отклонили от себя.*

Она была настолько свободна, что позволяла себе писать стихами дивной красоты о заведомо красивом; и не впадала в красоту.

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград.

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тени между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

И шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

От красоты она была застрахована, кроме всего прочего, еще и собранностью, настороженностью, всегдашней необходимостью вслушиваться в шаги врагов: ни капли прекраснотушия, ни тени умиленности.

Как никто, различала она своих и чужих. Своих определяла раз и навсегда:

И в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

(Эти строки, написанные в 1922 году, взяла эпиграфом к стихотворению 1961 года «Родная земля»). Знала, кому посвящается

Души высокая свобода
Что дружбою наречена.

В этой непреложной, неизменной обращенности к своим, в этой обнаженности духовного родства сказалась ее особого свойства благородная нетерпимость, ее непреклонность, гордыня.

Поэзия Ахматовой — поэзия силы, ее господствующая интонация — интонация волевая. Хотеть быть со своими — свойственно всякому, но между *хотеть* и *быть* пролегла бездна. А ей было не привыкать:

Над сколькими безднами пела...

Она была прирожденная повелительница, и ее *хочу* в действительности означало: *могу, воплощу*.

«Я к розам хочу, в тот единственный сад» — значит: уже есть — и сад, и розы.

Как мне хочется, чтобы
Показаться могли
Голубые сугробы
С Петербургом вдали...

Это значит, что она властна оживить Петербург, увековечив целую эпоху.

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве, иль против течения
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И, царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман,
И выглядывал вновь из мрака,
Старый питерщик и гуляка;
Как пред казнью бил барабан...
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул.
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил уши
И в сугробах нежских тонул.

Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Время было для нее обратимо, и в его претворении участвовала не только стихийная мощь ее воображения, но также осознанная, целенаправленная воля; ее заклинания были не мольбами, но распоряжениями:

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь белую ночь...

Но время ее таило вещи, разглядывать которые не приведи Господь.

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит, —
И откликнется издалека
На призыв этот страшный звук —
Клокотание, стон и клекот —
И виденье скрещенных рук.

Она пыталась бороться с памятью:

В прошлое пути давно закрыты,
И на что мне прошлое теперь?
Что там? Окровавленные плиты,
Или замурованная дверь,
Или эхо, что еще не может
Замолчать, хотя я так прошу...

Иногда еще решительнее:

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить,
А не то...

Но она отдавала себе отчет и в том, что это такое — убитая память.

И вот когда горчайшее приходит:
Мы сознаем, что не могли б вместить
То прошлое в границы нашей жизни,
И нам оно почти что так же чуждо,
Как нашему соседу по квартире,
Что тех, кто умер, мы бы не узнали,
А тех, с кем нам разлуку Бог послал,
Прекрасно обошлись без нас — и даже
Все к лучшему...

Избавление от памяти было бы избавлением от мук, но было бы духовной гибелью. Порой муки становились невыносимы, и тогда физическая смерть казалась желанной:

Ты все равно придешь. Зачем же не теперь?
Я жду тебя, мне очень трудно.
Я погасила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной...

Но мысль о смерти духовной всегда наполняла ее ужасом, и ужас этот прорывался наружу:

Буду я городской сумасшедшей
По предсмертным бродить площадям...

Мандельштам не зря называл ее Кассандрой, но *это* ее пророчество, слава Богу, не сбылось.

Есть у нее стихотворение «Подвал памяти». Она спускается в подвал памяти, как бы влекомая чуждой силой.

Чадит фонарь, вернуться не могу,
Я знаю, что иду туда, к врагу,
И я прошу, как милости...

А кончается стихотворение так:

Но я касаюсь живописи стен
И у камина греюсь. Что за чудо!
Сквозь эту плесень, этот чад и тлен
Сверкнули два зеленых изумруда.
И кот мяукнул. Ну, пойдем домой!
Но где мой дом и где рассудок мой?

Вот, оказывается, в чем главный ужас: не в самом подвале, а в невозможности выйти из него. Был только подвал, а дома над ним не было, дом был химерой. Прошлое без настоящего. Как ни терзало бывшее, оно представлялось реальностью, а сегодняшнее — бредом. Пытка памятью была единственным спасением. Бегством от безумия.

Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином,
И манит в черную долину.
И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду...
И не позволит ничего
Оно мне унести с собою,
Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою:
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.

Безумие не позволит сохраниться достойно памяти. Одержат победу над памятью — значит уступить победу безумию. Этого не случилось. В единоборстве своем с памятью она оказалась побежденной: единственный раз в жизни. И в этом была ее окончательная победа. Это совершилось не вопреки ее воле, напротив: достало сил бороться до конца. В безнадежности этого борения и в обреченности ему — пафос ее поэзии:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить...

Она и в конечном выборе осталась верна себе, предпочла жесточайшего из друзей вкрадчивейшему из врагов: память — забвению. Ее борьба с памятью выражала одно: нестерпимость боли непрерывной. Она заговаривала боль на какой-то срок, чтобы затем снова погрузиться в нее:

И, в памяти черной пошарив, найдешь...

Но и самые разговоры эти входили в оброк, собираемый памятью. Еще и другая владычица взымала с нее подать — та, что не велит забывать.

И только совесть с каждым днем страшной
Беснуется: великой хочет дани...

Память и совесть. В служении им — подвиг ее судьбы.

II. Воздаяние

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.

В награду за верность память временами отпускала ее за свой смертный круг, за все девять кругов, — и ее выносило на немислимые просторы

Я не была здесь лет семьсот,
Но ничего не изменилось...

Все так же льется Божья милость
С непрерываемых высот,
Все те же хоры звезд и вод,
Все так же своды неба черны,
Все так же ветер носит зерна,
И ту же песню мать поет...

Это из азийского цикла — «Луна в зените». Тогда она обнаружила в себе нечто... Нет, чувствовала это всегда, но вдруг — оно хлынуло с пугающей силой:

Это рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выразнили подспудное,
И рожденное тишиной,
И томительное, и трудное,
Как полдневный термезский зной.
Словно вся прапамять в сознание
Раскаленной лавой тскла,
Словно я свои же рыдания
Из чужих ладоней пила.

Ежи Лец, сочинитель афоризмов, заметил, что непременно условием бессмертия является смерть.

Анна Ахматова ощутила бессмертие заживо.

Не просто уверовала в него, но именно ощутила. Отвлеченная идея бессмертия представлялась ей то банальностью:

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,

то откровением:

Наше священное ремесло
Существует тысячи лет...
С ним и без света в мире светло,
Но еще ни один не сказал поэт,
Что мудрости нет и старости нет,
А может, и смерти нет.

Но в любом случае о том, что нет смерти *вообще*, она возвещала с невозмутимым спокойствием, с эпической отстраненностью. Иное дело, когда вечность окликала ее по имени... Услышав этот зов, она отвечала стихами величайшей лирической напряженности:

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...
Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,

Меня, китежанку,
Позвали домой.
И гнались за мною
Сто тысяч берез,
Стеклою стеною
Струился мороз.
У давних пожариц
Обугленный склад.
«Вот пропуск, товарищ,
Пустите назад».

Название — «Путем вся земля». Стихи — о путешествии назад, к рождению, к истоку. Туда, где сходится конец всех концов с началом всех начал.

Она знала наверняка, что есть у нее пропуск туда. И знала, кому еще из современников полагается этот — вневременной — пропуск. Ближнему из китежан.

О, как пряно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там,
Там, где кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам;
Там, где наши проносятся тени,
Над Невой, над Невой, над Невой;
Там, где плещет Нева о ступени, —
Это пропуск в бессмертие твой.

И тому, с Москвы-реки.

За то, что дым сравнил с Лаокооном,
Кладбищенский воспел чертополох,
За то, что мир наполнил новым звоном
В пространстве новом отраженных строк.

И еще были.

Один —

Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом.

Другой —

Полосатой наряжен верстой,
Размалеван пестро и грубо.

Это — призраки «Поэмы без героя».

Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались.

Она осталась на земле после них, после всех. И все перекликалась со своими, переписывалась...

.....
.....
Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.
Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная свежая кисть бузины...
Это — письмо от Марины.

«Старости нет и мудрости нет» — это вообще, на свете. У нее было все.

Могучая евангельская старость
И тот горчайший гефсиманский вздох.

А мудрость была такая:

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

Вот последние строки «Путем вся земля»:

Великую зиму
Я долго ждала,
Как белую схиму
Ее приняла.
И в легкие сани
Спокойно сажусь...
Я к вам, китежане,
До ночи вернусь.
За древней стоянкой
Один переход...
Теперь с китежанкой
Никто не пойдет,
Ни брат, ни соседка,
Ни первый жених —
Лишь хвойная ветка
Да солнечный стих,
Оброненный нищим
И поднятый мной...
В последнем жилище
Меня упокой.

Последнего жилища прождала после этих стихов еще четверть века.
Сказала:

И устремлюсь к желанному притину.

Но из это не следует, что она была отрешена от земного бытия.

И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага —

— Не следует понимать слишком буквально.

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить — это только привычка...

Привычка эта была у нее чрезвычайно сильна.

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни водой,
Ни колокольным звоном
Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

Это написано в том же году; что и «Путем вся земли». Тем мучительнее была ее привязанность к земной черте, что она сумела заглянуть за эту черту, что душа ее витала на грани «как бы двойного бытия» (Тютчев). Но ведь *земное* блаженство — подступать

К какому-то крайнему краю...

Цикл «Смерть» начинается такими стихами:

I

Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользанье...

II

Я еще стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой...
На этом корабле есть для меня каюта
И ветер в парусах — и страшная минута
Прощания с моей родной страной.

Страшная минута... Прощанье с *родной страной* — с землю — не было для нее легким делом. Известно, что происходило в ней, когда *души* *милых* отлетали к *высоким звездам*.

Почти не может быть: ведь ты была всегда:
В тени блаженных лип, в блокаде и в больнице,
В тюремной камере и там, где злые птицы,
И травы пышные, и страшная вода.
О, как менялось все, но ты была всегда:
И мнится, что души отъяли половину,
Ту, что была тобой, — в ней знала я причину

Чего-то главного. И все забыла вдруг...
Но звонкий голос твой зовет меня оттуда
И просит не грустить и смерти ждать, как чуда.
Ну, что ж! Попробую.

(«Памяти В.С. Срезневской»)

Это было написано в 1964 году. Быть может, чем ближе к *крайнему краю*, тем — в сознании — труднее было переступить его. Сколько тяжести в этом — *попробую*... Много раньше писала:

Пятым действием драмы
Веет воздух осенний,
Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой.
Справлена чистая тризна,
И больше нечего делать.
Что же я медлю, словно
Скоро свершится чудо?
Так тяжелую лодку долго
У пристани слабой рукою
Удерживать можно, прощаясь
С тем, кто остался на суше.

Трудно, но не так, как потом... А смолоду прощалась еще легче:

Как невеста получаю
Каждый вечер по письму,
Поздно ночью отвечаю
Другу моему.
«Я гощу у смерти белой
По дороге в тьму.
Зла, мой ласковый, не делай
В мире никому».

И стоит звезда большая
Между двух стволов,
Так спокойно обещаая
Исполнение снов.

Гощу у смерти белой — эта не метафора, это была жестокая чахотка, от которой исцелилась чудом. Когда прощалась, не верила в исцеленье. Эти стихи — прикосновение к вечности, в них, казалось бы, и вовсе преодолено земное тяготенье. Но как *предметен* здесь самый образ вечности! Многим ли поэтам удавалось решить этот образ пластически, передать *безмерное* в столь четких земных *измерениях*:

И стоит звезда большая
Между двух стволов...

(Позднее Мандельштам писал:

Где сосна до звезды достает...)

В ней гармонически соединилось здешнее с нездешним.

Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.
И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.
И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога, не скажу куда...
Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

Когда переполнена грудь —

— И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет —

когда на *пределе* змного дыхания, тогда

И голос вечности зовет —

— свободный выход в *запредельное*. Это — по-ахматовски. Одна оставалась у нее неутоленность, одна печаль:

Многое еще, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим...

Многое хотелось... Да, не часто раздавались на земле такие голоса.

Чистейшего звука
высокая власть...

Стоит пожалеть не воспетое этим голосом. Но зато сколько вместило в себя ее

Победившее смерть слово, —

и пусть не страшится забвения все причастное к нему:

Набок съехавший куполок,
Грай вороний, и вопль паровоза,
И как будто отбывшая срок,
Ковылявшая в поле береза...

О ПОЭЗИИ ГАРМОНИЧЕСКОЙ И ТРАГИЧЕСКОЙ

Возьмем за исходный пункт наших рассуждений одну мысль Блока: «Оптимизм вообще — несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с трагическим мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» («Крушение гуманизма»).

Оптимизм, действительно, противоположен пессимизму, но его не следует сопоставлять с трагическим мирозерцанием, потому что это — несопоставимые понятия. *Трагическому* мирозерцанию противостоит мирозерцание *гармоническое*, не уступающее первому в глубине и уж во всяком случае не уступающее ему в возможности «взглянуть на мир, как на целое».

Самый термин «гармоническое» следует уточнить, потому что определение «гармоническое» как бы в самом себе заключает превосходство над любым другим определением, а мысль у нас другая: гармоническое и трагическое мирозерцания — это два противоположных, но равноправных и равновозможных аспекта индивидуального восприятия мира. Это — два одинаково справедливых в своей противоположности ощущения собственного единичного бытия в его соотнесенности с жизнью всеобщей (при такой постановке вопроса и подход — какое мирозерцание «лучше», какое плодотворнее — следует считать неправомерным).

Гармония «есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни» (Блок).

Гармоническое мироощущение — это чувство собственного равновесия во вселенной (а оптимизм — ощущение бытия как радости).

Трагическое мироощущение — чувство противовеса между миром и собой * (а пессимизм — ощущение жизни как зла).

Конечно, гармоническое мирозерцание потенциально содержит в себе большой заряд оптимизма, а трагическое, напротив, имеет склонность к пессимизму. Но в любом случае оптимизм и пессимизм — лишь элементы мирозерцания. И в любом случае чисто розовая или сплошь черная окраска свидетельствует о бедности мирозерцания и не дает ему права называться ни гармоническим, ни трагическим.

Мандельштам писал: «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника — орудие и средство, как молоток в руках каменщика, но единственно реальное — это само произведение» («Утро акмеизма»).

Возразим: что бы не было соблазнительно для большинства или меньшинства, но мироощущение художника все-таки «просвечивает» в его произведениях и, следовательно, оно — не только средство, но и запечатленный результат художественного творчества, хотя вне произведения, действительно, может не представлять интереса.

* В основе трагического — раздвоение, противоречие. Наибольшего масштаба противоречие: я — мир (я — не я). Оно и лежит в основе трагического мироощущения.

В зависимости от мироощущения можно говорить о поэтах гармонических и трагических, о двух — в определенном смысле — характерах поэзии.

При всем этом вовсе необязательно отдавать предпочтение тому или другому характеру поэзии. Естественно исходить из того, что достоинства поэзии определяются не характером ее (в нашем смысле слова), а только дарованием поэта, его индивидуальностью — будь то поэт гармонический или трагический. Но вполне понятно также, что некоторым ближе гармоническая поэзия, чем трагическая, и наоборот, а некоторые любят только гармонических или исключительно трагических поэтов, не отдавая себе в этом отчета, но в соответствии с собственным мироощущением или, быть может, по контрасту с ним.

Добавлю еще, что эти начала — «гармоническое» и «трагическое» — выявляются только на высоких уровнях поэзии, где в полной мере дана высота гармонии и глубина трагизма.

Поэт гармонический — тот, чей дух примирен с миром, бытием, природой. Поэт несет в себе мирозданье, ощущая его как некое равновесие, совершенство. Выражая гармонию мира, он тем самым выражает себя, строй своих чувств.

Говоря о русской литературе в допушкинскую пору, следует отметить, что давление жанра (ода, элегия и т.д.), жестокого канона было столь сильным, что индивидуально-лирическая (субъективная) стихия в поэзии, в общем, была подавлена, и в лирике не проявляются такие ее особенности, как гармоническое и трагическое начала (что ничуть не умаляет гениальности не только Державина, но и Ломоносова).

Примиренность с жизнью не означает, что гармонический поэт не ведает зла, не знает страдания, не чувствует горя, не испытывает тоски, не подвержен печали. Напротив, для полноты гармонии, полноты бытия необходимо ощущение трагического начала жизни, но оно не доминирует в творчестве гармонического поэта.

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Да, жить для Пушкина — значить «мыслить и страдать». И все-таки какая проникновенность в словах: «Веселое имя: Пушкин» (Блок)!

Никто никогда не скажет: «Веселое имя: Тютчев». Тютчев написал:

Все во мне и я во всем.

Эта строка представляет собой точнейшую формулу гармонического мироощущения. Н боль неотделима от гармонии Тютчева:

Час тоски невыразимой!..
Все во мне и я во всем...

У В. Ходасевича есть статья «О Тютчеве», где с большой глубиной рассматривается мирозерцание поэта. Вот выписки из этой статьи.

«Всю жизнь он... тешился сверкающей игрой своего ума, гнался за ясностью мысли, за ее стройностью. Но своего истинного и

исключительного величия достигал, когда внезапно... не дневной ум, но «ночная душа» вдруг начинала жадно внимать любимой повести

Про древний Хаос, про родимый!

...В мире сменяются день и ночь. Но для Тютчева не ночь покрывает природу, а наоборот, — день есть «златотканый покров», наброшенный над «безымянной бездной». Природа — только узор этого тканья. Настанет ночь — и благодатный успокоительный покров исчезает, бездна под ним обнажается «с своими страхами и мглами».

Изощренный слух и изощренное зрение приводят Тютчева к одному: к разрушению «невозмутимого строя» во всем, к разрушению «созвучья полного в природе» — к обнажению бездны, родины всего сущего. И ночь, и «ветр ночной» равно страшны тем, что они уничтожают преграду между человеком и этой родиной.

Но вот вопрос: где же благо? В гармонии природы или в лежащем под ней Хаосе? В «покрове» или в «бездне»? Только ли день обольщает и утешает своим обманом, или он есть истинное прибежище? Нахождение человека в природе — есть ли это изгнание из Хаоса или спасение от него? И наконец, что такое тоска по Хаосу: возвышение или падение?

Тютчев ответа не нашел. Он чувствовал себя навсегда раздвоенным. Вещая душа его все время билась на пороге «как бы двойного бытия». Несомненно было одно для него: что человек не прикреплен до конца ни к тому, ни к другому. Страстное желание слиться с природой, благословить ее всю чередовалось с неутолимой и нескрываемой тоской по родине. Тютчев боялся этого, а все-таки для него не было ничего упительнее прикосновения к Хаосу, хотя бы ценой собственного уничтожения. Он поклонялся природе и чувствовал себя в ней «сиротой бездомным». Вечно роптал, сознавая разлад с природой:

Душа не то поет, что море.

...Однажды, проговорившись, или точно это вырвали у него под пыткой, — он написал ясно:

Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении Творца,
И смысла нет в мольбе!»

Так толкует Тютчева Владислав Ходасевич, трагический поэт XX века. И все-таки не станем спешить, объявляя самого Тютчева трагическим поэтом. У трагического поэта нет родимого мира — будь то Космос или Хаос. А если и есть родина у трагического поэта, то это, как увидим далее, его же собственное порождение — его миф. Хаос Тютчева — это совсем не мифический Хаос, это сильное ощущение того, что для большинства людей не более, чем абстрактные категории, это живое ощущение реальных вещей: *Вечности* и *Бесконечности*.

С вечностью у Тютчева не было разлада, и не в унисон тютчевской музыке восклицание Боратынского:

В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

(«Недоносок»)

Но вот слова Боратынского о деревьях, которые можно отнести и к нему самому, и к Тютчеву:

Поэзии таинственных скорбей
Могучие и сумрачные дети.

В гармонической поэзии Пушкина много произведений совсем не оптимистических по настроению. И есть у Пушкина образцы трагической поэзии как таковой: например, «Дар напрасный, дар случайный». Но все же, если взять жизнеощущение Пушкина в целом, его творчество во всем объеме, видимо, бесспорной пушкинской приметой, доминантой творчества будет:

Мне грустно и легко, печаль моя светла.

Поэзия Тютчева *вся* исполнена трагизма, и все-таки это не есть трагическая поэзия в том смысле, какой вкладывается здесь в это понятие. Тютчев по своему мироощущению ближе к Пушкину, чем к Боратынскому и Лермонтову.

Природа трагической поэзии состоит в непримиренности индивидуального духа с предложенным ему миропорядком. Душа трагического поэта не сливается с мировой душой, его индивидуальное бытие не гармонирует с бытием всеобщим, а как бы отторгается от него, вернее — *ощущает свою отторженность*.

Но — не убоимся банальностей — трагическая поэзия, как и все искусство в целом, — не отрицание жизни, а ее утверждение. Трагическая поэзия трагична в своем отношении к миру, но она гармонична в себе самой, *внутри себя*; гармония — в совершенстве ее творений. И еще: «Поэт всегда говорит миру *да*, даже когда говорит ему *нет*, ибо «во всяком поэтическом образе всегда — любование миром»*.

Заметим: можно любоваться тем и любить то, что тебе не сродни.

Всякий творческий акт есть жизнеутверждение, а художественное совершенство — это нечто непреходящее, это само преодоление смерти.

Трагический поэт далеко не всегда пессимист и уж во всяком случае не мизантроп. Он может быть жизнелюбив: ведь несогласие с жизнью вовсе не означает нелюби к ней. В основе трагического мироощущения — *тоска по гармонии*. Наконец, поскольку речь идет о больших художниках, то подобно тому, как нет гармонического жизнесприятия без ощущения трагизма жизни, нет и жизнесприятия трагического без чувства гармонии бытия. Вопрос лишь в том, какая из этих противоположностей преобладает в творчестве данного поэта, какая является определяющей. Лермонтову принадлежит одна из вершин гармонического мирозерцания — «Выхожу один я на дорогу». Жизнь утверждается и за гробом, утверждается в бесконечности — и, разумеется, не столько прямым утверждением («Но не

* См.: К. Чуковский, «Александр Блок как человек и поэт»

тем холодным сном могилы»), сколько всем образным и музыкальным строем стихотворения.

Вариация этой темы — «Горные вершины».

Однако доминанта настроения в поэзии Лермонтова иная:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Характерный (хотя и не обязательный) признак трагической поэзии — богоборческий мотив. Это может не иметь отношения ни к атеизму, ни к вере. Здесь бог — персонификация, наиболее емкий и универсальный символ существующего миропорядка. Богоборческий мотив в трагической поэзии — примета, знак ее исконного мятежа против существующего на земле порядка вещей.

Естественно, что гармоническое мирозерцание относится ко всякому мироотрицанию негативно. Приведу одно высказывание Мандельштама, которое отнесено автором собственно к эстетике и философии акмеизма, но содержит общезначимый мирозерцательный смысл: «Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только думает о том, как бы его перехитрить» («Утро акмеизма»).

Маяковский, например, с этой точки зрения — типичный «неблагодарный гость»: один из неотступных мотивов его лирики — мучительная теснота навязанных земных пределов, невыносимая узость насильственно втискивающих в себя рамок бытия. Ему «петли полдней туги». И Маяковский стремится к преодолению этих рамок, этих пределов; он только и заботится о том, как бы «перехитрить хозяина»: его метафоры и метаморфозы только и делают, что взрывают и перекраивают на свой лад пространство и время, моделируя собственный «маякоморфный» мир.

Почему один поэт — гармонический, а другой — трагический?

Такова изначальная духовная природа одного и другого.

А как же обстоятельства жизни? Личные судьбы? Судьба поколения? Неужели все это не влияет на искусство?

Конечно, влияет. Время диктует литературе свои темы. И личная судьба поэта, и судьба его поколения накладывают сильнейший трагический отпечаток на его произведения. Но это трагизм темы, а не трагизм мироощущения.

Конфликт поэта с обществом, с государством, разрыв с близкими, муки неразделенной любви, окружающее непонимание («свободы сеятель пустынный») — да мало ли какие еще можно представить себе трагические ситуации. Наконец, вечная тема смерти. Но все это сводится опять же к трагической теме, вызывает произведения трагического содержания, но не определяет трагическую природу поэзии.

Время оборачивается трагедиями для отдельных людей и для целых народов. Время выдвигает трагическую тему, отбрасывая другие.

Гармонические поэты берут трагическую тему (вернее, она их берет), и справляются с ней не хуже поэтов трагических, но сами не становятся от этого трагическими поэтами.

Природу трагической поэзии определяет конфликт поэта не с веком, а с вечностью, с мирозданием. И этому нисколько не противоречит тот факт, что трагедия, человеком и веком (временем) данная, может переживаться в поэзии интенсивней, мучительней, острее, чем трагедия первозданная:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отраднo спать, отрадней камнем быть.
(Тютчев «Из Микельанджело»)

Как решается заведомо трагическая тема — тема смерти — гармоническими поэтами?

Судьба Есенина — пример несовпадения жизненного итога с итогом поэтическим. Проследить мотивы лирики Есенина — значит увидеть в ней противоборство гармонического и трагического начал и убедиться в преобладании гармонического.

Рассчитавшись с жизнью в «Черном человеке», Есенин кровью написал свое последнее стихотворение. И это предсмертное стихотворение исполнено гармонической просветленности:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди...

Поэт не верит в окончательность, бесповоротность смертного исхода: жизнь продлится и там, за последней чертой.

Как не вспомнить здесь тютчевское:

Ангел мой, где б души не витали,
Ангел мой, ты видишь ли меня?

Умиравший Есенин разговаривает с живым другом, как живой Тютчев с умершей подругой.

Гармоническая поэзия не знает мотива разлуки, вернее, этот мотив в конечном итоге преодолевается.

Чувство непрерывности бытия (Пастернак: «Существованья ткань сквозная») — такой же признак гармонического жизневосприятия, как укор жизнеустройству в лице Устроителя — признак мироощущения трагического.

Гармонический поэт ощущает жизнь в смерти, а трагический — смерть в жизни (Мандельштам: «Еще я жив, хотя я дважды умер»).

Но вся поэзия — повторим сей трюизм — есть жизнь. И, даже устремляясь к смерти, она остается жизнью.

Остановимся на некоторых особенностях трагической поэзии. Трагические поэты в силу своей неудовлетворенности миром конструируют собственный мир — антитезу мира сущего, его поэтический дубликат.

Конечно, всякий вообще художественный мир не совпадает с миром реальным, не представляет собой его копии, снимка.

Ясно, что любой художественный образ есть отношение художника к данному явлению (а через него — к миру) и, следовательно, не просто идеальный отпечаток этого явления, а некое его постижение, неповторимо-индивидуальное, но в чем-то и объективное.

Однако только у трагических поэтов несовпадение поэтического мира с реальным носит характер антитезы. Это — прямое выражение собственной чужеродности в мире.

Некрасов:

Но не брат еще людям поэт,
И тернист его путь и непрочен.

Пушкин, противопоставляющий поэта черни, толпе, воспеваящий священное уединение поэта в его творческом экстазе, никогда бы не сказал: «Не брат еще людям поэт».

У Цветаевой:

Гетто избранничеств! Вал и ров.
Пощады не жди.
В сем христианнейшем из миров
Поэты — жида.

Изгнанничество — как избранничество.

У Брюсова есть очень точная мысль о Лермонтове:

И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованных стихах.

Младенческая печаль Лермонтова — это болезненное ощущение собственного сиротства, неудовлетворенная потребность в близком существе, чтобы

Хотя на миг когда-нибудь
Мою плающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

В шестнадцать лет, задолго до всяких гонений, Лермонтов пишет:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русской душой.

«Гонимый миром странник». Чувство одиночества выливается в мотив изгнанничества, избранничества. Отсюда — защитная презрительно-ироническая маска, отсюда — раздраженный вызов окружающим:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!

Но отсюда и жалоба:

... некому руку подать
В минуту душевной невзгоды.
Когда Пушкин говорит:

Печален я: со мною друга нет.
С кем долую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку
И пожелать веселых много лет

Это означает совсем не то, что у Лермонтова. У Пушкина много друзей, но *сегодня, сейчас* «со мною друга нет», и потому «печален я». Пушкин не нуждается ни в чьем сочувствии, он никому не исповедуется. Он — наедине со своей гармонией, весь мир — в нем. Он — монологичен.

Гармонической поэзии в целом не свойственна исповедальная, непосредственно взывающая к сочувствию интонация. Ей свойствен, напротив, своего рода монологизм.

Есть у Шиллера трактат — «О наивной и сентиментальной поэзии». По Шиллеру, «наивные» поэты близки к природе, сила их — в пластически-бесстрастном изображении чувственного мира; поэты «сентиментальные» — порождение цивилизации, и сила их — в «изображении идеала», в «духовных образах». Шиллеровское разделение искусства близко гегелевскому (классическая и романтическая формы искусства).

Принятое нами противоположение (поэзия гармоническая и трагическая) не совпадает с шиллеровским и с гегелевским хотя бы по одному тому, что гармоническая — в нашем понимании — поэзия несколько не уступает трагической в духовности.

И Шиллер, и Гегель, разделяя искусство, прежде всего исходят из фактора времени. По Шиллеру, классической древности соответствует «наивное» искусство, а новому времени — «сентиментальное». Гегель различает три эпохи в истории искусства: искусство древнего Востока — «символическое», античного мира — «классическое», а нового времени — «романтическое». Третья фаза у Гегеля, конечно же, — синтез двух первых и высшая ступень развития.

Однако, не совпадая в целом, два подхода — наш и шиллеровско-гегелевский — совпадают в некоторых частностях. Из наблюдений Шиллера приведу одно, касающееся поэта «наивного». Он «холоден, равнодушен, замкнут, чужд всякой откровенности; строгий и целомудренный, как девственная Диана среди своих лесов, он бежит от сердца, его ищущего, от желания, порывающегося схватить его». Это — верная характеристика определенного творческого состояния, описанного Пушкиным. Это — то, что было названо выше монологичностью гармонического поэта, в отличие от исповедальности поэта трагического.

Апология моноличности — «Silentium» Тютчева. Одиночество, но вовсе не трагическое одиночество — тема этого стихотворения. Поэт настолько преисполнен мировой гармонией, что боится нарушить ее словом:

Взрывая, возмутишь ключи.

Одиночество здесь — единение, полное слияние поэта с миром. Если поэт даже в собственном слове ощущает профанацию «таинственно-волшебных дум», если он убедился, что «мысль изреченная есть ложь», то мыслимо ли обнажить тайник души перед другими!

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

Мандельштам вслед за Тютчевым демонстративно называет свое стихотворение «Silentium» и, подхватывая тему, развивает ее именно как тему гармоническую. Суровая тютчевская гармония сменяется гармонией моцартовской, тютчевский строгий внутренний мир поэта сменяется у Мандельштама сверкающим внешним миром, сумрачный колорит — игрой красок:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревом сосуде.

Но, завершая, Мандельштам следует тютчевской традиции:

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись,
И сердце сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито.

Поэт — наедине с собой, т.е. с мировой гармонией. Но ему никуда не уйти от слова и никак не обойтись без тех, кто этому слову внимает. Читатель — неизбывная потребность поэта. Мандельштам в изгнании молит в смертной тоске:

Читателя! Советчика! Врача!..

Но общая тональность стихотворений Мандельштама (как и Тютчева) — отнюдь не исповедальная.

Совсем иное дело — одиночество трагического поэта. Трагическое мироощущение не знает радости свидания. Если Тютчев, ступая по земле, видит любимую на небесах (стихотворение на годовщину смерти Денисьевой), то у Лермонтова:

... смерть пришла: наступило за гробом свиданье,
Но в мире новом друг друга они не узнали.

У Лермонтова чувство неприкаянности и уязвленности распространяется не только на этот, но и на тот свет. Связанный с этим комплекс ощущений воплощается в образе Демона. Идея-образ Демона преследует Лермонтова всю жизнь, проходит через многие его произведения и окончательно воплощается в великой поэме. Завершается миф Демона. К этому миру относится не только собственно образ Демона, но мотив демонизма вообще, пронизывающий лирику Лермонтова.

Трагическая поэзия XX века дала своих мифотворцев.

Пастернак сказал о лирике Маяковского: «Я очень любил раннюю лирику Маяковского. На фоне тогдашнего паясничанья ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна. Это была поэзия мастерски вылепленная, горделивая, демоническая и в то же время безмерно обреченная, гибнущая, почти зовущая на помощь.

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!

Время послушалось и сделало то, о чем он просил. Лик его вписан «в божницу века».

Образ искупительной жертвы часто выступает у Маяковского под знаком Распятия.

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.

Состояние Маяковского:

И только
боль моя
острей —
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немислимой любви.

Путь Маяковского:

Пройду,
любвищу мою волоча.
В какой ночи,
бредовой, недужной,
какими Голиафами я зачат —
такой большой и такой ненужный.

Мечта Маяковского:

...Воскреси!
Сердце мне вложи!
Кровищу —
 до последних жил.
В череп мысль вдолби!
Я свое, земное, не дожил,
На земле
 свое не долибил.

Трагическое мироощущение и реальнейшая земная любовь — вот что лежит в основе мифа Маяковского, мифа любви.

Трагический голос Блока прорывается и в тех его произведениях, где поэт провозглашает свое приятие жизни.

О, весна, без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

А вот конец этого стихотворения:

За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя!

— «Душит жизни сон тяжелый»; «Кольцо существования тесно», «Вот он — Христос — в цепях и розах / За решеткой моей тюрьмы» — характерные блоковские образы. В них заключено типичное для трагической поэзии ощущение навязанности, обременительности бытия. (Подобное находим и у других трагических поэтов; у В. Ходасевича, например, солнечный день — «темно-лазурная тюрьма»).

«Девушка пела в церковном хоре» — стихотворение, в котором жизневосприятие Блока представлено, кажется, в самом цельном и адекватном виде. Каждый женский образ у Блока, будь за ним какой угодно реальный прототип, — ипостась единого романтического идеала Прекрасной Дамы, Владычицы Вселенной.

Миф Вечной Женственности, мировой женской души — миф Блока. Не образное содержание, а только символ этого мифа унаследован от Владимира Соловьева, так же как «Русь-тройка» Гоголя дала Блоку лишь один из символов мифа России.

Начиная с первой книги («Стихи о Прекрасной даме»), через всю поэзию Блока проходит некий образ-идеал. Он видоизменяется, трансформируется, порой — снижается, пародируется самим поэтом и в стихах (конец «Незнакомки», конец «Клеопатры»), и в пьесах («Балаганчик»), но неизменно возрождается и, наконец, сливается с образом России. Миф одухотворяющей женской красоты переходит у Блока в миф «благодатной, сходящей на нас красавицы-России».

Для Блока Россия олицетворяет красоту в своей мистической устремленности к неведомому высокому будущему. В основе блоковского

мифа России — неотделимая от мистико-трагических переживаний поэта реальная, земная и тоже трагическая его любовь к родине.

Тема России раздваивается у Блока как тема высокого («На поле Куликовом») и низкого («Грешить бесстыдно, непробудно...»). Завершение блоковского мифа России — поэма «Двенадцать». В ней соединяются два противоположных мотива, создавая контрапункт поэмы и определяя таким образом ее художественную структуру. Двойственность поэмы мучила Блока. Сам для себя поэт определяет трагизм, как «двойственное отношение к явлению» (Дневник 1919 г.). Поэт терзался собственным мифом. Раскрыть блоковский миф России — значит рассмотреть поэму «Двенадцать». Это — предмет отдельной работы. Здесь приведу лишь характеристику, которая, в связи с разбором «Двенадцати», была дана мироощущению Блока К. Чуковским в его книге «Александр Блок как человек и поэт».

«Он был Лермонтов нашей эпохи. У него была та же тяжелая тяжеба с миром, Богом, собою, та же тяжесть не умеющей приспособиться к миру души, давящей, как бремя».

АЛЕКСАНДР БЛОК «СОЛОВЬИНЫЙ САД»

Есть таинственное явление, когда ритм стиха, в сочетании с его инструментальной звуковой, перерастает в мелодию, рождается музыкальная тема, которая служит не аккомпанементом, не сопровождением музыкально-смысловой темы, а прямым ее выражением. Почему это происходит — неведомо...

Мы чувствуем, как это происходит. Это, наверное, одна из сокровенных тайн поэзии. У Блока эта музыкальная стихия в поэзии выражена с несравненной силой! А «Соловьинный сад» в этом смысле, — вершина для самого Блока. Здесь звуковая магия начинается с первых слов:

Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне,
И таскает осел мой усталый
Их куски на мохнатой спине.

Здесь царит звук Л, в сочетании с гласными А и И (так же, как, например, в таких вот строчках:

Как под утренним сумраком черным
Лик, прозрачный от страсти, красив!..

— господствует Р в сочетании с А).

Такого рода наблюдения можно делать сколько угодно. И все они, сами по себе такие наблюдения, ни в коей мере не объясняют поразительного звучания блоковских стихов. Здесь у Блока ритмика и звукопись — не самоцель. Сложнейшие комбинации изменения ритма, микроритмы внутри одного размера (в данном случае внутри трехстопного анапеста). Всевозможные комбинации и совпадения гласных и согласных, различная ударность и протяженность гласных — все это, лишь в малой мере, результат целевого управления, результат сознательного отбора, результат рационально претворенного технического мастерства. Все это лишь в малой мере... А в основном это — ритмика, инструментовка — не что иное, как звуковой рисунок мысли, звуковой рисунок настроения.

Машина не умеет этого делать, по мнению Колмогорова, например, и никогда не научится: это — область, не имеющая математического описания. Ну, например, некоторые...

Опьяненный вином золотистым,
Золотым опаленный огнем,
Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своем.

Вы чувствуете равномерное, плавное качание ритма, вы слышите внутренние созвучия и повторы: опьяненный... опаленный... вином, огнем...

Что это значит?

Это — ритмико-звуковая модель, опирающаяся, конечно, на семантику, на смысловое значение слов; ритмико-звуковая модель, воспроизводящая определенное состояние: состояние сладостного опьянения, блаженного опьянения. Это — физическое состояние, переживаемое горем. Оно трансформируется стихом и дается нам в оцущении.

Еще пример:

Каждый вечер в закатном тумане
Прохожу мимо этих ворот,
И она меня, легкая, манит
И круженьем, и пеньем зовет.

И в призывном круженьи и пеньи
Я забытое что-то ловлю,
И любить начинаю томленье,
Недоступность ограда люблю.

Здесь нельзя не почувствовать, что все движение и звучание этих строк выражает собой некое вдохновение, ворожбу и всецелое, самозабвенное подчинение этому гипнозу.

В строке

Крик осла был протяжен и долог —

изумляет как раз протяженность и высота гласных звуков в двух последних словах «протяжен и долог».

Ну вот, кончилось любовное объяснение. Герой вышел из Соловьиного сада на путь скорби и труда.

Путь знакомый и прежде недлинный
В это утро кремнист и тяжсл.
Я вступаю на берег пустынный,
Где остался мой дом и осел.

Этот стих звучит совершенно по-иному, звучит аскетически строго, сухо.

Но вот наблюдаем то же совпадение эмоционально-звуковой и музыкальной темы. Повторяю, *движение и звучание* стиха у Блока — не самоцель!

Вот об этом *музыкальном* начале поэзии Пастернак сказал следующее: «Музыка слов состоит не в звучании их, а в *соответствии* между звучанием и значением». Такая строка: «Закарабкался краб всполохнутый, закарабкался краб всполохнутый...» Видите, здесь *звуковое совпадение*: закарабкался краб... — аллитерация. И звуковое родство здесь усиливает смысловую близость, обязательность, незаменимость данного сочетания слов: краб действительно *карабкается*. И создается резкий, выпуклый такой, предметный образ краба.

Так работает аллитерация у всех больших поэтов. Я думаю, что лучшие аллитерации те, которые *непроизвольные*, которые сами собой рождаются у поэта. Так, мне кажется, получилось у Пушкина:

Унылая пора, очей очарованье...

И действительно, *очарование* — это то, что адресовано очам, взору.

У поэтов XX века сильное нагнетание аллитерации сознательное. Но столь же сильна эмоционально-смысловая связь слов.

Ну, как у Маяковского, например:

И подошвами сжатая, жалость визжала:
Ах, пустите, пустите, пустите.

То же самое можно проследить и у Цветаевой, и у Пастернака. Сейчас у самых современных, у сегодняшних поэтов, аллитерация — едва ли не самый модный прием, один из самых модных приемов. Они работают по принципу — кашу маслом не испортишь: чем больше — тем лучше!

Например, у Евтушенко:

В вагоне шаркают и шамкают,
И приглашают к шалашу;
Слегка пошатывают шахматы,
А я тихонечно пишу.

Видите, кашу — можно испортить маслом: каша становится приторная и почти не съедобная.

Вот как у Вознесенского начинается одно стихотворение:

Туманный пригород как турман...

Слышите: ту-у-ма-а-нный... т-у-р м-а а н — вот такая аллитерация.

Но если рассмотреть эту строку в целом: «Туманный пригород, как турман» — это метафора, и не такая уж дерзкая. Но почему-то ей не веришь и начинаешь подозревать, что это — случайно, что если бы действие происходило не в пригороде, а где-нибудь, ну, скажем, в Филях, то появился бы... филин, а если бы в Саванне, то появилась бы... сова.

Дело в том, что турман, это... турман, он... как раз, не... туман — это... как раз, не «сизый голубочек», а, наоборот, у него грудь и хвост имеют яркую окраску. Вот... если сочетание слов продиктовано художественной необходимостью, тогда созвучие подчеркивает эту необходимость. А если сочетание — случайно и произвольно, тогда аллитерация подчеркивает необязательность этого сочетания и изобличает автора, работает не на него, а против него.

Теперь посмотрим, какую мысль, какое настроение несет музыка «Соловьинного сада». Вот блоковед Вл. Орлов так определяет идею «Соловьинного сада»: «Призвание человека — труд и борьба. Человек никогда не должен изменять жизни, сколь бы тяжела и сурова она ни была, ради уединенного личного счастья. Бегство от жизни — мнимое освобождение. Ибо жизнь жестоко мстит за измену ей: мстит одиночеством, отчаянием, идейной опустошенностью».

Видите, как все хорошо и просто. Не хватает «Соловьинному саду» эпиграфа из Чехова: «На бой, на бой, в борьбу со тьмой!» Так ли все просто на самом деле? Здесь, действительно, аллегорически даны два

мира. Соловьиный сад — мир покоя, бездеятельного счастья, любви. Для художника это, прежде всего, мир его песен.

Есть у Блока стих, где образ музы, его, блоковской музы, выражен в том же интонационном и мелодическом ключе, что и образ женщины из «Соловьиного сада»:

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи
И любви цыганской короч
Были страшные ласки твои —

писал Блок о своей музы. Это совпадение, конечно, очень не случайно! А *море* — то море житейское, удел труда, борьбы страдания — долнее горе. Два мира, по представлению Блока, существуют розно: не только не совпадают, но и не соединяются между собой. В Соловьиный сад нет пути тому, кто — не избранник, к которому не относятся пушкинские слова:

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

Для непосвященных Соловьиный сад окружен непроницаемой стеной, напрочь отгорожен от суетного мира. Стена стала здесь — глубочайшим символом. Для Блока здесь нет гармонии, нет, как принято у нас говорить, «единства личного и общественного». Одно из двух. Лирический герой «Соловьиного сада», т.е. сам поэт, всей душой стремится в мир личного счастья и обретает его в объятиях любимой. Но поднимается голос моря, голос страждущего человечества, жалобный крик труженика-осла, поднимается голос совести:

Пусть укрыла от долнего горя
Утонувшая в розах стена, —
Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна!

И поэт вновь возвращается на «путь каменистый». Но в добровольности этого возврата — насилие над собой. Это добровольное мужественное принесение себя в жертву земной юдоли. Это — самоотвержение. Розы Соловьиного сада — это кровь поэта и его возлюбленной:

Их шипы, точно руки из сада,
Уцепились за платье мое.

Но самое страшное — это то, что жертва оказалась напрасной: дольняя жизнь отвергла жертву, она вновь не приняла поэта в свое лоно. Его место занял кто-то другой. В строфе

Я ударил заржавленным ломом
По слоистому камню на дне... —

звучит тема отчаяния. «Месть за временный уход?» — как полагает критик Орлов. Нет. Все сложнее и трагичнее. Совесть и воля привели поэта на берег морской, но сокровенная часть его души, его любовь, остается в Соловьином саду помимо и против его воли.

Вот за это доляняя жизнь и отвергает поэта. Она требует от людей принесения в жертву себе, то есть борьбе и труду, всего существа — без остатка. Трагическое одиночество поэта в том, что он не может соединить в себе Соловьиный сад и житейское море, он также не может отдаться целиком ни тому, ни другому. Его сердце всегда раздирается на две части: соловьиный напев и рокотание моря. Отвергнув первое, он отвергнут вторым. Но человеческий подвиг поэта состоит в конечном выборе — выбран «путь... каменистый».

Здесь за Блоком этическая традиция всей русской литературы, ее гражданственность, ее гуманизм. Но, отнюдь, не этика символистов. Если вообще можно говорить об этике символистов... Брюсов, главный метр символизма, в одном хрестоматийно известном стихотворении дает такое наставление, такой завет поэту, юному поэту, поэту грядущего:

«... никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.

И еще

«... Поклоняйся искусству,
Только ему безраздумно, бесцельно».

Потом Брюсов исправился. Он вступил в партию большевиков. А Блок не был создан ни для каких партий! Какой-то свет на блоковское мироощущение проливает простодушное признание Есенина:

Отдам всю душу Октябрю и Маю,
Но только лиры милой не отдам.

Но лучше всего трагический подтекст «Соловьиного сада» раскрывает маленькое стихотворение самого Блока «Сусальный ангел».

На разукрашенную елку
И на играющих детей
Сусальный ангел смотрит в щелку
Закрытых наглухо дверей

А няня топит печку в детской,
Огонь трещит, горит светло...
Но ангел тает. Он — немецкий,
Ему не больно и тепло.

Сначала тают крылья крошки,
Головка падает назад,
Сломались сахарные ножки
И в сладкой лужице лежат...

Потом и лужица засохла.
Хозяйка ищет — нет его...

А няня старая оглохла,
Ворчит, не помнит ничего...

Ломайтесь, тайте и умрите,
Созданья хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты!

Так! Погибайте! Что в вас толку?
Пускай лишь раз, былым дыша,
О вас поплачет втихомолку
Шалунья-девочка — душа...

А критики всегда ссылаются на предпоследнюю строфу этого стихотворения:

Ломайте, тайте и умрите,
Созданья хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты!

Но они почему-то забывают последнюю строфу этого стихотворения, которая недаром же последняя:

Так! Погибайте! Что в вас толку?
Пускай лишь раз, былым дыша,
О вас поплачет втихомолку
Шалунья-девочка — душа...

И еще хочется прочитать одну запись. Это из «Записных книжек» Блока. Это записано в 1909 году. «Современная жизнь есть кощунство перед искусством, современное искусство — кощунство перед жизнью».

Преодоление этого противоречия, т.е. слияние личного и общественного, Блоку было не дано.

Это противоречие с еще большей глубиной и силой пронизывает поэму «Двенадцать».

РАЗБОР СТИХОТВОРЕНИЯ А. БЛОКА
«ПО УЛИЦАМ МЕТЕЛЬ МЕТЕТ»
(из архива)

Это седьмое стихотворение цикла «Заклятие огнем и мраком» (1907 г.); в контексте этого цикла и следует рассматривать стихотворение. Его первая строфа:

По улицам метель метет,
Свивается, шатается.
Мне кто-то руку подает
И кто-то улыбается. —

дает ряд характеристик, относящихся ко всему стихотворению. Прежде всего — преобладание глаголов (и отглагольных форм) над другими частями речи. Но дело не только в их количестве. Важен их, глаголов, содержательный вес в предложении (в первом предложении, совпадающем со строфой, вся смысловая нагрузка приходится на глаголы); важно их место в строфе (в строфе все рифмы — глагольные); наконец, их роль в лексических повторах, имеющих в этом стихотворении особое значение. «Свивается, шатается» — хотя не прямой лексический повтор, но, семантически (свивается — смысл кружения) и синтаксически (однородные сказуемые) сближенные, эти глаголы дают зачин всем следующим повторам стихотворения; «течет она, поет она, зовет она», «пойми, пойми», «взгляни, взгляни»; роль глагола в повторах очевидна.

Все глаголы первой строфы — несовершенного вида, настоящего времени; они выражают совершающееся действие, которым характеризуется атмосфера всего стихотворения.

В первой строфе открываются некоторые основные семантические линии стихотворения:

Свивается, шатается.
.....
... улыбается...

Такая рифмовка образует семантический стык, при котором слово «улыбается» приобретает смысловой признак — оттенок опьянения. Характерно, что в цикле, к которому принадлежит стихотворение, мотив опьянения — сквозной. Первое стихотворение: «чтоб мои воспаленные взоры раздражала, пьянила весна», «...над нами хмельная мечта»; четвертое: «лишь утром воронам бросаю свой хмель, свой сон, свою мечту»; десятое: «... строгие речи хмельные»; одиннадцатое: «в хмельной и злой своей темнице заночевало сердце, ты».

Плясовая ритмика первых строк подчеркивает, усиливает семантику круженья, мотив опьянения сливается с мотивом кружения, танца, пляски. Это также просматривается во всем цикле. Шестое стихотворение: «то она, в опьяненьи круженья, пляской тризну справляет о вас», «то вдали закружилась она, в легком танце летящая птица»; восьмое: «все в мире — кружащийся

танец и встречи трепещущих рук», «в снежном кубке, полном пены, хмель звенит», «какой это танец...», «в кружении этом...», «удалая пляска...».

В первой строфе семантика кружения, пляски, опьянения, суммируясь, образует нечто игровое, сводится (как увидим, только частично) к теме игры, чему сильно способствует неопределенность, скрытанность действующего лица во втором двустииши (и второй фразе) строфы: «мне кто-то руку подает и кто-то улыбается». Этот прятчущийся кто-то, который улыбается, — он как бы завлекает, заманивает куда-то; это также формирует семантику игры. Ср. с мотивом восьмого стихотворения цикла:

Какой это танец? Каким это светом
Ты дразнишь и манишь?
В кружении этом...

Говоря о манере Блока вообще, определяя главные черты его поэзии, Б.Пастернак приводит — как нечто, на его взгляд, характернейшее — из разных вещей Блока три отрывка, среди которых — первое четверостишие стихотворения «По улицам метель метет»:

«...Остановлюсь на стороне..., кажущейся мне преимущественной, на блоковской стремительности, на его блуждающей пристальности, на беглости его наблюдений. ... Прилагательные без существительных, сказуемые без подлежащих, прятки, взбудораженность, юрко мелькающие фигурки, отрывистость...» [1] («Люди и положения», ч. 3, гл. 3).

«Прятки», взбудораженность» отчетливо видим в первой строфе разбираемого стихотворения. Однако мотив прятков — не только игровой; он — вместе с возбужденностью — развивается дальше, пересекаясь с мотивами испуга и, в специфическом блоковском свете, безумия (заглядывая вперед: «забьюсь под куст ракиотовый» — и страх, и прятки, и безумие, и игра).

Опьяненность, шатание, улыбка, неведомо кто, подающий руку, — в семантическом комплексе первой строфы уже намечается, проглядывает нечто страшноватое и головокружительное. В контексте строфы слово «улыбается» содержит множество смысловых нюансов: что-то пьянящее, заигрывающее, загадочное, манящее, что-то пугающее — с неуловимой сумасшедшинкой.

Ведет — и вижу: глубина,
Гранитом темным сжатая.
Течет она, поет она, (2)
Зовет она, проклятая.

Я подхожу и отхожу,
И замер в смутном трепете: (3)
Вот только прейду между —
И буду в струйном лепете.

И шепчет он — не отогнать
(И воля уничтожена): (4)
«Пойми, уменьем умирать
Душа благогорожена.

Пойми, пойми, ты одинок,
Как сладки тайны холода... (5)
Взгляни, взгляни в холодный ток,
Где все навеки молодо».

Зов круженья (1) переходит в зов пенья (2): «поет она, зовет она». Мотив влекущего, захватывающего круженья и пенья не раз звучит в цикле (см. восьмое стихотворение: «и опять метель, метель вьет, поет, кружит», «и словно круженье... и песня встает...»).

Единство темы круженья и пенья закрепляется ритмическим тождеством строк первой и второй строфы:

По улицам метель метет,
Свивается, шатается.

и

Течет она, поет она,
Зовет она, проклятая.

Кто поет и зовет? «Глубина, гранитом темным сжатая». Река. Также мотив, повторяющийся в цикле. Второе стихотворение цикла:

Река — прозрачное стекло,
И только нет меня...

Я здесь, в углу. Я там, распят.
И пригвожден к стене — смотри!

«Я здесь», «я там» — раздвоенность, растерянность, смятение — все это находим и в разбираемом стихотворении: «я подхожу и отхожу», «я замер в смутном трепете», «воля уничтожена».

Тема самоубийства, смерти — «вот только перейду между...» — вбирает в себя все мотивы стихотворения: и страх, и влечение к нездешнему, и упоенье тайным («сладки тайны холода»), и опьяненность игрой.

Уже по одной ритмической аналогии со

Свивается, шатается
строка

Я подхожу и отхожу

несет в себе (помимо потерянности, безволия) плясовое, игровое, задорное. «Зовет она, проклятая», — чего тут больше, действительного проклятия или восторженности? В четвертом стихотворении цикла:

Что быть бесстрастным? Что — крылатым?
Сто раз бичуй и укори,
Чтоб только быть на миг проклятым
С тобой — в огне ночной зари!

Заклинания: «пойми, пойми», «взгляни, взгляни» — это и страх смерти, и опьянение ею, и игра с ней.

«И буду в струйном лепете», «где все — навеки молодо» — такова ли смерть, или это лишь ее соблазн, завлекающее обличье? Или, наоборот, сама смерть — только личина поющей глубины?

Удалая пляска!

О, песня! О, удаль! О, гибель! О, маска... — в следующем, восьмом стихотворении цикла.

Бегу. Пусти, проклятый, прочь!
Не мучь ты, не испытывай! (б)
Уйду я в поле, в снег и в ночь,
Забьюсь под куст ракитовый!

Сдвиг, поворот стихотворения. Энергия первой фразы сжата — сильнее немислимо — до одного слова: «Бегу». И точка, пауза. Ужас, мольба («пусти»), боль («не мучь»), что-то безумное («забьюсь под куст ракитовый»).

Но при всей резкости сдвига, новых мотивов в шестой строфе почти нет: смятение ума и воли, власть стихий, иступленность страсти, жуткое и блаженное помешательство — все это уже было в стихотворении, все накапливалось. И вот в шестой строфе, все названные мотивы в себя вобрав, пронзительно звучит тема страха и безумия. Мечтанье («вот только перейду между») и круженье, пляска, игра естественно переходят у Блока в бегство и безумие. В восьмом стихотворении цикла:

И словно мечтанье, и словно круженье,
Земля убегает, вскрывается твердь,
И словно безумье, и словно мученье,
Забвенье и удаль, смятенье и смерть.

«Уйду я... в ночь». Ночной мотив также связан с безумьем и смертью, но одновременно — в контексте цикла — это мотив плясовой, хмельной, в нем самозабвенность, в нем гибельность и пленительность страсти, в нем эротика:

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю...

Это — из девятого стихотворения цикла; знакомый перепляс!

Один только действительно новый мотив вносит шестая строфа: мотив стыда. Бегство. нечто дрожащее: «Забьюсь под куст ракитовый». От чего, собственно, бегство? От поющей стихии, названной смертью.

Пойми: уменьем умирать
Душа облагорожена.

Сталкиваются мотивы «благородного» (гибели) и «неблагородного» (бегства от нее). «Зовет она, проклятая», «пусти, проклятый, прочь», — что-то, проклятое, как раз и возвышенно, и благородно. Это совершенно

по-блоковски: враждовать и принимать, ненавидеть и любить одновременно.

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя! —

— так кончается первое стихотворение цикла: речь идет о приятии жизни:

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!

Приятие это чисто блоковское:

Перед этой враждующей встречей... —

вот она как встречается, жизнь; и вот за что, за какие дары она принимается: «за мученья, за гибель».

Жизнь принимается за то, что она гибель: а гибель за то, что она жизнь:

...поет она,
Зовет она...

Нет для Блока зова сильнее пенья, нет ничего могущественней и всевластнее музыкальной стихии.

Эта стихия буквально царит в завершающей стихотворение строфе:

Там воля всех вольнее воля
Не приневолит вольного,
И болей всех больше боль (7)
Вернет с пути окольного.

Вникнуть в смысл сказанного здесь не так просто, потому что он размыт, он тонет в музыке:

...воля всех вольнее воля...
.....
...болей всех больше боль...

Строки — зеркальное отражение и эхо друг друга.

Фонетические и лексические повторы, ритмико-синтаксические совпадения и тождества становятся звуковой магией, доводят мелодию стихотворения до взлета, до предельно высокой ноты и — до срыва, до крика.

Концовка с надрывом — в духе жестокого романса. И — надрыв вообще.

...Под этим взглядом, слишком черным,
В моем пылающем бреду —

— из четвертого стихотворения цикла.

...душу отняла мою,
Отравой извела... —

— из последней строфы девятого.

Все это звучит вполне пошло в такой — отрывочной — цитации; и все это (воспользуемся словом из разбираемого стихотворения) облагорожено лирическим голосом Блока, если читать его стихи, а не отдельные из них строчки. Это особый блоковский дар — банальное и расхожее до вульгарности претворять в высокую поэзию.

Семантических наблюдений в последней строфе сделаем немного.

И воля уничтожена» (3) — «воля всех вольнее воля» (7). Воля в смысле самоуправления, когда речь идет о потере этого самоуправления, перекликается с волей в смысле свободы. Это совершенно закономерно. У Блока вообще презреть рассудок, отгаться порыву, стихии — это и есть свобода.

Как нельзя более характерна и многократная перекличка «воли» и «боли», сродняющая и едва ли не отождествляющая эти понятия. Рассуждая попросту и отвлеченно от текста, боль — от неволи, а не от свободы. Но выходит, свойство самой воли — неволишь, если сказано:

Там воля всех вольнее воля
Не приневолит вольного.

Да у Блока и не было воли без боли, как любви без ненависти (приводили уже «ненавидя, кляня и любя»), как сладости без горечи: «И безумная сердцу услада — эта горькая страсть, как полынь» («К Музе», 1912).

И боль здесь еще спасительна: она «вернет с пути окольного». Неясно только, что это за путь окольный, а также, где проходит прямой, куда он ведет и существует ли вообще. Это и не должно быть ясно...

Доскональность смыслового разбора головокружительной игры последнего четверостишия представляется нам делом довольно бесполезным; существенно — констатировать самый факт этой головокружительности.

Парадокс — чисто блоковский — в таком развитии тсмы: бегство от чего-то дурманящего завершается кульминацией дурмана в конце стихотворения.

Метафор в стихотворении немного, и они просты: метель — шатается, глубина — поет и зовет, струйный лепст — шепчет. Однако метафоричность произведения глубока и отнюдь не сводится к этим — отдельным и открытым — метафорам.

Сама тема круженья и пенья, далеко выходящая за рамки данного стихотворения и всего цикла, — есть метафора, развернутая в широком общеклоковском контексте.

Каждый вечер в закатном тумане
Прохожу мимо этих ворот,
И она меня, легкая, манит
И кружньем, и пеньем зовет.

И в призывном круженьи и пеньи
Я забытое что-то ловлю

И любить начинаю томленье,
Недоступность ограды люблю.

(«Соловьиный сад», 1914-15).

Так же, как Соловьиный сад с его оградой, сжатая гранитом река — метафора поэзии, страсти, сужденной Блоку стихии; и самый образ смерти — метафора его музыки, пленительной и страшной.

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть...

.....

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,
И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои...

(«К Музе»).

**ЛИЦО ПЕЙЗАЖА-ЧЕЛОВЕКА;
ПОЭЗИЯ В.Т. ШАЛАМОВА [1]**

Овраг наполнится угаром
И гнилью теплой и сухой.
В лесу запахнет скипидаром,
Как в живописной мастерской.

У яблонь запах громче грома.
Взошла вечерняя звезда.
И ветер вьется возле дома,
Не убегая никуда.

В этом маленьком стихотворении отчетливо запечатлен художнический почерк его автора, Варлама Тихоновича Шаламова. Безупречно слаженный, по установившейся терминологии — «традиционный», а по существу — самый что ни на есть современный стих. Современный по всей фактуре своей: сжатость выражения — под стать интенсивности поэтического созерцания; образы детально-предметны, чувственно-достоверны; метафора и неожиданна, и натуральна вместе; ритм энергичен, звучание свободно, рифмовка крепка. Высокая профессиональная техника здесь налицо, но не на лице стихотворения: она не выступает наружу, не довлеет над собой, подчиняясь замыслу, картине, настроению. В восьми строках схвачено дыхание жизни, движение природы...

Природа — основной объект, а точнее — субъект поэтического изображения у Шаламова. Беспреданно и одухотворенно действующий субъект.

«В лесу запахло скипидаром, как в живописной мастерской» — это очень по-шаламовски сказано. Обратим внимание на характер сравнений в следующих отрывках:

Ручей, как лист железа,
Грохочет на кремнях...

Как грузчик в каменном карьере,
Морская трудится волна...

А если дождь внесут в сады,
То каждый сад —
Как газированной воды
Пузырчатый каскад.

Как будто там горячий цех,
Тяжелые труды,
И вот расставлены для всех
Стаканчики воды...

А вот и целые стихотворения, где образ природы являет собой одновременно и образ труда.

Огниво

Как спичкой чиркают о камень,
Как бьют кресалом о кремьень,
Так волны высекают пламя
И тушат пламя
Целый день.

Но приближается минута,
Отчетливая, как плакат, —
Подносят тучу вместо трута,
И загорается закат.

Шоссе

Дорога тянется от моря
Наверх по берегу реки,
И гнут хребты под нею горы,
Как под канатом — бурлаки.

Они проходят друг за другом
В прозрачных северных ночах,
Они устали от натуги,
У них мозоли на плечах.

Они цепляются руками
За телеграфные столбы
И вытирают облаками
Свои нахмуренные лбы.

Через овраги, через ямы,
Через болота и леса
Шагают горы вверх и прямо
И тащат море в небеса.

«И тащат море в небеса...» Да, природа неустанно трудится в стихах Шаламова, но она не робот, а творец; каждое усилие ее — могучий творческий акт, стремление к обновлению, к совершенству, к высоте:

В рельефах хребтов, седловин,
Ущелий, распадов и падей,
В судьбе допотопных лавин,
Застывших в немом камнепаде,

Я вижу попытки земли
Возвыситься до поднебесья,
Взметнуться и рухнуть в пыли,
И долго искать равновесья.

Одушевленность природы в поэзии Шаламова не сводится к труду, к способности целеустремленного созидания. Природа не безразлична к добру и злу. Порукой тому — ветер, «целебной снеговой повязкой врачующий раны елей»; и кипрей, знаком воскресения жизни поднимающийся над пепелищем лесного пожара; и цветы, робко ищущие

глазами и благодарящие взглядом человека, спасшего их от смертного пекла; и стланник, как оправдание людских надежд, встающий из-под снега безошибочным предвестником северной весны. «Ветру верьте, ветру верьте», — призывает поэт, и, действительно, вслед за ним веришь, что «...нет природы, равнодушной к людской судьбе».

Это разумное и доброе, животворящее начало, заключенное в природе самой природы, эта разлитая в ней благодать представляется у Шаламова источником и прообразом творчества людей, служит мерилом мудрости и красоты. Недаром тема природы и тема искусства у поэта переплетены между собой так, что сплошь и рядом выливаются в единую лирическую тему. Явления искусства и природы свободно перевоплощаются друг в друга и сосуществуют как разветвления одного корня.

Жить вместе с деревом, как Эрзя,
И сердце видеть в сердцеvine.
Из тысяч сучьев, тысяч версий
Найти строенья план единый.

Найти фигуры очертанье,
Лицо пейзажа-человека,
А имена или названья —
Приметы нынешнего века.

Гэфест перед кусищем меди,
Буонаротти перед грудой
Камней, уверенный в победе,
Уже почувствовавший чудо...

«Лицо пейзажа-человека» — знаменательный образ для Шаламова; это краткая формула его художнического мироощущения.

Искусство во всем сродни природе: та же одушевленность (ленинградская улица, например, в совершенстве своем возведена в ранг живого существа:

А утром улица тиха,
Как роща.
И строфы-здания стиха
Читает площадь);

та же напряженность рабочего усилия («поэзия — бурение огнем»); тот же извечный покой и устремленность ввысь:

Скрипка, как желтая птица,
Поет на груди скрипача.
Ей хочется двигаться, биться,
Ворочаться у плеча.

Скрипач ес криков не слышит.
Немыми толчками смычка
Он скрипку все выше и выше
Забрасывает в облака.

И в этой заоблачной выси —
Естественный климат ее,

Ее ощущения и мысли,
Земное ее бытие.

Две равноправных стихии, природа и искусство, гармонически соперничают между собой, естественно дополняя друг друга. Картины природы у Шаламова выверены подчас по лучшим образцам живописи:

В ущелье день идет на убыль,
Весь мир — пока хватает глаз —
Таков, как будто новый Врубель
Нам вечер пишет на заказ...

Или:

Агавы зелень, как костер,
Как будто сам Матисс
Велел — и сделался остер
Агавы каждый лист...

И наоборот: природа — высший судья в мире искусства:

Неточность изложения,
Пробелы мастерства
Осудят и растенья,
И камни, и трава...

Поэзия Шаламова выдерживает строгий суд природы. В ней реализована высокая заявка автора:

Хочу, чтобы красок смятенье
И смелу мгновенную их
На коже любого растенья
Поймал мой внимательный стих.

В ней достигнута точность письма, позволяющая зафиксировать словом тончайшие показания слуха, зрения и обоняния; точность, позволяющая уловить оттенки и детали, частности и мгновенья, из которых складывается облик единого и целостного, всеобщего и вечного — пластический облик бытия. И дело здесь не только в мастерстве. «Стихи — это судьба, не ремесло», — утверждает Шаламов, и утверждение это справедливо в отношении его собственной поэзии, где неизменно ощущается жесткая выверенность, внутренняя необходимость слова, ощущается непреложная подлинность переживаний. Это — поэзия самовыражения, а не самоутверждения, т.е. до конца честная поэзия, определеннейшим образом выражающая человеческую позицию автора. Велик и суров был жизненный путь человека, если он привел его к таким строкам:

Поэзия — дело седых,
Не мальчиков, а мужчин,
Израненных, немолодых,
Покрытых рубцами морщин.

Сто жизней проживших сполна.
Не мальчиков, а мужчин,
Поднявшихся с самого дна
К заоблачной дали вершин.
Познание горных высот,
Подводных душевных глубин,
Поэзия — вызревший плод
И белое пламя седин.

Вся лирика Шаламова насквозь автобиографична, но, будучи лирикой в полном смысле этого слова, она богата не столько фактами биографии, сколько штрихами, уликами ее, «приметами нынешнего века».

А я по таежной привычке
Смородинный корень курю
И чиркаю, чиркаю спички
И сам с собой говорю...

Огромная тяжесть жизненных испытаний угадывается за такими, например, исполненными сдержанности и человеческого достоинства, но страшными по своему внутреннему напряжению строфами:

...А лодка билась у причала,
И побледневший рулевой
Глядел на пляшущие скалы
И забывал, что он — живой.
И пальцы в боли небывалой,
Не ощущаемой уже,
Сливались с деревом штурвала
На этом смертном рубеже.
И человек был частью лодки
Которой правил на причал.
И жизнь была, как миг, короткой,
По счету тех земных начал,
Что, охраняя наши души,
Ведут меж обнаженных скал
И тех, кто только им послушен,
И тех, кто робости не знал.

Болью, тоской и мужеством великого ожидания проникнуты строки-заклинания стиха:

Сотый раз иду на почту
За твоим письмом.
Мне теперь не спится ночью,
Не живется днем.
Верю, верю всем приметам,
Снам и паукам,

Верю лыжам, верю летом
Узким челнокам.

.....

Верю щучьему веленью,
Стынущей крови,
Верю своему терпенью
И твоей любви.

«Арктическая ива», стихотворение обобщенно-аллегорическое, быть может, всего полней символизирует повесть лет своего автора и земное призвание его:

Ива цветет, погруженная в снег,
Ива должна спешить,
Жить здесь как птица, как человек,
Если решила жить.
Жить — значит в талую землю успеть
Бросить свои семена,
Песню свою хоть негромко пропеть,
Но до конца, до конца.

Скорбные, суровые интонации в стихах Шаламова («руда, в которой примесь горя») придают еще больше значения общей жизнеутверждающей тональности всей поэзии его; трагические ноты оттеняют, усиливают светлую, гармоническую тему симфонии. †

Ликования исполнен гимн труду — стихотворение «Память», начинающееся строфой:

Если ты владел умело
Топором или пилой,
Сохранился в мышцах тела
Память радости былой;

и «Ода ковриге хлеба», кончающаяся словами:

И вот на радость небу,
На радость всей земле
Лежит коврига хлеба
На вымытом столе.
Соленая, крутая,
Каленая в жаре,
Коврига золотая,
Подобная заре;

и строки, посвященные поэзии:

...И даже сам я не таков,
Кто был за минуту до чуда,
До этих внезапных стихов,
Явившихся тоже оттуда.

Оттуда — из той глубины,
Копившихся там постепенно,
Взлетавших на гребень волны,
Как пена, как светлая пена...

и чудесное стихотворение «Сирень»:

Пузырчатая пена
Течет через плетень.
Как вспышка автогена —
Лиловая сирень.

Звезды пятилепестной
Ребяческая цель —
Доселе неизвестной,
Не найденной досель.

Мне кажется, не спать я
И сызнова готов
От влажного пожатья
Разбуженных кустов.

Как факел поднимаю
Дымащийся букет,
Чтоб синей ночью мая
Горел веселый свет.

Конечно, радость Шаламова — это особая радость, за которой видишь не розовые щеки беззаботного юнца и не благообразное чело умиротворенного старца, а видишь (воспользуюсь выражением самого поэта), «как кривит иссохший рот судорога счастья». Могло бы показаться, что понятия «веселье», «веселость» весьма далеки от поэзии Шаламова. А все-таки, когда читаешь такие стихи:

В приготовленный дворец
Залетай проворно,
Залетай скорей, скворец
В пиджачишке черном!

Покажи-ка свой талант,
Твой талант — не шутка:
Алеманд, полукуртант,
Червякова дудка...

Когда читаешь такие стихи, хочется повторить за О.Э. Мандельштамом:
«Слово — чистое веселье, исцеленье от тоски...»

На страницах двух стихотворных сборников Шаламова, «Огниво» и «Шелест листьев», почти отсутствует то, что принято называть любовной лирикой, а между тем, думается, что эпиграфом ко всему творчеству поэта могло бы стать его стихотворение «Камся»:

На склоне гор, на склоне лет
Я выбил в камне твой портрет.

Кирка и обух топора
Надежней хрупкого пера.
В страну морозов и мужчин
И преждевременных морщин
Я вызвал женские черты
Со всем отчаяньем тщеты.
Скалу с твоею головой
Я вправил в перстень снеговой.
И чтоб не мучила тоска,
Я спрятал перстень в облака.

Так поэт вверяет драгоценнейшее достояние свое двум испытанным союзникам — искусству и природе.

ЛЕКЦИИ О ПАСТЕРНАКЕ

В биографии Пастернака есть некая грань, некий хронологический рубеж — это начало 40-х годов. Поэтика Пастернака, его манера, — а первые известные стихи Пастернака датированы 1912 годом — сначала довольно сильно отличаются от художественного почерка, который выработался у поэта во второй половине 40-х годов и господствовал уже до конца. Конечно, огромный для Пастернака и для истории русской поэзии период с 1912 года по 1940 — неоднороден. Но все же стихи этого периода представляют собой как бы единое качество по сравнению с более поздней поэзией Пастернака. Поэтому для удобства говорим: ранний Пастернак, до 40-х годов, и поздний Пастернак, хотя это условность, потому что в 40-м году поэту было 50 лет. Маленькая оговорка общего характера: при всех различиях между ранним и поздним Пастернаком, общность гораздо глубже и существеннее этих различий. Поэтому цельность поэтического мира Пастернака вообще ни у кого из серьезных критиков и литературоведов не вызывает сомнений. Думаю, что это будет следовать и из моих двух лекций. Сегодня я прочту лекцию о раннем Пастернаке, а в следующий раз — о позднем. Обе лекции посвящаются Лидии Корнеевне Чуковской.

Вот одно из первых стихотворений Пастернака, как раз стихотворение 1912 года.

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

И, как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу,
Где тополь обветшало-серый
Завесил лунную между,

Где пруд, как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.

В этом маленьком стихотворении — важные черты, приметы и поэтики, и поэзии, и мироощущения Пастернака. Это кусок живой природы, в котором отражено, как бы разом опрокинуто, все мироздание. Сказано: «Со мной, с моей свечою вровень миры расцветшие висят». Это не значит, что человек поднят на уровень вселенной. Такие слова по отношению к тексту Пастернака были бы неуместны. Здесь вообще нет приподнятости, пафоса, нет гиперболизации. Кстати, «миры расцветшие висят» — это так увидел Пастернак зрелые яблоки в саду, как стало известно из недавно опубликованных в России черновиков Пастернака [2], и о чем знали пастернаковеды. И если взять строки: «И как в неслыханную веру, я в эту ночь перехожу», то это не патетика, потому что эти строки произносятся тихо, а не громко. Нам сообщается какая-то тайна, нечто сокровенное. Свеча — это просто свеча, а не символ

духовного горения. Почему «Сад висит постройкой свайной и держит небо пред собой»? А вот почему: вышел человек на террасу, допустим, и свет распространяется так, что не видно земли. И освещен второй ярус сада. Все образы конкретны, предметны, зримы. Это не символы и не аллегории. Человек и мироздание даны в одном измерении. Они и существуют для Пастернака в одном измерении. Ибо и человек, и природа одинаково одушевлены для него и одинаково одухотворены. Посмотрим, из каких слов состоит это стихотворение. Тут как бы два словесных ряда. Такие, скажем, «простые» слова, слова широкого обихода, как зола, жаровни, жуки, свеча, тополь, ночь, межа, пруд, свайная постройка. И слова другого ряда, условно назовем их возвышенные, высокие слова: явленная тайна, неслышанная вера. Возможно, это не самое удачное название, но понятно, в чем суть. Так вот, этот второй ряд, ряд высоких слов, — это никакой не символизм, это не отвлеченные образы вечности и бесконечности. Я думаю, что и вечность, и бесконечность присутствуют в этом стихотворении, но все предметно, чувственно, конкретно. Так возвышенное, высокое у Пастернака гармонически смыкается в нечто единое с земным, обычным. Это есть коренная черта поэтики и поэзии Бориса Пастернака. В данном случае, говоря «поэтика», я имею в виду не науку о поэзии, а манеру, стиль автора. Далее: я уже высказал ту мысль, что природа у Пастернака — одухотворена, как одухотворен человек. Она живет сложной духовной жизнью. Дыхание природы — тонкое дыханье. Послушайте, пожалуйста, следующее стихотворение:

Плачущий сад

Ужасный! — Капнет и вслушается,
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

Но давится внятно от тяжести
Отеков — земля ноздревая,
И слышно: далеко, как в августе,
Полуночь в полях назревает.

Ни звука. И нет соглядатаев.
В пустынности удостоверясь,
Берется за старое — скатывается
По кровле, за желоб и через.

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

Но тишь. И листок не шелохнется.
Ни признаки зги, кроме жутких
Глотков и плескания в шлепанцах,
И вздохов, и слез в промежутке.

Я спрашиваю: кто плачет — сад или сам автор? Ответить на этот вопрос нельзя. И автор готов навзрыд при случае, и сад плачет. Грань провести невысказано. Происходит взаимное перевоплощение. Цитирую Синявского: «Обычный параллелизм — «я и сад» — оборачивается равенством: «я — сад» [3]. Если Маяковский и Цветаева хотят говорить за весь мир от своего лица, то Пастернак предпочитает, чтобы мир говорил за него и вместо него: «не я про весну, а весна про меня», «не я — про сад, а сад — про меня». Итак, природа у Пастернака говорит и действует от имени автора. Но так натурально и непосредственно, что кажется — от своего собственного имени. Говорю: «действует» и подчеркиваю: природа *действует*. Как она действует? Ну, например, так:

Душистою веткою машучи,
Впивая впотьмах это благо,
Бежала на чашечку с чашечки
Грозой одуренная влага.

На чашечку с чашечки скатываясь,
Скользнула по двум, — и в обеих
Огромною каплей агатовою
Повисла, сверкает, робеет.

Пусть ветер, по таволге веющий,
Ту капельку мучит и плющит.
Цела, не дробится, — их две еще,
Целующихся и пьющих.

Смекются и вырваться силятся
И выпрямиться, как прежде,
Да капле из рылец не вылиться,
И не разлучатся, хоть режьте.

Кто здесь действует? Две капельки. О чем стихотворение, о двух капельках? Да, о двух капельках. И о красоте мира, о его совершенстве, о любви. Цикл называется «Развлечения любимой». Это стихотворение — о цельности и единстве бытия. Жизнь нерасторжима, как две слившиеся капельки. «И не разлучатся, хоть режьте». Увидеть, почувствовать в малой капельке безграничный океан, именуемый жизнью, в этом склад дарования Пастернака («Существованья ткань сквозная» — это очень пастернаковские слова). У Пастернака особое, жадное, неистовое пристрастие к деталям. Их тончайшее, точнейшее воспроизведение — это специальность Пастернака. Это художник, которому «ничто не мелко». Ибо для него только в подробностях, в частности оживает панорама бытия. То есть реализуется конечная цель его поэзии. Эту свою страсть Пастернак возводит в некое эстетическое кредо. В некий культ:

Давай ронять слова,
Как сад роняет cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.
Не надо толковать,

Зачем так церемонно
Мареной и лимоном
Обрызгнута листва.
Кто иглы заслезил
И хлынул через жерди
На ноты, к этажерке
Сквозь шлюзы жалюзи.

Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил
Рядном сквозных, красивых,
Трепещущих курсивов.

Ты спросишь, кто велит,
Чтобы август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа,
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист ракист
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?
— Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя, — подробна.

Всесильный бог деталей — покровитель Пастернака. И он — одновременно бог любви. Потому что он от века занят филигранной, *любовной* отделкой природы. И потому он же — и бог красоты. А союз литовского князя Ягайлы с польской королевой Ядвигой — здесь олицетворение любви, красоты и вечной молодости мира. Подробного и детального мира. Стихотворение пронизано чувством восхищенного удивления, почти суеверного изумления перед совершенством природы. Перед явленной тайной. Как будто этот мир создан только что или впервые увиден. Но мы понимаем, что подобная острота восприятия, такая интенсивность созерцания дается не только талантом, но и

огромным опытом. Мы понимаем, что Пастернак смотрел на природу больше нас, чаще, терпеливее и напряженнее. Но в том-то и дело, что сколько ни смотрел, все не переставал удивляться, следовательно, при всей искушенности, изощренности своей, не утрачивал ту свежесть взгляда, ту непосредственность ощущений, которая дана только художнику. Я бы сказал, что еще и ребенку, но это уже трюизм.

Иногда Пастернак прямо и непосредственно формулирует это свое ощущение перводанности бытия. Например: «Вся степь, как до грехопаденья». И в этой перводанности для него заключена какая-то неприкосновенность: «И через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мирозданья». Но и без подобных «образных» формул (это не только формулы, но и очень емкие, могучие образы) любой пейзаж Пастернака проникнут именно таким ощущением природы. И выходит по Пастернаку, что поэзия растворена во всем, что она «валяется в траве под ногами». Роль поэта — не нарушить, не спугнуть, превратиться в уши, в ноздри, в глаза, и вбирать, впитывать в себя то, что источается, расточается природой. Поэт — всасывающая губка. Он лишь записывает то, что продиктовала жизнь. Такова эстетика Пастернака. Вот стихотворение про это, об этом самом.

Весна

Что почек, что клейких заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеplen
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горло петлюю пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

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

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

Последние строки звучат в особой тональности, если не хищно, то, во всяком случае, алчно. В них слышится алчба. И нет никакой робости, никакой трепетной неприкосновенности, которые нужны были раньше, чтобы не расплескать, сохранить драгоценную влагу. Пока уши, ноздри и глаза перекачивали ее в губку, в душу. А когда влага собрана, то, чтобы выжать ее, нужны сильные, жадные руки. И Пастернак восклицает: «Искусство — дерзость глазомера, влечение, сила и захват». Цветаева сказала о поэзии Пастернака: «Поэзия вечной мужественности». И

только оба эти акта вместе взятые — почти экстатическое христианское смирение («Природа, мир, тайник вселенной, я службу долгую твою, объятый дрожью сокровенной, в слезах от счастья отстою») и языческое, алчное проявление: «Искусство — дерзость глазомера...» Только оба эти акта вместе взятые дают поэту особые права по отношению к жизни и ставят его с ней на короткую ногу.

Заглавие книги Пастернака «Сестра моя — жизнь» — лучший эпиграф ко всей поэзии не только раннего, но и позднего Пастернака. В этом обращении одновременно и нежность, и благоговение, и дерзость. А в общем — крайняя интимность: «Казалось, альфой и омегой мы с жизнью на один покрой. Она жила, как альтер эго, и я назвал ее сестрой». Вот, как начинается это стихотворение. Прочту только первых две строфы:

Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Пастернак сам сознает, что его ощущение жизни уникально. И он иронически соглашается с другими, которых он называет «старшими», то есть людьми солидными, то есть глухими и слепыми. Он соглашается с тем, что его, Пастернака, резон смешон по сравнению с резонами старших. Значит, сам поэт свой взгляд на мир как бы признает — не всерьез, конечно — смешным, то есть чудным, то есть неосновательным. И как бы стесняется своих прозрений, своих откровений. В таких словах, как резон, горизонт, газон, полно озона. Поэтому гениальный современник Пастернака Мандельштам сказал в статье «Заметки о поэзии» — не про это стихотворение, а вообще — «Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза». А между тем, до последних десятилетий, до 60-х годов, в литературной и окололитературной публике (а это немало значит — окололитературная публика — это самые квалифицированные, нет, не скажу самые, скажу: просто квалифицированные читатели) было распространено мнение о недоступности, непонятности раннего Пастернака. Почему так? Мандельштаму в ответ на его слова возразили бы так: для того, чтобы дышать поэзией Пастернака, надо ее сначала понять. В гортань и в легкие слова попадают не сразу, через мозг. Действительно, стихи надо сперва понять. И есть обстоятельства, затрудняющие их понимание. Первую и главную причину непонимания стихов Пастернака формулирует Цветаева: «Основная причина нашего первичного непонимания Пастернака — в нас... Между вещью и нами — наше (вернее, чужое) представление о ней, наша застилающая вещь привычка, наш, то есть чужой, то есть дурной опыт с вещью, все общие места литературы и опыта. Между нами и вещью наша слепость, наш порочный глаз. Между

Пастернаком и предметом — ничего, оттого его дождь — слишком *близок*, больше бьет нас, чем тот из тучи, к которому мы привыкли. Мы дождя со страницы не ждали, мы ждали стихов о дожде» [4]. До Пастернака, — объясняет Цветаева, — «как изумительно ни писали природу, но все о, никто ее: самое: в упор... Он так дает пронзить себя листу, лучу, что уже не он, а: лист, луч» [5]. Кому говорит Пастернак? «Читатель Пастернака, и это чувствует всякий, — соглядатай. Взгляд не в его, пастернакову, комнату (что он делает?), а непосредственно ему под кожу, под ребро (что в нем делается?). При всем его (уже многолетнем) усилии выйти из себя, говорить тем-то (даже всем), так-то и о том-то», — речь идет о раннем Пастернаке, — «Пастернак неизменно говорит не так и не о том, а главное — никому. Ибо это мысли вслух. Бывает — при нас. Забывает — без нас. Читатель Пастернака — не читатель, а подслушиватель, соглядатай, даже следопыт». Пастернак весь на читательском творчестве. А к чему же приводит, в конце концов, такое соавторство? И про это Цветаева говорит так (это Цветаева объясняет, комментируя то стихотворение Пастернака «Весна», в котором он сравнивает свою поэзию с губкой): «Губка Пастернака — сильно окрашивающая. Все, что вобрано ею, никогда уже не будет тем, чем было, и мы, вначале утверждавшие, что такого (как у Пастернака) дождя никогда не было, кончаем утверждением, что никакого, кроме пастернаковского, ливня никогда не было и быть не может» [6]. Итак, можно кое-что резюмировать. Мы привыкли в поэзии к описанию природы, жизни. А у Пастернака ее запись. Художественная запись — это не фотографирование, не калькирование, не «отображение», как у нас любят говорить, действительности. Привожу слова Пастернака: «Искусство есть запись смещения действительности, производимого чувствами» [7]. Другими словами: чувства человека производят некое смещение действительности. И художник его фиксирует. Чтобы понять пастернаковскую запись, необходимо проникнуться чувством, которое смещает действительность, его жизнеощущением. Это и значит — быть не потребителем, в следопытом, соавтором, стремящимся подняться до уровня художника. Это трудно, но иначе и быть не должно. По этому поводу Мандельштам сказал: «Читать стихи — величайшее и труднейшее искусство, и звание читателя не менее почтенно, чем звание поэта» («Армия поэтов»). В чем отличие описания, скажем, описания природы, от ее записи? Прежде всего, описание всегда более или менее статично, а запись динамична. Вы можете сколько угодно напихать глаголов в свой текст, все равно это будет описание, потому что в этом случае движение сообщается предмету извне, привносится со стороны. А запись — это самодвижение, саморазвитие образа. Внутренняя его динамика. Вот кусочек из басни Крылова «Осел и соловей»:

Тут соловей являть свое искусство стал:
Защелкал, засвистал, на тысячу ладов тянул,
переливался,
То нежно он ослабевал и томной вдаль
свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.

Это прекрасное описание соловьиного пенья. А вот Пастернак:

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял соловей.

Это не описание соловьиного пения. Это его запись. Не в буквальном, конечно, не в акустическом смысле слова запись, потому что поэт — не магнитофон. Это запись эмоционального удара, нанесенного, произведенного соловьиным пением. Записана функция соловьиного пения. Обращаю внимание на то, что из четырех глаголов: бился, щелкал, царил и сиял — только один глагол «щелкал» держится на собственной семантике и употреблен по прямому смысловому назначению. А последний глагол, «сиял», казалось бы, меньше всего подходит — ведь соловей это маленькая, невзрачная птичка. Однако именно слово «сиял» венчает соловьиную трель, венчает строку. Это самое ударное слово. И, кстати сказать, вся строка — это рисунок четырехколенчатой соловьиной рулады: «бился, щелкал, царил и сиял соловей». А поздний Пастернак функцию соловьиного пения записал одним глаголом:

И на пожарище заката
В далекой прочерни ветвей,
Как гулкий колокол набата,
Неистовствовал соловей.

«Неистовствовал» — это слово, захватывающее огромное звуковое пространство. Сопоставление крыловского описания соловьиного пения и пастернаковской записи — это пример элементарный. Возьмем более сложный пример. Только предварительно одно маленькое отступление, даже не отступление, а близкое к делу, к предмету, соображение. Вот четверостишие Пастернака из стихотворения «Петухи»:

Всю ночь вода трудилась без отдышки.
Дождь до утра льняное масло жег.
И валит пар из-под лиловой крышки,
Земля дымится, словно щей горшок.

Еще Цветаева отмечала, как у Пастернака вкраплены в природу бытовые черточки. Но иначе и быть не может: раз жизнь природы и быт человека — тождественны, то понятно, что одно вкрапляется в другое. Природа и быт сводятся к некоему универсальному единству. Но я хочу обратить внимание не на это, а на то, как действует, как работает природа у Пастернака.

А теперь перейдем к другому сопоставлению. Стихотворений «Ландыш» Маршака и «Ландыши» Пастернака.

Чернеет лес, теплом разбуженный,
Весенней сыростью объят.
А уж на ниточках жемчужины
От ветра каждого дрожат.

Бутонов круглые бубенчики
Еще закрыты и плотны,
Но солнце раскрывает венчики
У колокольчиков весны.

Природой бережно спеленутый,
Завернутый в широкий лист,
Растет цветок в глуши нетронутой,
Прохладен, хрупок и душист.

Томится лес весною раннею,
И всю счастливую тоску,
И все свое благоухание
Он отдал горькому цветку.

Это описание ландышей, вернее, ландыша. Описание, в самой статичности которого есть своя прелесть. Ландыш спокойно застыл у тебя перед глазами, «природой бережно спеленутый, завернутый в широкий лист», и вот смотри на него, любуйся. Это — описание. А вот стихотворение Пастернака «Ландыши».

С утра жара. Но отведи
Кусты, и грузный полдень разом
Всей массой хряснет позади,
Обламываясь под алмазом.

Он рухнет в ребрах и лучах,
В разгранке зайчиков дрожащих,
Как наземь с потного плеча
Опущенный стекольный ящик.

Укрывшись ночью навесной,
Здесь белизна сурьмится углем.
Непревзойденной новизной
Весна здесь сказочна, как Углич.

Жары нещадная резня
Сюда не сунется с опушки.
И вот тыходишь в березняк,
Вы всматриваетесь друг в дружку.

Но ты уже предупрежден:
Вас кто-то наблюдает снизу:
Сырой овраг сухим дождем
Росистых ландышей унизан.

Он отделился и привстал
Кистями капелек повисши,
На палец, на два от листа,
На полтора — от корневища.

Шурша, неслышно, как парча,
Льнут лайкою его початки,

Весь сумрак роши сообща
Их разбирает на перчатки.

Это совсем другое стихотворение! Противоположное первому по своему характеру, по своей природе. И это слышит всякий. Но в чем эта противоположность? Попытаюсь в этом разобраться. Начало стихотворения — это оглушительная метафора полдня, обрушившегося жарой: «И грузный полдень разом всей массой хряснет позади, обламываясь под алмазом». Затем происходит масса всяких действий: борьба между тенью кустов — продолжением ночной прохлады — и зноем: «Жары нещадная резня сюда не сунется с опушки». А рядом с враждой намечается также некая дружба, человек и березняк моментально вступают во взаимодействие: «Вы всматриваетесь друг в дружку». Человек всматривается в березняк, а березняк всматривается в человека. Это даже не сразу понятно. Они всматриваются друг в друга с очевидной симпатией. И вдруг кто-то третий незримо вторгается в их общество, нарушает интимность. Этот третий — ландыши: «сырой овраг сухим дождем росистых ландышей унизан». Давайте разберемся в прилагательных. Здесь сами понятия находятся в причудливой связи. Они сталкиваются, как бы отрицают друг друга. Но через это отрицание утверждается единство. Вот как: овраг сырой, а дождь ландышей сухой. Дождь почему-то сухой. А между тем сказано, что ландыши — росистые. Почему так? А вот почему: есть в природе настоящий дождь, состоящий из чистой влаги. И по сравнению с ним дождь ландышей, хотя бы и росистых, конечно, сухой. А дождю ландышей на земле не лежит: «он отделился и привстал, кистями капелек повисши». Он повис, потому что устал от напряжения. И мы точно знаем, на сколько он привстал. Мы ощущаем совершенную работу: «на палец, на два от листа, на полтора от корневища». Пастернак это знает, потому что он сам воскликнул: «Искусство — дерзость глазомера». А Мандельштам сказал, что у художника, у поэта «хищный глазомер простого столяра». И они между собой не сговаривались. Наконец, последняя строфа насыщена действием до краев. И только, быть может, — не я, но кто-нибудь другой — упрекнет эти действия в излишней причудливости или даже вычурности.

Послушаем критиков. К.И. Чуковский: «Пытаясь запечатлеть наиболее точно, во всей полноте, во всей сложности, то или иное мгновение своего бытия, он — то есть Пастернак — ошеломленный хаосом красок, звучаний и чувств, торопился воплотить всю сумятицу впечатлений в стихах» [8]. Банников: «Поэт стремится выразить свою мысль, свое впечатление, часто описывая предмет со многих концов разом. Будто торопясь зафиксировать, охватить быстрым очерком поток явлений, Пастернак пропускает несущественное, прерывая, нарушая логические взаимосвязи, и заботится прежде всего о передаче атмосферы, настроения или состояния в их подлинности... В стихах Пастернака всегда ощущаешь... стихийный лирический напор, порывистость, динамичность. Строчки его стихов, по выражению Виктора Шкловского, «рвутся и не могут улечься, как стальные прутья, набегая друг на друга, как вагоны внезапно заторможенного поез...» [9].

Дальше Синявский: «Пастернака увлекала задача — в пределах стихотворения воссоздать всеохватывающую атмосферу бытия, передать владеющее поэтом «чувство короткости со вселенной». В его стихах лирическое повествование не развивается последовательно, от явления к явлению, но скачет «поверх барьеров», тяготея к широкой эскизности, к размашистому живописанию целого. С помощью иносказаний, переносных значений, вещи сдвигаются со своих насиженных мест и приходят в бурное хаотическое движение, призванное запечатлеть действительность в ее естественном беспорядке. Он — Пастернак — развертывает стихотворную фразу во всей сложности соподчинений, перебивает себя, опускает, как это случается в обиходе, некоторые связующие звенья, а главное — стремится к свободной, раскованной поэтической речи, обладающей широким дыханием и построенной на развитии больших и целостных интонационных периодов. Способность мыслить и говорить в стихах не отдельными строчками, а строфами, периодами, оборотами... Несмотря на огромную словесную работу и высокое мастерство его стихи не производят впечатления изящно отделанных вещей. Напротив — это скорее неуклюжая, местами затрудненная до косноязычия речь с неожиданными остановками и повторениями, речь «взахлеб» и «навзрыд», переполненная громоздящимися и лезущими друг на друга словами» [10]. То же самое лучше всех сказал сам Пастернак о себе, имея в виду другого человека, Петра Первого. Пастернак писал стихи так, как, по его, Пастернака, представлению, строил Петр свою северную столицу:

Как в пулю сажают вторую пулю
Или бьют на пари по свечке,
Так этот раскат берегов и улиц
Петром разряжен без осечки.

И видно недаром через две строфы после приведенной Пастернак, продолжая говорить о Петре, как-то незаметно переходит от местоимения 3-го лица к местоимению 1-го лица, как бы перевоплощаясь в своего героя:

Нет времени у вдохновенья. Болота,
Земля ли иль море, иль лужа, —
Мне здесь сновиденье явилось, и счеты
Сведу с ним сейчас же и тут же.

Мне здесь сновиденье явилось, а не Петру.

Из всего сказанного критиками можно выделить несколько моментов, характеризующих манеру, стиль, поэтику раннего Пастернака. Первое: движение стиха, стремительное и бурное в своей хаотичности. Второе: концентрированная метафоричность. Третье: смещение предметов или понятий. И четвертое — опущение некоторых логических звеньев. Вот все, что сказали критики и что в тысячу раз, естественно, сильнее выразил сам поэт в переводе на язык элементарных фиксаций. Их я немножечко проиллюстрирую.

Гроза моментальная навек

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это
Время он, нарвав охапку
Молний, с поля ими трафил
Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья
Разлилась волна злорадства
И, как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознания:
Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днем.

Тема этого стихотворения — стремительность, когда мигает обвал сознания. Сознанию, привыкшему мыслить категориями ньютоновской физики, необходима масса покоя, чтобы зафиксировать предмет. И вдруг масса исчезла. И перед тобою ступок энергии, луч. Цветаева так и сказала про поэзию Пастернака: «Световой ливень». Итак, первое: стремительность стиха. Второе: метафорическая сгущенность Пастернака, о которой мы упоминали. Вот, послушайте:

Морской мятеж

Придается все.
Лишь тебе не дано примелькаться.
Дни проходят,
И годы проходят,
И тысячи, тысячи лет.
В белой рьяности волн,
Прячась
в белую пряность акаций,
Может, ты-то их,
Море,
И сводишь, и сводишь на нет.

Ты на куче сетей.
Ты курлычешь,
Как ключ, балагурия,
И, как прядь за ушком,
Чуть щекочет струя за кормой.
Ты в гостях у детей.
Но какую неслыханной бурей

Отзываешься ты,
Когда даль тебя кличет домой!

Допотопный простор
Свирепеет от пены и сипнет.
Расторопный прибор
Сатанеет
От прорвы работ.
Все расходится врозь
И по-своему воеет и гибнет,
И, свинея от тины,
По сваям по-своему бьет.

Пресноту парусов
Оттесняет назад
Одинакость
Помешавшихся красок,
И близится ливня стена.
И все ниже спускается небо,
И падает накошь,
И летит кувырком,
И касается чайками дна.

Гальванической мглой
Взбаламученных туч
Неуклюже,
Вперевалку, ползком,
Пробираются в гавань суда.
Синеногие молнии
Лягушками прыгают в лужу.
Голенастые снасти
Швыряет
Туда и сюда.

Такая вот концентрация метафор у Пастернака! Третье — смещение понятий. Смещение как бы предмета. Но в поэзии предмет — это слово, название предмета. У Пастернака происходит некоторое преобразование понятий, некоторое их смещение. Например, такая строфа:

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Забрызганный, закапанный
Мильоном синих звезд.

Я всегда считал и теперь считаю, что это — самое веселое и радостное четверостишие. А к чему сводится строфа? К миллиону слез. Это — чародейство. Незаметно осуществлен некий сдвиг. Сместилось понятие. То есть семантика слова «слезы» не то чтобы сместилась, она выступила с обратным знаком. Слово как бы перескочило со своей смысловой оси на противоположную орбиту. Еще пример такого рода:

Когда случилось петь Офелии, —
А горечь слез осточертела, —
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.

Только послушайте: «Горечь слез осточертела» — какие слова рядом стоят! Бывало ли такое в русской поэзии? Да, бывало: «крестьянин, торжествуя, на дровнях обновляет путь». Критики набросились на Пушкина: как можно ставить рядом два такие слова — высокое слово «торжествуя» и такое низкое слово — «дровни»! Вот Синявский пишет: «Смело вводя в высокую поэзию низкий язык жизни, городской современности, Пастернак не гнушается канцеляризмами, обиходным просторечием, разговорными идиомами. В новом применении эти формы, стершиеся в нашем быту, как разменная монета, звучат свежо, неожиданно... Пастернак склонен на самые возвышенные темы объясняться без обиняков, по-домашнему, и взволнованное величие Кавказа передавать запросто, в тоне фамильярной бытовой беседы — «не в своей тарелке», или «Кавказ был весь, как на ладони, и весь, как смятая постель...» Его своеобразие в том и состоит, что он поэтизирует мир с помощью прозаизмов, которые вливают в стихи правду жизни и потому переводят их из сферы сочиненной выдумки в разряд подлинной поэзии» [11]. А пример я приведу:

Я был разбужен спозаранку
Щелчком оконного стекла.
Размокшей каменной баранкой
Внизу Венеция плыла.

Венеция видится Пастернаку «размокшей каменной баранкой». Блок написал о Венеции:

Холодный ветер от лагуны,
Гондол безмолвные гроба,
Я в эту ночь больной и юный
Простерт у львиного столба.

Блок мобилизует все исторические и культурные ассоциации; у него гондолы, святой Марк, каменные львы, дожи, у него венецианская живопись, икона. Даже портовая экзотика мобилизована:

О красный парус в зеленой дали,
Черный стеклярус на темной шали.

Мы ничего этого не видели, не знаем, но узнаем. Потому что мы про все это читали. Вот она, Венеция! Вот, как я ее себе представлял по книгам и по картинкам. А у Пастернака «Размокшей каменной баранкой внизу Венеция плыла». Так он ее увидел. Почему Кавказ, как смятая постель, почему Венеция — каменная баранка? На этот вопрос отвечать не следует, и задавать его, стало быть, не надо.

Последнее — это опущение логического звена. «Скоропись Пастернака, — пишет Цветаева, — приводит к выпадению каких-то смысловых и синтаксических элементов, без которых стих для неискушенного читателя непонятен».

Под Киевом — пески
И выплеснутый чай,
Присохший к жарким лбам,
Пылающим по классам.

Чай, успевший превратиться в пот, выплеснуться наружу и высохнуть — вот, что это такое. А почему «пылающие лбы по классам»? Потому что в 3-м классе, самом дешевом, — жарко, а во 2-м — прохладней. А в 1-м классе еще лучше, он самый дорогой. Поэтому лбы пылают по классам. Начиная с «песка под Киевом», это образ жары, зноя, пекла. Ощущение зноя — вот чего добился Пастернак опущением логических звеньев.

О технике Пастернака говорит Давид Самойлов в своей «Книге о русской рифме» [12]. На самом деле это не история русской рифмы, а история русского стиха. Это книга замечательнейшая. В ней прекрасно сказано о рифме Пастернака, о его рифмовке. Рифма Пастернака никем не превзойдена. Ритмикой своей он несказанно обогатил русскую поэзию. Фонетика его — изумительна. И самое ценное — это гармония всех элементов стиха, благодаря которой все звучание и все движение стиха идеально соответствует, так сказать, объекту выражения. То есть, другими словами, — цели, авторскому смыслу. С этой точки зрения — «точки слушания» — послушайте, пожалуйста, стихотворение «Ледоход»:

Еще о восходах молодых
Весенний грунт мечтать не смеет.
Из снега выкатив кадык,
Он берегом речным чернеет.

Заря, как клещ, впилась в залив.
И с мясом только вырвешь вечер
Из топи. Как плотолюбив
Простор на севере зловещем!

Он солнцем давится взаглот
И тащит эту ношу по мху.
Он шлепает ее об лед
И рвет, как розовую семгу.

Капель до половины дня,
Потом, морозом землю скомкав,
Гремит плавающих льдин резня
И поножовщина обломков.

И ни души. Один лишь хрип,
Тоскливый лягз и стук ножовый,
И сталкивающихся глыб
Скрежещущие пережевы.

И последнее стихотворение Пастернака, которое я прочту:

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
Скала и — Пушкин. Тот, кто и сейчас,
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
Не нашу дичь: не домыслы в тупик
Поставленного грека, не загадку,
Но предка: плоскогубого хамита,
Как оспу, перенесшего пески,
Изрытого, как оспую, пустыней,
И больше ничего. Скала и шторм.

В осатаненьи льющееся пиво
С усов обрывов, мысов, скал и кос,
Мелей и миль. И гул, и полыханье
Окаченной луной, как из лохани,
Пучины. Шум и чад и шторм взасос.

Светло, как днем. Их озаряет пена.
От этой точки глаз нельзя отвлечь.
Прибой на сфинкса не жалеет свеч
И заменяет свежими мгновенно.

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
На сфинксовых губах — соленый вкус
Туманностей. Песок кругом заляпан
Сырыми поцелуями медуз.

Он чешуи не знает на сиренах,
И может ли поверить в рыбий хвост
Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных
Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд?
Скала и шторм и — скрытый ото всех
Нескромных — самый странны, самый тихий,
Играющий с эпохами Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех...

Толчком к этому стихотворению была всем известная картина Айвазовского. Пушкин — олицетворение того знания, которое древнее европейской, греческой цивилизации. Знание грека есть миф, а высшее знание поэзии — выше мифа, потому что проще и мудрее.

Пушкин не верил, что у женщин есть чешуя и рыбий хвост, потому что его знание было выше, чем знание мифа.

II

«Поздний Пастернак» — это вторая моя лекция о Пастернаке. Я и думал прочесть две лекции. Но обстоятельства складываются так, что их будет не две, а три. Но в сущности это одна лекция. И вся она, от начала и до конца, посвящается Лидии Корнеевне Чуковской.

Еще в начале 30-х годов, в книге «Второе рождение», цикл «Волны», Пастернак предсказывает свою позднейшую манеру:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Заметьте — немота, а потом простота. О немоте вспомните «Силенциум» Тютчева, вспомните «Силенциум» Мандельштама. А о какой простоте идет речь? О простоте поэтического изъяснения. Говоря о сложности и простоте в поэзии, следует различать два рода сложности: первая и главная и единственная настоящая сложность — это та, которая определяется глубиной откровения, высотой постижения, заключенного в стихах. Такая сложность — неременный признак и достоинство большой поэзии. В этом смысле каждый настоящий поэт сложен, и чем крупнее, тем сложнее. Пушкин — самый сложный русский поэт. Чрезвычайно сложна Ахматова. Очень сложен Мандельштам. Преодолеть такую сложность значит для читателя — нырнуть в глубину «Медного всадника», подняться до вершин философской лирики Пушкина, Баратынского, Тютчева. Это значит — заполнить собственными мыслями, ощущениями, переживаниями то свободное пространство, которое оставляют за собой стихи поэта. А понимание поэта читателем должно выразиться в том, что это будет не произвольное заполнение свободного пространства какими-то читательскими ассоциациями, а твои мысли и чувства будут, как по камертону, выверены по слову поэта. Это — всасывающее, втягивающее тебя свободное пространство.

При этом стих Пушкина, самого сложного из русских поэтов, — прост. И поэтому создается иллюзия, что его поэзия также проста. И те, кто находится в плену этого заблуждения, не сознают, что они берут лишь то, что находится на поверхности пушкинской поэзии, то есть ее малую часть. Тот, кто нырнул на метр, думает, что у Пушкина есть дно. Тот, кто нырнул на километр, знает, что дна нет. Стих — это материальная система, носитель поэзии, некой духовной субстанции. Так же, как слово — знак, так звук — материальное выражение мысли, идеального.

Второй род сложности — это сложность поэтического изъяснения. И вытекающая из нее для читателя затрудненность внешнего восприятия стихов. При этом само собой затрудняется или даже исключается понимание сути стиха, то есть поэзии. То есть лексико-словесный материал стихов: фразеология, синтаксис, ритмика, строфика и другие элементы языка сами по себе могут быть сложны. Кроме того, есть элементы собственно стиха, специальные литературные приемы, которые называют тропами, как, например, метафора. Такая вот сложность, вторая, сама по себе не является ни достоинством, ни недостатком. Это своеобразие стиля, художественной манеры. У раннего Пастернака такая сложность была оправдана блистательной поэзией и неотделима от нее. Ибо стиль, в конечном счете, не

есть совокупность технических приемов и не есть нечто субъективно-преднамеренное, а есть нечто объективное. Выражение, отпечаток индивидуальности художника. А у некоторых стихотворцев эта вот усложненность — есть вычурность, проявление внутренней несостоятельности, духовной неполноценности и пустоты. А Вознесенский — идеальный образец, классический пример кажущейся сложности, внутри которой — пустота и извращенность. А поэзия его, в сущности, элементарна.

Так вот — ранний Пастернак со стороны внешнего восприятия для многих был и есть сложный поэт. А со стороны «внутреннего проникновения», проникновения поэзии в жизнь, всякий поэт чем крупней, тем сложнее.

Поздний Пастернак «впал в неслышанную простоту» в том смысле, в каком мы говорили о простоте пушкинских стихов. Что же касается первого и главного рода сложности — с точки зрения духовного содержания поэзии — поздний Пастернак никак не проще раннего. Сам Борис Леонидович в 1956 году резко осудил свою манеру до 1940 года. Но я полагаю, что это самый несправедливый и пристрастный суд в жизни Пастернака, совершенный им над собой. Суд этот вызван двумя обстоятельствами: во-первых, беспощадной взыскательностью к себе, к своему творчеству. И, во-вторых, переходом поэта на новые эстетические и мировоззренческие позиции. Но сейчас я хочу напомнить то, с чего начал первую лекцию. Что главное, если говорить о раннем и позднем Пастернаке, — не противоположность, не различие, хотя есть противоположность и велики различия. Главное — единство. Главное то, как ранний и поздний Пастернак дополняют друг друга. И как они образуют то гармоническое целое, тот мир, который мы именуем поэзией Пастернака, уже не различая раннего и позднего. Вот образец поэтического почерка позднего Пастернака:

Лето в городе

Разговоры вполголоса,
И с поспешностью пылкой
Кверху собраны волосы
Всей копною с затылка.

Из-под гребня тяжелого
Смотрит женщина в шлеме,
Запрокинувши голову
Вместе с косами всеми.

А на улицах жаркая
Ночь сулит непогоду,
И расходятся, шаркая,
По домам пешеходы.

Гром отрывистый слышится,
Отдающийся резко,
И от ветра колышется
На окне занавеска.

Наступает безмолвие,
И по-прежнему парит,
И по-прежнему молнии
В небе шарят и шарят.

А когда светозарное
Утро знойное снова
Сушит лужи бульварные
После ливня ночного,

Смотрят хмуро по случаю
Своего недосыпа
Вековые, пахучие
Неотцветшие липы.

Мы узнаем окрыленность, упругую энергию стиха раннего Пастернака, его ритмику, его свободный полет, но при этом — какая простота и прозрачность! Непринужденность, естественность поэтической речи достигает здесь мыслимого предела. Техника стиха доходит до такой высоты и обретает такое качество, что уже перестает восприниматься как техника. Ее как бы нет, она как бы не существует как таковая. Картина, настроение создаются в этом стихотворении самыми скупыми средствами, почти без всяких специальных поэтических приемов, с помощью простых так сказать прямых слов. Но каждое слово, в своем необходимом и незаменимом сцеплении с другими словами, во всем интонационно-ритмическом движении стиха — каждое слово на уровне художественного образа. Дело в том, что метафора — это один из способов реализации образа, но вовсе не единственный. Поэтический образ может быть реализован и прямыми словами: «Туча по небу идет, бочка по морю плывет» — это великолепный поэтический образ. В стихотворении «Лето в городе» надо пристально всматриваться, чтобы обнаружить две метафоры: одна, простейшая, в начале стихотворения: у женщины закинута кверху коса, и это уподобляется шлему. А вторая в конце: «Смотрят, — опять же, — хмуро по случаю своего недосыпа вековые пахучие, неотцветшие липы». «По случаю недосыпа» — это прозаизм, почти канцеляризм. Но о том, что прозаизмы у Пастернака становятся средством, носителями высокой поэзии, было говорено в прошлый раз. Это стихотворение — чисто пастернаковское, и метафора эта «смотрят хмуро по случаю...» — метафора чисто пастернаковская, одухотворение природы. Но разум наш отказывается воспринимать эту метафору как поэтический прием. Это настолько органично и натурально, что авторское видение тут же, моментально, подсознательно, без всякого усилия воображения, без фильтра рассудка нашего, становится нашим видением. Со стороны Пастернака это не прием, а ощущение вещи, но уже и с нашей стороны вслед за ним. Ощущение субъективно пастернаковское лишь потому, что впервые им зафиксировано. Но, вместе с тем, это ощущение объективное, ибо оно всем нам доступно и сразу становится нашим достоянием.

Стихи позднего Пастернака — это, как и раньше — стремительная динамическая запись, но лишенная метафорической сгущенности, большой концентрации метафор. Эта новая пастернаковская запись

лишена также тех разрывов, сдвигов и смещений, которые отличали манеру раннего Пастернака. Динамика образов, их саморазвитие, самодвижение осуществляются теперь легко, без всякого напряжения.

Весна в лесу

Отчаянные холода
Задерживают таянье.
Весна позднее, чем всегда,
Но и зато нечаянней.

С утра амуруется петух,
И нет прохода курице.
Лицом поворотясь на юг,
Сосна на солнце жмурится.

Хотя и парит и печет,
Еще недели целые
Дороги сковывает лед
Корою почернелюю.

В лесу словый мусор, хлам,
И снегом все завалено.
Водю с солнцем пополам
Затоплены проталины.

И небо в тучах как в пуху
Над грязной вешней жижицей
Застряло в сучьях наверху
И от жары не движется.

Это стихотворение — не просто «Весна в лесу», небольшой пейзаж, локальная картинка. Это целый мир в весеннем развороте. Так же и ранний Пастернак — брал кусок живой природы, и в нем было опрокинуто все мироздание. Здесь нет большой разницы. Но поздний Пастернак еще в большей степени, чем ранний, выражает и прямо подчеркивает единство жизни, цельность бытия:

Я кончился, а ты жива,
И ветер жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все дерева
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На влаге бухты корабельной.
И это — не из удалства,
И не из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

В каждом стихотворении позднего Пастернака вновь и вновь дается могучим в своей объемности образ мира. Но прошу обратить внимание на важнейшее обстоятельство. Чем дальше, тем быстрее растет напряжение заключенной в этих стихах мысли. Именно мысли, а не чувства. С прежней остротой мироощущения теперь соединяется новая глубина *миропонимания*. То, что поэзия вообще есть органический сплав, это трюизм, букварная пропись. Но дело в соотношении этих элементов. У разных поэтов иногда преобладает одно из этих двух начал, выступающих в единстве, но не равновеликих по своему удельному весу. Ранний Пастернак писал:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

А теперь не только «страсти разряды», но и мысли разряды такой же силы. И вот гармоничнейший — не говорю «величайший», а гармоничнейший из поэтов XX-го века, Борис Пастернак, обретает новую, последнюю, высшую гармонию, равновесие мысли и чувства. Как Пушкин и как Ахматова. Было бы ошибкой полагать, что поэзия раннего Пастернака лишена мысли. Просто мысль там претворялась своеобразно и не выступала на первое место. Вот, что писала по этому поводу Цветаева в статье «Световой ливень»: «О Пастернаке и мысли. Думает? Нет. Есть мысль? Да. Но вне его волевого жеста: это она в нем работает, роет подземные ходы, и вдруг — световым взрывом — наружу. Откровение, озарение» [13]. То, что Марина Ивановна отметила, это произвольность мысли раннего Пастернака. У позднего Пастернака мысль соединилась с волевым жестом. Налицо упорное и осознанное поэтом стремление к познанию вещей как таковому и к познанию вещей как таковых.

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

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

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.

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

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

Так некогда Шопең вложил
Живос чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.

Обратите внимание: это напряжение мысли, а писать он хочет про страсть: «восемь строк о свойствах страсти». В этом стихотворении хватает, конечно, и страсти. Оно само — концентрированная мысль, а предмет его — страсть.

Поздний Пастернак стремится писать о самом главном: о сущности мира, о смысле жизни, о месте и назначении человека в потоке всеобщего бытия. Даже время и пространство, данные раннему Пастернаку в ощущении, как земля и воздух, теперь становятся для него объектом интенсивности поэтического осмысления. Ранний Пастернак писал:

Как я присматривался к матерьялам,
Валились зимы кучей, шли дожди,
Запахивались вьюги одеялом
С грудными городами на груди.

Какое нечеловеческое, сверхъестественное ощущение пространства! У Мандельштама, когда возвращается Одиссей, «пространством и временем полный» — это нечто равновеликос. Но поздний Пастернак думает: что такое время? Категория более сложная, чем пространство?

Снег идет

Снег идет, снег идет.
К белым звездочкам в буране
Тянутся цветы герани
За оконный переплет.

Снег идет, и все в смятеньи,
Все пускается в полет, —
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.

Словно с видом чудака,
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака.

Потому что жизнь не ждет.
Не оглянись — и святки.
Только промежутки краткий,
Смотришь, там и новый год.

Снег идет, густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой,
Может быть, проходит время?

Может быть, за годом год
Следует, как снег идет,
Или как слова в поэме?

Снег идет, снег идет,
Снег идет, и все в смятеньи:
Убеленный пешеход,
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот.

Поэтическое осмысление — это не умозрительное философствование. И не ждите от такого осмысления готовых формул, рационально-упорядоченных построений и схем. Такое осмысление неотделимо от ощущения вещей. Мысль существует только в образе. Это универсальный закон не только литературы, но и искусства вообще. В стихотворении «Снег идет» само сопряжение идеи времени с явлениями природы (снегопад) и с явлениями человеческого духа («слова в поэме») превращает идею времени из абстрактной категории в живую реальность. Но мы открываем тайну времени, относительность его течения, с совершенно неожиданной стороны:

«В том же темпе, с ленью той или с той же быстротой» мы всем существом начинаем постигать то, что так трудно поддается воображению, уму — зависимость времени от скорости, от перемещающихся в пространстве предметов. А с последней строфой («удивленные растенья...») мы новыми глазами смотрим на нашу жизнь, на поступки, на события окружающего мира в свете этого дива, в свете гения Эйнштейна и гения Пастернака. Вот так Пастернак средствами поэзии исследует природу времени. Наши потемки могут, к несчастью, забыть, что мы, их предки, жили в эпоху Рябого и Адольфа. Но они не забудут, что мы жили в эпоху Эйнштейна и Пастернака.

Но, понимая искусство как инструмент исследования жизни, надобно иметь в виду конечную цель этого исследования. То исследование жизни, которым занимается поэзия, в отличие от науки, не есть бесстрастное познание ради познания. Конечная цель, сверхзадача художественного познания, есть возвышение человека, счастье человека. А счастье людей, как известно, добывается дорогой ценой. Искусство — добрая вещь по отношению к тем, к кому оно адресовано, к нам. И очень жестокая вещь по отношению к тем, кто нам его дает, к художникам. Потому что, совершая свои открытия, поэт расходует не только словесный материал, но и материал, именуемый нервами и мозгом, кровью. Этот расход у позднего Пастернака колоссален. Но еще в 1932 году Пастернак сказал о том, что приносит художнику зрелость. Он употребляет даже слово «старость», хотя ему было еще очень далеко до старости. Но он как бы предвидит свою старость, свое будущее. Эти слова относятся к творчеству Пастернака вообще, но особенно к его позднему творчеству, хотя написано это в 1931 году.

О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.

Но старость — это Рим, который,
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

Если сравнить это стихотворение Пастернака со стихотворением на ту же тему Мандельштама «Холодок щекочет темя», видна вся разница в поэтике Пастернака и Мандельштама, коренная разница.

И поздний Пастернак раздаривает себя так же щедро, как и ранний.
Но он уже не молод и раздаривает себя не стихийно, а целеустремленно:

В московские особняки
Врывается весна нахрапом.
Выпархивает моль за шкапом
И ползает по летним шляпам,
И прячут шубы в сундуки.

По деревянным антресолям
Стоят цветочные горшки
С левкоем и желтофиолем,
И дышат комнаты привольем,
И пахнут пылью чердаки.

И улица запанибрата
С оконницей подслеповатой,
И белой ночи и закату
Не разминуться у реки.

И можно слышать в коридоре,
Что происходит на просторе,
О чем в случайном разговоре
С каплей говорит апрель.
Он знает тысячи историй
Про человеческое горе,
А по заборам стыннут зори
И тянут эту канитель.

И та же смесь огня и жути
На воле и в жилом уюте,
И всюду воздух сам не свой.
И тех же верб сквозные прутья,
И тех же белых почек вздутья,
И на окне, и на распутье,
На улице и в мастерской.

Зачем же плачет даль в тумане
И горько пахнет перегной?
На то ведь и мое призванье,
Чтоб не скучали расстоянья,
Чтобы за городской гранью
Земле не тосковать одной.

Для этого весной ранней
Со мною сходятся друзья,
И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

Вот, что такое призвание поэта — утолить тоску, согреть холод бытия. У Манделштама есть об этом: «Слово — чистое веселье, исцеленье от тоски».

Поэзия Пастернака всегда, с самого начала, служила добру и была исполнена человечности. Недаром, подводя итог своему разговору о книге Пастернака «Сестра моя — жизнь», подводя итог самой книге, Цветаева сказала: «И никто не захочет стреляться, и никто не захочет расстреливать» [14]. И она, Цветаева, цитирует оттуда: «И вдруг пахнуло выпиской из тысячи больниц». Но ранний Пастернак служил добру опосредованно, через красоту. И сам он сознавал, мне кажется, отсутствие в своей поэзии прямо выраженных нравственных начал. Вот стихотворение 1928 года «Рослый стрелок» [15]:

Рослый стрелок, осторожный охотник,
Призрак с ружьем на разливе души!
Не добирай меня сотым до сотни,
Чувству на корм по частям не кроши.

Дай мне подняться над смертью позорной.
С ночи одень меня в тальник и лед.
Утром спугни с мочежины озерной.
Целься, все конечно! Бей меня влет.

За высоту ж этой звонкой разлуки,
О, пренебрегнутые мои,
Благодарю и целую вас, руки
Родины, робости, дружбы, семьи.

Поэт обращается к своему второму я — альтер эго — к взыскующей совести своей, к беспощадному нравственному принципу. К призраку с ружьем на разливе души. Он ему молится: «Рослый стрелок, осторожный охотник...». А Пастернак нечасто молился в стихах. «Не как люди, не еженедельно» — молитва, «Рослый стрелок» — молитва и «Гамлет» молитва, я думаю. И поэт закликает этого призрака, свою совесть: «Чувству на корм по частям не кроши». Почему «по частям»? Потому что Пастернаку кажется в этот момент, что истинно поэтическое, то есть цельное осознание мира несовместимо с преданностью нравственным идеям, с какими-то частностями, хотя бы и очень благородными. Ему думается, что служение нравственному чувству крошит по частям поэта, то есть убивает в поэте поэта. Как Ньютон сказал: «Физика, берегись метафизики», под «метафизикой» подразумевая философию вообще и считая, что физику нечего связываться с философией. Так же и Пастернак мог, по-видимому, в свое время сказать: «Эстетика, искусство, берегись этики. Поэзия, берегись морали». Он, собственно, это и сказал в «Рослом стрелке». Но в последней строфе этого стихотворения звучит такая горечь, боль, самоосуждение, такая любовь ко всему тому, чем пренебрег поэт во имя чистого искусства, что здесь видится весь поздний Пастернак. Поэт, написавший эти строки, должен был прийти к тому, к чему он и пришел, начиная с 40-х годов.

«Поэзия, — цитирую Манделштама, — есть сознание своей правоты». У Пастернака в стихотворении «Рослый стрелок» уже чувствуется

некоторый разлад между «физикой» и «метафизикой». Длительный разлад такого рода, разлад сознания, был немислим для такого художника, как Борис Пастернак.

.....
Морозная ночь походила на сказку,
И кто-то с навьюженной снежной гряды
Все время незримо входил в их ряды,
Собаки брели, озираясь с опаской,
И жались к подпаску, и ждали беды.

Здесь звуковые повторы и совпадения — все служит одной цели: усилить ощущение таинственности, волшебности свершающегося. Весь звуковой рисунок выражает сокровенность, необычайность происходящего. У позднего Пастернака, с его новым мирозерцанием, иначе, не так, как раньше, звучат старые темы, тема искусства, любовная тема и тема гражданская. Роль художника теперь представляется и в масштабе всечеловеческом, вселенском. Художник — уполномоченный вечности, глашатай высших начал, и его деятельность — это непрерывно, неустанно творимый подвиг:

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

Это последние строфы стихотворения «Ночь». Тот же мотив в другом стихотворении — «Музыка». Вот кусок из него:

Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
А собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,

Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Таков образ художника у позднего Пастернака. Любовь также возводится в ранг высокого таинства, священнодействия. Свеча любви одиноко пылает, противоборствуя всему мировому хаосу, и холоду, и вьюге. Это «Зимняя ночь». Между прочим, есть отличный разбор этого стихотворения, сделанный Давидом Самойловым. Но я и не хочу разбирать это стихотворение. Я просто прочту его, чтобы проиллюстрировать мысль, которую высказал:

Мело, мело по всей земле.
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол,
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела,

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

В любовной лирике позднего Пастернака все чаще встречаем улики времени, приметы века. И это, по существу, есть гражданская поэзия.

Гражданская поэзия, в отличие от поэзии политической, выражает душу эпохи. «Слово о полку Игореве», «Медный всадник», «Реквием» Ахматовой — вот что такое гражданская поэзия. Пастернак никогда не был ни асоциальным, ни даже внесоциальным поэтом, как принято было считать с легкой руки чересчур доверчивых критиков, толковавших буквально известную строфу раннего Пастернака:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Автор предисловия к большому однотомнику Пастернака, Синявский, очень убедительно показал, что гражданская тема звучит не только в эпических произведениях Пастернака. Опять же, приходится оговариваться, что эпические произведения Пастернака — эпические только по смыслу, а по существу это произведения лирические. Но назовем условно эпическими произведениями «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Высокая болезнь». Не только в этих произведениях, но и в, так сказать, чистой лирике Пастернака, в книге «Сестра моя — жизнь», своеобразно выражена тема революции, тема времени. Но у раннего Пастернака эта тема не занимала самостоятельного места. И решалась она косвенно, не в лоб, не прямо, а через природу. У позднего Пастернака гражданская тема — отчетливее и сильней, чем у раннего. Но звучит она не мажорно, как прежде, а трагически. Такова эпоха и такова новая ориентация Пастернака в связи с эпохой. Но так же, как и у раннего Пастернака, у позднего гражданская тема, как правило, дана не сама по себе, а в переплетении с другими — с темой искусства, с темой любви. Примеры самостоятельного звучания гражданской темы в лирике позднего Пастернака встречаются, но они единичны, как такие вот строки:

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.

Их трупы бальзамируя,
Им посвящая стих,
Рыдающею лирою
Оплакиваю их.

А типично другое: когда гражданская тема звучит не сама по себе, а в сочетании с другими. Если прочесть «Четыре отрывка о Блоке» («Ветер»), можно убедиться, что это стихи не просто о Блоке, но об эпохе Блока, о явлении века. Об эпохе Блока и об эпохе Пастернака. То же самое и в таких стихотворениях позднего Пастернака, как «Разлука» и «Свидание». Сквозь любовную тему прорывается другая. Стихотворение «Разлука» — о насильственном расторжении любящих друг друга людей:

Разлука их обоих съест,
Тоска с костями сгложет.

Во втором стихотворении «Свидание» время хоронит людей заживо:

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

В поэме «Вакханалия» это переплетение темы любовной и темы искусства с темой времени сильно выражено. Вот как разворачивается у Пастернака панорама города:

А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.

В завываньи бурана
Потонули: тюрьма,
Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома.

Ключья репертуара
На афишном столбе
И деревья бульвара
В серебристой резьбе.

И великой эпохи
След на каждом шагу —
В толчее, в суматохе,
В метках шин на снегу,

В ломке взглядов, — симптомах
Вековых перемен, —
В наших добрых знакомых,
В тучах мачт и антенн,

На фасадах, в костюмах,
В простоте без прикрас,
В разговорах и думах,
Умиляющих нас.

И в значеньи двойком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.

Панорама города начинается с тюрьмы, в ней следы великой эпохи, «жизни, бедной на взгляд, но великой под знаком понесенных утрат». Вот так звучит гражданская — в полном смысле — тема у позднего Пастернака.

В поэзии позднего Пастернака зловещим веянием века противостоит сила искусства, сила любви. Искусство есть подвиг:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река.

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено.

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом.

Искусство — подвиг, и любовь — тоже подвиг. В другом стихотворении позднего Пастернака есть такие строки: «Быть женщиной — великий шаг, сводить с ума — геройство». Это излюбленная мысль позднего Пастернака. И в конце «Вакханалии» тот же мотив:

Впрочем, что им, бесстыжим,
Жалость, совесть и страх
Пред живым чернокнижьем
В их горячих руках?

Море им по колено,
И в безумьи своем
Им дороже вселенной
Миг короткий вдвоем.

Здесь любовь — это вызов всему, что враждебно человеку, это утверждение человеческой личности, поруганного человеческого достоинства. Обо всем об этом — о любви и творчестве, о жизни, смерти и бессмертии, написано гениальное стихотворение «Август»:

Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановою
От занавески до дивана.

Оно покрыло жаркой охрою
Соседний лес, дома поселка,
Мою постель, подушку мокрую
И край стены за книжной полкой.

Я вспомнил, по какому поводу
Слегка увлажнена подушка.
Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.

Вы шли толпою, врозь и парами,
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня
Шестое августа по-старому,
Преображение Господне.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная, как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.

С притихшими его вершинами
Сосуществовало небо важно,
И голосами петушинными
Перекликалась даль протяжно.

В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

Был всеми ощутим физически
Спокойный голос чей-то рядом.
То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом:

«Прощай, лазурь преображенская
И золото второго Спаса.
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.

Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я — поле твоего сраженья.

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство» [15]

Я хочу сейчас прочитать отрывок из одного письма Пастернака, мало известный текст: «Любой вид искусства, особенно поэзия, означает нечто гораздо большее, чем заключает в себе. Его — то есть искусства — суть и значение символичны. Это ни в коей мере не означает, что мы владем ключом, которым можем за каждым словом или положением открывать некий тайный смысл, мистический, оккультный или провиденциальный, как ошибочно полагалось в отношении драм Ибсена, Метерлинка или

Леонида Андреева. И это не означает также, что каждый подлинно поэтический текст должен непременно быть иносказанием или аллегорией. Я хочу сказать, что помимо и сверх отдельных троп и метафорических ходов стихотворения существует стремление к символичности, подспудная тяга самой поэзии и всего искусства в целом — и в этом его главное значение — устанавливать связь между основным содержанием произведения и более широкими и значительными идеями для того, чтобы выразить величие жизни и неизмеримую ценность человеческого существования. Я хочу сказать, что искусство себе не равнозначно, не означает только самое себя. А что оно, в действительности, означает нечто помимо самого себя. Именно в этом смысле мы признаем искусство символическим по существу». И далее: «Искусство для меня — улика и примета. Оно должно свидетельствовать о том, что мы находимся в присутствии новых, несметных богатств. В присутствии великого» [16]. Вот видите — искусство для того, чтобы выразить величие жизни. А вот Синявский в своей книге «Голос из хора» пишет: «Искусство и жизнь. А может, и нет никакой жизни, а есть одно искусство». Странно, что это пишет исследователь Пастернака. Я думаю, что подлинный художник или даже просто мыслитель скорее написал бы наоборот. Старинный спор — искусство ради жизни или искусство ради искусства — бессмысленный и схоластический спор. Не искусство ради жизни, не искусство ради искусства. А искусство есть явление жизни, есть проявление жизни. Искусство есть сама жизнь. Вот что говорит Пастернак и что отрицает один пастернаковед. Я прочитаю очень важное стихотворение позднего Пастернака «Гамлет».

Гул затих. Я вышел на подмошки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

А теперь скажу еще только об одном. Да об этом я говорил несколько раз — что единство всего творчества Пастернака важнее, глубже и значительнее, чем различия между какими бы то ни было периодами этого творчества. Вот такое четверостишие раннего Пастернака:

Стучат колеса на селе,
Струятся и хрустят колосья,
Далеко, на другой земле,
Рыдает пес, обезголосев.

Это не стихи раннего или позднего Пастернака. Это стихи Пастернака.

Пастернак в огромной мере способствовал формированию современной школы русского стиха. Вернее, я бы так сказал: самой лучшей, самой плодотворной школы русского стиха. Способствовал, как Ахматова, как Мандельштам. И даже больше, чем Ахматова и Мандельштам потому только, что его, Пастернака, и именно позднего Пастернака, прочли в России раньше, чем прочли по-настоящему Ахматову и Мандельштама. Так случилось. Я говорю: школа современного русского стиха, а не школа поэзии. Школы поэзии вообще в этом смысле быть не может. Каждый настоящий поэт есть сам по себе школа поэзии. А школа стиха может быть. Я упоминал несколько раз имя поэта Давида Самойлова. Почитайте его стихи. И не только его. Лучших поэтов России — Марию Петровых, Арсения Тарковского. Это и есть современный русский стих. А что такое вообще «современный стих»? А вот Пушкин — современный стих: «Алла велик! К нам из Стамбула пришел гонимый янычар, — когда нас буря долу гнула, и пал неслыханный удар. От Руцука до старой Смирны, от Трапезунда до Тульчи, скликая псов на праздник жирный, толпой ходили палачи». Эти строки Пушкина современны и по лексике. Выражение «долу гнуть» и сейчас употребляют люди, которые любят русский язык. А я специально возьму любую строфу из этого стихотворения:

Стамбул гяуры нынче славят,
А завтра кованой пятой,
Как змия спящего, раздавят
И прочь пойдут и так оставят.
Стамбул заснул перед бедой.

А здесь лексика несовременная. И «гяуры» не говорят. И даже слово «нынче», к великому сожалению, к несчастью, выходит из употребления, из речевого обихода. И слово «змий» сейчас не говорят. А тем не менее, несмотря на лексику 19 века, это есть современный стих. Опять пересекаются у меня имена Пушкина и Пастернака, и не случайно они пересекаются. Я читал в первой лекции стихотворение Пастернака о Пушкине. Там сфинкс. И Пушкин — неявно, косвенно, уподоблен ему, мудрому и загадочному сфинксу. Так там сфинкс хамитский. И мы знаем, что сфинкс — явление средиземноморской, красноморской культуры. Но мало кто знает, что есть не только красноморский сфинкс, а и беломорский. Вот я держу в руке игрушку глиняную, свистульку [свистит]. Это есть беломорский сфинкс. Не знаю, делают ли сейчас сфинксов на Красном море и на Средиземном, думаю, что нет. Я рядом живу с этими морями. А вот у Белого моря делают сейчас сфинксов. Вот, посмотрите: голова человека, борода могучая, рыжая. меховая шапка. А тело животного. Это сфинкс. Его привез с Севера Анатолий Гелескул. Он

подарил мне его, когда я уезжал из России. И этот сфинкс — не только сфинкс. Он еще и феникс. Вот у него перья, вот у него крылья. Это сфинкс-феникс. А что такое феникс? У Даля написано: «Феникс — баснословная птица древних». И еще: «Редкий по дарованиям своим человек». Даль приводит такое выражение: «Что это у вас за феникс появился?» Мы знаем, что феникс — это птица, возрождающаяся из собственного пепла. И миф о фениксе — это символ постоянного возрождения, вечного обновления. Я хочу сказать, что вся великая русская поэзия — есть феникс. Такова поэзия Пушкина и такова поэзия Пастернака. Лекцию о Пастернаке я кончу стихотворением Ахматовой. Это стихотворение посвящено Борису Леонидовичу уже после его смерти.

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела,
А одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышнюю волей храним.

О СТИХОТВОРЕНИИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «РОСЛЫЙ СТРЕЛОК, ОСТОРОЖНЫЙ ОХОТНИК» [1]

Стихотворение «Рослый стрелок, осторожный охотник» (1928 г.) загадочно, тема его не очевидна. Попробуем вначале подойти к этой теме извне. «О, знал бы я, что так бывает» (1931 г.) — стихотворение открыто-смысловое, даже декларативное для Пастернака того периода.

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

При всей ясности этого стихотворения уточним значение слова *чувство*. Старость художника, как полнота зрелости, противопоставляется молодости, дебюту. О каком именно *чувстве*, достоянии зрелости («старости») идет речь?

Есть у Пастернака тема чувства-одушевления, чувства-темперамента, оно же — чувство-чутье, чувство-зоркость, например:

Как я присматривался к матерьялам!
Валились зимы кучей, шли дожди,
Запахивались вьюги одеялом
С грудными городами на груди.

(«Памяти Рейснер»)

В «О, знал бы я, что так бывает» говорится о *чувстве* другого рода. Поздний Пастернак в стихотворении «Земля» называет это чувство по имени: *страданье*.

Зачем же плачет даль в тумане
И горько пахнет перегной?
На то ведь и мое призванье,
Чтоб не скучали расстоянья,
Чтобы за городской гранью
Земле не тосковать одной.

Для этого весной ранней
Со мною сходятся друзья,
И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

«О, знал бы я» и «Земля» — вещи глубоко различные по тональности, по настроению. В «Земле» —

Тайная струя страданья.

В «О, знал бы я» — образ обнаженной боли:

...строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

Но в обоих случаях — боль; и боль, которая — в природе художника, в природе искусства:

На то ведь и мое призванье.

В «Земле» плачущая даль, сгущающие расстоянья, сходящиеся на прощанья друзья — естественный единый ряд. Все людское у Пастернака всегда распространяется на природу. Но у раннего Пастернака главным образом на нее одну и распространяется: человеческое, как правило, обходится без людей. В «Земле» человеческий мотив частью выделен из природы (друзья — и далее), частью живет в ней:

...в случайном разговоре
С каплей говорит апрель.
Он знает тысячи историй
Про человеческое горе...

Боль — за людское, за человеческое. Чувство — сочувствие, страдание — сострадание. Так в «Земле». Так и в «О, знал бы я». Как будто художник наедине со своей судьбой, с грозной старостью. Но актер, гибнущий на сцене, гибнет во имя зрителя и никак иначе. Рим, раб, гибель — все это превращает сцену в арену самозаклания. Пафос стихотворения — пафос жертвенности, *чувство* тут — нравственное чувство. Для позднего Пастернака, начиная с 40-х гг., заявлять свое нравственное кредо — обычное дело. В стихотворении «О, знал бы я, что так бывает», в начале 30-х гг., поэт предвосхищает свое будущее. В книге «На ранних поездках» переломной для Пастернака поры (1936-1944 гг.) цикл «Художник» открывается стихотворением, которое темой своей явно перекликается с «О, знал бы я».

Мне по душе строптивый норов
Артиста в силе: он отвык
От фраз, и прячется от взоров,
И собственных стыдится книг.

.....
Но кто ж он? На какой арене
Стяжал он поздний опыт свой?
С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой.
.....

«Поздний опыт» — та же «старость», «арена» — та же «сцена»,
«боренья с самим собой» — то же «чувство», нравственное начало.

У Пастернака 10-х-20-х гг. есть мотивы, составляющие некий контраст
теме «О, знал бы я».

У старших на это свои есть резоны,
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет седой резедой горизонт.
*(«Сестра моя — жизнь и сегодня в
разливе»).*

Старшие — те, кто глухи к резонам поэзии, кому не дано созерцать
и постигать мир. Высшее знание, последняя мудрость:

...скрытый ото всех
Нескромных — самый скромный, самый тихий,
Играющий с эпохи Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех...
(«Тема»).

Детский смех мира и детский смех поэта — неразделимы. В
молодости художника — вечная молодость мира. Старость — оскудение
жизни, конец поэзии:

Я слышал про старость. Страшны прорицанья!
Рук к звездам не вскинет ни один бурун.
Говорят — не веришь. На лугах лица нет,
У прудов нет сердца, бога нет в бору.
(«Воробьевы горы»).

Тот,

Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra, —

несомненно бог молодости:

Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

(«Давай ронять слова»)

В множественности «Ягайлов и Ядвиг», молодоженов — бесконечность молодости (образ ассоциируется не с браком, а только с заключением брака, ибо именно заключение брака между Ягайлом и Ядвигой — достояние истории). «С эпохи Псамметиха», «с днэй Экклезиаста» творец, украшая, новородит, омолаживает природу. Бог — художник. И художник — бог:

Любимая — жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.

Бог — языческий:

Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.

(«Любимая — жуть...»)

И еще:

Дыша внушеньем диких орхидей,
Кто пряностью не поперхнетя? Разве
Один поэт, лоя в их духоте
Неведенье о чистоте и грязи.

(«Любка». Ранняя редакция)

Разумеется, чтобы толковать о поэзии Пастернака — раннего или позднего — с точки зрения добра и зла, надо рассматривать самую субстанцию этой поэзии, а не тему «Пастернак о поэте» или «автор о себе». М. Цветаева справедливо подвела итог своему разговору («Световой ливень») о «Сестре моей — жизни»: «И никто не захочет стреляться, и никто не захочет расстреливать».

И вдруг пахнуло выпиской
Из тысячи больниц».

Мы же заметим только, что тема художника у раннего Пастернака — это обычно тема исключительности художника, его мира, его религии:

И как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу.

(«Как бронзовой золой жаровень»)

Религия — жизнь, мыслимая как искусство и ощущаемая как молодость:

Это полдень мира. Где глаза твои?

(«Воробьевы горы»)

Исключительность художника — в его особой близости к жизни, т.е. собственно в искусстве — в нем и живет чувство, в нем и бьется душа.

О, в камне стиха, даже если ты канула,
Утопленница, даже если — в пыли,
Ты бьешься, как билась княжна Тараканова,
Когда февралем залило равелин.

А в остальном:

О, вольноотпущенница, если вспомнится,
О, если забудется, пленница лет.
По мнению многих, душа и паломница,
По-моему — тень без особых примет.

(«Душа»)

От начала литературного пути Пастернака до конца тема претерпевает коренное изменение: от «вольноотпущенница... тень без особых примет» («Душа». Поверх барьеров) — до «душа моя, печальница о всех в кругу моем» («Душа». Когда разгуляется).

В «О, знал бы я» — решительный поворот темы. Ее первый поворот — тремя годами раньше в стихотворении «Рослый стрелок, осторожный охотник».

Рослый стрелок, осторожный охотник,
Призрак с ружьем на разливе души!
Не добирай меня сотым до сотни,
Чувству на корм по частям не кроши.

Дай мне подняться над смертью позорной,
С ночи одень меня в тальник и лед.
Утром спугни с мочажины озерной.
Целься, все кончено! Бей меня влет.

За высоту ж этой звонкой разлуки,
О, пренебрегнутые мои,
Благодарю и целую, вас, руки
Родины, робости, дружбы, семьи.

Ключ к теме стихотворения в *чувстве*. Это нравственное чувство (как и в «О, знал бы я»), но сила, которая в тягость свободному полету поэзии.

Чувству на корм по частям не кроши —

здесь значит: не убивай во мне художника.

Вспомним:

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Для автора «О, знал бы я» *кончается искусство* — в том смысле, что на смену ему приходит искусство высшее, вовсе лишенное искусственности. Стало быть, главный смысл слов «кончается искусство» — фигуральный, даже обратный. А все-таки проглядывает как бы ответ прямого смысла этих слов:

Когда строку диктует чувство
.....
И тут кончается искусство.

Этот вот самый смысл и связывает автор «Рослого стрелка» со словом *чувство*. Автор «О, знал бы я» в сущности рвется к «старости» («чувству»), где «дышат почва и судьба». (Раскаянье в избранном пути: «О, знал бы я, что так бывает», «от шуток с этой подоплекой я б отказался наотрез» — есть фигура красноречия, литературно-ораторский прием). «Полная гибель всерьез» оборачивается в «О, знал бы я» апофеозом художника, вершиной искусства. Автор же «Рослого стрелка» смотрит на «старость» («чувство») во многом (как увидим дальше, не во всем) глазами раннего Пастернака, у которого поэт исключителен — исключен из всякого ряда — а поэзия есть молодость.

Допустим, что первые две строки стихотворения:

Рослый стрелок, осторожный охотник,
Призрак с ружьем на разливе души—

метафора времени.

Время каждого «добирает» для остальных, всех строит в один ряд — постепенного «крошения».

Не добирай меня сотым до сотни,
Чувствую на корм по частям не кроши.
Дай мне подняться над смертью позорной.

Потому и *смерть*, потому и *позорная*, что добирают *сотым до сотни*, что крошат *по частям*.

Цельность художника есть цельность его восприятия и выражения. Всегдашняя забота, вечная страсть Пастернака — воссоздание мира в цельности — в неповторимости и полноте: «Целый мир уложить на странице, уместиться в границах строфы» («После вьюги»). Но для позднего Пастернака «чувство на корм» — и есть высшая цель, а для раннего — крошение по частям.

Мольба не о пощаде (сразу — неумолимость: *рослый стрелок, осторожный охотник*), мольба о последнем взлете.

Образ взлета:

Дай мне подняться над смертью позорной
.....
Целься, все кончено! Бей меня влет.
За высоту ж этой звонкой разлуки...

Образный строй стихотворения таков, что поэзия поднимается ввысь, а *пренебрегнутое* ею, то, что есть сфера *чувства*, остается внизу. Но как раз оно-то, пренебрегнутое, к разлуке с чем ценою жизни рвется поэзия, как раз оно, оставленное на земле, и становится предметом высшей поэтизации:

За высоту ж этой звонкой разлуки,
О, пренебрегнутые мои,
Благодарю и целую вас, руки
Родины, робости, дружбы, семьи.

Такова благоговейная интонация обращения, таков лиризм всей строфы. Эта лирическая волна откатывается назад, распространяясь на *чувство*: «пренебрегнутое» — его владенья; распространяясь на *стрелка*: он работает «чувству на корм».

Рослый стрелок — метафора не только времени (возраста, «старости»), но внутреннего голоса, совести, второго «Я»:

Призрак с ружьем на разливе души.

Обращение к призраку — не просто мольба к чужеродной роковой стихии, но самовыражение, исповедь, молитва.

Двойственно в «Рослом стрелке» чувство. Последняя строфа — залог того, что победное шествие чувства в дальнейшем у Пастернака неотвратимо. Это и было заявлено через три года стихотворением «О, знал бы я, что так бывает».

Под контекстом позднего Пастернака имеется в виду все написанное поэтом примерно с начала-середины 40-х гг. [2] — стихи и проза, которые могут быть рассмотрены (под определенным углом зрения) как цельный, единый текст; главным образом, это роман «Доктор Живаго», цикл стихов из романа, цикл «Когда разгуляется» и ряд стихотворений, не входящих в эти циклы.

Контекст раннего Пастернака — все написанное им примерно в конце 20-х гг.

Написанное между концом 20-х годов и серединой 40-х по своему характеру (с предложенной нами точки зрения) относится, в большинстве случаев, к контексту раннего Пастернака, но частью — и позднего. Надвое, так сказать, идет, например, «Охранная грамота», которая во многом перекликается (и даже совпадает) с позднейшей автобиографией «Люди и положения».

Мы понимаем известную условность наших разграничений, исходя из представления о единстве поэтического мира Пастернака и, следовательно, о единстве его контекста (творчества). Однако цель настоящей работы — определить некоторые особенности поэтики позднего Пастернака — в отличие от раннего.

В центре нашего внимания — собственно поэзия Пастернака; материал прозы привлекается во вторую очередь.

Сопоставим в некотором плане «Вакханалию» (К.р.) с «Зимней ночью» (Д.Ж), обратив внимание на совпадение определенных композиционно-образных построений. В обеих вещах разграничены некое внешнее и некое внутреннее пространство.

Внешнее пространство — темное. «Зимняя ночь»: «снежная мгла». «Вакханалия»: «...Зимнее небо.// Тьма...». Пространство — вихревое. «Зимняя ночь»: «мелю», «метель». «Вакханалия»: «буран», «вьюга», «метель». Пространство — поглощающее. «Зимняя ночь»: «И все терялось в снежной мгле. «Вакханалия»: «А на улице вьюга // Все смешала в одно», «Затерявшись в метели...»

Внутреннее пространство — светлое, освещенное.

В «Зимней ночи» это — единое пространство, где горит свеча: «Свеча горела на столе. // Свеча горела».

В «Вакханалии» это — церковь: «У Бориса и Глеба // Свет, и служба идет»; театр: «Вырастают из мрака // Декораций холсты», «Рампа яркая снизу...»; дом: «Люстра топит в лучах...»

Итак, не единое внутреннее пространство, как в «Зимней ночи», а несколько внутренних пространств. Наверное, они находятся в каких-то отношениях (образных, тематических, сюжетных) с внешним пространством (пока имеем только знак контраста: свет-тьма). Вероятно также, что внутренние пространства как-то соотносятся между собой (пока имеем только знак общности: свет); возможно даже, эта соотнесенность — такого рода, что в каком-то смысле можно говорить о едином внутреннем пространстве «Вакханалии».

Предположим, что мы установили близость и родство тем, связанных в «Вакханалии» с внутренним пространством; допустим, убедились, что взаимодействие этих тем есть их взаимопроникновение. Церковь, театр, дом. Образ церковной службы повторяется дважды, оба раза как бы вводя в последующую тему. В композиции поэмы это выглядит так:

Город. Зимнее небо (1)
Тьма. Пролеты ворот.
У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.

и

За дверьми еще драка, (2)
А уж среди темноты
Вырастают из мрака
Декораций холсты.

И опять мы в метели, (3)
А она все метет,
И в церковном приделе
Свет, и служба идет.

и

Двери с лестницы в сени (4)
.....
Люстра топит в лучах...

Эта схема не объясняет еще ничего. Чтобы увидеть, как именно относится христианская тема «Вакханалии» с другими темами, как-то соответствующими названию поэмы, мало не только подобных схем, но недостаточно и конкретного разбора вещи — от начала до конца; для этого надо прочесть «Вакханалию» в контексте позднего Пастернака.

Пока отметим соотношенность аналогичных тем в «Зимней ночи».

На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Образ страсти; страсти, осененной крестным знаком. (Заметим, что крестообразность — после трех скрещений).

На этом кончим прямое, параллельное сопоставление двух вещей и, оставив до времени «Вакханалию», рассмотрим отдельно «Зимнюю ночь». Выделим — искусственно, условно — два плана стихотворения: общий и подробный, детальный. Общий план — это тема: метель — свеча, мело — горела.

«...по всей земле // Во все пределы» — масштаб метели. И это масштаб всего общего плана стихотворения. Ибо свеча соразмерна метели. Они соразмерны как образы (по всему образному строю стихотворения) — при всей несоразмерности предметов как таковых и при подчеркнутой несоразмерности занимаемых ими пространств (метель — «по всей земле», свеча — «на столе»). Через пространственную сжатость одного явления как раз и выражена его соразмерность с другим явлением, пространственно необозримым, — потому что сжатость одного, как и размах другого, выступает здесь мерой силы. А в равновесности и состоит соразмерность: хаосу, бездне небытия противостоит предельно сжатое, сосредоточенное, интенсивное бытие, высшая концентрация жизни.

И еще аспект соразмерности. Необъятность внешнего пространства («вся земля», «все пределы») — это стремление к бесконечности. Это, если угодно, тема «бесконечного», его образ в стихотворении. Бесконечному в пространстве сомасштабно бесконечное во времени, т.е. вечное. В «Зимней ночи» тема «вечного» — приглушенная — спрятана в судьбе [4] («судьбы скрещенья»). Судьба (в предельном значении понятия) стремится к вечности; это путь жизни, путь смерти и — в определенной системе мышления — путь бессмертия.

Судьба — это свеча, общий план стихотворения, это присутствие в «Зимней ночи» онтологического времени [5], которое сомасштабно онтологическому пространству метели.

Что есть детальный план стихотворения? Это сюжетное развитие общего плана, сюжетная развернутость его образов: метели и свечи.

Внутреннее пространство «Зимней ночи» — пространство свечи. Все, что происходит во внутреннем пространстве, — игра свечи, ее эманация, превращенья. (Наименее зависимыми от свечи могут представляться образы пятой строфы, — но не упустим из виду воск; воск, превращающийся в слезы). Как метель выводит свои узоры:

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы

— так и свеча рисует свое:

На озаренный потолок
Ложились тени...

Теневое, таинственное. Любовников нет, но есть их присутствие, любовное раденье. И присутствие их не равно, присутствие женщины явлено полнее, обозначено предметнее: «два башмачка», «платье», — и в этой предметности своя особая — женская — таинственность. Таинственен самый ряд: озаренность, судьба, слезы, соблазн, ангел (лексико-семантический ряд сам по себе, хотя бы и вне контекста).

Свеча — в доме («на столе») и вместе — не в доме, прямо в белой мгле, в голом мировом пространстве метели. Свеча — в доме («на свечку дуло из угла [6]») и вместе — не в доме, во вселенской круговерти, в центре мирозданья. (Прямую и принципиальную аналогию находим в

«Рождественской звезде» (Д.Ж.): звезда — «в оконце сторожки» и — «среди целой вселенной»).

Обнаженность свечи — чудесна [7]. Чудесно ее противостояние, противоборство. Это есть тайна. И это есть чудо. Атмосфера «Зимней ночи» — атмосфера тайны и чуда.

В атмосфере чуда преобразования выступают как превращения, метафоры — как метаморфозы. Но дело, собственно, тут не в метафорах, не в наличии метафорических построений как таковых: хлопья — мошара, воск — слезы, жар — соблазн — ангел. Построения эти просты. Элементарная фигура метафоры — прямое сравнение («как»): «как ангел», «как... мошара» — синтаксически и логически самое условное из уподоблений, самое далекое от эффекта превращения (или тождества). Нет, хлопья не превращаются в мошару [8], если рассматривать образ отдельно; но в стихотворении, в целом его контексте, все превращается во все — вот в чем дело. Метаморфоза господствует здесь. Она осуществляется и благодаря метафоре и помимо нее, а хотя бы и вопреки ей. Конструктивная роль метафоры вообще скромна в стихотворении. Это не ранний Пастернак. Образы строятся и взаимодействуют преимущественно не метафорически. Механизм иносказания здесь — средство подсобное.

Мы заметили уже, как решено сюжетное действие (любовный сюжет) в «Зимней ночи»: ряд превращений свечи, череда ее ипостасей. Это то, что происходит в доме. Да и самый дом возникает черта за чертой, выделяясь (проступая) из метели: «оконная рама», «стекло», выделяясь (проступая) из свечи: «стол», «потолок», «пол», «угол».

Образы являются из неких двух начал — и к ним же возвращаются, исчезая:

И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столс,
Свеча горела.

Вот в каком смысле сказано было выше, что в «Зимней ночи» все превращается во все; не в отдельных превращениях суть и не в том, сигнализируются нам эти превращения метафорически или нет, — а суть в самом духе метаморфозы, в общем ее духе, пронизывающем произведение.

Порожденная атмосферой чуда и порождающая ее, метаморфоза есть внутренний облик стихотворения (говоря о поэзии); и она есть его основной конструктивный принцип (говоря о поэтике).

Все возникает в «Зимней ночи» из двух стихий — и все сводится к ним. Стихии же эти — свет и тьма: жизнь и смерть [9].

Свеча горит непрерывно — с начала до конца «Зимней ночи». Но в самом утверждении этой непрерывности, в многократном одержимо-настойчивом повторении «свеча горела» — есть некоторая прерывность. Образ всякий раз вызывается как бы заново. Свет опять и опять прорывается из тьмы. В последней строфе эта прерывность выражена непосредственно:

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Конечно, февраль велик, в нем много «зимних ночей», и в которую ночь горит свеча, а в которую не горит — дело житейское. Но в образной структуре, которую рассматриваем мы, «февраль» входит в «Зимнюю ночь», а не наоборот. С начала стихотворения до конца свеча горит именно так: то и дело. Свет как бы пульсирует в «Зимней ночи». Это жизнь, непрестанно поглощаемая небытием и непрестанно возрождающаяся вновь. Это и есть прерывность в непрерывности. В этом — смысл тайных и чудесных превращений. Это — творящаяся метаморфоза.

Вещь исполнена драматического напряжения.

На диво легкая по звучанию, по движению стиха, по всем своим незримым, невесомым конструкциям — «Зимняя ночь» отмечена неким общим усилием. Оно выражено всей энергией ритма. Оно — в исступленном упорстве рефрена. Оно — в фантастическом сопротивлении одной («малой») стихии натиску другой («великой»): мело, мело — горела, горела. Таков (обратимся еще раз к нашим рабочим понятиям) общий план стихотворения. И — то же самое в плане подробном:

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

Дуло — вздыхал. Это крестообразное вздыхание — то же самое усилие; назовем его, цитируя Пастернака, усилием воскресенья («На Страстной», Д.Ж.).



Отправившись от «Зимней ночи» и прежде чем обратиться к «Вакханалии», коснемся — в общем — некоторых черт контекста позднего Пастернака.

«... Надо быть верным бессмертью, этому другому имени жизни, немного усиленному» (Д.Ж., ч. 1, гл. 5).

Бессмертие есть общая тема творчества позднего Пастернака.

Тема лирики раннего Пастернака была: жизнь; точнее: «сестра моя — жизнь». Эта тема была темой-образом — единым образом поэзии раннего Пастернака. То было удивительное единство, редкая цельность мировосприятия и мировыражения (оно же — самовыражение) [10].

Была одна тема, один образ — при всем его многообразии. Была только жизнь, сплошная всеохватывающая непрерывность, «существования ткань сквозная» [11] — и не видать было в этой непрерывности прорывов.

Жизнь мыслилась как молодость, вечная молодость мира [12], и в этой системе мышления не было места смерти как явлению универсальному, как идее. Смерть в этой поэтической системе была исключением, случайностью, нечаянностью:

Значит — в жизнь? Значит — в повесть о том,
Как нечаян конец? Об уморе?
Смехе, сутолоке, беготне?

(«Зима», 1913, 1928).

Еще смерть была неким романтическим атрибутом поэзии [13] (редким — в силу общей «антиромантичности» поэтики Пастернака):

Наследственность и смерть — застольцы наших трапез.
(«Пир», 1913, 1928)

Еще находим — как вариацию темы смерти — мотив самоубийства [14]:

Тот год! Как часто у окна
Нашептывал мне старый: «Выкинься».
А этот, новый, все прогнал
Рождественскою сказкой Диккенса.

Вот шепчет мне: «Забудь, встряхнись!»
И с солнцем в градуснике тянется
Точь-в-точь, как тот дарил стрихнин
И падал пузырек с цианистым.

(«Январь 1919 года»)

Это, как видим, образ смерти несостоявшейся; более того — несостоятельной:

На свете нет тоски такой,
Которой снег бы не излечивал.

(Там же)

Так заглушается, снимается мотив смерти-самоубийства.

Подобный мотив раздается не раз, порой со всей силой и непреложностью:

Я не держу. Иди, благотвори.
Ступай к другим. Уже написан Вертер.
А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно, что жилы отворить.

(«Рояль дрожащий пенус губ
оближет», 1918)

Стихотворение — из цикла «Разрыв». Разрыв с любимой порождает тему самоубийства, образ смерти. И образ, достигающий большого художественного обобщения: «А в наши дни и воздух пахнет смертью». Вещь — 1918 года. Смерть — как произвол, самоубийство или убийство.

Это не тема смерти в ее онтологическом смысле. Это не образ смерти — той, что в природе бытия, той, что неотделима от жизни, как жизнь неотделима от нее.

Необычную — для раннего Пастернака — широту звучания обретает мотив смерти в стихотворении «Конец», завершающем книгу «Сестра моя — жизнь».

Наяву ли все? Время ли разгуливать?
Лучше вечно спать, спать, спать, спать.
И не видеть снов.

.....

Осень. Изжелта-сизый бисер нижется.
Ах, как и тебе, прель, мне смерть,
Как приелось жить!

«Конец» есть конец многоголосого лирического монолога, который представляет собой книга; есть перевод дыхания — спад разбойно-единого длинного дыхания «Сестры моей — жизни». Всем интонационно-ритмическим дыханием «Конца», всем его синтаксисом, каждой строкой, любой фразой передается одно: усталость.

Усталость природы:

Листьям в августе, с астмой в каждом атоме,
Снится тишь и темь...

усталость поэта:

Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями
В горле, но с тоской стольких слов
Устает дружить!

Груз сотворенного: переобремененность, пресыщение словом. Прошло могучее творческое лето (вся «Сестра моя — жизнь!»), и настала осень. Пришла усталость. Пауза. Образ смерти в стихотворении — метафора этой усталости, этой паузы, не более того. Нет, и «Конец» не дает оснований говорить о теме смерти (тема — как характерный, глубокий мотив творчества) у раннего Пастернака.

Нет такой темы-идеи в поэзии вообще (до поры), но есть такая тема-фабула в отдельных произведениях. Бывает, смерть входит в стихи Пастернака — как реальное событие, как свершившийся факт. Например, смерть Владимира Маяковского или Ларисы Рейснер. И вслед за смертью провозглашается бессмертие героя и поэта.

Бреди же в глубь преданья, героиня.

(«Памяти Рейснер», 1926)

Ты спал, прижав к подушке щеку,
Спал со всех ног, со всех лодыг,

Врезаясь вновь и вновь с наскоку
В разряд преданий молодых.

(«Смерть поэта», 1930)

В обоих случаях — бессмертие в преданиях, т.е. заведомо условное бессмертие. Впрочем, это и есть общераспространенное (и на наш, например, взгляд, верное) представление о бессмертии. Ясное дело — герои бессмертны. И, разумеется, бессмертны поэты — от Александра Пушкина [15] до Сулеймана Стальского [16]. Итак, бессмертие легендарное.

И — еще более условное — «временное» бессмертие:

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

(«Сосны», 1914)

Бессмертие — «бытовое»:

А то, удивившись на миг,
Спыхватишься ты на концерте,
Насколько скромней нас самих
Вседневное наше бессмертье.

(«Еще не умолкнул упрек», 1931)

«Вседневное — почти повседневное: «антиромантическое», тихое бессмертие.

Или, напротив, бурно-романтическое:

И это ли происки Мэри арфистки,
Что рока игрою ей под руку лег
И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог.

(«Лето», 1930)

А то и вовсе бессмертие пародийное (о городе):

Когда надменно, руки фертом,
В снега он смотрит свысока,
Он роще кажется бессмертным:
Здесь ель да шишки, там — века.

(«Город», 1941. Ранняя редакция.)

Во всех случаях бессмертие здесь — метафора, иносказание, условность.

До начала 40-х годов включительно поэзия Пастернака не знает темы безусловного (онтологического) бессмертия, которое не есть только участь поэтов и героев и не есть только поэтическая сторона быта, но — «другое имя жизни».

При этом поэзия Пастернака всегда и всем своим существом утверждала бесконечность бытия, и в этом смысле бессмертность всего сущего как бы разумелась сама собой; жизнь — вечная молодость мира — в этой изобразительной системе была застрахована от смерти. Но именно эта самоочевидность бессмертия природы как раз исключала тему бессмертия, его образ, его явление как «другого имени жизни»: другого имени ей, жизни, было, в сущности, не надобно. Если нет смерти, то нет и вопроса о бессмертии, не существует такой проблемы.

Тема бессмертия могла возникнуть лишь вместе с темой смерти, рядом с ней — как тема преодоления смерти, воскресения.

В 1943 году написано было стихотворение, где впервые — как таковую — развивает Пастернак тему смерти — развивает тему смерти, отрицая смерть, — где рождается образ бессмертия; это «Памяти Марины Цветаевой» [17]:

.....

У смерти очертаний нет

Тут все — полуслова и тени,
Обмолвки и самообман,
И только верой в воскресенье
Какой-то указатель дан.

.....

Лицом повернутая к Богу,
Ты тянешься к нему с земли,
Как в дни, когда тебе итога
Еще на ней не подвели.

В ту пору просыпается христианство Пастернака [18]:

Ты значил все в моей судьбе,
Потом пришла война, разруха,
И долго-долго о Тебе
Ни слуху не было, ни духу,

И через много-много лет
Твой голос вновь меня встревожил.
Всю ночь читал я Твой завет
И как от обморока ожил.

(«Рассвет», Д.Ж.)

«Памяти Марины Цветаевой» — первое произведение Пастернака, за которым стоит новое мирозерцание. Прежнее единство мировосприятия *жизнь* — сменилось новым, триединым единством *жизнь* — *смерть* — *воскресенье*. Эта новая тема есть не только тема-идея и тема-образ, но тема-сюжет. Жизнь — смерть — воскресенье есть сюжетный план контекста позднего Пастернака.

Возьмем два образа.

Лицом повернутая к Богу,
Ты тянешься к нему с земли...

и:

Словно в бурю смерч, над головою
Будет к небу рваться этот крест.

(«Магдалина», II, Д.Ж.)

И то и другое — усилье воскресенья. Первое написано раньше, и им положено начало всей теме бессмертия; однако в контексте позднего Пастернака приоритет принадлежит второму образу. Стихотворения, написанные на евангельские сюжеты: «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина» (I, II), «Гефсиманский сад», а также исключительное по своему сюжетно-тематическому значению стихотворение «На Страстной» распространяют свою сюжетность (именно свою сюжетность, а не свои сюжеты) на всю лирику позднего Пастернака, создают ее «общий сюжет» (сюжетный план ее контекста). Образы этих произведений в определенном смысле родоначальны и основоположны по отношению ко всем остальным образам позднего Пастернака: не в хронологическом (время написания вещи) и не в эстетическом (художественная сила) смысле, а в мировоззренческом и в сюжетообразующем смысле. Эти образы родоначальны и основоположны потому, что они стоят ближе всего к истоку темы бессмертия — к Евангелию; потому, что они представляют тему в ее наиболее непосредственном, изначально-данном и, так сказать, наглядном, т.е. сюжетно-оформленном виде; эти образы доминантны еще потому, что они, выводя тему из внеположенного поэзии первоисточника, как бы узаконивают ее везде и всюду, идейно санкционируя множество других образов, решающих эту тему [19].

Мы говорили выше о прямой и принципиальной аналогии между образом свечи в «Зимней ночи» и образом звезды в «Рождественской звезде», заметив, что и свеча, и звезда горят в ограниченном и одновременно в неограниченном пространстве. Принципиальность этой аналогии мы выводим непосредственно из точки зрения автора «Рождественской звезды»:

И странным виденьем грядущей поры,
Вставало вдали все пришедшее после,
Все мысли веков, все мечты, все миры.

.....

Весь трепет затепленных свечек...

Мы говорили также о «пространстве небытия» и «пространстве бытия» в «Вакханалии» и в «Зимней ночи». Вот резкая первообразная модель этого образа:

Ночная тьма теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.

И глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала
В поту кровавом Он молил Отца.

(«Гефсиманский сад», Д.Ж.)

Вечность — распространенный предмет в поэзии и прозе позднего Пастернака. Подчас — предмет домашний:

Будущего недостаточно.
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала.

(«Зимние праздники», К.Р.)

Но мы знаем, и откуда проистекает этот предмет:

.....

Еще кругом ночная мгла:
Такая рань на свете,
Что площадь вечностью легла,
От перекрестка до угла,
И до рассвета и тепла
Еще тысячелетье.

.....

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь —
Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.

Образы-персонажи евангельских стихов, Христос и Магдалина, имеют в рассматриваемом контексте свою сюжетно-законодательную функцию. О Магдалине особо пойдет речь впереди. Относительно же Христа приведем примеры.

Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремой,
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил,
Он в руки грешников себя предаст».

(«Гефсиманский сад», Д.Ж.)

«Гордон и Дудоров принадлежали к хорошему профессорскому кругу. Они проводили жизнь среди хороших книг, хороших мыслей, хороших композиторов, хорошей, всегда, вчера и сегодня хорошей, и только хорошей музыки, и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы. ... Ему [Ю. Живаго — М.У.] насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений. Однако, не мог же он сказать им: «Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск, и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственно живое и яркое в вас — это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали». Но что было бы, если бы друзьям можно было делать подобные признания! И чтобы не огорчать их, Юрий Андреевич покорно их выслушивал» (Д.Ж., ч. 15, гл. 7).

Ну, допустим, Юрий Живаго и впрямь личность необычайная, и его мыслям подобает переключаться с мыслями его Господа. Зато Иннокентий Дудоров, как явствует из приведенного выше отрывка, — вполне заурядная фигура; его ли дело подражать делам Христа? Но вот обнаруживается такая сюжетная переключка:

Смоковница высилась невдалеке,
Совсем без плодов, только ветки да листья.
И Он ей сказал: «Для какой ты корысти?
Какая мне радость в твоём столбняке?

Я жажду и алчу, а ты — пустоцвет,
И встреча с тобой безотрадней гранита,
О как ты обидна и недаровита!
Останься такой до скончания дней!

По дереву дрожь осужденья прошла,
Как молнии искра по громоотводу,
Смоковницу испепелило дотла.

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

(«Чудо», Д.Ж.)

«Ника вздрогнул.

Он был странный мальчик. В состоянии возбуждения он громко разговаривал с собой. Он подражал матери в склонности к высоким материям и парадоксам.

«Как хорошо на свете! — подумал он. — Но почему от этого всегда так больно? Бог, конечно, есть. Но если он есть, то он это я. Вот я велю ей, — подумал он, взглянув на осину, всю снизу доверху охваченную трепетом (ее мокрые переливчатые листья казались вырезанными из жести), — вот я прикажу ей», — и в безумном превышении своих сил он не шепнул, но всем существом своим, всей своей плотью и кровью пожелал и задумал:

Замри!», и дерево тотчас же застыло в неподвижности. Ника засмеялся от радости и со всех ног бросился купаться на реку (Д.Ж., ч. 1, гл. 8).

Правда, Ника Дудоров не совсем то, что Иннокентий: в детстве одарена и бездарность. Но мы о другом.

...Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.

Как бы ни относилось чудо к «законам природы», по законам взятого нами контекста (позднего Пастернака) чудо — явление универсальное, оно — в природе вещей.

Чудо и его спутница-тайна присутствовали и в поэзии раннего Пастернака: «... пруд, как явленная тайна», «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь», «разбужен перечнем тех прозвищ и имен», «чудо жизни — с час» и т.д. — характерные образы раннего Пастернака.

Этого рода таинственность и чудесность не обошла и поэзии 40-50-х годов [20]. Но пришло нечто новое. Контекст позднего Пастернака формирует свою семантику «тайны» и «чуда». Каков бы ни был контекст отдельного, данного произведения, тайна никогда не равна загадочности, недосказанности или секрету и всегда соотносится с той, главной и, по сути, единственной тайной: жизни — смерти — бессмертия.

Мы охвачены тою же самою
Оробелою верностью тайне...

(«Белая ночь», Д.Ж.)

А чудо никогда не сводится к метафоре изумления (и метафоре языковой), но всегда стремится к прямому — мистическому смыслу этого слова.

А я пред чудом женских рук,
Спины, и плеч, и шеи
И так с привязанностью слуг
Весь век благоговею.

(«Объяснение», Д.Ж.)

Тайна — не просто таинственность, но таинство.

Чудо — не просто непостижимость, но событие, действие: чудодействие. (В частности, «чудо женских рук» отнюдь не статическое, так сказать, чудо; напротив, весьма динамическое, прямо-таки орудийно действующее: «смертельной картечи» — сказано про эти руки в «Вакханалии»).

Было сказано уже о сюжетном плане поэзии позднего Пастернака. По характеру своему это — сюжетность драматическая; а сказать конкретнее: сюжетность мистерии [21].

Контекст, нами определенный, и представляет собой мистирию — разграниченную по всем правилам реалистической поэтики [22] (ко всегдашнему реализму чувственных фиксаций, сугубо предметной образности, к реализму деталей прибавился рафинированный реализм языка и усилилось реалистическое начало в изображении эпохи и быта).

Драматическая сюжетность — причем «сюжетность чуда» — объясняет роль и место метаморфозы в поэзии и поэтике позднего Пастернака. Будучи действием, событием, протекающим во времени, метаморфоза сама по себе есть сюжет. Метаморфоза (по определению) есть чудо; и является таковым — на уровне образа. Метаморфоза же есть инструмент для создания эффекта, именуемого «чудом» на уровне приема.

В основании всех метаморфоз у позднего Пастернака лежит одна — генеральная — метаморфоза: превращение жизни в смерть и — наоборот.

Жизнь вернулась так же беспричинно,
Как когда-то странно прервалась!..
(«Объяснение», Д.Ж.)

В этой поэтической системе такой, например, образ:

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?
(«Свидание», Д.Ж.)

— не есть метафора, как не метафора:

Я кончился, а ты жива.
(«Ветер», Д.Ж.)

Кстати, определим отношения между метафорой и метаморфозой в поэтической системе позднего Пастернака. Метафора здесь перестает играть прежнюю — превалирующую — роль и занимает почтенное, но не слишком видное место (о чем уже было сказано). А метаморфоза, напротив, приобретает особое значение. Вообще же говоря, принципиальную связь между этими явлениями (метафоры и метаморфозы) вряд ли следует искать, потому что природа этих явлений различна. Метафора как таковая выходит (происходит) из семантики и по существу всегда остается явлением семантическим [23]. Метаморфоза же сама по себе (не говоря о способах ее реализации) — это явление событийное, сюжетное. Но роднит метафору с метаморфозой некая общая тенденция; вернее, заложенная в метафоре тенденция подражания метаморфозе: метафорическое (т.е. основанное на переносном смысле, иносказании) уподобление стремится к эффекту превращения (или тождества), будучи иллюзией этого эффекта [24].

С другой стороны — в силу отмеченного совпадения тенденций — метаморфоза имеет наклонность к метафорической реализации, и нередко у позднего Пастернака метаморфоза связана с метафорой, как содержание с формой.

В необъятность неба, ввысь,
Вихрем сизых пятен
Стаей голуби неслись,
Снявшись с голубятен.

Точно их за свадьбой вслед,
Спохватясь спросонья,
С пожеланьем многих лет
Выслали в погоню.

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других,
Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.

(«Свадьба», Д.Ж.)

Что это: «Свадьба, в глубь окон рвущаяся снизу»? Взгляд — из окон, изнутри наружу; «глубь окон» — законное пространство, небо. Свадьба превратилась в голубей; содержание метафоры — метаморфоза [25].

Но, повторяем, связь метаморфозы с метафорой не принципиальна, далеко не постоянна и совсем не обязательна. Метаморфоза сплошь и рядом осуществляется без помощи иносказаний.

То, в избытке счастья,
Слезы в три ручья,
То душа во власти
Сна и забытья.

.....

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

(«Сказка», Д.Ж.)

(Помним: нечто, иносказательное в каком-то другом контексте, имеет в контексте позднего Пастернака не переносный, а самый прямой, а также первостепенный смысл).

До сих пор мы демонстрировали метаморфозу в виде отдельных метаморфоз, приводя отрывки из стихотворений, по необходимости цитируя, то есть расчленяя, дробя целое на части. Рассмотрим целиком стихотворение «Бабье лето» (Д.Ж.)

Отчетлива тематическая оппозиция: первая и последняя, шестая, строфа с одной стороны и четыре срединные строфы — с другой. Тема в ее композиции: жизнь — смерть — жизнь. (Голая схема, не дающая никакого представления о глубине произведения, о его образном содержании).

Тема смерти открывается со второй строфы мотивом сожжения: «сгоревший на солнце орешник»; тема усиливается, нарастает и завершается в предпоследней, пятой, строфе тем же мотивом: «... глазами

бессмысленно хлопать, когда все пред тобой сожжено». За образом самосожжения природы скрывается мотив жертвы [26], за образом приготовления снеди — жизнепродолжающий пиришественный мотив (в частности, мотив тризны).

Хохот и смех — в начале и в конце стихотворения. Скорбная тональность срединных строк. Безоглядно радостный звук первого четверостишия — «хохот и стекла звенят» — как бы пародируется («переозвучивается») двойственным, весело-злым: насмешник. Вообще образом стихотворения свойственна определенная амбивалентность: «...Все пред тобой сожжено» и «как в воду опущена роцца» (прямое значение, проступающее сквозь языковую метафору, «осенняя белая копоть» — вспомним белую мглу «Зимней ночи»). Амбивалентность объективно — один из возможных посредников метаморфозы: образы суть образы-двойники, момент внутреннего перевоплощения. Но это между прочим. Обратим здесь внимание на другое обстоятельство: чем сложнее образная структура произведения, тем труднее выявить, выделить метафору как прием («в чистом виде»), зачастую она вообще не выделяема на уровне приема — при том, что явственно ощутима как образ. В «Бабьем лете» — ни одной «конкретной» метаморфозы. Но вся вещь — как бы сплюснутая длящаяся метаморфоза, длящийся путь превращений, путь рождений, кончин и новых рождений, уходящий так далеко:

Ход из сада в заборе проломан
И теряется в березняке.

Существенной чертой поэтической системы позднего Пастернака является именно сквозная метаморфоза. Как это понимать? Примерно так (по аналогии), как понимается история с Юрием Живаго:

«Он снова думал о том, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе совсем не так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства. ... 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» (Д.Ж., ч. 14, гл. 14).

Вот она какова — метаморфоза, незримо творящаяся.

«Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» (Д.Ж., ч. 11, гл. 8)

Самый корень «твор-твар» в контексте позднего Пастернака семантически насыщен предельно. В этом корне гнездится вместе естество (естественность) и чудо (чуждость) — два основания реалистической мистерии.

Творчество и чудотворство недаром стоят рядом в произведении, быть может, всего полнее, мощнее и беспримесней воплощающем дух поэзии позднего Пастернака:

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

(«Август», Д.Ж.)

«...размах крыла расправленный, полета вольное упорство» есть — прижизненное, пожизненное и запредельное — усилие воскресенья. Без мотива «прощай» (к жизни) не было бы трагизма гибели — не было бы и усилия воскресенья, творческого (чудотворного) усилия. Воскресение не снимает трагизма гибели, напротив: своеобразно подчеркивает его, что в христианстве выражено идеей и образом Страстей Христовых — человеческих страданий.

Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы.

(«Гефсиманский сад», Д.Ж.)

Это один из тех образов, которые мы назвали родоначальными в контексте позднего Пастернака. Тема преодоления смерти (воскресения) едва ли была бы реализована, не будь в этой поэзии образа непреодоленной (еще) реальной смерти.

У смерти очертаний нет.

(«Памяти Марины Цветаевой»)

Однако нашлись и очертания:

В лесу казенной землемершею
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо мое умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту.

(«Август», Д.Ж.)

Боль смерти. Страх смерти. Все это находим у позднего Пастернака (взять хотя бы бы то же «Бабье лето».) И стыд смерти.

.....

Едут люди с похорон,

.....

Брызжет дождик через сито.
Крепнет холода напор.
Точно все стыдом покрыто,
Точно в осени позор.

Точно срам и поруганье
В стаях листьев и ворон,
И дожде, и урагане,
Шлепущих со всех сторон.

(«Ненастье», К.р.)

Сравним:

Дай мне подняться над смертью позорной.

(«Рослый стрелок, осторожный охотник», 1928)

Образ смерти многолик у позднего Пастернака. Но только будучи актом реально-трагическим, смерть становится творческим актом — как жизнь и как воскресение.

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.

(Второй отрывок о Блоке)

Пастернак выделяет, ставя в один ряд, три творческих акта — поэзию третьего тома, «Двенадцать» и смерть — в жизни Блока, на его пути к бессмертию:

Прославленный не по программе
И вечный вне школ и систем...

(Первый отрывок о Блоке)

Четыре отрывка о Блоке (К.р.) называются «Ветер». Ветер — развитие собственно блоковской темы [29], ее пастернаковское осмысление и преломление. «Ветер» (все четыре стихотворения) — образ страсти.

Страсть природы, человеческая ли страсть, художническая, любовная или иная — все страстное и страстное у позднего Пастернака восходит к теме «На Страстной» и к теме двух Магдалин: (Д.Ж.)

Но в полночь смолкнут тварь и плоть...

(«На Страстной»)

Выше мы акцентировали бы здесь: тварь, теперь же акцентируем: плоть.

Плоть ведет к Магдалине. Ей, «рабе мужских причуд» («Магдалина» I), и в исступленном покаянии и сама вечность видится не иначе,

Как новый, в сети ремесла
Мной завлеченный посетитель.

У позднего Пастернака образ Магдалины олицетворяет единство страстной плоти и страстного духа, устремленного к воскресению [30]:

Осталось несколько минут,
И тишь наступит гробовая,
Но прежде, чем они пройдут,
Я жизнь свою, пройдя до края,
Как алавастровый сосуд,
Перед тобою разбиваю.

(«Магдалина», I)

Тема Магдалины — одна из главных и сквозная тема романа.

«... Меня всегда занимало, отчего упоминание о Магдалине помещают в самый канун Пасхи, на пороге Христовой кончины и Его Воскресения. Я не знаю причины, но упоминание о том, что такое есть жизнь, так

«своевременно в миг прощания с нею и в преддверии ее возвращения. Теперь послушайте, с какой действительной страстью, с какой ни с чем не считающейся прямою делается это упоминание» (Д.Ж., ч. 1, гл. 18)

Образ Магдалины возводится к Еве — к первоженственности (см., кстати, «Еву», — К.р.). Женское же начало в контексте позднего Пастернака — начало всех начал.

Сравним два отрывка.

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

(«Любить иных — тяжелый крест»,
1931)

У женщины в ладони,
У девушки в горсти
Рождений и агоний
Начала и пути.

(«Под открытым небом», 1953)

Здесь прослеживается эволюция темы. Индивидуальное, эстетическое, эротическое, не утрачиваясь, приобретает некую всеобщность: исконно сильный мотив женолюбия [31] становится универсальной (реально-мистической) темой женопоклонства [32]: «... «Лара!» — полупшептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей земле, ко всему расстилавшемуся пред ним солнцем озаренному пространству» (Д.Ж., ч. 11, гл. 7). ... две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться

и

Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и, однако, вместе, рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И — надо проснуться. «Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть» (Д.Ж., ч. 6, гл. 15).

Поистине Магдалина — Прекрасная Дама позднего Пастернака, родоначальница всех его женских образов и персонажей, персонификация жизни и воскресения.

Родоначальное отношение образа Магдалины к женским образам позднего Пастернака выявляется — в частности — через мотив греха: грехопадения, грехоочищения (покаяния) и грехоискупления (подвига).

Но объясни, что значит грех,
И смерть, и ад, и пламень серный,
Когда я на глазах у всех
С Тобой, как с деревом побег
Срослась в своей тоске безмерной.

(«Магдалина», I)

Ю. Живаго — Ларисе:

«Я думаю, я не любил бы тебя так сильно, если бы тебе не на что было жаловаться и не о чем сожалеть. Я не люблю правых, не падавших, не оступившихся. Их добродетель мертва и малоценна. Красота жизни не открывалась им» (Д.Ж., ч. 13, гл. 11)

Обольстительность греха, пленительность «падшего ангела» [33] вообще — то давний, можно даже сказать — изначальный мотив лирики Пастернака.

Грех думать — ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала
И пыль обдула [34].

(«Из суевья», с.м.-ж.)

Это — мотив устойчивый.

От кружки синевы со льдом,
От пены буревестников
Вам дурно станет. Впрочем, дом
Кругом затоплен песнью.

И бросьте размышлять о тех,
Кто выехал рыбачить.
По городу гуляет грех
И бродят слезы падших.

(«Весна! Не отлучайтесь...»
Поверх барьеров)

И чекан сука, и щека его,
И паркет, и тень кочерги
Отливают сном и раскаяньем
Сутки сплошь грешившей пурги.

(«Может стать так, может иначе».
Темы и вариации)

У позднего Пастернака мотив греха продолжается, будто и сохраняя свою былую невинность («Первый снег», К. р.)

С виду — прежняя бесхитрость мотива (некоторая его однозначность, вернее — не особая многозначность), но невинность эта — кажущаяся, обманчивая в контексте позднего Пастернака, где грех (как тайна и как чудо) соприроден страсти — не любовной только, но страсти, означающей квинтэссенцию жизни. («Во всем мне хочется дойти до самой сути», К.р.)

Произведение — крайне знаменательное в контексте позднего Пастернака. «До оснований, до корней // До сердцевины». В чем они — основания, корни, сердцевина? Как они выразимы? «...восемь строк // о свойствах страсти. // О беззаконьях, о грехах...»

От образа страсти (жизни) — к образу смерти (предпоследняя строфа, тема Шопена [35], а от него — к венчающему стихотворению образу, к усилию воскресенья — завершеному:

Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука.

В шопеновской теме нерасторжимы жизнь (страсть), смерть и бессмертие. Прочитаем двояко: «Живое чудо... могил» и «живое чудо могил».

Поздняя манера Пастернака прямо связана с темой смерти (с «темой» внутренней прежде всего, с усиливающимся живым ощущением смерти).

«В творчестве позднего Пастернака не только связь вещей и единение поэта с миром осуществляются в более простых и прямых формах, чем раньше, но и сама «вселенная проще, чем иной полагает хитрец», и строится на главенстве немногих простых, односоставных истин, внятных каждому человеку, — земля, любовь, хлеб, небо». (Синявский, А.Д.: Предисловие — в кн.: Стихотворения и Поэмы. М.-Л., 1965) [36].

А.Д. Синявский несколько обманут простотой позднего Пастернака, но в этом мы убедимся после, а сейчас доведем оборванную исследователем цитату (из «Бабьего лета») до точки:

И того, что вселенная проще,
Чем иной полагает мудрец,
Что как в воду опущена роща,
Что приходит всему свой конец.

Речь идет о такой простой вещи, как смерть.

Говоря о манере позднего Пастернака, не миновать ссылки на предвосхищающие эту манеру хрестоматийно известные строки:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

(«Волны», 1931)

«В родстве со всем, что есть, уверясь» — на том стоит и ранний Пастернак. А «знаясь с будущим в быту», это — знаясь со смертью. В том же (1931) году написано «О, знал бы я, что так бывает», а тремя годами раньше «Рослый стрелок, осторожный охотник» — вещи ключевые, переломные, мостки (в мировоззренческом смысле) от раннего Пастернака к позднему, и в обоих этих стихотворениях — образ смерти, невиданно рельефный на фоне прежней поэзии Пастернака.

«Неслыханная простота» позднего Пастернака — это простота изъяснения, ясность поэтической речи, это язык [38].

Вернемся к стихотворению «Во всем мне хочется дойти». Вот эпитафия к нему: «Книга — это большое кладбище, где на многих плитах нельзя уже прочесть стертые имена» (Марсель Пруст).

Обречена ли страсть (жизнь) такой судьбе? Нет — если вывести «ее закон, ее начала», если повторять «ее имен инициалы»; тогда не сотрутся

ее имена, не забудутся, не умрут — надо только повторять их с силой закона и отчетливо, внятно, отдельно [39].

(Есть что-то бесконечно трогательное в этой заботе гения. »О, если бы я только мог...». В этой интонации Мандельштам: «Сохрани мою речь навсегда...»)

«Знаясь с будущим в быту» — знаясь со смертью-бессмертием:

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залога.

(«За поворотом», К.р.)

Неслыханную простоту Пастернак называет ересью:

Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

(«Волны»)

Простота позднего Пастернака вряд ли доступнее, чем сложность раннего. Дело в том, что ясность, простота стиха, языка еще не есть простота поэтики.

Поэтическая система раннего Пастернака в первую голову система метафорическая.

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

Посредством метафорической скорописи действительность изображается в слиянии разнообразных частей, в пересечении граней и контуров, как единое, неделимое» (А.Д. Синявский).

Но и поздний Пастернак пишет мир целиком, и у него все связано со всем. Вопрос — как связано? Ведь метафора не служит больше универсальным орудием взаимодействия вещей, преобладающей формой их единства. Какого типа связи главенствуют теперь, на чем основано новое взаимодействие образов? Прежде, чем ответить на этот вопрос, обратимся еще к поэтической системе раннего Пастернака.

Задержим наше внимание на приведенной выше цитате из А.Д. Синявского, а именно там, где раннепастернаковская манера письма характеризуется как метафорическая скоропись и где говорится о присущей этой манере мгновенности запечатлений.

Представим себе эту мгновенность в не совсем, быть может, привычном ракурсе (и — совсем буквально). О художественном почерке раннего Пастернака, о его порывистой изобразительности, о стремительности его стиха, динамичности образов, о зрении, охватывающем натуру (мир) сразу со многих сторон, концов единым взглядом — обо всем этом достаточно говорилось. Мы же воспользуемся понятием мгновенности для характеристики образной структуры, типичной для стихов раннего Пастернака. Посмотрим на метафорическую скоропись как на одновременность записи.

Сквозная сгущенная метафоричность у раннего Пастернака создает определенную тенденцию: она ведет к специфической сплошной переплетенности образов, которая может восприниматься как их одновременность (имеется в виду не процесс чтения, а возможное восприятие произведения по его прочтении, т.е. в целом).

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет,
Пройду, как образ входит в образ,
И как предмет сечет предмет.

(«Волны», 1931)

Когда один образ не переходит в другой, а действительно входит в него, между образами нет временной дистанции, и такую образную систему характеризует непротяженность во времени, т.е. моментальность [40].

В этой системе последовательность любых единиц (отрезков) текста есть временная последовательность не в контекстном (поэтическом) плане, а только в плане общеречевом: это временная последовательность слов, предложений, строк, строф (отражающая объективно-временную природу речи), но не временная последовательность образов; образы не развернуты во времени.

Такова одна из общих тенденций поэтики раннего Пастернака — тенденция в сторону пространственных (изобразительных, пластических) искусств. В до конца последовательном, завершено чистом виде (т.е. не практически, а теоретически) тенденция эта означала бы, что начало и конец произведения равно условны: начало есть конец, а конец — начало [41]. А просматривается эта тенденция лучше всего в тех вещах, где начало и конец — номинально одно и то же (или явно перекликаются между собой) — в произведениях с опоясывающей композицией, «Как у них» (С.м.-ж.), «Маргарита» (Темы и вариации).

Взглянем на стихотворение «Как у них». Если мы критерием сюжета сделаем сюжетное время и будем считать только событие, протекающее во времени, или развернутую во времени картину, — то у этого стихотворения нет сюжета.

А между тем образы стихотворения суть и образы времени: в неподвижности ощущается протяженность (не только пространственная) знойного летнего дня («бездонный день — огромен и пунцов»), его трудные длинноты [43]; но это образы течения времени, а не время течения образов — не сюжетное, не событийное время.

«Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с природы. Как же смещается натура? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значения. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельство состояния, которым охвачена вся переместившаяся действительность» («Охранная грамота», ч. 11, гл. 7).

Принцип взаимозаменяемости подробностей, произвольности [44] и их выбора небезотносителен к поэтике моментальности: противоположное — сюжетно-временное — построение образов обязывает к соответствующему целенаправленному отбору деталей — как деталей сюжетообразующих.

Не знаю, решена ль
Загадка зги заgrabной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя — подробна.

(«Давай ронять слова». С.м.-ж.)

По известном решении этой загадки («зги заgrabной») — «и только в вере в воскресенье какой-то указатель дан» — Пастернак в выборе подробностей руководствуется (не субъективно — его поэтика руководствуется) преимущественно этим указателем; указателем, заключающим в себе тему-сюжет его поэзии. Меняется характер деталей. Жизнь не менее подробна, но подробна по-другому.

Новую функцию деталей у позднего Пастернака легче всего увидеть, сравнив реестры [45] (прямые суммы деталей) раннего и позднего Пастернака.

Реестр, типичный для раннего Пастернака, — последняя строфа стихотворения «Мороз (1927).

Коньки, поленья, елки, миги,
Огни, волненья, времена,
И в вышине струной вязиги
Загнувшаяся тишина.

В этой последней строфе запрограммированно-сжата тема стихотворения, тема-образ: мороз. Реестр — характерно — служит подножием метафоры, которая как бы конец нити, связывающей образы стихотворения; связывающей их семантически: «Облака» (1-я строфа) — «вышина», «стужи сухожилья» (2-я строфа) — «струна», «стерлядь» (3-я строфа) — «вязига»; связывающей и фонстически [46]: «визга языки» — «вязиги».

А вот реестр позднего Пастернака:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

(«Сказка», Д.Ж.)

Это тоже «генетический код» стихотворения, но не только его образная программа, а и программа сюжетная. Мы сознательно взяли

безусловно (жанрово) сюжетную вещь (сказка) и намеренно не приводим ее целиком, цитируя одну последнюю (она и повторная) строфу: в этом четверостишии заключена сюжетная потенция произведения, которую мы могли бы почувствовать, даже не зная всего стихотворения. Никаких действий (только назывные предложения, подлежащие без сказуемых), но все чревато действием во времени: событийностью, сюжетностью.

Строфа, содержащая реестр, из стихотворения «Музыка» (К.р.):

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Образ музыкальной темы разряжается, разряжается обоймой сюжетов. На первой взгляд, — «беспорядочное перечисление понятий, с виду несовместимых и поставленных в один ряд как бы произвольно» (Д.Ж., ч. 15, гл. 11). Но в этой «беспорядочности» нетрудно найти некий вполне определенный порядок: порядок сюжетобразующий.

А все сюжеты позднего Пастернака тяготеют к одному сюжету:

.....
Снег идет густой-густой.
В ногу с ним, стопами теми,
В том же темпе, с ленью той
Или с той же быстротой
Может быть, проходит время?

Может быть, за годом год
Следует, как снег идет,
Или как слова в поэме?

Снег идет, снег идет,
Снег идет, и все в смятеньи:
Убеленный пешеход,
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот.

(«Снег идет», К.р.)

Временная структура образов [47] сочетается здесь с удивительным образом времени, которое поставлено в зависимость от движения природы: «как снег идет» и движений человеческого духа: «как слова в поэме», — короче, в зависимость от движения, от его скорости: «в том же темпе, с ленью той или с той же быстротой». Открытия искусства, как известно, порой соответствуют, по-своему, открытиям науки. Сделаем в этой связи выписку из романа:

«...Он [Ю. Живаго — М.У.] думал о нескольких, развивающихся рядом существованиях, движущихся с разной скоростью одно возле другого, и о том, когда чья-нибудь судьба обгоняет в жизни судьбу другого, и кто кого переживает. Нечто вроде принципа относительности на житейском кристаллике представилось ему... (Д.Ж., ч. 35, гл. 12).

Но мы отвлеклись от стихотворения. Реестр, заключенный в его последней строфе:

Убеленный пешеход,
Удивленные растенья,
Перекрестка поворот —

есть идеальная иллюстрация того, что значит в своей главной тенденции выбор деталей у позднего Пастернака.

Человек, убеленный пешеход, растенья (показательна антропоморфная метафора: «удивленные растенья») и перекрестка поворот.

«Перекрестка поворот» — тема судьбы, будущего (см. «За поворотом», К.р.). Человек — на перекрестке судьбы. А рядом — растения (в первой же строфе — цветок герани). Пока примем на веру: ничто в контексте позднего Пастернака так органически не входит в тему судьбы, стремящейся к бессмертию, как мотив (образ) растений (цветов и деревьев), ничто так не близко к идее (мотиву) воскресения.

В реестре последней строфы стихотворения «Снег идет» запрограммирована тема всей поэзии позднего Пастернака.

Чтобы продемонстрировать характер двух систем межобразных связей — раннего и позднего Пастернака — мы выбрали именно реестры, а не что-либо другое потому, что на реестрах это демонстрируется, как нам кажется, всего проще.

Теперь мы можем ответить на поставленный раньше вопрос. Как тип межобразных связей у позднего Пастернака преобладают связи сюжетно-тематические (временные), а у раннего — семантико-метафорические (мгновенные).

Основная форма единства и взаимодействия образов у позднего Пастернака есть сюжетный план контекста — и не данного только произведения, но — главным образом — сюжетный план всего контекста позднего Пастернака [48].

В контексте позднего Пастернака отчетливо выделим сюжетный (сюжетно-тематический) план — именно как общий план контекста. В то время, как в контексте раннего Пастернака сюжетный план можно представить себе только механически: как совокупность сюжетов всех произведений, составляющих этот контекст [49].

Изменился характер детализации, которая осталась важнейшей приметой пастернаковского стиля.

Приведем еще раз одно место из цитированного выше отрывка «Охранной грамоты» — о том, как смешается действительность под наставленным на нее чувством: «Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значения». Это система раннего Пастернака. Поэтика моментальности была поэтикой метафорической яркости, проявлявшейся в неожиданности образов; то была поэзия внезапности.

А ты, а ты, бессмертная внезапность,
Еще какого выхода ждала?

(«Мгновенный снег, когда булыжник
узрен», 1929)

Поэтика позднего Пастернака такова, что подробности, напротив, несколько проигрывают в яркости (внезапности), но выигрывают в самостоятельности значения: они играют сюжетобразную роль.

При этом вряд ли можно сколько-нибудь объективно сравнивать художественное достоинство образности раннего и позднего Пастернака. Эстетика яркой внезапности сменилась эстетикой стройной незаменимости [50].

Сравним два стихотворения: «Маргарита» (Темы и вариации) и «Лето в городе» (Д.Ж.), произведения, в высшей степени характерные — первое для раннего, второе — для позднего Пастернака.

Вещи в чем-то схожи между собой.

А затылок с рукою в руке у него,
А другую назад заломила...

(«Маргарита»)

Запрокинувши голову
Вместе с косами всеми.

(«Лето в городе»)

... где лег,
где застрял, где повис ее шлем теневой...

(«Маргарита»)

Из-под гребня тяжелого
Смотрит женщина в шлеме...

(«Лето в городе»)

Но главное сходство — следующее совпадение в композиционно-образном построении обеих вещей: тема любовной страсти развивается вместе с темой другой страсти, которая есть страстное проявление природы, — в первом случае это пенье соловья («Маргарита»), во втором — летняя гроза («Лето в городе»). В обоих случаях темы взаимодействуют по аналогии, но не являются метафорами друг друга. Гроза отнюдь не метафорический образ человеческой страсти, а самая настоящая гроза. И соловей не уступает в «самостоятельности значения» Маргарите, и это не метафора; но образы (темы) соловья и Маргариты переплетены «частой сеткой метафор» (выражение А.Д. Синявского), и это — способ их взаимодействия.

Рассмотренное в контексте раннего Пастернака, стихотворение «Маргарита» оказывается прежде всего в семантическом плане этого контекста, в котором находим лиловую тему [51], соловьию тему [52], необъятную влажную, дождевую тему и т.д. [53]

Если мы примем понятие семантического сюжета, не связанного с сюжетным временем, а основанного только на действии, на семантическом взаимодействии образов, на их динамике, — «Маргарита» окажется полна сюжетов.

Скажем, семантические контрасты можно рассматривать как сюжетные коллизии. Например, «горячей, чем глазной Маргаритин белок», «он, как ртуть // Очумелых дождей, меж черемух висел» (огонь-вода). Или: «задыхаясь, ко рту // Подступал. Оставался висеть на

косе» (подступает — и вместе не подступает; задыхание извне — и вместе изнутри).

Семантически противоречивыми (оппозиционными) построениями, означающими амбивалентность (и поливалентность) образов, изобилует контекст раннего Пастернака [54]. Вот заурядный случай такого рода:

Но ты уже предупрежден.
Вас кто-то наблюдает снизу:
Сырой овраг сухим дождем
Росистых ландышей унизан.

(«Ландыши», 1927)

Овраг — сырой, а дождь — сухой; почему так, да еще при том, что ландыши — росистые (дождь ландышей)? А потому, что существует настоящий дождь, из одной влаги, по сравнению с которым дождь ландышей сух. Понятия здесь сталкиваются лбами, образуя своеобразную сюжетную коллизию, основанную на семантической игре.

Но это не поэтика контрастов; в единстве и борьбе внутриобразных [55] противоположностей борьба подчинена единству, а не наоборот.

Однако довольно. Мы занимаемся поэтикой позднего Пастернака.

Если стихотворение «Маргарита», выведенное в семантический план контекста раннего Пастернака, в нем обогащается образно, но из него не выходит, — то «Лето в городе», выведенное в семантический план позднего Пастернака, в силу самой семантической сигнализации переходит в сюжетный план этого контекста и там именно обретает свою поэтическую полноту.

Разговоры вполголоса...

«...разговоры вполголоса... когда, подобно веянию вечности, в их обреченное человеческое существование залетало веяние страсти...» (Д.Ж., ч.13, гл. 10).

Это — не что иное, как тема-сюжет поэзии позднего Пастернака. Вековым и страстным начинается и завершается «Лето в городе»:

Вековые, пахучие
Неотцветшие липы.

Липа — неизменно образ воскресающе-вековечного и страстного в контексте позднего Пастернака.

Там липы в несколько обхватов
Справляют в сумраке аллея,
Вершины друг за друга спрятав,
Свой двухсотлетний юбилей.

.....

Но вот приходят дни цветенья,
И липы в поясе оград

Разбрасывают вместе с тенью
Неотразимый аромат.

(«Липовая аллея», К.р.)

Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

.....

Цвели бы липы в них подряд...

(«Во всем мне хочется дойти...»,
К.р.)

Липы обруч золотой —
Как венец на новобрачной.

(«Золотая осень», К.р.)

Но последнюю строфу «Лета в городе» — образ лип — надо рассматривать и в более пространным аспекте — как дерево вообще, шире того — как растение в контексте Пастернака (не только позднего, но и раннего).

Ботаническая тема — изначально-коренная у Пастернака [56] — была мотивом неумирания всего живого, а чем дальше, тем больше приближалась к теме бессмертия и, наконец, влилась в нее.

Хлеб как плод людского труда, но и как злак растущий увиден был Пастернаком

Средь круговращения земного
Рождений, скорбей и кончин.

(«Хлеб», К.р.)

Все растения — будь то хлеб или розы — в контексте позднего Пастернака суть образы, устремленные к вечности

«Лето в городе» — отчетливо сюжетно (в событийно-временном смысле) и само по себе — независимо от любого более широкого контекста. Сюжетное время [57] со всей очевидностью выявлено временем астрономическим: вечер («расходятся, шаркая, по домам пешеходы») — ночь — утро («а когда светозарное...»). Развертываются параллельно два события: любовная страсть и ночная гроза. Любовная тема обрывается второй строфой, но не завершается эю, а уходит в подтекст стихотворения и выходит наружу в последней строфе антропоморфной метафорой: «Смотрят хмуро по случаю // Своего недосыпа // Вековые, пахучие, // Неотцветшие липы».

Мотив хмурости — полусерьезен на фоне светозарности лип и в соединении с удивительным прозаизмом-речением: «по случаю своего недосыпа» [58]. В завершающем четверостишии — наружный ответ внутренней метаморфозы стихотворения. Не следует понимать дело таким грубым образом, что любовники превратились в деревья (в липы). Темы любовной страсти и древесного благоухания — взаимоперезоплощаются и соединяются, образуя тему вечности. Метаморфоза здесь — двигатель сюжета.

Вот что любопытно. Сюжетность, казалось бы, есть некоторая разъяснительность, нечто облегчающее восприятие произведения. А вот «Лето в городе», вещь такую сюжетную и такую прозрачную — по образному строю, по стиху, по языку, — пожалуй, и не увидать во всей глубине, рассматривая стихотворение лишь само по себе; только в контексте позднего Пастернака (в его сюжетно-тематическом плане) вырисовывается до конца тема этого произведения. Поэтому мы и заметили выше, что простота позднего Пастернака едва ли доступнее сложности раннего.

И у раннего, и у позднего Пастернака в конце концов все связано со всем, все подобно всему (образ единства мира). Но в системе раннего Пастернака метафора — данная поэтом связь явлений, проводник ассоциаций между ними; как ни далеки и ни сложны (опосредованы) эти ассоциации, им дано русло, дан вектор — метафорой. Связь вещей выведена наружу метафорическими мостиками между ними. Но вот рухнули (в основном) эти мостики. А взаимосвязанность предметов сохранилась во всей полноте. И требуется подчас от читателя большая активность и самостоятельность ассоциативного мышления, чтобы увидеть эти — новые — связи и эту общую взаимосвязанность.

В «Маргарите» тема любовной страсти и тема соловья составляют аналогию друг другу, и характер этой аналогии вполне ясен. Иное дело «Лето в городе». Здесь любовная ночь и летняя гроза — тоже темы-аналоги, однако характер этой аналогии виден, быть может, не сразу. Ключом к характеру этой аналогии служат строки из стихотворения 1917 года «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь» (Темы и вариации) [59]:

Поцелуй был, как лето. Он медлил и медлил,
Лишь потом раздражалась гроза.

Символично в своем роде, что иносказательная (метафорическая) гроза понятнее просто грозы в определенном отношении, а именно в ее связи (аналогической) с неким другим явлением. Переносный смысл вещей в данном случае доступнее их прямого смысла, а потому способен объяснить его. В самом деле, специфический для «Лета в городе» характер аналогии между грозой и страстью состоит в затяжном характере того и другого.

Наступает безмолвие,
И по-прежнему парит,
И по-прежнему молнии
В небе шарят и шарят.

Атмосфера грозы нагнетается, а гроза все не разразится. Но вот — без нас — разражается сполна: «... лужи бульварные после ливня ночного». А пока не разразились, »...по-прежнему парит, // И по-прежнему молнии // В небе шарят и шарят». Эти повторы и повторы фонетические — прохожие шаркают, молнии шарят — создают то предгрозовое, томительное, что разражается наконец летним ливнем — страстью.

В простоте позднего Пастернака есть своя сложность, как в сложности раннего — своя простота (речь идет о поэтике).

«Медленность» (как антитеза моментальности) поэтики (не стиха) позднего Пастернака согласуется с общей тягой, с устремленностью его поэзии.

Тенденция поэзии раннего Пастернака — сжаться до мгновения, отражающего — в пределах земного — вечность:

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

Тенденция поэзии позднего Пастернака — устремление к вечности, которая — за пределами земного — тождественна мгновению:

«Искусство..., которое называется Откровением Иоанна и... которое его дописывает (Д.Ж., ч. 1, гл. 17). Что именно сразу приходит на ум из Апокалипсиса в этой связи? «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, иже сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» (гл. 10: 5,6). (Апокалипсис ощущает время — даром, что отрицает его! — разяще, с какой-то хищной предметностью: «И даны были жене два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню в свое место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времен и пол-времени» (гл. 12:14).

Мотив вечности, господствующий в поэзии позднего Пастернака, есть мотив конечного преодоления времени (как преодоления смерти) [59].

В романе делается одним второстепенным персонажем (ворожею) «безумная попытка словами остановить время» (Д.Ж., ч. 12, гл. 6). Однажды такая попытка (мы разбираем образы Пастернака) удалась вполне:

Будущее вижу так подробно,
Словно Ты его остановил.

(«Магдалина», II)

Преодоление времени — и в его максимальной сжатости (ранний Пастернак), и в его предельной развернутости (поздний Пастернак); и это одно из явлений единства поэзии Пастернака.

Контекст позднего Пастернака насыщен образами времени и дает его единый, цельный образ (стремящийся знаем, к чему).

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну,
Ты — вечности заложник,
У времени в плену.

(«Ночь», К.р.)

Образы времени в поэзии вообще часто связаны с образами пространства. Так и у Пастернака. Но у раннего Пастернака (в общем) временная, так сказать, нагрузка пространства невелика. Пространство у раннего Пастернака отличается беззаботностью, не будучи слишком

обременено временем, которое, в свою очередь, характеризуется некоторой мимолетностью [60]:

По ветру время носилось оборкой...
(«Прощанье», 1917)

И время в хлопьях мчится мимо...
(«9-е января 1925»)

Пространство у раннего Пастернака — свободное пространство не только в смысле распахнутости вселенной, но также и в смысле отмеченной выше необремененности временем.

И дугами парусных гонок
Открытые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.
(О. Мандельштам)

Это может быть отнесено и к пространству раннего Пастернака.

...в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в пути,
Оно грандиозней Святого Писанья,
Хотя его сызнава все перечти.
(«Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе»)

Это «поездов расписание» меньше всего относится к тому, когда идут поезда, чуть больше — к тому, куда они идут («бывало, раздвинется запад в маневрах ненастий и шпал» («Вокзал», 1913, 1928), но главное — ни то и ни другое; это ощущение, образ свободного пространства как такового.

По памятном для нас перечтении Святого Писанья («всю ночь читал я Твой завет и как от обморока ожил») постоянной заботой Пастернака стало — выразить время. Поэт оказался воистину «у времени в плену». В четвертом, например, отрывке о Блоке в полном смысле этого слова «небо будущим беременно» (Мандельштам).

«Привлечь к себе любовь пространства // Услышать будущего зов» («Быть знаменитым некрасиво», К.р.) — самое характерное для позднего Пастернака сочетание (сочетание времени с пространством при устремленности первого в будущее).

Пространственные образы у позднего Пастернака суть и временные образы (по преимуществу). Нагляднейший пример тому — стихотворение «Ночь» (К.р.), где бесконечность — рисунок вечности.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.
В пространствах беспредельных
Горят материи.

В подвалах и котельных
Не спят истопники.

Подобно летчику, «не спят истопники», так же точно — «не спи, не спи, художник». Бодрствование здесь не только синоним деятельности («не прерывай труда»), но и обет времени (земному) не выходить из него (сон), не выключаться, пройти его насквозь, до конца, — и в этой самообреченности времени (как и творчеству, труду) — усилье воскресенья.

В «Ночи» видим точные черты времени исторического, эпохи:

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

Порождения нынешнего века — и тут же явление минувших времен:

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Времена переходят друг в друга, свободно перевоплощаясь [61]. И от этой метаморфозы времен неотделима метаморфоза пространств.

В пространствах беспредельных
Горят материки,
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Тут взаимодействие верха и низа — такой силы, что вселенная вращается прямо у нас на глазах:

И страшным, страшным креном...

Верх (небо, крыша, чердак, энный этаж) — наблюдательный пункт вечности:

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

(«Ночь»)

Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,

Как бы в руках ее держа
И ею властвуя законно.

(«Музыка», К.р.)

Но небо, повторяем, охотно опускается на землю, равно, как и наоборот [62].

Словно с видом чудака,
С верхней лестничной площадки,
Крадучись, играя в прятки,
Сходит небо с чердака.

(«Снег идет», К.р.)

С земли и неба стерта грань.

(«Пахота», К.р.)

Эти пространственные и временные сдвиги, смещения, совмещения — текущая, дрящущаяся, творящаяся метаморфоза жизни — смерти — воскресения. Метаморфоза, которая есть образ онтологического времени. В поэзии позднего Пастернака сюжетное время, астрономическое (время суток, время года), историческое (разграничения эти достаточно условны) — компоненты времени онтологического, призванные выразить это ощутимо. Вот лежащее на поверхности текста такого рода ощущение:

Из чаши к дому нет прохода,
Кругом сугробы, смерть и сон,
И кажется, не время года,
А гибель и конец времен.

(«Город», 1941)

Пространственно-временные метаморфозы бывали и у раннего Пастернака:

«В чем чудо? В том, что жила раз на свете Семнадцатилетняя девочка по имени Мэри Стюарт, и как-то в октябре у окошка, за которым улюлюкали пуритане, написала французское стихотворение, кончавшееся словами:

Car mon pis mon mieux
Sont les plus deserts lieux.

В том, во-вторых, что однажды в юности, у окна, за которым кутежничал и бесновался октябрь, английский поэт Чарльз Альджерон Суинберн закончил «Chastelard'a», в котором тихая жалоба пяти Мариинных строф вздулась жутким гудением пяти трагических актов.

В-третьих, в том, наконец, что когда как-то раз, тому назад лет пять, переводчик взглянул в окно, он не знал, чему удивляться больше.

Тому ли, что Елабужская вьюга знает по-шотландски и, как в оный день, все еще тревожится о семнадцатилетней девочке, или же тому, что девочка и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так задушевно

сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих и не оставило преследовать.

Что это значит? — задался переводчик вопросом. Что там делается? Отчего сегодня так тихо (а ведь вместе так вьюжно!) там? Казалось бы, по тому, что мы туда посылаем, там должны бы истекать кровью. Между тем — там улыбаются.

Вот в чем чудо. В единстве и тождественности жизни этих троих и целого множества прочих свидетелей и очевидцев трех эпох (лиц, биографий, читателей) — в заправдашнем октябре неизвестно какого года, который чудит, слепнет и сипит там, за окном, под горой, в ... искусстве. Вот в чем оно».

(«Несколько положений», 1922)

Здесь говорится о переведенной Пастернаком драме Суинберна о Марии Стюарт (рукопись перевода была потеряна). В 1956 году во МХАТе давали премьеру «Марии Стюарт» Шиллера в переводе Пастернака.

«Вакханалия» — поэма, разделенная автором на восемь частей [63]. Это — лирико-драматическая поэма. Первую часть будем рассматривать как общее вступление в поэму (и драму), как ее фон. Вторая часть — непосредственное введение в драму. Третья и четвертая — первое действие драмы. Пятая, шестая, седьмая — второе действие. Восьмая часть — эпилог драмы (и всей поэмы).

Рассмотрим вещь последовательно по частям, выделяя и действия. Первая часть «Вакханалии» — фон поэмы, или то, что мы в начале этой статьи назвали *внешним пространством* «Вакханалии» (за исключением образа церкви, церковной службы — это *внутренне пространство*, тут «образ входит в образ»). Картина города, зимнего вечера, века. Картина донельзя реальная и реалистическая. Автор прекрасно знает, «какое, милые, у нас тысячелетие на дворе» [64]. Это — Москва середины 50-х годов с начавшейся тогда большой стройкой.

Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома...

.....

В тучах мачт и антенн...

А рядом — «старух шушуны» [65]. Самоновейшее и старинное — бок-о-бок.

В недрах реалистически изображаемой жизни (и нисколько не противореча такому изображению) тут же открывается *мистерия*; она открывается третьей строкой поэмы, чтобы (как увидим) кончиться ее последней строкой.

Вечерняя служба начавшаяся до спектакля и (забегаем вперед) продолжающаяся еще после спектакля, служба, длящаяся не менее трех часов, происходит в субботу вечером; т.е. это — воскресная служба (еврейская традиция христианской литургии: день начинается с вечера) [66].

Это есть тема воскресения — не просто главная, но единственная, в конечном счете, тема «Вакханалии», которая решается всеми сюжетами

поэмы, но прежде всего — параллельно прочим сюжетам и одновременно с ними — она решается сюжетом церковным.

Как относится композиционно мотив «церковь» к мотивам «театр» и «дом», мы показали в начале этой работы: это введение и сопровождение (теперь можно сказать) к двум действиям драмы. В чем родство этих мотивов, почему они сливаются в одну тему — воскресения — покажет дальнейший разбор поэмы.

Сейчас рассмотрим отношение фона к действию (к двум действиям поэмы). Фон — насыщенное временем пространство — представляет собой цельную, монолитную панораму, композиционно-пространственно отделенную от действия, но с двумя выходами в него: вторая часть поэмы (всего четыре строфы) — выход в первое действие драмы; две первые строфы пятой части — выход во второе действие.

Сохраняя значение самостоятельной и цельной картины места и времени, фон, сам по себе бессюжетный, — мобилизованно подчинен действию, имеющим развернуться на нем (фоне) сюжетам. Все образы фона актуализированы далее, включены в действие, в драматический сюжет. Этого рода актуальность большинства образов первой части (фона) целесообразней показать при анализе следующих частей. Пока же, как бы не зная, «что случится должно» [67], отметим вот что. Панорама города — и века — начинается тюрьмой.

В завываньи бурана
Потонули: тюрьма...

(Тюрьма интонационно выделена как нельзя сильнее — двумя необходимыми паузами: слева двоеточием, а справа самим местом этого слова в строке — последнее слово, рифма).

А кончается первая часть:

И в значеньи двояком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.

Внешнее пространство «Вакханалии» есть онтологическое пространство и есть пространство смерти (как в «Гефсиманском саду» и в «Зимней ночи»); и пространство это есть пространство-время. Конкретно-историческое содержание этого пространства-времени весьма существенно в реальном плане поэмы, но это ее план не единственный (по одной первой части поэмы этого заключить практически нельзя). Данный в первой части исторический образ смерти («понесенных утрат») ретроспективно, по прочтении всей поэмы (тем более в контексте позднего Пастернака) не теряет самостоятельного значения — нет, но дополняется образом онтологическим: явление смерти как таковой.

Итак, пространство-время смерти. Но это далеко не однозначно. Смерть — главный знак («под знаком понесенных утрат»), но не монополюсный. «В значеньи двояком...» Нет ни одного образа, который не имел бы здесь значения двоякого, тройкого и т.д. Пространство «смерти»

(на сей раз кавычки нужны) кишмя кишит жизнью. «И великой эпохи // След на каждом шагу...». В чем ее величие? Например, в «простоте без прикрас» (вся эстетика позднего Пастернака). «В ломке взглядов, — симптомах // Вековых перемен». Да, и в этом, конечно, тоже. Не забудем только стихотворения «Перемена» (Д.Ж.):

Всем тем, кому я доверял,
Я с давних пор уже не верен.
Я человека потерял
С тех пор, как всеми он потерян.

Это накладывает некоторый отпечаток на «перемены» и «наших добрых знакомых».

Но — к делу, к действию.

Ключья репертуара
На афишном столбе...

Сигнал: театр.

И деревья бульвара
В серебристой резьбе.

Деревья огражденные в контексте позднего Пастернака встречаются не раз; приведем еще два примера и отметим, что в обоих случаях это образ страстный и страстной.

Сады выходят из оград,
Колелеблется земли уклад...

(«На Страстной», Д.Ж.)

Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу,
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.

(«Свиданье», Д.Ж.)

Не стоит преувеличивать связь этих образов с «деревьями бульвара» в «Вакханалии», но было бы опрометчиво связью этой пренебречь.

Вторая часть — выход в действие. «Как сквозь строй алебард». Все сквозное, сквозящее заслуживает у Пастернака (позднего, как и раннего) самого пристального внимания. «Существованья ткань сквозная» — строка, представляющая собой одну из самых емких формул всего творчества этого художника. Проход из одного пространства в другое, из одной эпохи в другую. Рожденные «великой эпохой», веком «понесенных утрат» «зимы», «зисы» и «татры» — и средневековый строй алебард, которым (при всей их декоративной красивости) потом предстоит дважды переключнуться с топором палача, объединяющем обе эпохи (и в каком-то подтексте: сквозь строй...).

Освещены самые подступы к театру (между внешним, темным, и внутренним, светлым, пространством): «... сдвинув полосы фар, //

Подъезжают к театру // И спят тротуар». Слепящий свет «великой эпохи». Жестокий свет. Но свет [68].

Третья и четвертая части (1-е действие). Воцаряется свет: «вырастают из мрака декораций холсты». Сопоставим:

Лбы молящихся, ризы
И старух шушуны
Свечек пламенем снизу
Слабо озарены.

и:

В юбке пепельно-сизой
Села с краю за стол.
Рамка яркая снизу
Льет ей свет на подол.

Озарение [69] в первом случае и освещение во втором друг другу сродни (при прочерченном со всею строгостью реализма контрасте: яркая лампа, слабое озарение от церковных свечек [70]); и то, и другое — свет воскресения.

Едва только «вырастают из мрака декораций холсты», воскресает королева шотландцев Мария Стюарт.

...буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать из оков.

Перевоплощение лиц: артистки в Марию Стюарт пьесы — и куда важнее — в историческую, живую происходит на фоне перевоплощения эпох: «Экскаваторы, краны, новостройки, дома» — «рвы, форты, бастионы, пламя рефлекторов».

Тюрьма (нашенская) и утраты (наши) первой части актуализируются в третьей: «и тюремные своды не сломили ее», «к смерти приговоренной...»

Театр — искусство перевоплощения, метаморфозы. И здесь, в «Вакханалии», метаморфоза позднего Пастернака — как сквозной образ контекста и его общий конструктивный принцип — находит себе вполне адекватную сферу.

Метаморфоза вырывается на небывалый простор и проникает во все измерения времени и пространства — от первого действия до эпилога включительно.

В образе игры (исполнения роли) выступают отчетливо следующие устойчивые мотивы поэзии позднего Пастернака.

Явление женщины как таковой.

«...эта понятная, не требующая объяснений очевидность, оказалась самым недостижимым и сложным из всего, что можно себе представить... оказалась женщиной» (Д.Ж., ч. 3, гл. 10).

Быть женщиной — великий шаг,
Сводить с ума — героизм.

(«Объяснение», Д.Ж.)

Стрекозою такую
Родила ее мать
Ранить сердце мужское,
Женской лаской пленять.

В облике «премьерши» — она же шиллеровская героиня, она же подлинная Мария Стюарт — весь пастернаковский комплекс Магдалины: страстность (в которой — страстное: героиня — страстотерпица), греховность (влекущая, обаятельная), жертвенность, устремленность к воскресению.

«Как огонь горяча» — страсть (в горниле которой очищено греховное: «вертихвостка», «похождений угар»); эта страсть (страстность) в высшем своем проявлении — в воскресительной игре — превращается в неистовство: «бешенство», «буйство». Неистовство это восходит к родоначальному, основоположному образу — к «бесноватости» Магдалины.

И чувств лишаясь, к телу рвусь,
Тебя готова к погребенью.

(«Магдалина», I)

Брошусь на землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.

(«Магдалина», II)

Здесь задан трагедийный жест; жест по существу своему театральный (не в смысле искусственности — напротив: могущий быть со всей достоверностью представленным, сыгранным на театре), жест, характерный для всей драматической поэтики позднего Пастернака. Это есть миропреобразующий жест художника, артиста в широком смысле этого понятия. И это жест женщины в ее страстном, т.е. творческом (опять же артистическом) проявлении. Например, застывший, но исполненный внутренней динамики и потому драматический (игровой) жест, жест-облик в стихотворении «Свидание» (Д.Ж.):

Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И потому нет дела,
Что свет жестокосерд.

Тоска, цельность («из одного куска»), смирение; сердце (его), исцеляющееся (железом и сурьмой — нарезом) от жестокосердия света, — все это разворачивается в жестах, играетя.

В первом действии «Вакханалии» художник в собственном смысле (артистка) и женщина в ее художественной природе — даны в одном лице, в одном порыве.

Ср.:
Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века...

Ты благо гибельного шага,
Когда житье тошной недуга,
А корень красоты — отвага,
И это тянет нас друг к другу [72].

(«Осень», Д.Ж.)

Вот, оказывается, в чем экзистенциальная сущность женственности, красоты, — она соприродна сущности искусства: отвага («бешенство риска»), риск, подвиг. (Это смертельное дело — быть женщиной или художником).

«...одинаковой пошлостью стали давно слова: гений и красавица. А сколько в них общего!» («Охранная грамота», ч. 3, гл. 15) [73].

«Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения...» (Д.Ж., ч. 15, гл. 16).

Жест-порыв (смертный или воскресительный) равно дан и людям, и природе («прелесть обнажения»); и такие жесты порой наблюдаются как жесты-двойники:

Еще пышней и бесшабашней
Шумите, осыпайтесь, листья.
И чашу горечи вчерашней
Сегодняшней тоской превысьте!
.....

Ты так же сбрасываешь платье,
Как роща сбрасывает листья,
Когда ты падаешь в объятия
В халате с шелковой кистью.

(«Осень», Д.Ж.)

Сопоставим два отрывка из стихотворения «Земля» (Д.Ж.) и из первой части «Вакханалии».

И та же смесь огня и жути
На воле и в жилом уюте,
И всюду воздух сам не свой.
И тех же верб сквозные прутья,
И тех же белых почек вздутья
И на окне, и на распутье,
На улице и в мастерской.

(«Земля»)

Стихотворение «Земля» (к которому мы отсылаем) — одно из могущественнейших у Пастернака образов усилья воскресенья, и даже в одном приведенном отрывке этот образ необычайно ярок [74]. Порыв (жест) природы к воскресенью («в московские особняки врывается весна нахрапом») выражен нагнетающимся ритмом стихотворения, его общим силовым напором, а также повторами рифменными и иными («и та же», «и тех же», «и», «и»...).

Усилье воскресенья сыграно теми же по сути средствами (за исключением множасьей рифмы) в следующих строфах «Вакханалии».

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено...

Здесь — кульминация усилья, за которой должно свершиться собственно *воскресение*, — и оно свершается.

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом.

Что за подросток? Кем это вдруг обернулась «великая артистка»? Да и подлинно ли обернулась? Не простое ли это уподобление одного лица другому? Прошедшее время глагола «игралось», быть может, отсылает нас в далекое прошлое, и «подросток» — некий обобщенный образ, из тех барышень, что в начале века убежали в передвижные театрики, как в народ; и не заключает ли в себе внешний облик «подростка» намек на В.Ф. Комиссаржевскую, чья популярность была в ту пору неслыханной и которой принадлежит миссионерская идея народно-просветительного театра («на народе простом»). Но дело в том, что это не объясняет решительно ничего в художественной логике произведения. Увенчать такую сцену (первое действие «Вакханалии») всего лишь культурной аллюзией, книжной для современного читателя (а мы скажем: зрителя поэмы), — не дело рук Пастернака. Вышеизложенная версия «подростка» в общем-то справедлива, но к образному содержанию поэмы эти реалии относятся не больше, чем исполнение А.К. Тарасовой роли Марии Стюарт к пастернаковскому образу великой артистки.

Прошедшее время глагола «игралось» отсылает нас назад, но — прежде всего — не в далекое прошлое, а на несколько стрóf назад — к моменту, когда гибнет героиня трагедии («конец героини») — гибнет, чтобы родиться вновь. «Великая артистка» — погибшая в качестве Марии Стюарт — воскресила и последнюю и самое себя, свою молодость. «Игралось» означает: сию минуту игралось так, как игралось тогда, в молодости, означает повторенную

первородность того вдохновения [75]. Ср. «Письма из Тулы» (1918), где старик-актер воскрешает игрой себя молодого и свою покойную жену. У раннего Пастернака такой образ не совсем обычен. У позднего же Пастернака новорождение-воскресение есть универсальная данность: «...и все время одна и та же необъятно-тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях. Вот вы опасаетесь, воскреснете ли, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили» (Д.Ж., ч. 3, гл. 3). Вспомним заглавие читаемой нами поэмы, а заодно и то, что театр (драматическое искусство вообще) происходит из культа Вакха-Диониса, умершего и воскресшего бога (ср.: Д.Ж., ч. 8, гл. 7-8. Там Вакх «в землю ушел» — и Вакх погоняет кобылу. «Федот, да не тот» — это поговорка, присказка, а сказка в том, что он и не тот, и тот).

Первое действие «Вакханалии» завершается метаморфозой новорождения, раздвоением образа, явлением двойника.

2-е действие:

И опять мы в метели,
А она все метет,
И в церковном приделе
Свет, и служба идет.

Где-то зимнее небо,
Проходные дворы,
И окно ширпотреба
Под горой мишуры.

.....

Эти первые две строфы принадлежат фону, внешнему пространству. Воскресная церковная служба вводит во 2-ое действие и сопровождает его (совершенно аналогично 1-му действию).

«Проходные дворы» 5-й части сопоставим с «пролетами ворот» 1-й части. Сквозное — серьезный семантический сигнал в контексте позднего Пастернака [76]. (Так всегда сигнальны, функционально-содержательны у Пастернака многочисленные пролеты, просветы, проемы, провалы, проломы, прогоны, пробелы и так далее; например, единственный в своем роде продав) [77].

Повторяются (удвоение) входы: «За дверьми еще драка» — 1-е действие (театр) и «Двери с лестницы в сени» — 2-е действие (дом).

Вход в дом (нас, зрителей [78], вход) предварен многозначной игрой верха и низа.

Где-то зимнее небо,
Проходные дворы,
И окно ширпотреба
Под горой мишуры.

Ширпотреб, конечно, дешевка; тем более — мишура. Но заглянем в «Рождественскую звезду». И найдем нечто похожее (и, как мы договорились, родоначальное): «Все великолепье цветной мишуры». Так

некоторые атрибуты «жизни, бедной на взгляд», оборачиваются вдруг блеском карнавала. В «Рождественской звезде» спокойно занимают свои места: наверху «небо ... полное звезд» (нечто безмерно «богатое»), а внизу «оглобля в сугробе» (крайне бедное), но они («верхнее» и «нижнее») готовы ринуться навстречу друг другу, обменяться местами, стереть грани и уничтожить разницу между «высоким» и «низким», «богатым» и «бедным» — разыгравши все на свете в некоем живом единстве. Именно это и происходит в «Вакханалии». «Где-то зимнее небо» — «Где-то пир. Где-то пьянка». Так начинается карнавал.

Где-то пир. Где-то пьянка.
Именинный кутеж.
Мехом вверх, наизнанку
Свален ворох одежд.

Прочитаем медленно второе двустишие этой строфы. Карнавальная семантика всех шести слов настолько очевидна, что не нуждается в комментариях; но в том-то и весь фокус, что очевидна она (карнавальная семантика) лишь тогда, когда увиден уже *мистерийный* план поэмы, а иначе эти строки будут прочтены в плане реальном, которому они действительно принадлежат (как и мистерийному) и который составляет поверхность поэмы — не в том смысле, что он поверхностен, не глубок, а в том, что он открыт — в противоположность переплетенному с ним скрытому мистерийному плану «Вакханалии» [79].

Поэтика карнавала ставит вопрос: кто есть кто? — и не отвечает на него однозначно (или отвечает неоднозначно).

Кто она, женщина второго действия? Та же, что была в первом действии, или другая?

1-е действие:

Королева шотландцев
Появляется вдруг...

И за это, быть может,
Как огонь, горяча,
Дочка голову сложит
Под рукой палача.

2-е действие:

И свою королеву
Он на лестничный ход...
Эта тоже открыто
Может лечь на ура
Королевой без свиты
Под удар топора.

И достаточно квалифицированный иной читатель ответит на ваш вопрос: да, та же самая женщина (и ответит так с немалым правом). Между тем героиня 2-го действия — балерина («среди гостей танцовщица...», «и своей балерине...»), а Марию Стюарт играла драматическая актриса

(читателю не обязательно знать, что это пьеса Шиллера, драматический спектакль — совсем не обязательно: «словно выбежав с танцев и покинув их круг» — так не скажешь про выступающую балерину).

Включена карнавальная метаморфоза. Возникают новые пары двойников (двойниц) или (по одному отсчету) тройники и так далее. Множится расщепление образов. Идет — «в значении двояком» — игра превращений: распадающихся и вновь образуемых тождеств [80].

Не иначе как в этой цепи превращений, тождеств следует рассматривать и образ героя-любownika во 2-м действии. «В третий раз разведенец» — уже пройденный ряд превращений [81].

«Он с ней рядом садится, // Это ведь двойники». Она определена через него; «Эта тоже открыто...» — но полнее (фабульно, сюжетно) она определена через ту, первую королеву: «рука палача» (1-е действие) — «удар топора» 2-е действие), и таким образом выходит, что и он определен через нее (естественно: «это ведь двойники»).

И теперь они оба,
Точно брат и сестра.

Она выходит на свидание.

«Она выходит за ворота... Навстречу — человек по дороге, тот самый, которого естественно было встретить. На радостях она твердит, что вышла к нему одному. Отчасти она права... но часто в это же самое время сюда выходит своей дорогой ее далекий брат, и они встречаются, и что бы тут ни произошло, все равно, все равно какое-то совершеннейшее «я — это ты» связывает их всеми мыслимыми на свете связями и гордо, молодо и утомленно набивает медалью профиль на профиль» («Охранная грамота», ч. 3, гл. 15).

«На радостях она твердит, что вышла к нему одному» («отчасти она права») — а выходит к брату; всегда — к брату. Это нечто глубинно пастернаковское. Так и в «Вакханалии». Но полагаем, что в контексте Пастернака позднего этот мотив (страстная ситуация: брат и сестра) должен быть рассмотрен также в связи с евангельской ситуацией: Мария Магдалина — Лазарь (ее брат) — Христос, воскресивший Лазаря («Я есмь воскресение и жизнь») (См. от Иоанна, гл. 11).

Есть во 2-м действии «Вакханалии» и более определенно выраженные модификации образов, которые (образы) мы сочли родоначальными в контексте позднего Пастернака.

«Он с ней рядом садится», он шнурует башмак».

И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.

(«Свидание»)

Все это восходит к основоположному:

С тобой, как с деревом побег,
Срослось...

.....
... стопы Твои...
Оперши о свои колени... [82]

(«Магдалина» I)

(Что она у его ног — и не как не иначе, характерно и обязательно только в ситуации Магдалина — Иисус).

В «Вакханалии» то, что он у ее ног, а не наоборот, существенно (и то не чересчур) в реально-житейском плане поэмы, а в ее мистерийном (и общем, едином) плане мы должны считаться больше с «живым чернокнижьем в их горячих руках» — со священнодействием их (любовников) взаимопереплетения и слияния.

Это (страстно-ниспростертое благоговение) — не единственный во 2-ом действии «Вакханалии» — в двояком: реально-бытовом и карнавальном преломлении — евангельский мотив.

Дар подруг и товаров
Он пустил в оборот
И вернул им в подарок
Целый мир в свой черед.

(«Вакханалия»).

Как будто вышел человек,
И вынес и открыл ковчег
И все до нитки роздал.

(«На Страстной»)

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других,
Как бы им в даренье.

(«Свадьба», Д.Ж.)

«В тот же день уразумеете вы, что Я в Отце Моем и вы во Мне, и Я в вас» (от Иоанна, 14:20).

«Будете во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может плод сотворить сама собою, если не будет на лозе, так и вы, если во мне не пребудете» (от Иоанна 15:). (Ср. «... как с деревом побег» — «Магдалина», I).

Но образ этого героя и, более того, все содержание «Вакханалии» были бы раскрыты неполно, не будь пояснен следующий мотив:

Жизнь своих современниц
Оправдал он один.

Это — крайне важно в реальном плане поэмы. Здесь — вызов современности. Она, современность, жизни современниц (а стало быть, надо полагать, и современников) не оправдывает.

Все 1-е действие — смертный порыв живой Марии Стюарт, шиллеровской героини и современной женщины-художницы — содержит в себе этот же самый мотив.

Тема: «Мы братья преград не обещали // Мы будем гибнуть откровенно», «Ты благо гибельного шага, // Когда житье тошней недуга [83]» («Осень») — претворена в «Вакханалии», где она (тема) обретает мужественную тональность и характер героического вызова, как в «Августе»:

Прощайте, годы безвременщины.
Простимся, бездне унижений
Бросающаяся вызов женщина!
Я — поле твоего сраженья.
.....

Межеумки («уж над ним межеумки проливают слезу») «Вакханалии» перекликаются с безвременщиной «Августа»: и то и другое — нечто промежуточное, неживое, нетворческое, бездарное. «Вакханалия» — поэма героическая.

Онтологическая тема бессмертия, общая для «Августа» и «Вакханалии», и образ онтологического времени, заключенный в этих произведениях, содержит в себе, примесь жгучей щелочи, тему земную, актуально-историческую и образ исторического времени — его «гибельного шага».

Но, разумеется, во 2-м действии бросается в глаза прежде всего карнавально-вакхическое содержание (то в реальном, то — при соответствующей нацеленности глаза — в мистериальном повороте).

Уж над ним межеумки
Проливают слезу.
На шестнадцатой рюмке
Ни в одном он глазу.

Это — стихи, которым предшествует образ пиршественного стола. О том, что за этим образом стоит быт — «густой-густой», об этом и говорить не приходится [84]. Но с другой, более существенной для нас, стороны, всякий пиршественный образ позднего Пастернака находится под знаком строки:

Пирушки наши — завещанья.

Находится под знаком строк:

И наши вечера — прощанья,
Пирушки наши — завещанья,
Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.

(«Земля», Д. Ж.)

Это — тема смерти («прощанья», «завещанья»), входящая в общую тему стихотворения «Земля», в тему воскресения.

Обзор пиршественных образов у Пастернака вообще позволяет заключить: эти образы так или иначе ведут к теме смерти [85], которая (тема) у позднего Пастернака неотделима от темы бессмертия.

На свежем шашлыке
Дыханье водопада,

Он тут невдалеке
На оглушенье саду.

На хлебе и жарком
Угар его обвала,
Как пламя кувырком
Упавшего шандала.

(«Путевые записки», 1936)

Эти строфы предваряют мемориальный и провидческий образ еще живого тогда (1936 год!) Тициана Табидзе:

Он курит, подперев
Рукою подбородок,
Он строг, как барельеф,
И чист, как самородок.

Он плотен, он шатен,
Он смертен, и однако
Таким, как он, Роден
Изобразил Бальзака.

Из романа (ч. 2, гл. 20):

«Из зала через растворенные в двух концах боковые двери виднелся длинный, как зимняя дорога, накрытый стол в столовой. В глаза бросалась яркая игра рябиновки в бутылках с зернистой гранью. Воображение пленяли судки...»

Стол неудержимо влечет к себе всех, но не всем суждено за него сесть. Герой романа отторгнут от стола, чтобы присутствовать при фарсе смерти (отравление и спасение мадам Гишар в номерах «Черногории»), и тут же происходит его первая встреча с героиней и ее (их общим) демоном: сходятся Юрий, Лариса и Комаровский — завязываются все сюжетные нити романа, с его фантастическими ситуациями, с игрой двойников, заплетаются все его страсти; это важнейший отправной момент в фабуле «Доктора Живаго» — мы отправляемся именно от стола [86]. В конце концов у позднего Пастернака пиришественный мотив — отзвук темы *воскресения*.

Все строки из стихотворения «Памяти Цветаевой» (в котором, как уже было сказано, христианская образность впервые явлена очевидно):

Зима — как пышные поминки:
Наружу выйти из жилья,
Прибавить к сумеркам коринки,
Облить вином — вот и кутья.

Из ранней редакции того же стихотворения:

О, что мне сделать в память друга?
В твою единственную честь
Я жизнь в стихах собью так туго,
Что можно будет ложкой есть.

Я наподобье евхаристий
Под вкус бессмертья подберу
Промерзшие под снегом листья
И мандаринов кожуру.

.....
Ты помнишь запах стен с похмелья?
Сосновый дух жилья зимой?

В «Вакханалии» пиршественный стол в великолепии восседающих за ним див [87] («и на эти-то дива...»), среди которых («глядя, как маниак») некто, сумевший «страсть, как науку, обожанье, как подвиг постичь» [88], а также постигший, что где пир — там смерть («и смертельной картечи...») — вся эта мистерия залита бездной света («люстра топит в лучах...»); свет (пир) продолжается до рассвета («наступает рассвет»), который есть не что иное, как воскресенье (ну, прежде всего просто календарное воскресенье: мы ведь установили по церковной службе, что «именинный кутеж» начался субботним вечером).

Сюжетное время поэмы четко ориентировано астрономически: вечер — ночь — утро. И вот на рассвете астрономическое время остановилось, исчерпав себя в некоем аффекте, некоем таинстве:

Впрочем, что им, бесстыжим,
Жалость, совесть и страх
Пред живым чернокнижьем
В их горячих руках?

Море им по колено,
И в безумьи своем
Им дороже вселенной
Миг короткий вдвоем.

Вселенная в контексте позднего Пастернака — пространственно-временное значение, где пространство подчинено времени: бесконечность — образ вечности.

«Миг короткий» здесь миг, растянутый до вечности (а не наоборот: вечность, сжатая до мига, как у раннего Пастернака). Подтверждение тому — написанные вскоре за «Вакханалией» «Единственные дни» (последнее из опубликованных стихотворений Пастернака; не последнее ли из написанных?):

.....
.....
Нам кажется, что время стало.

.....
И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день
И не кончается объятье.

Так и в «Вакханалии»: «и не кончается объятье»; и «кажется, что время стало».

Онтологическое время, освободясь от астрономического, исторического и мыслимых прочих, застывает вдруг; распаивается вечность («и дольше века длится день»).

1-е и 2-е действия «Вакханалии» — действия-двойники [89]. Это — два взаимопереплощающихся акта одной театрально-карнавальной мистерии. Мистерия *воскресения*.

8-я часть — непосредственное продолжение 7-й, и вместе с тем это эпилог всей поэмы (и драмы); фрагмент этот выделен ритмически из всей «Вакханалии»: нервные ритмы двухстопного анапеста сменяются здесь плавным движением четырехстопного ямба; ненарушаемая строфика отдельных четверостиший уступает место текущему сплошным потоком, переливающимся повторными рифмами стиху — стиху, вбирающему в себя... Что? Все, что было.

Во сне, в забытии цветов (в приоткрытой створке их «ночных фантазий») брезжит память о происшедшем; не верится в лукаво-категорическое «Никто не помнит ничего» (а между тем, в этом и правда: в беспамятстве любовники, в беспамятстве время). Двойственность, многозначность образов поэмы отражается в эпилоге. Эпилог сводит концы. В нем сходятся крайности, в частности — лексические крайности «Вакханалии»: «Прошло ночное торжество» — «Они не помнят безобразья»; в таких именно полюсах (пределах) надо рассматривать лексику и семантику поэмы [90] («королева» — «вертихвостка»: «Жизнь своих современниц // Оправдал он один» — «Но для первой же юбки // Он порвет повода» и т.д.).

Это мистерия, где переплелись верх и низ, реальная трагедия [91] и реально-карнавальная потеха («шутки и проделки»)

Высокая потреба
И скомороший гам!..
Под небом — балаган.
Над балаганом — небо!

(Д. Самойлов. «Последние каникулы»)

При входе во 2-е действие — цветы:

Двери с лестницы в сени,
Смех и мнений обмен.
Три корзины сирени,
Ледяной цикламен.

В конце действия («именинного кутежа») героиня становится (в какой-то момент) цветком:

Хорошо хризантеме
Стыть на стуже в цветку.

Эпилог — цветы.

После разбора стихотворения «Лето в городе» (где вначале — любовники, а в конце — липы) и после общего заключения о том, что значат в контексте Пастернака и позднего Пастернака образы растительного мира, комментарий к эпилогу «Вакханалии» не представит затруднений.

«.. Этот запах [фиалок — М.У.] что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание. Казалось, что представление о земле, склоняющее их к ежегодному возвращению, весенние месяцы составляли по этому запаху, и родники греческих поверий о Деметре были где-то невдалеке» («Охранная грамота», ч. 1, гл. 6).

«Греческие поверья о Деметре» слились позднее с поверьями о Дионисе (Вакхе) — сыне Деметры (версия предания) [92], а все вместе это — мифический образ воскресения природы.

Но в «Вакханалии» мы сталкиваемся с образом цветов в контексте *позднего* Пастернака, где собственно вакхическим мотивом не может быть исчерпана тема воскресения.

«В эти часы, когда общее молчание, не заполненное никакой церемонией, давило почти осязаемым лишением, одни цветы были заменой недостающего пения и отсутствия обряда.

Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах и, оделяя всех своей душистой силой, как бы что-то совершали.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов, сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за идущего по погосте садовника. (Она же, мняши, яко вертоградарь есть)» (Д.Ж., ч. 15, гл. 13) [93].

С другой стороны, «чисто-христианская образность» — без «язычества» [94] — была бы тесна для поэтического сознания Пастернака, художника, у которого и самые тени не бесплотны. (Вспомним хотя бы: «На озаренный потолок // ложились тени...»; или из «Ночи»: «Всем корпусом на тучу // Ложится тень крыла. // Блуждают, сбившись в кучу, // Небесные тела» — поразительна эта телесность тени — «всем корпусом» — рядом с небесными *телами* [95]. Изобразительности Пастернака (и позднего) потребно было

Дремучее царство растений,
Могучее царство зверей.

В стихотворении «Памяти Марины Цветаевой», открывающем христианскую эпоху в поэзии Пастернака, натурально не обходится дело без растительно-звериных, родных, образов:

За оградою вдоль по дороге
Затопляет общественный сад.
Развалившись, как звери в берлоге,
Облака в беспорядке лежат.

Мне в ненастьи мрещится книга
О земле и ее красоте.

Я рисую лесную шишигу
Для тебя на заглавном листе.

В «Вакханалии» христианская и вакхическая линии пересекаются в своей естественной общей точке, страстной, — смерть и воскресение; а кроме того, вакхическое начало вводит в поэму страстную театрально-карнавальную игру, которая завершается очистительной игрой природы — цветов, земли, воды.

Состав земли не знает грязи.
Все очищает аромат,
Который льет без всякой связи
Десяток роз в стеклянной вазе.

Игра цветов (антропоморфная метафора — форма метаморфозы): «В ушах у них два-три обрывка...» [97] — завершение отпыхавшей игры страстей, а вернее сказать, ее бесконечное продолжение: цветы — воскресение, бессмертие, вечность [98].

Земля («цветы садовых гряд») и вода («хоть выкати на них ушат» [99] — есть пастернаковская «общая лепка мира» (Д.Ж., ч. 15, гл. 15). Формула поэзии Пастернака, не менее емкая, чем «существованья ткань сквозная», — «сырая прелесть мира» («Не чувствую красот...», 1936).

«...напоминает меловая мазня диагонально протянутых пространств ночную садовую грядку. Тут гелиотроп и маттиолы. Их вечером поливали и свалили набок... Цветы и звезды так сближены, что, похоже, и небо попало под лейку и теперь звезд и белокрапчатой травки не расцепить» («Охранная грамота», ч. 2, гл. 8).

Левкой и Млечный Путь
Одною лейкой полит
И близостью чуть-чуть
Ему глаза мозолит.

(«Как кочегар, на бак...», 1936)

Все это имеет прямое отношение к эпилогу «Вакханалии».

Из гула рождаются краски,
Из звука рождается цвет.
Природа плетет без развязки
Один бесконечный сюжет.

Но надо включить его в раму,
И это искусства залог,
Когда бесконечную драму
Врубают в один эпilog.

(Д. Самойлов. «Березы, осины да елки...»)

«Вакханалия» с обогащением рассматривается в самом широком —

полном — пастернаковском контексте; и она на изумление вписывается в контекст Пастернака позднего.

Введем понятие *контекстности* художественных образов (как определенного рода их структурности); контекстность данного образа есть мера его принадлежности к данному контексту и одновременно его контекстообразующая функция (все образы, составляющие данный контекст, контекстны, но контекстны в разной мере). Отсюда вытекает еще одна категория: плотность контекста; чем выше контекстность образов, тем плотнее охватывающий их контекст; плотность контекста — как мера сплоченности образов [100].

Контекст позднего Пастернака — чрезвычайно плотен, а «Вакханалия» в нем — предельно контекстна.

Под конец укажем на то важное место, которое занимает в поэзии Пастернака (сейчас речь не о сюжетно-драматической, театральной поэтике) тема театра [101].

Переломное — в сторону поздней манеры письма и поэтического мышления — стихотворение «О знал бы я, что так бывает...» сводит жизнь и смерть на сцене.

В «Вакханалии» «стихи» и «подмостки» рядом [102]. В «Гамлете», произведении огромного заряда, Гамлет-Христос («Если только можно, Авва Отче, // Чашу эту мимо пронеси»), есть и Гамлет-актер:

Гул затих. Я вышел на подмостки...

Тема театра — тема судьбы: жизни, смерти, бессмертия.
«Вакханалия» — поэма о бессмертии.

ПЕРВОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ ИЗ ЦИКЛА
«ЗИМНЕЕ УТРО» (Б. Пастернак) [1]
(Фрагменты)

Не претендуя на разбор этой вещи в целом, выделим несколько смысловых линий. Все образы стихотворения пронизаны состоянием сна. «Спатки называлось» — в начале и «ночь» — в конце стихотворения. В этих границах все тяготеет ко сну (или к сонности). Прямо, например: «сонные каракули в сумме» [5]. Или косвенно. Например, убаюкивающая сказка, «зимняя, мурлыкина», или замутненность, размытость тонов: «седенькое», «серос» или «линованное, клетчаток», затушеванность пространства, сознания приближается по колориту к «байковое», «ватное», но прежде всего — это мягкий, обволакивающий материал. Причудливая, даже для Пастернака того периода, метафорика стихотворения (например: «Ватная, примерзлая и байковая, фортковая та же жуть берез безгнездых», «за чаем свертывает»), какая-то странная — реально ощущаемая в своей фантастичности ассоциативность — она сродни сновидению. Тональность стихотворения — тишайшая; в начале: «шепотом... день позападал» — и так до конца, до свертывающейся «гарусной ночи»; гарус — шерстяная пряжа, свертывается бесшумно — ср.: «Улица в бесшумные складки ложится».

Речь — запинаящаяся, теряющая, что ни шаг, формально-синтаксическую связь (и в самом деле с трудом уловимую) — говорок, напоминающий бормотание спящего. Ритмика, членившая строку паузами, монотонно ее растягивающая, усыпительная. Словом, сонное здесь всеобъемлюще. Стихотворение в целом — столь же образ сна, сколько образ детства. Мотив страха — такой же сквозной, как два первых (детство, сон), и от них неотделимый. Последняя строфа представляет собой одно предложение; его синтаксис как бы размыт, прячется за метафорической рябью. Определим, однако, первый из главных членов предложения. Кто действует? Жуть. («Та же... сказка» и «та же жуть» — вот, собственно, тема стихотворения). Что делает жуть? Свертывает. Что она свертывает? «Гарусную ночь». Еще что? «Зимний изумленный воздух».

Это — последняя строчка стихотворения.

А первая: «Воздух седенькими складками падает».

Теперь ясно, почему он падает так — складками. Его свертывают. И кто свертывает, знаем: «Та же жуть» — главное действующее лицо стихотворения, «сказки».

А сказку

Все, бывало, складывают

.....

Дерево, сарай и варежки, и спицы,

Зимний изумленный воздух.

Он, воздух, складывает сказку в числе прочих — всех, но при этом он не просто один из складывающих, он их, всех прочих рассказчиков, собою объединяет, итожит, суммирует; он сам — все, сам — всё — в этом композиционно-образном построении он — и начало, и конец, и сердцевина стихотворения:

Складки (воздуха); «мельком, мельком». За первым здесь смыслом: припоминание мельком — простиупает второй: мелькание падающего снега, нечто сетчатое — ср. [6]: «Та же сказка... метелью по газете»; колыбелька (в нее укладывают ребенка, его при этом свертывают, упаковывают — момент крайне важный ввиду дальнейшего изложения).

Складывают (сказку); сказка о лисице («все по рыбки, да по рыбки» — момент счета, многократности, суммирования) варежки, спицы (вязанье, нанизывание петель, момент счета).

Сложенье; арифметика.

Сумка; линованное, клетчатое; сумма.

Гарусная ночь (гарус — пряжа, ячеичатость) свертывает (жуть свертывает ночь и воздух). Пряденье — кручение, свертывание нити, т. е. пряденье волокна в нить; издревле ассоциируется со счетом времени, стремящимся к бесконечности.

Кроме последней строфы («жуть»), момент страха выражен со всей непосредственностью, назван прямо в 5-й строфе — «безумье». Зубоврачебное кресло — место пытки: в глазах доктора, как в зеркале, отражаются глаза пациента-ребенка с застывшим в них ужасом; испытываемая ребенком мука или страх ее ожидания соединяется с иными — повседневными — мучениями; теперешняя боль (страх) концентрирует, вбирает в себя все другие боли (страхи), вызывая безумье.

Сумок и снежков линованное, клетчатое,
С сонными каракулями в сумме.

В этой связи сделаем выписку из «Детства Люверс»: «Тогда она опять принялась за задачу. Она не заключила периода в скобки. Она продолжала деление, выписывая период за периодом. Этому не предвиделось конца. Дробь в частном росла и росла... Она перестала понимать, что делает... Женя заснула. Она заснула в слезах. Ей снилось, что — гости. Она считает их и все обсчитывается. Всякий раз выходит, что одним больше. И всякий раз ее охватывает тот самый ужас, как когда она поняла, что это не еще кто, а мама». Ужас, охвативший Женю во сне, восходит к первым младенческим страхам. Начало сознания, понимания вещей есть момент самосознания, выделение себя среди других явлений жизни. Утробный и послеутробный период сна, слитности с материнским лоном, а через него с жизнью вообще, как нерасчлененностью, единством — этот период завершается пробуждением сознания, когда открывается множественность вещей. И перед этой множественностью теряется полупроснувшееся сознание. Оно путается в значеньях вещей, в слагаемых суммы, которая хоронит начала и концы — начало и конец собственного «я», оборачиваясь ужасом дурной бесконечности. В необходимости счета младенец теряет сам себя, теряет мать, от которой психически неотделим.

Все это, конечно, общие места. Но эти общие места особо преломляются в творчестве Пастернака, когда перед нами «натуры, которые облюбованы творцом», и когда — в определенных ситуациях — «детское сумасшествие... только печать глубокой исправности».

О том, что значат детские страхи в становлении творческого воображения, творческой личности — 3-е стихотворение цикла «Я их мог позабыть» (стихотворение 5-е).

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий...

Вернемся к стихотворению «Воздух серенькими складками падает». Страх начинается с выхода:

Выйдешь — и мурашки разбегаются, и ежится
Кожица, бывало, — сумки, дети, —

Выход — из дома на улицу, из «внутреннего» мира — в «наружный» мир. «Сумки, дети» — это нечто большое, постороннее, пугающее (после колыбельной тишины: «шепотом... день позападал за колыбельку»). Ср. из «Люди и положения»: «Я родился в Москве 29 января 1890 года по старому стилю в доме Лыжина, против духовной семинарии, в Оружйном переулке. Необъяснимым образом что-то запомнилось из осенних прогулок с кормилицей по семинарскому парку. Размокшие дорожки под кучами опавших листьев, пруды, насыпные горки и крашенные рогатки семинарии, игры и побоища гогочущих семинаристов на больших переменах». Внешнее пространство («воля») наступает на внутреннее («под чижином, пред цветиками» — допустим, детская, где готовятся домашние уроки; «столик в школе» — классная комната), врывается в него: «сложем... дуло и мело», «арифметикой... подирало». Наконец, мотив страха выступает (косвенно, но с действительной жутью в 6-й строфе: «сказка... за барашек грив и тротуаров выкинулась»; это, не забываем, стихи 1918 года, — и вспоминается: «Нашептывал мне старый: «Выкинься» — так начинается 6-е стихотворение «Январь 1919 года» — тематически и хронологически близкого «Зимнему утру» цикла «Болезнь»:

Тот год! Как часто у окна
Нашептывал мне, старый: «Выкинься».
А этот, новый, все прогнал
Рождественскую сказкой Диккенса.

Уже первое четверостишие этого стихотворения (а тем более, все оно) с двумя полярными послылками — кошмар самоубийства и просветленность рождественской сказки — дает правильный ориентир, дает, если угодно, ключ к верному — целостному — восприятию разбираемой нами вещи. Это страшная сказка, но это сказка, т.е., нечто изумляющее («Зимний изумленный воздух»), чудесное; и это детская сказка — все страхи разрешаются в итоге чем-то успокоительным, сладко-убаюкивающим: «Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина».

По закону (давно известному) пастернаковской поэтики «снег напоминает» значит авторское «я» (сплошь и рядом неназванное) напоминает, «изумленный воздух» — значит изумленное «я». То взрослое «я», ведущее рассказ из настоящего времени в прошедшее и замыкающее его в единстве двух времен, как бы самоуравновешивается,

переживая и одновременно избывая страхи верностью детской фантазии и способностью к ней. Непосредственность ребяческих ощущений: умиротворенное «воздух седенькими складками падает» как-то, скажем так, нейтрализует страх внешнего пространства, пространства-западни — «серой рыболовной сети». Наступающее на детское (и у взрослого — все равно детское) сознание внешнее пространство само преодолевается, осваивается этим сознанием, складывается им в сказку.

Дерево, сарай и варежки, и спицы,
Зимний изумленный воздух —

все внешнее становится достоянием внутреннего, добычей поэтического воображения.

Общая близость к «Зимнему утру» цикла «Болезнь» обнаруживается в 7-м, завершающем, стихотворении этого цикла; выделим и подчеркнем особо тему бессонницы, мучительной и творческой, то есть благодатной вместе:

Увы, любовь! Да, это надо высказать!
Чем заменить тебя? Жирами? Бромом?
Как конский глаз, с подушек, жаркий, искося
Гляжу, страшась бессонницы огромной.

Момент настоящего времени в стихотворении «Воздух седенькими складками падает» может быть смело интерпретирован как состояние бессонницы с неменьшим, по крайней мере, правом, чем момент прошедшего времени — как сон.

Сон — додеятельное, бессознательно-творческое состояние подспудного накопления впечатлений, преобразования явлений мира внешнего в особую внутреннюю полноту — основание и потенция художественной деятельности. Вообразим ту самую знаменитую пастернаковскую поэзию-губку: «Вбирай облака и овраги». Бессонность — собственно поэтическое действие, актуализация потенциала, реализация накопленного: «А ночью, поэзия, я тебя выжму во здравие жадной бумаги». Это, впрочем, всего лишь один, — для нас существенный — аспект проблемы. Вообще же пастернаковская образность (во всяком случае, до определенного — позднего — периода) такова, что сон и явь зачастую принципиально неразличимы, взаимозаменяемы. А иногда они разграничены так, что именно сон выступает как собственно артистическое действие, а действительность — фон этого действия;

Мне снилась осень в полусвете стекол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,
И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку к тебе...

Страшное и артистическое (поэтическое, «сказочное») находятся между собой в таких же отношениях, как «детское» и «взрослое», «сонное» и «бессонное», и так же взаимопереплощаются. Чижик в клетке близ напуганного арифметическим, клетчатый страхом ребенка (в первом разобранном стихотворении цикла «Зимнее утро»,

оборачивается во втором стихотворении чижиком вольным и изумленно вопрошающим:

Шумит: какую пробкой
Такую рожу выжег?

Бывший страх бывшего ребенка оборачивается, можно сказать, карнавално: сажай — адским гримом — на его физиономии. Сам же ребенок — теперь один из детей послушанья — бессонно («до утренних трамваев»), судорожно («не скрываясь от судорог страницы») и безумно («как не в своем рассудке» — после, вспомним, детского безумья «линованного, клетчатого») утоляет неумную творческую жажду:

Облизываясь, сутки
Шутя мы осушали
.....
Грозил заре напиться.

В этом «грозил» есть и впрямь что-то буквальное — грозное — как есть нечто алчное, хищное в строках:

А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

Вот лишь некоторые — причем только из циклов, близких к «Зимнему утру», образы поэтической жажды (соответственно — поэтической влаги):

Рояль дрожащий пену с губ облизет.
(«Рояль дрожащий»)
Пить, пока не заметили,
Пить вискам и прическе!
(«Пара форточных петелек»)

«Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. Звезды долго горлом текут в пищевод, соловьи же заводят глаза с содроганьем, осушая по капле ночной небосвод» («Здесь прошелся загадки...»). [6]

Образы восходят к хорошо известному стихотворению раннего Пастернака «Пиры» («Начальная пора»):

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горячую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Исчадья мастерских, мы трезвости не терпим.
Надежному куску объявлена вражда.
Тревожный ветер ночей — тех здравиц виночерпьем,
Которым, может быть, не сбыться никогда.

«Исчадья мастерских» — те же «дети послушанья»; тема творчества-мастерства совмещается с неким демоническим знаком, с адской печатью на лице мастера («какую пробкой... выжег»).

Первое стихотворение «Сестры моей — жизни» называется «Памяти Демона», а второе стихотворение той же книги, «Про эти стихи», кончается:

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы, в вермут окунал.

Мирная, домашняя тональность всего стихотворения («В кашне, ладонью заслонясь, сквозь фортку крикну детворе...») здесь распространяется на все, даже на «ад», «цейхгауз» (военный склад) и «арсенал».

Иначе озвучена эта тема в стихотворении «Нас мало. Нас, может быть, трое». Здесь — порыв, момент силовой («порыванье», «ворвемся и тронем»), некоторым образом зловещий («закружимся вихрем вороньим») и жуткий. Здесь летуче-черное («воронье»), вместе как бы и угольно-стальное (вороненое), «горючее», «адское», «донецкое» (тендер, поршни, шпалы — грохочущее, мастеровое). Это 4-е стихотворение — из цикла «Я их мог позабыть», а 3-е — «Так начинают. Года в два...»

Ср.

.....
Так ночи летние...
Грозят заре твоим зрачком.
Так затевают ссоры с солнцем,
Так начинают жить стихом.

И:

Нас мало. Нас, может быть, трое
Донецких, горючих и адских...

Такова эволюция: детство с его страхами («Так зреют страхи») — творческое возмужание — преодоление, мастерство (ремесло), порыв, полет, некая воинствующая, грозная зловещность артистизма.

С «адам, цейхгаузом и арсеналом» мы еще встретимся у Пастернака и увидим, как связано все это с темой детства, с моментом пробуждения от детства, выходом из него, переходом в иное, новое и вместе неотрывное от детства:

Сегодня с первым светом встанут
Детьми уснувшие вчера.
Мечом призывов новых стянут
Изгиб застывшего бедра.

*«Кристалльная личность: на
красном фоне — красная, на
черном — черная».*

Л. Лагин («Наука и жизнь», 1968, №2)

*«Есть прекрасный русский стих,
который я не устану утвердить в
московские псиные ночи, от
которого, как наваждение,
рассылается рогатая нечисть.
Угадайте, друзья, этот стих — он
полозьями пишет по снегу, он
ключом верещит в замке, он
морозом стреляет в комнату:
...не расстреливал несчастных по
темищам»*

О. Мандельштам. Четвертая проза.

Хочу проследить одну тенденцию в советской поэзии 20-х годов и показать не столько литературное, сколько историческое значение этой тенденции.

Рассматриваю не всю нашу поэзию названного периода, а лишь поэзию революционно-романтическую.

Октябрьский переворот и Гражданская война породили плеяду молодых поэтов, бойцов революции, которые воспели героину тех лет.

Образчиком революционной романтики является, например, стихотворение Джека Алтаузена «Баллада о четырех братьях». Приведу несколько строф оттуда:

Второй мне брат был в детстве мил.
Не плачь, сестра! Утешься, мать!
Когда-то я его учил
Из сабли искры высекать.

Он был пастух, он пас коров,
Потом пастуший рог разбил,
Стал юнкером. Из юнкеров
Я Лермонтова лишь любил.

За Чертороем и Десной
Я трижды падал с крутизны,
Чтоб брат качался под сосной
С лицом старинной желтизны.

Нас годы сделали грубей,
Он захрипел, я сел в седло,
И ожерелье голубей
Над ним в лазури потекло.

Что тема братоубийства стала одной из главных в литературе того времени — в стихах и прозе — это понятно. Что в жизни, то и в литературе. Классовая, политическая вражда сшибала людей насмерть, разрывая между ними все исконные связи, в том числе и кровные. Но обратим внимание на то, в каком освещении здесь преподносится самый акт братоубийства: он окружен ореолом романтической красоты; в этот момент герой стихотворения всего острее чувствует себя героем.

То же самое находим в балладе М. Голодного «Судья ревтрибунала». Вот отрывок из этой баллады:

Стол накрыт сукном судейским
Под углом.
· Сам Горба сидит во френче
За столом.
«Сорок бочек арестантов!
Виноват...
Если я не ошибаюсь,
Вы — мой брат?
Вместе спали, вместе ели,
Вышли — врозь.
Перед смертью, значит,
Свидетелья пришлось.
Воля партии — закон,
А я — солдат.
В штаб к Духонину (2)! Прямой
Держитесь, брат».
Суд идет революционный,
Правый суд.
Конвоиры песню «Яблочко»
Поют.

Мотив и слова этой песни хорошо известны:

Эх, яблочко,
Куда ты котишься,
В губчека попадешь —
Не воротишься.

Горба судит сам, единолично. Однако он вершит не свою волю, а некий священный закон — волю партии. В этом самоотречении поэт-романтик видит высочайший нравственный подвиг. На такой подвиг способен не всякий человек, а лишь человек стальной, кристальный, сильная личность, истинно революционный тип. Простые, мелкие людишки, обыватели должны трепетать перед такой сильной личностью, а она призвана вселять в них ужас.

У того же Голодного Верка-вольная, героиня одноименной поэмы, рассказывает о себе:

Год семнадцатый грянул железом
По сердцам, по головам.
Мне Октябрь волос подрезал,

Папироску поднес к губам.
Куртка желтая бараньей кожи,
Парабеллум за кушаком,
В подворотню бросался прохожий,
Увидавши меня за углом...

...Театр на Таганке. «Десять дней, которые потрясли мир». Обыватели, ползающие в ногах у исполинской фигуры красногвардейца. Впрочем, Джон Рид здесь ни при чем...

Но продолжим разговор о Верке-вольной. Ее боевые похождения переплетаются с любовными:

«Верка-вольная, коммунальная женка!»

Говорил командир полка.
Я в ответ хохотала звонко,
Упираясь руками в бока.

.....
Я любила не уставая,
Все неистовей день ото дня,
Член компартии из Уругвая
Плакал: «Верка, люби меня!»
Я запомнила его улыбку,
Лягушачьи объятия во сне.
Неуютный, болезненный, липкий,
Он от слабости дрыхнул на мне.

.....
Шел, как баба, он к автомобилю,
По рукам было видно — не наш!
Через год мы его пристрелили
За предательство и шпионаж.

И дальше:

Я узнала товарища Луца,
Ваську Луца, большевика.

Васька Луц, где о нем не слышали!
Был он ясен и чист, как стекло.
Мои губы его отыскиали,
Мое сердце на нем отошло...

Гоцай, мама! Его подкосили,
Под Орлом его пуля взяла...
Встань из гроба, Луц Василий, —
Твоя Верка до ручки дошла!

Итак, отрицательный персонаж (особенно — классово враждебный) не только гнусен по своей внутренней сущности, но и внешне, и физически омерзителен.

Член компартии из Уругвая. «По рукам было видно — не наш!» Такого и пристрелить не жалко: потому и дрыхнул, что *не наш*. То ли дело *наш* Васька! Настоящий герой — он и с виду орел, и орел во всех отношениях.

Этот убедительный прием применялся в нашей литературе и во все последующие годы.

Между тем, Верка не такая уж дистиллированно-положительная героиня, как это может показаться на первый взгляд. Ей не хватает стойкости, выдержки революционной.

Кончилась война, настало мирное время, нэп, и вот — без кожаной куртки и револьвера — Верка оказалась не у дел, «до ручки дошла». Она обращается к мертвому Луцу:

Твои братья вышли в наркомы.
Твои сестры правят страной.
Твои дети в Совстах — как дома...
Я одна прохожу стороной.

Это, с ортодоксальной точки зрения, — не что иное, как мелко-буржуазный, анархический бунт опустившегося индивида против новой политики партии.

Когда умиравшая от голода и сыпного тифа страна стала отъедаться, очищаться от вшей, когда люди вновь обрели возможность не истреблять, а продолжать свой род, романтический герой весь устремлен в прошлое — в Гражданскую войну, в стихию военного коммунизма, а настоящее — обыденное, сытое и тусклое — ему нестерпимо претит.

В стихотворении М. Светлова «Перед боем» это выглядит следующим образом:

Но крепче и крепче
Упрямая рота
Стучала, стучала,
Стучала в ворота.
Я рад, что, как рота,
Не спал в эту ночь,
Я рад, что хоть песней
Могу ей помочь.
Крепчает обида,
Молчит — и внезапно
Походные трубы
Затрубят на запад.
Крепчает обида.
Товарищ, пора бы,
Чтоб песня взлетела
От штаба до штаба.
Советские пули
Дождутся полета!
Товарищ начальник,
Откройте ворота!

Туда, где бригада
Поставит пикеты, —
Пустите поэта
И песню поэта!

И вот в чем усматривает автор стихотворения главную коллизию времени:

И, радуясь мирной
Такой обстановке,
На теплых постелях
Проснулись торговки.

Но крепче и крепче
Упрямая рота
Стучала, стучала,
Стучала в ворота.

Мирная обстановка хороша для мещан. Для бойца, романтика, поэта такая обстановка невыносима. Романтический герой обуян жаждой подвига. И он бунтует: тоскливо, обреченно, в одиночку, как Верка-вольная у Голодного, или напористо, лихо и всем коллективом, как у Светлова.

Любопытно сопоставить этот бунт с другим конфликтом, который лишь на поверхностный взгляд аналогичен первому.

Лирический герой поэмы Маяковского «Про это» (и в данном случае можно смело сказать: сам автор) тоже воюет с нэпом, с мещанской стихией; громит «обыденщины жуть»; силится — один — свершить новую революцию. Но это — революция духа. Это бунт — не во имя вражды, а во имя братства людей, вселенской любви. И поэт, добровольно распятый на мосту истории, приносящий себя в искупительную жертву людям, верит в торжество своей идеи, верит, что все люди придут когда-нибудь к любви, придут к Маяковскому.

Жду,
 чтоб землей обезлюбленной вместе,
Чтоб всей
 мировой человечьей гущей.
Семь лет стою,
 буду и двести
Стоять пригвожденный,
 этого ждущий.
У лет на мосту,
 на презренье,
на смех,
Земной любви искупителем значась,
Должен стоять,
 стою за всех,
За всех расплачусь,
За всех расплачусь.

Но вернемся к нашим романтическим героям. Верка-вольная Голодного и девятая рота Светлова все-таки поняли бы друг друга. Хотя бунтуют они неодинаково по форме, но по существу это один бунт. К тому же их сближают какая-то общая неприкаянность, недисциплинированность. В самом деле, разве можно на рассвете стучать в какие-то ворота, будить мирных советских граждан? Пользуясь образами того же светловского стихотворения, можно сказать, что этого безобразия не допустят «усталые милиционеры», храня покой и порядок «государственных будней».



Но есть другая разновидность романтического героя. Такому не нужны никакие милиционеры. Он сам себе милиционер. Он невозмутим, непоколебим, обладает стальной выдержкой, несгибаемой волей. И в военное, и в мирное время он одинаково твердо стоит на ногах, и почва никогда не колеблется под ними.

Это — сверхчеловек нового типа, супермен революции, поистине сильная личность.

Таков герой многих стихов Н. Тихонова. Вот одно из этих стихотворений:

Над зеленою гимнастеркой
Черных пуговиц литые львы,
Трубка, выжженная махоркой,
И глаза стальной синевы.

Он расскажет своей невесте
О забавной, живой игре,
Как громил он дома предместий
С бронепоездных батарей.

Как пленительные полячки
Присылали письма ему,
Как вагоны и водокачки
Умирали в красном дыму.

Как прожектор играл штыками,
На разбитых рельсах звеня, —
Как бежал он три дня полями
И лесами — четыре дня.

Лишь глазами девушка скажет,
Кто ей ближе, чем друг и брат,
Даже радость и гордость даже
Нынче громко не говорят.

Внешний облик супермена: глаза стальной синевы — по твердости под стать его литым пуговицам. Неограниченные физические возможности: он может семь дней подряд бежать независимо от ландшафта (лес, поле) и,

видимо, в любом направлении. Неотражимость: женщины завоеванной страны самозабвенно отдаются ему, победителю, о чем он не упустит случая рассказать своей невесте. Но главное — героическая устремленность духа... Кончилась война, но и в мирное время он не станет тосковать, бунтовать, суетиться. Никакого надрыва, никакой истеричности! Он и здесь займет подобающее ему устойчивое положение. Женится, между прочим, отдавая дань быту (Верку-вольную, скажем, трудно представить себе замужем). Но мысль его неизменно обращена к боевому прошлому, к тому «как громил он дома предместий с бронепоездных батарей», к этой «забавной, живой игре», которой он и впредь с удовольствием займется при случае. Заметим, кстати, что в предместьях живут отнюдь не богачи, а все те же мелкие людишки, обыватели... [...] В другом стихотворении Н. Тихонов писал:

Огонь, веревка, пуля и топор
Как слуги кланялись и шли за нами.
И в каждой капле спал потоп,
Сквозь малый камень прорастали горы,
И в прутике, раздавленном ногою,
Шумели чернорукие леса.
Неправда с нами ела и пила,
Колокола гудели по привычке,
Монеты вес утратили и звон,
И дети не пугались мертвецов.
Тогда впервые научились мы
Словам прекрасным, горьким и жестоким.

Тихонов был даровит, был в 20-е годы отменным мастером стиха. Но самым крупным из поэтов-романтиков был Эдуард Багрицкий.



Умирающий от чахотки герой стихотворения Багрицкого «ТВС» поддается минутной слабости: он чувствует, что не в силах больше бороться с вековечным укладом жизни, что его засасывает «матерый, желудочный быт земли», который «до отвращения мил». На помощь герою приходит покойник Дзержинский; его образ нисходит с портрета в простенке, вызванный горячечным воображением героя-автора. Дзержинский открывает автору смысл и программу жизни, заражает своим примером. В результате иступленного напряжения воли, ценой нечеловеческого усилия апатия преодолена: полуживой человек отправляется выполнять свой долг — «в клуб, где нынче доклад и кино, собрание рабкоровского кружка».

Культ чекиста, культ чекизма вошел в плоть и кровь героической поэзии. Романтические чекисты стихов и поэм! Они порой изображаются аскетами, а порой пьют не пьянея, как полагается суперменам. Отголосок этой темы звучит в стихах В. Луговского, написанных в середине века:

У статуи Родена
Мы пили спирт-сырец —

Художник, два чекиста
И я, полумертвец.
.....
Чекисты пили истово,
Кожанками шурша...

и т.д.

А вот отрывок из стихотворения Светлова 20-х годов «Пирушка»:

Пей, товарищ Орлов,
Председатель Чека.
Пусть нахмурилось небо,
Тревогу тая, —
Эти звезды разбиты
Ударом штыка,
Эта ночь беспощадна,
Как подпись твоя.

Последние строчки слишком явно перекликаются с одним из образов «ТВС» у Багрицкого:

И подпись на протоколе вилась
Струей из простреленной головы».

Какое жизненное кредо, какое откровение внушил железный Феликс мятущемуся в чахоточном бреде герою «ТВС»? Безраздельно, безраздумно подчинить себя своему времени, Веку:

...если он скажет: «Солги!», — солги
...если он скажет: «Убей!», — убей.

Это называется отчуждением личности — когда человек отрешается от собственного «я» и действует, заражаясь чьей-то волей; передоверяя свою совесть и свой разум какой-то высшей силе, какому-то верховному закону, как его ни назови.

Я говорю «передоверяет», потому что индивидуальная совесть, индивидуальный разум доверены каждому из нас самой природой.

Багрицкий не знал тогда, к чему ведет это откровение. Когда он сочинял такую красивую метафору: «И подпись на приговоре вилась струей из простреленной головы», он думал, что в жизни это реализуется только по отношению к врагам, о которых в той же строфе сказано:

Их нежные кости сосала грязь,
Над ними захлопывались рвы.

Багрицкий не мог представить себе, как струя крови и мозга брызнет из простреленной головы его друга Бабеля Он не мог представить себе собственную жену за колючей проволокой сталинских концлагерей. Он не мог себе представить, что вот-вот пробьет час, когда будут замучены миллионы, когда сам народ окажется врагом народа, а другом народа — Великий Вождь — как персональное воплощение боготворимого Века:

... если он скажет: «Солги!» — Солги,
... если он скажет «Убей!» — Убей.



В эту пору (30-е годы) жестокие мотивы в литературе нашли логическое завершение, свелись к законченному каннибализму.

Несколько отвлеченная в поэзии 20-х годов, обращенная к прошлому, романтически-условная тенденция в 30-е годы наполняется реальнейшим житейским содержанием, обретает строго определенную злободневную направленность. Теперь мастера литературы стремятся к состязанию с мастерами заплечных дел — к состязанию на поприще последних — претендуют на первенство в этом соревновании.

Стихотворение П.Г. Антокольского, опубликованное в его сборнике 1937 года, называется «Ненависть».

Помещая это стихотворение в цикл «Пушкинский год» (1937), автор тем самым ссылается на благороднейшие традиции русской поэзии. «Стихи из дневника» — авторское указание на вящую интимность, достоверность переживаний, вылившихся в стихотворение «Ненависть».

Будь, ненависть, опорой верной,
Точней и злей найди слова,
Чтобы, склонясь на этой скверной,
Не закружилась голова.

Чтобы прошел художник школу
Суда и следствия и вник
В простую правду протокола,
В прямую речь прямых улик.

Чтоб о любой повадке волчьей
Художник мог сказать стране,
И если враг проходит молча
Иль жмется где-нибудь к стене,

Или с достоинством приличным
Усердно голосует «за»,
Еще не пойманный с поличным,
Еще не названный в глаза, —

Чтоб от стихов, как от облавы,
Он побежал, не чуя ног,
И рухнул на землю без славы,
И скрыть отчаянья не мог.

Итак, функции художника — это: сыск (уловление тех, кто ходит по земле, «еще не пойманный с поличным, еще не названный в глаза»); донос («сказать стране»); расправа («чтоб от стихов, как от облавы...»)

Что же после этого остается на долю карательных органов? Суший пустяк: добить растерзанного уже человека.

Есть основания предполагать, что не только ненависть продиктовала П. Антокольскому его бесподобное произведение. Стихотворение продиктовано, быть может, не столько ненавистью, сколько *страхом*. Перестраховаться, вопя, заклиная разящую без разбору слепую силу: «Я не из тех, кого убивают! Я из тех, кто убивает! Сколько угодно, кого угодно — только не меня!»

В 20-е годы поэты работали не за страх, а за совесть. Точнее сказать, отчуждение совести благополучно совмещалось с искренностью убеждений. Это была искренняя, а потому настоящая литература, и тем заразительней она была.



Да не будет мне приписана абсурдная мысль о том, что причиной кровавой оргии 30-х годов и следующих десятилетий явилась романтическая поэзия 20-х годов. Причины были другие. Стихи не делают историю. Палачи не читают стихов. Им неведома поэзия крови, романтика расстрела: для них это будничная работа. Для них культ силы заключен не в художественных образах, не в философских идеях, а непосредственно в кулаке. Вообще они, как правило, не размышляют и не чувствуют, а только выполняют распоряжения начальства. Палачи — это, по большей части, исполнительные чиновники — и все. Так учит опыт XX века.

Но для террора необходима была — в числе прочих — определенная психологическая предпосылка. Говорят, командарм Якир перед расстрелом успел крикнуть: «Да здравствует товарищ Сталин!» Для террора необходимо было общественное сознание, воспитанное в духе отчуждения, преклонения, в духе обожания кумиров-идей и кумиров-людей. Наука обожания одновременно была и наукой ненависти. Казенная, монополярная идеология по всем каналам устремлялась к сознанию масс, внедряя дух идолопоклонства. Одним из таких каналов была художественная литература. В этом направлении плодотворно работала, в частности, романтическая поэзия 20-х годов, неотразимо привлекательная для молодых поколений.

Отрицать влияние литературы на общественное сознание — во всяком случае, на сознание интеллигенции — не приходится. Сама жизнь питала литературу жестокими идеями, а та, в свою очередь, оказывала обратное влияние, формируя потребный данному укладу жизни тип человека. Все это кажется элементарным, если исходить из представлений о «базисе», о «надстройке» и об их взаимодействии, и все это кажется непостижимым, если исходить из традиций русской литературы: «И долго буду тем любезен я народу, что чувства добрые я лирой пробуждал...»

Объективное зло, заключенное в романтической поэзии 20-х годов, ничем не может быть оправдано. Но субъективная вина писателей смягчается благодаря обстоятельствам, о которых речь пойдет впереди. А пока рассмотрим более общий вопрос.



Существует отчуждение личности, и существует также отчуждение идей.

Идеи — философские, религиозные, социальные, нравственные, художественные — носят на себе в момент рождения сильнейший отпечаток личности творца, человека, породившего данную идею. Но в процессе исторического развития, заимствования, наследования идеи утрачивают характер первоисточника, приобретая черты своих новых обладателей. Идеи трансформируются, видоизменяются. Или — скорее — наоборот: вид идеи, ее, так сказать, внешняя форма, часто остается неизменной, а сущность качественно меняется. Идеи, отчуждаясь, сплошь и рядом превращаются в собственную противоположность. Они работают в направлении, прямо противоположном замыслу их создателей. Идеи в чужих руках, в чужих мозгах ополчаются против своих первоносителей. Есть мрачная прибаутка: «за что боролись, на то и напоролись». Избитый пример — сопоставление христианской идеи в ее первоначальном варианте (идея любви, братства, всепрощения) с тем, во что превратилась эта идея в практике средневековой церкви, в руках инквизиции.

Интересно, что бы сказал Маркс, познакомившись с выступающим под знаменем марксизма хунвейбинским обществом и его нравами?

Горький был гуманистом; и, быть может, не столько в литературе, как это принято считать, сколько в жизни (во всяком случае, до определенного момента своей жизни).

Существует лозунг: «Кто не с нами — тот против нас». Этот принцип принимался и принимается у нас как нечто само собой разумеющееся, как постулат, не нуждающийся в доказательствах. А почему, собственно говоря? Подлинно ли это аксиома? Почему человек мыслящий не так, как я, мыслящий иначе — непременно мой враг? Между тем гуманист Горький не только подхватывает этот лозунг, но развивает его своей известной формулой: «Если враг не сдается — его уничтожают».

Это было сказано, когда под врагом имелся в виду не противник на поле боя, а все тот же инакомыслящий. Горький чуть-чуть не дожил до процессов 37-38 года. Как бы он отнесся к ним? Судя по его реакции на аналогичные явления конца 20-х — начала 30-х годов — вернее, судя по отсутствию публичной реакции — Горький и к предстоящему людоедству мог бы отнестись спокойно. Между прочим, тоже романтик был смолоду. Толстовское, короленьковское: «Не могу молчать» — к нему, Горькому, уже не относится. Он научился молчать и даже петь в унисон, когда этого требовала Историческая Необходимость, Высшая Целесообразность — как великий пролетарский писатель стал ее понимать. При этом Горький до конца продолжал, вероятно, считать себя глашатаем гуманизма. Так, бывает, идея отчуждается, не переходя по наследству, а в сознании одного человека. Отчуждение идеи совпадает с отчуждением личности...

Возникает вопрос: всякая ли идея поддается отчуждению — и не частично, а до такой степени, что она становится собственной противоположностью?

Один уважаемый мной мыслитель полагает, что да, любую, даже самую возвышенную идею можно при желании испохабить, перепеть на хамский лад, на хунвейбинский, смердяковский манер.

Я думаю, что это не совсем так. Во всех отчуждаемых идеях всегда есть какие-то объективные задатки самоотчуждения; есть какая-то червоточина, за которую и хватается очередной смердяков.

В таком гигантском резервуаре идей, как Священное писание, каждый мог выловить то, что ему угодно.

Но возьмем монолитный, очищенный *толстовский* вариант христианства. Можно ли использовать нравственно-религиозное учение Л.Н. Толстого во зло людям?

В определенном направлении толстовская идея отчуждалась еще при жизни Льва Николаевича, о чем он прекрасно знал. Среди присяжных толстовцев было немало позеров и святош. Но среди них не было ни одного палача, ни одного убийцы. И не могло быть! Толстовское учение нельзя обратить в сторону насилия, как его ни крути. В этом направлении идея неотчуждаема, никакой хунвейбин не в состоянии превратить ее в инструмент своей политики.

До сих пор было два типа мыслителей, радеющих о спасении людского рода.

Одни говорили: перестройте систему социальных отношений, исправьте общественный организм, — и человек, клеточка этого организма, возродится духовно.

Другие говорили: совершенствуйте себя нравственно как личность — и общество, состоящее из отдельных личностей, будет преображено.

Быть может, человечеству следует искать нечто третье: сплав первого и второго, синтез нравственной и социальной концепции.

Но в любом случае это должна быть идеология, не оставляющая лазеек для кровожадной нечисти, не дающая в власти нелюдям над людьми. Идеология, которой не смог бы воспользоваться ни один Джугашвили, ни один Гитлер, ни один Мао [4].

Разумеется, никакое мировоззрение само по себе не вывезет нас, как печка Иванушку-дурачка. У людей — свободная воля, за человеком остается выбор. Здесь же речь идет о том, что должно быть исключено из выбора.



Теперь обратимся вновь к революционным романтикам 20-х годов. Что можно сказать в их защиту после неспреложно произнесенного обвинения?

Во-первых, не одними жестокими идеями наполнена их поэзия, как и революция, вызвавшая эту поэзию к жизни. Жесткие идеи — это тенденция, которую я выбрал предметом своего разговора. Брехт писал: «Что же это за время, когда разговор о деревьях кажется преступлением, ибо в нем заключено молчание о зверствах!» Да, нет ничего важнее этой темы, об этом следует говорить в первую очередь. Но было и другое. Были превосходные романтические стихи, безупречные с любой точки зрения.

Например, светловская «Гренада», которая недаром вызвала восторг у Цветаевой. Или чудесное создание Иосифа Уткина «Повесть о рыжем Мотеле» (впрочем, эта вещь, хоть и написана поэтом-романтиком, но совсем не в романтической манере).

Во-вторых, жестокие идеи, заключенные в образах романтической поэзии, уже в момент рождения были в какой-то мере отчужденными по отношению к личности самих поэтов.

Супермен революции, романтический герой и творец этого героя, автор — совсем не одно и то же. Образ железного человека — это некая максима, некий идеал, которого, быть может, и хотел бы достигнуть автор, но — к счастью — не мог. Автор не был железным человеком. Он был обыкновенным живым человеком — со всеми слабостями, присущими этой породе теплокровных. В число таких слабостей, недоступных кристальной личности, входят всякого рода сомнения, колебания, раздумья; сюда же относится простая жалость к людям, которая вовсе не унижает человека, как заявляет один из романтических героев Горького.

Эти слабости не могли не претвориться в творчестве поэтов — независимо от воли самих поэтов; они не могли не снизить концентрацию жестоких идей, порождая противоположную тенденцию человечности.

Иногда поэты 20-х годов открыто признавались в своих слабостях — правда, с некоторым стеснением и не без оговорок. Например, Светлов:

Товарищ! Певец наступлений и пушек,
Ваятель красных человеческих статуй,
Простите меня, — я жалею старушек,
Но это — единственный мой недостаток.

Это он к себе обращается — «товарищ». Он сам — «певец наступлений и пушек, ваятель красных человеческих статуй».

Автор иронизирует над собой, над своим романтическим идеалом. Доброта и юмор Светлова известны.

Прекрасным человеком был в жизни Багрицкий. Но тем страшнее многое из написанного, т.е. содеянного ими [5].

Стихотворение Светлова называется «Старушка».

Старушка — тот самый маленький человек, обыватель, которого так жалела великая русская литература, начиная от Пушкина и кончая Бабелем, Зощенко и Платоновым.

А всякие супермены или подражающие им — вроде Раскольников — убивали старушек, исходя из общих соображений, во имя Конечной Цели.

Кроме того, для поэта 20-х годов образ старушки имеет некое символическое значение; старушка — это осколок старого мира. Так вот, поэты-романтики, проклиная уничтожаемый старый мир, сознавали, чувствовали, что в гибнущей цивилизации, кроме дурного, есть такие духовные ценности, которые не дай Бог утратить новому поколению людей.

Послушасм Алтаузена (из «Стихов о Ветлуге»):

Вчера был бой.
От сабель было серо.
Кривой комбриг

Махал нам рукавом.
Я зарубил
В канаве офицера,

И у него
В кармане боковом
Нашел я книжку
В желтом переплете,
Ее писал
Какой-то Карамзин.

Две ласточки
Сидят на пулемете,
И на кустах
Лежит мой карабин.

Журбенко! Брось
Напрасно ложкой звякать,
Цветет крыжовник,
Зреет бузина.

Давай читать,
Давай читать и плакать
Над этой книжкою
Карамзина.

Друзья мои,
Мы завтра в бой поскачем,
Отточен штык,
В нагане цел заряд.

А вот сейчас
Над девушкой мы плачем,
Обманутой
Сто лет тому назад.

Да, действительно, было что оплакивать. В человеке утрачивались человеческие черты, и это сознавали даже самые рьяные из когорты романтиков. Тихонов, написавший «Балладу о синем пакете» — неистовую, непрезойденную апологию отчуждения личности, одно из своих стихотворений начинает так:

Мы разучились нищим подавать,
Дышать над морем высотой соленой,
Встречать зарю и в лавках покупать
За медный мусор золото лимонов.

А вот конец этого стихотворения:

Но всем торжественно пренебрежем.
Нож сломанный в работе не годится,
Но этим черным сломанным ножом
Разрезаны бессмертные страницы.

Человек, в котором выхолощено человеческое, уподобляется сломанному ножу. Характерная для Тихонова дсталь: люди — гвозди, люди — ножи.

А мысль все та же: достигнута великая цель («разрезаны бессмертные страницы») и, следовательно, оправданы все потери («всем торжественно пренебрежем»), оправдана даже духовная смерть человека.

В том же стихотворении есть поразительные строчки:

Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанут в переключке.

Они-то, духовные мертвецы, и кричали: «Да здравствует товарищ Сталин!» — когда он их уничтожал физически.



Поэты 20-х годов все старались преодолеть свои слабости, быть поближе к своему романтическому герою, во что бы то ни стало идти в ногу со временем, не отставать от века.

Багрицкий в «ТВС» закликает себя: «Иди — и не бойся с ним рядом встать!» Не бойся встать рядом с веком. Значит, все-таки боязно было? Страшно? И, как видим, не зря. Однако — преодолел...

А между тем художнику, мыслителю полезно бывает не идти в ногу со всеми, не маршировать в едином строю, а посмотреть на это шествие откуда-нибудь сверху или хотя бы со стороны: со стороны-то иногда видней.

Со стороны в то же самое время — начиная с 17-го года — раздавались голоса, которые плохо доходили до слуха современников, шагающих стройными колоннами по столбовой дороге прогресса.

Правда, то, что казалось лежащим далеко в стороне от главной исторической и литературной магистрали, оказалось стеновым хребтом русской совести и русской поэзии.

Голоса оказались пророческими.

Анна Ахматова:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках,
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах.

Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил,
К Анатолии далекой
Миноносец свой водил.

На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на этот свет.

И уж совсем не доходил до общественного слуха другой голос.
Вопиющий к небесам голос Марины Цветаевой:

Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь —
То, шатаясь, причитает в поле Русь:
Помогите — на ногах нетверда!
Затуманила меня кровь-руда!

И справа, и слева
Кровавые зевы,
И каждая рана:
— Мама!

И только и это
И внятно мне, пьяной, —
Из чрева — и в чрево:
— Мама!

Все рядком лежат —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат —
Где свой, где чужой!

Белый был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал:
Смерть побелила.

Кто ты? Белый Не пойму — привстань!
Аль у красных пропадал?
Р-я-з-а-н-ь!

И справа, и слева,
И сзади, и прямо,
И красный, и белый:
— Мама!

Без воли, без гнева —
Протяжно, упрямо —
До самого неба:
— Мама!

Поэзия 20-х годов при всех ее достоинствах — страстность, энергия, свежесть — это все-таки только поэзия 20-х годов.

Поэзия Цветаевой — никаких не годов.

Двадцатого столетья — он,
А я — до всякого столетья.

Добавлю: и — до, и — после.

Современников обоих лагерей должна была оттолкнуть надпартийность стихотворения «Ох, грибок ты мой, грибочек...», написанного в 1920 году.

Это было то, что сейчас принято у нас уничижительно называть «абстрактным гуманизмом», хотя это как раз самый конкретный гуманизм, направленный непосредственно на человека.

Когда-то самое слово «гуманизм» — без всяких эпитетов — было ругательством. В 1929 г. в журнале «На литературном посту» была опубликована статья Л. Авербаха, содержащая донос на рассказ Платонова «Усомнившийся Макар». Статья называлась «О целостных масштабах и частных Макарах». Автор статьи писал: «К нам приходят с пропагандой гуманизма, как будто есть на свете что-либо более истинно-человечное, чем классовая ненависть пролетариата».

Сейчас, после того, как красные убили больше красных, чем белых, и больше, чем белые убили красных, это стихотворение Цветаевой читается другими глазами.

Сейчас видно, с какой высоты взглянул поэт на события своих дней.

Можем ли мы подняться на такую высоту? Если и не можем, то как важно для нас, что она, Цветаева, смогла!

А вот аналогия. Мы не умеем все прощать. Более того: есть вещи, которые мы не имеем права прощать.

Но величайшее счастье для нас, что когда-то в этой стране жил Лев Толстой, который, сам борясь против зла с мощью библейского Иакова, одновременно проповедовал человечеству идею всепрощения.

В мире, где жестокость не знает пределов, где зло не имеет границ, должен же быть — хотя бы для равновесия — максимализм добра, вершина человечности.

Если мы еще не одичали вконец, то это потому, что духовная атмосфера, нравственный климат нашей эпохи созданы не только фюрерами всякого рода, но — в большей мере — Львом Николаевичем Толстым.

Когда явился Солженицын и спас честь русской литературы, его явление было как чудо. Оно еще более изумительно, чем явление таких гениев, как Манделштам и Пастернак, потому что эти двое сформировались на почве, из которой росли большие деревья, и сами вымахали до небес. Не диво!

Солженицын вырос на мертвой, выжженной земле, где и трава-то, казалось, не растет.

А дело в том, что глубоко в земле притаились до поры живые семена, брошенные когда-то мужиковствующим графом.

Из такого семечка и вырос Солженицын.

Солженицын, который не прощает палачей.

ИЗ РАЗНЫХ ТЕТРАДЕЙ [1]

О Лорке

Единожды в творчестве Лорки поэт становится действующим лицом романа, другом главного героя, когда надо удостоверить невероятный факт, немислимую ситуацию («Смерть Антоньито эль Камборьо»). Здесь «я» — удостоверительное, подтвердительное. В остальных же (и редких) случаях «я» — это «я» внеличное, неопределенно-личное, человек вообще, человек в мире. Например, в стихотворении «Ай!». Мир: хаос-космос, в начале которого звук. Цыганская сигирия начинается душераздирающим, нечеловеческим криком. О том же — «Крик». «А-а-а-ай!» кантаора (певца) — это петля, дуга, сфера, свод, соединяющий небо и землю.

В целом столь скупо очерченный мир Лорки полон существ, образов, лиц, живых предметов. Все они — от ветра-опылителя, носителя семян, оплодотворителя, от ветра-фавна, преследующего луну и цыганку (он же, по совместительству, святой Христофор) до Черной тоски — девушки по имени Соледад Монтойя, чья смоляная грива в безумье бьется о стены без выхода, а душа тоскует о морском просторе, о судьбе коня, бросающегося с обрыва в бездну (в страсть) — все они герои как бы единого эпоса, вершат свою мистерию, творят свой миф. И в этом участвует бесчисленный католический синклит — от малых ангелов до архангелов и Богородицы с Христом. Христианская мифология и символика, и без того вся пронизанная дохристианской и восходящая к ней, — у Лорки играет бесподобной архаикой, несравненным язычеством. В блестящем этом маскараде небесной свиты не участвует только ее предводитель, сам хозяин небес, незримый и внечувственный Бог Саваоф. Его нет здесь и не может быть.

Бог в поэзии — это либо отвлеченный символ существующего миропорядка, либо образ-идея, состоящая в *вынесении* за скобки личности автора, его собственного «я», возведении его в предельную степень и вознесении на вышний престол. Лорке не было — в этом смысле — что выносить и возносить; он об этом и не размышлял. Не то, чтобы относился вызывающе к установлениям небесной канцелярии (как и жандармской, земной), а просто не думал о том, чего не чувствовал: его мысли были стрелами инстинкта — и все.

Бог как идея-образ поэзии нового времени предельно психологизирован. Авторское «я» самоопределяется через этот образ (символ). Возвышено или унижено это «я» перед Богом, но определяется через него:

Я царь, я раб, я червь, я Бог,

молитва ли это (благодаренье) или антимолитва (укор):

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал.

Прямое богоборчество, открытый бунт — лишь негативное по форме утверждение того же тождества:

Я думал, что ты — всеильный божище.

«Я» и Бог — это двухчленное тождество *нерасторжимо*, как бы ни менялись знаки обоих его членов.

В.С. Франк приводит запись, сделанную его батюшкой, Семеном Людвиговичем, в записной книжке за 9 месяцев до кончины (умер в 1950 году): «Бог есть для меня лично подобное, схожее со мной существо и начал — глубочайшая, вечная, совершенная сущность личности — и, вместе с тем, глубочайшая первооснова всяческого бытия». [2]

В этой персонификации, психологизации миропорядка космогония Лорки не нуждается. Его хаос-космос есть самодостаточность; он живет по своим предвечным законам, в которые, подобно самому художнику-творцу, не вмешивается никто. Напрашивается сопоставление с Тютчевым, для которого хаос и космос — также категории поэтической мысли. Ходасевич сказал о Тютчеве: Человек ищет родину (Хаос или космос, день или ночь) и, не находя ее, ропщет на Бога. [3]

Все это глубоко чуждо мироощущению Лорки. Его душа *то* поет, что море, как раз то самое, разлада нет, и потому она невозмутима перед ночными «страхами и мглами», их игра ей так же внятна и мила (ночь-луна — покров, под которым зачинается жизнь), как игра дневных лучей; он, вращаясь вместе со своей планетой, а не глядя на нее с высоты, из иной системы координат, иного измерения, одинаково укоренен и в дне, и в ночи.

О Лесьмяне

Поэтический мир Лесьмяна, как и мир Лорки, есть сплошная стихия преобразованного мифа, есть мифоморфная поэтическая система. В чем смысл, внутренняя идея, объективно-имманентная установка, задача всей мировой мифологии? Народной поэзии в целом? Фольклора так такового?

Быть может, это смысл и искусства вообще? Да, поскольку оно следует своим первородным истокам, во всяком случае, не вовсе отрывается от них. Современное, 2-й половины XX-го века искусство в своей преобладающей тенденции стремится к противоположному: все личное — расчеловечить... Языческий пантеизм Лесьмяна. Всякая вещь знает себя, свое имя, свою сущность, свою *долю* в мире. Это в природе вещей, не от человека и не от Бога. А если не знает, то открывает — ценой перехода в другое время, другое пространство. Задавленное жизнью существо (вещество) освобождается, распрямляется в смерти. Жизнь и смерть меняются местами.

Лесьмяновское «что-то» («кто-то») — не символистское, не потусторонний знак, а мирской — в мире мифологически становящемся, формирующемся, где постоянно все превращается во все, «что-то» — момент недоуплощения, недопревращения, момент, который диалектически, именно в силу «надо», в силу свой переходности, может быть высшим фазисом жизни, в данном случае — нечто, роднящее человека и деревья (природу).

О Тынянове

Как Тынянов партиен, как откровенен и честен в своей партийности! Как пронизателен: «Скоро, очень скоро для нас станут пародическими

стихи Маяковского, как теперь насквозь пародичен Вячеслав Иванов». Тынянов не признавался и себе, что что-то, кто-то не становится пародичным, ведь для него вечное в литературе — это «метафизические спекуляции»; все — процесс разрушения-становления. Однако, вечное живет веками, не разрушаясь как таковое, но участвуя в названном процессе, правда, деформируясь, меняясь в зависимости от историко-культурных временных ракурсов, точек зрения, взглядов, но все оставаясь вечным. Всякая конструкция разрушима во времени, недолговечна, сменяется новой. История искусства, понятая в смысле чистого конструктивизма (формализма) есть отрицание искусства как предметного запечатления этой извечной человеческой тяги к бессмертию. Искусство — выделенная овеществленная энергия названной тяги. Избранные сгустки этой энергии адекватны содержанию единого ее источника (тяги), они бессмертны. Абсолютного бессмертия человечеству не дано, и в этом смысле относительна вечность искусства. Но только в этом смысле она и относительна. Модель абсолютного бессмертия — идея Бога; разовая реализация тяги есть «однократное утоление жажды». [4]

**Детское в творчестве Пастернака и образ Маяковского;
смысл одной переключки двух контекстов у Пастернака
(наброски лекции) [5]**

Темы «Детское в творчестве Пастернака» и «Образ Маяковского» пересекаются и расходятся. С этой — двух тем — точки зрения: *общее* обоих контекстов — самовыражение детского начала. Отсюда отмеченные совпадения: например, антагонизм детскости и взрослости. Различие этих контекстов; контекст 1: детское ощущение собственно Пастернака, которое отличается от жизнеощущения Маяковского, как вообще Пастернак отличается от Маяковского. Контекст 2: Как Пастернак интерпретирует детское начало в Маяковском, следуя во многом, но по-своему, до-пастернаковски, за самим Маяковским.

Из всякого рода литературы, художественной и научной, известно, что преувеличенное представление о своей физической мощи является признаком раннего детства. Можно предположить, что эпическая (архаическая) гипербола силы (богатырство, великанство) прямо пропорциональна страху младенческих народов перед лицом мира, природы, это выражение их беспомощности, сиротства. Вопреки мнению Цветаевой об универсальной эпичности Маяковского, если Маяковский в чем и эпичен, то только в этом, как сама Цветаева. Два известных, близких друг другу пушкинских образа — сиротство: «Финский рыболов, печальный пасынок природы, один у низких берегов бросал в неведомые воды свой ветхий невод» («Медный всадник») и преодоление страха перед природой: «Отважный северный рыбак здесь невод мокрый расстилает» («Когда порой вспоминаешь»).

Пока рассмотрим из двух контекстов один, 1-й — стихотворения «Смерть поэта» и некоторых текстов, стихов и прозы, так или иначе, тематически и хронологически, связанных с этим стихотворением.

Общее заложено в самом языке. Сон и смерть — параллель, бесконечно разработанная литературой.

1. Смерть-сон — самая обычная метафора мировой литературы и фольклора. Исключительная интенсивность, необычайная полнота, самозабвенность — «Спал со всех ног, со всех лодыг». То же находим во «Второй балладе»: «Как только в раннем детстве спят» и в «Охранной грамоте»: «10 часов стремительного, непрерывного сна». Это полнота жизни. В разбираемом стихотворении («Смерть поэта») есть образ, означающий полноту абсолютного существования после смерти, это образ бессмертия, вечношасо ощутимого, вечно юного: «Врезаясь вновь и вновь с наскоку в разряд преданий молодых». «Вновь и вновь» — многократность, ощутимость.

2. «Врезаясь... с наскоку в разряд преданий молодых» — врезаясь в бессмертие; интерпретация образа Маяковского с точки зрения самого Маяковского. Он именно врывается в будущее, по существу богатырствуя в своей лирике («мир огромив мощью голоса»), хотя отрекался от самого этого термина, который был из чужой лексики, из враждебного словаря: «не так, как песенно-есененный провитязь».

«С наскоку», «одним прыжком» — детская семантика налицо. И некая линия Маяковского. Когда она пришла (в поэме «Люблю»), он «плясал, индейцем свадебным прыгал». Почему? Потому что она: «За рыком, за ростом, взглянув, разглядела просто мальчика. Он, таким образом, избавился от ига *взрослости*: «А я ликую! Нет его, ига. От радости себя не помня, плясал, индейцем свадебным прыгал — так было весело, так легко мне».

Само же бремя *взрослости* ощущается им как бремя великанства и — вместе — как проклятие сиротства. Он — сирота в этом мире и порой горько жалуется, сетует на это обстоятельство: «В какой ночи, бредовой, недужной, какими голиафами я зачат, такой большой и такой ненужный». Маяковский часто (иногда и невольно) признается в своей детскости. В этой связи Р.О. Якобсон, разбирая тему воды у Маяковского, обратил внимание на лексику и интонации ребенка в поэме «Про это»: «Плакса, слякоть. Неправда, столько нельзя наплакать».

3. Оппозиция: детскость-взрослость. Вообще такая оппозиция, антагонизм существуют в лирике как Маяковского, так и Пастернака, независимо друг от друга. Ранний Пастернак в «Сестре моей — жизни» иронизирует над взрослыми: «У взрослых на это свои есть резоны: бесспорно, бесспорно смешон твой резон, что в грозу лиловые глаза и газоны и пахнет сырой резедой горизонт». Взрослые не ощущают молодость мира, его свежесть («сырую прелесть мира»); они вообще не чувствуют, не слышат, не видят. Они высокомерны, надменны в своей тупой непроницаемости: «А люди в брелоках высоко-брюзгливы и вежливо жалят, как змеи в овсе». (Ср. »брелоки» у Маяковского — многократно, символ мещанства-взрослости). «Я слышал про старость. Страшны прорицанья!» («Воробьевы горы»).

Маяковский вообще раз и навсегда отрекся от старости (то есть *взрослости*, степенности): «У меня в душе ни одного седого волоса». А когда они (седые) появляются: «Пускай седины обнаруживает стрижка и бритье,

пусть серебро годов вызванивает уймою, надеюсь, верую: во веки не придет ко мне позорное благоразумие». Взрослому благоразумию (седины-серебро) противопоставляется бескорыстие — то есть бессребреничество юности, жертвенность, романтическая жажда подвига (выходящее за тему доклада: творчество Пастернака в целом — некая преодоленность инфантильно-романтического начала. Творчество Маяковского — непреодоленность. Это не хорошо и не плохо, это, в конечном счете, два типа поэзии. Но преодоление это заняло у Пастернака десятки лет, и на этой дистанции он — в этом именно отношении — родственен Маяковскому). Собственно говоря, всеми романтическими поэтами XX века разрабатывалась, более или менее сложно варьируясь, довольно наивная декларация: «ребенок — непризнанный гений очень буднично-серых людей».

Итак, жажда подвига. У Маяковского это всегда вызов обществу — скандал, дебош, эпатаж. Предельная форма вызова — угроза обществу самоубийством («Уйду от вас в бессмертье»). Роман Якобсон показал, что самоубийство есть изначальная и сквозная тема лирики Маяковского. [6]

Пастернак (см. в «Охранной грамоте» и не только там) прочно связывает темы: детство (юность) и самоубийство.

О «Смерти поэта». Пастернак и здесь следует Маяковскому в интерпретации его образа. «Твой выстрел был подобен Этне в предгорье трусов и трусих». Этна отсылает нас к Маяковскому: «Помните, погибла Помпея, когда раздразили Везувий». Вулканы — Этна, как и Везувий, — вершины, законное место романтического, лирического героя, поэтическое пространство. Предгорье («толпились, выстроясь в передней», «пред» — недостаточность) — столь же естественное место, пространство обычных людей, взрослых, то есть мешан: «трусов и трусих», социально-культурная среда Маяковского — а для определенного времени можно справедливо указать на единство среды Пастернака и Маяковского. Это все же не совсем обычные люди, они несколько приподняты над уровнем обыденности, обыденщины, предгорья (акцент на вторую морфему слова, на корень). «Равнялись в строку» — тянулись к нему, по его строке. Но они летают не высоко. Невысокого полета, «мелко плавают». В этом смысле — «остановившегося срока» — метафора отождествления.

Благонамеренные и благоразумные грачи, почтенные отцы семейств, предостерегают своих не лишенных, видимо, некоторого легкомыслия жен от греха, настоятельно рекомендуя «впредь не совать в грех, да будь он лих». Отметим *птичью* тему стихотворения. Косвенно задана и *рыбья* тема; она в «складках порванного бредня», во «влажном сдвиге на лицах».

1912 г.:

Февраль. Достать чернил и плакать,
Писать о феврале навзрыд.

.....

Где, как обугленные груши,
С деревьев тысячи грачей
Сорвутся в лужи и обрушат

.....

Слагаются стихи навзрыд.

Наблюдение о соотносительности «Смерти поэта» со стихотворением Маяковского «На смерть Есенина» — это наблюдение, как и ряд других ценных для автора статьи замечаний, было сделано при обсуждении этой работы с Михаилом Вайскопфом и Владимиром Назаровым [8]. Пользуясь случаем поблагодарить из обоих.

«Трусы и трусики» — героизм акта самоубийства поэта в определенных социально-исторических условиях — этот социально-гражданский момент стихотворения несомненен. Название стихотворения взято демонстративно заимствованное и отсылает к известному *литературному факту* — к обличительному стихотворению Лермонтова, клеймящему убийц Пушкина.

Образ «стояли, выстроясь в передней» (выстрел выстраивает) отсылает к столь же общеизвестному *историческому факту* — к обстановке прощания с Пушкиным. «Постлав постель на сплетне» — «Пал, оклеветанный молвой». И здесь тема гражданская. На это указываю вскользь и мимоходом. Раскрытие этой темы не входит в задачи настоящей статьи. Это и невозможно на основании выбранного мною ограниченного материала. Социально-гражданская линия Пастернака — явление изменчивое и прихотливо-сложное и может быть прослежена лишь в эволюции всего творчества писателя.

В определенном плане (или срезе своем) пастернаковское стихотворение «Смерть поэта» накладывается на лермонтовское так, как «в пулю сажают вторую пулю».

Самоубийство — самоосвобождение. Выстрел — освобождение, возвращение в себя — в детство («чистую» поэзию) — в рождение («второе рождение»), в бессмертие.

Художник, всеми силами инстинкта стремящийся жить и творить, как бы оправдывается сам перед собой в *несовершенности* самоубийства. Необходимость самоубийства может быть снята исключительно только титанически жизненным актом: «все перепашем».

Концепция детства — концепция творческой личности, концепция художника, его судьбы.

«Я их мог позабыть» — тема взросления, выхода из детства и вместе — его укорененности в художнике и художника в нем.

Пробуждение. Выход из себя, выход из сна, из детства. Детство — сон человека, сонное состояние — девственное — мира в его сознании. Пробуждение вещей, они резко обозначились, вместе утратили прежний вид, стали странные, потребовали названия, нового имени, т.е. переносного смысла, особой *уязки* между собой («укладки», «упаковки»); а пока вещи — подобья и еще неопределенные (неопределившиеся, не названные, не назвавшиеся) вещи; то есть подобья новых имен: «новое солнце», «новая планета», момент первоузнанности (первооткрытия).

Искусство всегда говорит о своем рождении: непреходящий момент первоузнанности мира в художественном образе. Для Пастернака миг узнавания и сладок, и горек.

Детство — как поворот зрения. Тема статьи не «Детское начало в Пастернаке», а Пастернак о нем — в искусстве.

Детское начало в видении Пастернака, в его языке, в особой интимности обращения с миром.

Концепция детства у Пастернака.

Собственно филологическая задача; относящиеся к теме, выражающие тему детства отдельные образы из разбираемых здесь текстов — а следовательно, и сами эти тексты — не могут быть достаточно поняты вне общего, то есть взятого в широком пастернаковском контексте, образа (темы) детства.

Предлагаемые здесь разборы отдельных текстов выявляют общий контекст темы детства у Пастернака и сами осуществляются в пределах этого контекста.

Детство, как и «лирика» (одаренность, творческий потенциал), есть образец, первообраз «образцового человечества».

Жизнь есть дробление лица по частям, уподобление другим лицам.

Быть художником значит крошить — не раскрошиться, уподобляясь — не уподобляться, теряя — не потерять себя (лица).

Детство — изначальная потенция, потенциал, одаренность личности, нечто априорное и абсолютное.

Детство — заданная колыбельная основа лица («я»), его полноты, его гениальности («ни единой долькой не отступать от лица»).

В соответствии с темой статьи главное внимание обращено не на конкретно-исторический конфликт: поэт Маяковский и *его* время, его среда, — нет, весь акцент на, так сказать, всевременном, экзистенциальном конфликте: художник и мир, детское и взрослое («мы» и они).

Пастернак до конца своей жизни разговаривал с Маяковским, сводил с ним — и одновременно с самим собою — сложнейшие счеты. Проследить линию этого разговора, отнюдь не всегда прямую (как в «Люди и положения»), но часто извилистую, запятанную, зашифрованную линию — особая задача для исследователя.

**ЗВОН СТИХОТВОРСТВА И
КОЛОКОЛ БРАТСТВА**

(переводы)

Франческо ПЕТРАРКА

На жизнь донны Лауры

И эта царственность, и скромность эта,
И простодушие рядом с глубиной,
И зрелость, небывалая весной,
И ум, и дар сердечного привета —

Все чудеса счастливая планета
Соединила в женщине одной,
И, чтоб восславить облик неземной,
Достойного не сыщется поэта.

В ней пылкость с благонаравьем не в контрасте,
Как с прирожденной красотой наряд,
Без слов ее поступки говорят.

А этот взор! В его всемогущей власти
Днем тьму, а ночью солнце породить,
Смех в горечь, слезы в сладость превратить.



Днем плачу я. Когда ж, забыв мирское,
Все смертные блаженствуют во сне,
Меня терзает боль моя вдвойне,
И снова в плаче исхожу тоскою.

Обожжены соленою рекою
Мои глаза. И почему бы мне
Не быть с последней тварью наравне,
Имеющей хотя бы миг покоя?

Так день ко дню, ночь к ночи — все одно.
Не скоро довлечется суждено
До жизни той, что носит имя смерти.

Казнь — по грехам. И вызволить меня
Не в силах из гееннского огня
Сама она — живое милосердие.



Какой вершится надо мной закон,
Чья власть влечет меня на поле брани,
Где, безоружный в грозном состязаньи,
Я каждый раз повержен и сражен.

Но не восторгом ли чреват урон,
Когда в груди пожара полыханье,
И сердце плавится, и нет дыханья,
И двадцать лет блаженный длится стон.

И смерть любезная мне шлет гонца,
Когда, слепя, восходят издалика
Ко мне навстречу два небесных ока.

И ни в словах, ни в памяти сберечь
Немыслимо видение лица:
Немеет ум, беспамятствует речь.

На смерть донны Лауры

О зависть звезд! Клянусь свою судьбину,
Убито все, что мной боготворимо,
Чтоб стало солнце для меня незримо,
Угодно было року-властелину.

Моя мечта низвергнута в пучину,
Та, что была всех трепетней хранима,
И все надежды кончились, помимо
Единственной надежды — на кончину.

Как близящейся гибели печать
В твоих глазах я мог не замечать?
На то особое небес решенье,

Как обойтись заранее со мной:
Они мне взор застлали пеленой,
Чтобы внезапным было сокрушенье.



В крылатом помысле на небесах
Я сделался почти что завсегдагой,
Почти подобен душам, что когда-то
Умчались ввысь, земле оставя прах.

И в сладостном ознобе, и в слезах
Я слышу голос той, чье имя свято:
«Друг, ты возлюблен мною — вот расплата
За скорбь твою, за просесть в волосах»

И к своему подводит Господину.
«Дозволь обоих вас не покидать!» —
Молю Его о милости единой.

И мне в ответ: «Тебе на этом свете
Всего лишь тридцать лет осталось ждать,
Но каждый год — как три десятилетия».

Адам МИЦКЕВИЧ

К русским друзьям

Вы — помните ль меня? Когда о братьях кровных,
Тех, чей удел — погост, изгнание и темница,
Скорблю — тогда в моих видениях укромных,
В родимой череде встают и ваши лица.

Где вы? Рылеев, ты? Тебя по приговоре
За шею не обнять, как до кромешных сроков, —
Она взята позорною пенькою. Горе
Народам, убивающим своих пророков!

Бестужев! Руку мне ты протянул когда-то.
Царь к тачке приковал кисть, что была открыта
Для шпаги и пера. И к ней, к ладони брата,
Плененная рука поляка вплоть прибита.

А кто поруган злей? Кого из вас горчайший
Из жребиев постиг, карая неуклонно
И срамом орденов, и лаской высочайшей,
И сладью у крыльца царева бить поклоны?

А может, кто триумф жестокости монаршей
В холопском рвении восславить ныне тщится?
Иль топчет польский край, умышлешь кровью нашей,
И, будто похвалой, проклятьями кичится?

Из дальней стороны в полночный час суровый
Пусть вольный голос мой предвещьем воскресенья
Домчится и звучит. Да рухнут льда покровы!
Так трубы журавлей вещают пир весенний.

Мой голос вам знаком! Как все, дохнуть не смея,
Когда-то ползал я под царскою дубиной,
Обманывал его я наподобье змея, —
Но к вам распахнут был душою голубиной.

Когда же горечь слез прожгла мою отчизну
И в речь мою влилась — что может быть нелепей
Молчанья моего? Я кубок весь разбрызну:
Пусть разъедает желчь — не вас, но ваши цепи.

А если кто-нибудь из вас ответит бранью —
Что ж, вспомню лишний раз холуйства образ жуткий:
Несчастный пес цепной клыками руку ранит,
Решившую извлечь его из подлой будки.

Поль ВЕРЛЕН

Наваждение

Пробегает мышь,
Черная на сером в час вечерний.
Пробегает мышь,
Серая на черни.

Колокол гудит.
На покой пора тюремной братье!
Колокол гудит.
Спите, Бога ради.

Все печали прочь,
Вновь во сне к любимым прикоснитесь.
Все печали прочь —
Радости, приснитесь!

Полная луна.
Храп клокочет у соседа в глотке.
Полная луна
Прямо на решетке.
Облака ползут —
Будто сажа в печке оседает.
Облака ползут —
Погляди — светает.
Пробегает мышь,
Розовая на дорожке синей.
Пробегает мышь,
Подымайтесь, свиньи!

Осенняя песня

Вскрики
Осенней скрипки —
Ветра долгие стоны...
Душу берет в тиски
Песня тоски
Монотонной.
Дробный
Зовущий, ровный
Звук наполняет уши...
Бой
Часов гробовой —
Слез внезапных удушье.
С пеньем
Глухим, осенним,
Закружив до упада,
Обняла, словно смерть,
Круговерть
Листопада.

Теофиль ГОТЬЕ

Ужин доспехов

Бьерн, угрюмый нелюдим,
Погрузившись в былое,
Коротает век один
В древнем замке под скалою.

Не ворвется дух мирской
В глушь обители суровой, —
Стерегут ее покой
Неподвижные засовы.

Застает рассветный час
Бьерна на дозорной башне:
Он, к закату обратясь,
Провожает день вчерашний.

Весь он в прошлом. Все мертво
Для него на этом свете.
И не бьют часы его.
И не движутся столетья.

Бродит Бьерн. Звучат шаги.
Своды вторят звуку звуком.
Будто ходят двойники —
Друг за другом, круг за кругом.

Из живущих никому
Нет прохода к Бьерну в замок.
Собеседники ему —
Предки в золоченых рамах.

Приглашает он порой, —
Хоть и несколько сконфужен
Святотатственной игрой —
Предков-рыцарей на ужин.

Бьерн приветствует гостей,
Кубок в полночь поднимая.
Сталь без мяса и костей —
Призраков толпа немая.

Все в броне — до самых пят.
Каждый хочет сесть. Колени
Норовит согнуть. Скрипят
И скрежешут сочлененья.

Чресла ржавые склоня,
С полым грохотом, нелепо,
В кресло рушится броня —
Остов, род пустого склепа.

Кто ландграф, а кто бургграф,
Кто с небес, кто из геенны, —
Но, забрала вверх задрав,
Одинаково надменны.

Гриф, дракон, крылатый змей
Светом вырваны из тени —
Геральдических затей
Безобразные виденья.

Хищный коготь, клюв кривой,
Пасть ощеренная зверья,
Над причудливой резьбой
Шлема — вздыбленные перья.

Двух зловещих огоньков
Синеватое мерцанье
Из открытых шишаков
И порожних лат бряцанье.

В предвкушенье кутежа
Все расселись с видом важным,
Тень склоненного пажа
Обозначилась за каждым.

Все вокруг обагрено:
При свечах еще пунцовой
В кубках красное вино,
В блюдах соус — цвета крови.

Блик по панцирю пройдет,
Шлем пернатый загорится;
Вдруг со стуком упадет
Кованая рукавица.

Слышен лет нетопыря —
Крылья бьются учащенно,
Реют, в воздухе пара,
С полумесяцем знамена.

Строй кинжалов кабана
Запеченного кромсает...
Гул, вздымаясь, как волна,
Галереи потрясает.

Не услышали бы тут
Грома, грянувшего с неба:
Мертвецы нечасто пьют,
Но зато уж пьют свирепо.

Что за пыл и что за пир!
Будто для иной утехи —
Не на ужин, на турнир —
В замок съехались доспехи.

Льют из кубков, чаш, рогов,
Шлемы полнятся, — и скоро
Из железных берегов
Выйдут винные озера.

Блюда опустошены,
Розовеют клочья пены,
И как певчие, пьяны
Доблестные сюзерены!

Герцог влез в салат ногой
И, заботясь о соседе,
С ним проводит час-другой
В наставительной беседе.

Но сосед его — увы —
Так и хлещет, шлем разинув,
Как разверзли пасти львы
На щитах у паладинов.

В склепе горло застудив,
Макс, певец хриплоголосый,
Свежий затянул мотив,
Модный в пору Барбароссы.

Шею, плечи и бока
Трет Альбрехт, рубака ярый,
Сарацинского клинка
Вспоминает он удары.

Фриц, посуду расколов,
Шлемом об стол грянул в раже —
И о том, что безголов,
Не подозревает даже!

Запрокинув кадыки,
Под столом лежат сеньоры.
Выгнутые, как клыки,
Башмаки торчат и шпоры.

Павший встарь, повержен вновь.
Каждый, как сраженный воин,
Но из ран не хлещет кровь —
Пища лезет из пробоин.

Мрачен Бьерн. Ублажены
Предки. Петухи пропели,
Осветился край стены,
Витражи заголубели.

Утро брезжит из окна —
И за предком тает предок,
Чашу, полную вина,
Опрокинув напоследок.

В склеп, незримые, бредут
И тяжелые от хмеля
Шишаки свои кладут
На гранитные постели.

Кармен

Худоцава Кармен; черны
Под глазами цыганки тени.
Косы — изделие Сатаны,
Кожу ее долбили в геенне.

Некрасива, по мнению дам,
Для мужчин — само вожделенье.
Архиепископ Толедский сам
Служит ей мессу,
Став на колени.

О, какое сулит забытье
Тот альков, где, струясь волною,
Кутают волосы тело ее
Ниспадающие пеленою...

Бледнолица Кармен; лишь рот
Пламенеет, перца багровей:
Он из самого сердца берет
Лучшую долю горячей крови.

Замарашка... Но перед ней
Власть надменных красавиц меркнет.
На того, кто льда холодной,
Бросит взгляд — и в огонь повергнет.

В глубине ее влажных глаз
Соль кипящего моря скрыта,
Из которого поднялась
Обнаженная Афродита.

Эстанислао дель КАМПО

Фауст

(Фрагмент. Разговор двух гаучо об опере «Фауст»)

Будто на Богослуженье,
пятый день валил народ,
и карет невпроворот,
и смятенье, и движенье.

Все спешат в театр Колумба,
норовят пролезть вперед,
и толпятся, словно скот,
возле касс толкаясь грубо.

Я налево и направо
всех крушил и страшно взмок,
но зато прорваться смог
и добыл билет по праву.

Но когда я обернулся —
Боже мой! — Как шквал морской
раскатился гул людской. —
Вижу: кто-то растянулся.

Слышу: обморок... старуха...
— Ну, понятно, тесноват
был загончик для ягнят,
вот и вышла заваруха.

Слышишь! Наконец-то, к счастью,
вытолкнул меня народ,
будто бы водоворот,
чуть не разорвав на части.

Двух подошв мои ботинки
были разом лишены,
и разорваны штаны
были на две половинки.

А в итоге перепалки
я хватился, где мой нож?
Кто стянул — не разберешь
в распроклятой этой свалке.

— Ну, приятель, не иначе
вор был гринго; все они
вору этому сродни.
— Ладно, крест на неудаче!

После этого потопа
мне — на верхние места,

и ступенек больше ста
я, едва живой, протопал.
Наконец навверх забрался.
Место занято мое.
Сплошь толчется мужичье,
самый темный люд собрался.

Я и слов не говорил им.,
растолкал весь этот сброд,
и протиснулся вперед,
и пристроился к перилам.

Приподнялся в это время
занавес, и свет — в глаза,
флейт запели голоса,
я заслушался, поверь мне.

Объявился на помосте
некий старец. Говорят —
доктор Фауст... чудной наряд,
борода, глаза да кости.

— Погоди! Сказать по чести,
Фауст — не доктор, он креол,
офицер, здоров, как вол, —
мы же с ним служили вместе.

— Черта с два! Того я тоже
знал когда-то, он верхом
красовался на гнедом,
но... отъехал в царство Божье.

Пусть порхает в небе птичкой!
Речь о докторе зашла,
ведь бывают два осла
с одинаковою кличкой.

— Да, перед твоею глоткой
и башкой я точно нем.

— То-то... я окрип совсем
дай почищу горло водкой.

Можжевельным настоем
и башка крепка... Так вот,
вышел доктор и поет —
дескать, он гроша не стоит.

Все науки — прах, и только,
зря над книгами потел:
вот блондинку захотел
а она сго — нисколько.

Он красоту безуспешно
каждый день — козел козлом —

караулит за углом,
ночью плачет безутешно.

И, устав от слез давиться,
Видя, что житье невмочь
и что горю не помочь,
доктор вздумал отравиться.

Тут, прервав рассказ, господне
имя он ошельмовал,
шапку бросил и призвал
властелина преисподней.

Я бы — трезвый или пьяный —
божий страх не позабыл...
Вдруг, как будто рядом был —
появился окаянный.

Фауст крестился... Мать честная!
Я крестился и дрожал...
— Как же ты не убежал?
— Я и сам того не знаю!

Ну и черт! Глаза, как плоски,
длинный и, как жердь, худой,
и с козлиной бородой,
и с когтями, как у кошки.

Брови, вскинутые гордо,
шляпа черная с пером,
плащ, расшитый серебром,
черные чулки по бедра.

«Вот и я! Готов к услугам, —
дьявол доктору сказал, —
ты меня, приятель, звал?»
Доктор был сражен испугом.

«Страх мужчины не достоин, —
продолжает сатана,
прикажи! И все сполна,
все, как хочешь, мы устроим.»

Доктор было заикнулся,
чтоб его не мучил бес,
чтоб немедленно исчез,
да не на того наткнулся.

Убеждать пошел нечистый
так, что доктор хоть взопрел,
но, однако, подобрел, —
бес уж больно был речистый.

— Видно, доктор спятил, право!
Верить черту самому?!

— Да, в три короба ему
наплести сумел лукавый.

Мол, любое повеленье,
стоит Фаусту произнестъ,
Мефистофель все, как есть,
выполнит без промедленья.

Поначалу он деньгами
бешеными соблазнял,
но старик ему не внял,
только замахал руками:

«Не корысть мне сердце гложет,
счастье жизни не в казне,
надобно другое мне,
то, что всех богатств дороже...»

Оживился искуститель.
«Не богатство? Значит — власть?
Почести? Так царствуй всласть, —
пожелай, и ты — властитель!»

«Честолюбью отдал дань я, —
отвечал старик седой, —
я хочу лишь сердце той,
что приносит мне страданья.»

Тут раздался адский грохот —
черт смеялся... Верь не верь —
Мне ночами и теперь
сатанинский снится хохот.

И ногою топнул левой,
дьявол, будто бы шая,
и разверзлась вдруг земля, —
ахнул доктор перед девой.

— Что за вздор? На сердце руку
положа, признайся, врешь.
— Да не вру я ни на грош,
в том полгорода порукой.

Если б видел ты, какая
та блондиночка была,
до чего ж она бела,
ну совсем как восковая.

Нет, белее простокваши...
Поглядишь — сойдешь с ума,
словом девственность сама,
всех девиц на свете краше.

Вот портрет, вообрази-ка:
золотой маис — коса,

синева небес — глаза,
зубы — жемчуг, рот — гвоздика.

Тут и кончить бы мороку!
К милой ринулся старик:
«Стоп! Не сразу все», — и в миг
Черт закрыл ему дорогу.

«Рассуди сперва получше
да бумажку подпиши, —
под заклад своей души
ты красавицу получишь.»

Доктор тут же согласился,
не вступая больше в спор,
подписал он договор
и, видать, совсем взбесился.

— Доктор — и такая сделка!
Ну и срам! Помилуй Бог!
— Бес в любви ему помог,
это тоже не безделка.

Все как будто в лучшем виде,
да не старому хрычу
да забава по плечу,
и опять же он в обиде.

«Нет ли, — говорит, — напиток,
чтоб меня омолодить?»
Догадался: так блудить —
безнадежная попытка.

И случилось вдруг такое —
хоть не верь своим глазам!
После этого и сам
ты бы, друг, не знал покоя.

Может, видел превращенье
гусеницы в мотылька?
Ожидало старика
чудо перевоплощенья!

Шляпа, мантия, седины —
все растаяло, как сон,
молодым красавцем он
обернулся в миг единый.

Да неужто все мгновенно
вышло так? Спаси Христос!
— Если ложь я произнес,
провалиться мне в геенну.

Дьявол своего добился,
он на чудеса горазд.

Тут и занавес как раз
потихоньку опустился.

Говорил я слишком много, —
рот уж больно пересох...
Дай глотнуть еще разок,
без бутылки, как без Бога.

Федерико Гарсиа ЛОРКА

Крик

Эллипс крика
стянул ущелья
петлей тугой.
Из-за маслин
сквозь ночную синь
черной дугой — А-а-а-ай!

Криком-смычком
пробуждена,
затрепетала
ветра струна.
А-а-а-ай!

Ай!

Ветром крик повторился.
Эхо — тень кипариса.

(Оставьте меня в этом поле
плакать).

Рухнуло все, и хлынули волны
безмолвья.

(Оставьте меня в этом поле
плакать).

Мрак за далью холодной
кострами изглодан.

(Я говорю: оставьте
меня в этом поле
плакать).

Песня всадника

Кордова.
В дали и мраке.

Черный конь и месяц рыжий,
а в котомке горсть оливок.
Стук копыт нетерпеливых,
доскачу — и не увижу
Кордовы.

На равнине только ветер,
черный конь да красный месяц.
Смерть устала глазницы
На меня через бойницы
Кордовы.

Как дорога в даль уносит!
О, мой конь неутомимый!
Смерть меня сегодня скосит
перед башнями немymi
Кордовы.

Кордова.
В дали и мраке.

Глупая песня

— Мама
сделай меня ледяным!
— Ты замерзнешь тогда,
сынок.
— Мама,
сделай меня слюдяным!
— Не согреет слюда,
сынок.
— Мама,
вышей меня на подушке!
— Это можно,
Сейчас, сынок.

Вечер

В реке босые
ноги Люсии.
Три тополя-исполины,
звезда над семьей тополиной.
Покусывают лягушки
упругую ткань молчанья, —
по ней зеленым горошком
рассыпано их верещанье.
Сухое дерево тонет
ветрами в речном затоне
и в воде расцветает
кругами, рябью пернатой.
А я у реки вспоминаю
девочку из Гранады.

Незамужняя на мессе

Ты Моисея видишь сквозь ладан,
Он в забытьи поверг тебя взглядом.
Под наставленным бычьим оком
Четки твои полились потоком.
Дева в шелке тяжелом,
Застынь на месте.

Темные дыни грудей
Подставь рокочущей мессе.

Солеа

Одетая шалью черной,
в решенье своем неизменна:
мир — мал, а сердце — безмерно.

Одетая шалью черной.
Решила она, что ветер
все крик, равно как вздохи,
уносит в своем потоке.

Одетая шалью черной.
Балкон у нее открытый,
и там — от края до края —
заря в небесах играет.

Ай-яй-яй-яй-яй,
одетая шалью черной!

Нежданно

На улице мертвый лежал,
зажав между ребер нож, —
и был он всем незнакомый.

Фонарь прошибла дрожь.
Мама,
как он дрожал —

фонарик у этого дома!
Уже заря занялась,
а все не закрыли глаз,

распахнутых в мир кромешный.
Покойник один лежал,
и рану рукой зажимал,
и был он чужой, нездешний.

Мигель ЭРНАНДЕС



Проходят по тропинке сокровенной
крестьяне, совершая круг свой тесный,
их кровь гудит под тяжестью отвесной —
под грузом зим и весен, рвущих вены.

Так, через труд вседневный, неизменный,
они приходят к поцелую, к песне,
и жадно впитывает воздух пресный
земную соль, мужицкий пот священный.

А я иду один своей дорогой,
и не приводит к счастью путь мой длинный,
и не разводит он меня с тоскою...

Под сводом лба заплакал круторогий
бык одинокий на краю долины,
забыв про естество свое мужское.



Как бык, порожден я для боли, и жгучим
клеймящим железом, как бык, я отмечен.
Мой бок несводимым тавром изувечен,
мой пах наделен плодородьем могучим.

Как бык, не владею я сердцем гремучим,
огромное сердце измерить мне нечем.
Твой лик воссиял. Поединок извечен.
Я бьюсь за любовь твою, жаждою мучим.

Как бык, беспощадно я взыскан судьбою,
и в пене кровавой язык мой клокочет,
и грузный загривок взметен в разъяренье.

Как бык, за дразнящей гонюсь я тобою,
и шпага насмешки пронзить меня хочет.
Я бык, я растравленный бык на арене.



Смерть в бычьей шкуре движется слепая;
рога и раны — вот ее обличье;
корриды упоительной добыча,
она пасется, тяжело ступая.

Звериный рев разносится, вскипая
любовью непомерной, жгучей, бычьей;
ей все земное обнимать в обычай,
кровь пастухов убитых искушая.

Бери мой луг, насытый зверь влюбленный, —
мою живую душу, горький плод мой,
коль горечи отведать захотелось.

Как ты, измучен я неутоленной
любовью ко всему, глухой, бесплодной,
и сердце скорбным саваном оделось.



Как муравьи в своей смиренной доле
влачат ярмо работы кропотливой,
натруженные жилы терпеливо
несут мое желанье — сгусток боли.

Я чую смерть, и жизнь моя — неволя,
когда перед глазами это диво —
грудь возносящаяся горделиво,
с дыханьем колосающегося поля.

Как мертвецу последняя обитель,
ты мне пришлась, любовь, и я немею
перед тобою, как перед святыней.

Своей голодной крови повелитель,
я точно раб, в пустыню брошен ею, —
Да, нет песков, но схвачен я пустыней.



Ты золотой лимон издалека
мне бросила, и в миг какой-то краткий
я ощутил, как горечь стала сладкой, —
так сладостна была твоя рука.

В моей крови недвижность столбняка
сменилась воспаленной лихорадкой,
и губы тотчас вспомнили украдкой
вкус нежно-золотистого соска.

Но улыбнулась ты, и так чужда
была твоя улыбка вождельню,
что обернулось все лимонной шуткой.

Безумья не осталось и следа,
и, убаюкана унылой ленью,
уснула кровь моя под кожей чуткой.



Я знаю посвист. Не восторгом чистым
тот свист исторгнут, а неразделенной
любовью, или раной воспаленной,
или тоской безмолвной в поле мгlistом.

Так соловей на дереве ветвистом
подруги не найдя в глуши зеленой,
как в лихорадке бьется и, влюбленный,
захлебывается горячим свистом.

А горлинка тревожно суетится
в холодной тишине, потом в забвенье
поет, выводит жалобно повторы...

И я печально-одиноким птиц
свищу в безмерном и безумном рвенье,
и глухо внемлют мне немые горы.



В каком-нибудь селении высокий
бук или дуб, а может, альдарробо —
тот, что подарит доски мне для гроба, —
давно стоит, как сторож одинокий.

А может быть, свершился срок жестокий,
и ствол крушит пилы визжащей злоба,
и вот земная дрогнула утроба —
упал мертвец, хранящий жизни соки.

А может, деревянная обнова
уже кроится мне и подытожит
мне скоро все итоги древесина...

А темная земля всегда готова
(наверняка, без всяких там «быть может»)
принять последнее дыханье сына.



Вот лилия, проснувшись на холме,
свершила сокровенное усилие —
и распахнулись ангельские крылья,
спящие, как молния во тьме.

А это значит, что конец зиме, —
и благодатных соков изобилье
повелевает, чтобы все любили,
и все сплелось в весенней кутерьме.

И все живое, в поле или в чаще,
находит пару: к самке льнет самец,
Лишь я стою один, замороженный,

среди нежных колокольчиков, звучащих,
как поцелуи, и среди овец,
настороженно-чутких, словно жены.



Когда этот луч перестанет струиться, терзая
мне грудь, где во мраке скрываются злые причуды,
где звери рычат и ржавеют чистейшие руды?
За что этот луч меня мучает, сердце пронзая?

Тот луч — сталактита разящего грива косяя,
он пламя и меч, что меня настигают повсюду.
Когда отлучен от луча и от муки я буду?
Зачем этот луч излучается, не угасая?

Со мной зарожден, стал он болью моей изначальной;
его не забуду, покуда не встречусь с могилой;
во мне коренясь, на меня же направил он бивень.

И будет упорно, все с той же неистовой силой,
пронизывать душу мою сталактитовый ливень.



Пляшет холодный пепел
под несумолчный вой
в комнате, где когда-то
слышал я голос твой.

Пепельная каморка
и одинокий зов
осатаневшего ветра —
вместо двух голосов.

Мертвый портрет в простенке.
В зеркале — пустота.
Серый комочек платья,
брошенная тахта.

Пепелище любви
ветер терзает злой,
ночью ворвавшись в щели
и шевеля золой.

Гилберт К. ЧЕСТЕРТОН

Стихи из романа «Перелетный кабак»

В городе, огороженном непроходимой тьмой,
Спрашивают в парламенте, кто собрался домой.
Никто не отвечает, дом не по пути,
Да все перемерли, и домой некому идти.

Но люди еще проснутся, они искупят вино,
Ибо жалеет наш Господь свою большую страну.
Умерший и воскресший, хочешь домой?
Душу свою вознесший, хочешь домой?

Ноги изранишь, силы истратишь, сердце разобьешь,
И тело твое будет в крови, когда до дома дойдешь.
Но голос зовет сквозь годы: «Кто еще хочет свободы?
Кто еще хочет победы? Идите домой!»

Сонет монсеньора Рональда Нокса,
прочитанный (вместо проповеди)
на заупокойной мессе 16 июня 1936 г.
(14 июня 1936 г. умер Честертон)

«Со мной он плакал,» — Браунинг сказал,
«Со мной смеялся,» — Диккенс подхватил,
«Со мною — Блэйк заметил, — он играл,»
«Со мной, — признался Чосер, — пиво пил,»

«Со мной, — воскликнул Коббет, — бунтовал,»
«Со мною, — Стивенсон проговорил, —
Он в сердце человеческого читал,»
«Со мною, — молвил Джонсон, — суд вершил.»

А он, едва явившийся с земли,
У врат небесных терпеливо ждал,
Как ожидает истина сама,

Пока мудрейших двое не пришли.
«Он бедных возлюбил,» — Франциск сказал,
«Он правде послужил,» — сказал Фома.

ДВА РЕШЕНИЯ; ЕЩЕ РАЗ О 66-М СОНЕТЕ [1]

Давно уже не подлежит сомнению и не является дискуссионным положение о том, что калькирование подлинника, воспроизведение буквы оригинала не есть художественный перевод. Очевидно, что языковое перевоплощение стиха немислимо без потерь и преобразований. Но в каждом конкретном случае возникает вопрос: чем может поступиться поэт-переводчик и чем не имеет права? Какие изменения приближают перевод к сущности оригинала, а какие противоречат ей? Короче: в чем состоит критерий верности (точности) поэтического перевода?

Сравнительно просто обстоит дело, когда оригинальное произведение дает возможность переводчику найти то, что В.Я. Брюсов назвал методом перевода. [2] «Метод перевода» — это выбор наиболее важного в переводимом произведении элемента из следующих возможных, по Брюсову, элементов стиха: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. Определяющие характер данного произведения элементы стиха должны быть воспроизведены с максимальной полнотой и точностью, а все остальное может быть преобразовано.

Но как быть с теми произведениями, где все элементы стиха настолько уравновешены, гармонизированы, что ни один из них не имеет сколько-нибудь самодовлеющего значения? А ведь именно таковы лучшие произведения мировой лирики. Что же тогда переводить? Собственно поэзию, т.е. нечто предметно невыделимое, логически неопределимое, нечто равномерно растворенное во всех элементах стиха (в каждом звуке и слове, в каждом сочленении звуков и слов), но ни в одном из этих элементов не выступающее наружу. Это наиболее сложная задача для переводчика, и никакая общая методология перевода не поможет ему. Когда требуется пересоздать поэзию как таковую, все установки, связанные с поэтикой оригинала, представляют собой лишь техническую и второстепенную сторону дела. А главное здесь — приобщиться к тому строю чувств, которым продиктовано оригинальное произведение; но тут-то каждый мастер и проявляет свою индивидуальность.

В подтверждение сказанного я сравню два перевода 66-го сонета Шекспира: переводы С.Я. Маршака и Б.Л. Пастернака.

Tired with all these, for restless death I cry,
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maimed virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tong-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

Вот перевод С.Я.Маршака:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумающую ложь,
Ничтожество в роскошном одеянии.

И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,

И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

Первое четверостишие целиком определяет интонационный и лексический характер всего стихотворения: высокий стиль, торжественные слова, величаяя приподнятость речи. В этом ключе — весь перевод. Откуда взят такой именно ключ перевода? Он выведен из определенным образом понятой позиции автора. Это позиция трибуна, апостола добродетели, гневно обличающего общественные пороки. Пафос обличения — нерв сонета. Притом обличение осуществляется не то чтобы со стороны, но как бы сверху, с той нравственной высоты, на которой стоит поэт: сам он вне тех явлений, которые фиксирует стихом и которым выносит приговор, и явления эти — соответственно — вне его. Образы стихотворения отнюдь не лишены эмоционального содержания — здесь все пронизано благородным негодованием, — но им не хватает непосредственности чувства. Образы вызывают эмоциональный отклик не вдруг, а пройдя через фильтр рассудка. Надо хоть немножечко задуматься над таким, например, выражением: «и неуместной почести позор» (строка, кстати сказать, великолепная по емкости и точности своей, одна из лучших в стихотворении). Поэт мыслит исключительно абстрактными категориями, универсалиями, сохраняя здесь полнейшее стилистическое единство: достоинство, ничтожество, совершенство, девственность и т.д. Замечу пока, что у Шекспира дело обстоит не совсем так. Вторая строка оригинала дословно переводится следующим образом: ...поскольку вижу достойного, рожденного нищим. Здесь «desert» — не достоинство как общее понятие, близкое к понятиям чести, благородства, а некая персонификация: достойный человек, т.е. хороший, правильный человек. Отклонение перевода от подлинника здесь на первый взгляд вовсе не существенное и вполне оправданное, но оно характерно для данной Маршаком интерпретации 66-го сонета: тон взят более возвышенный, чем у Шекспира; а впрочем, строка звучит отменно...

Вообще художественная убедительность стихотворения держится на превосходной чеканке слова, поднимающей отдельные строки до уровня афоризмов; это обстоятельство особенно оттеняется переводом О.Румера [3] и некоторыми другими переводами 66-го сонета, стремящимися к тому

же самому истолкованию оригинала, которое дает перевод Маршака, но несравненно уступающими последнему в совершенстве исполнения.

66-й сонет в переводе Маршака воспринимается как гневная филиппика, брошенная в глаза обществу, как великолепно вылепленная риторическая тирада.

Теперь рассмотрим перевод Б.Л.Пастернака.

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк,
И как шутя живет богачу,
И доверять, и попадать впросак.
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямотушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.

Измучась всем, не стал бы жить и дня;
Да другу трудно будет без меня.

Первые же слова — безыскусственно-простые, разговорные до приземленности — создают естественную интонацию, лишенную какой бы то ни было литературности, но полную подлинного чувства. Это иной ключ перевода, иная человеческая позиция поэта. Здесь звучит не громкий пафос обличения, а тихо произносимая жалоба до смерти уставшего, измученного жизнью человека. Он не возмущается, не негодует, — ему «тоска смотреть» на все, что вокруг. Именно таким настроением и проникнут 66-й сонет Шекспира, первая строка которого в подстрочнике значит: «уставший от всего (или: измученный всем), я мечтаю об умиротворяющей (буквально: успокаивающей) смерти».

Это не грозный памфлет, а лирическая исповедь, и в такой тональности Пастернак переводит весь сонет. Вместо формулы Маршака:

Над простотой глумящуюся ложь —
появляется:

И доверять, и попадать впросак.

Строка несет поразительную достоверность переживания; это — самовыражение, лирика в точном смысле слова.

Те явления, которые в первом переводе подаются извне, здесь просвечиваются изнутри, ибо они — внутреннее достояние, боль поэта. При этом знаменательно, что сила обобщения не утрачивается, а возрастает, объективность мысли не проигрывает, а выигрывает от субъективности чувства. Постараюсь доказать это.

У Маршака:

И девственность, поруганную грубо,

то есть совершено насилие.

У Пастернака:

И честь девичья катится ко дну.

Сама катится, как бы не сознавая этого... Добыт более глубокий и трагический смысл явления: ощущается стихийная неотвратимость падения общественных нравов. То же и в подлиннике, где про девичью честь сказано, что она «strumpeted»; от старинного слова «strumpet» (проститутка) Шекспир образовал глагольную форму, причастие.

В том же духе у Пастернака и дальше:

И разум сносит глупости хулу,
.....
И доброта прислуживает злу.

Трагедия не только в перевесе зла над добром, но и в примиренности добра со своим бессилием.

У Маршака:

И вдохновения зажатый рот...

Казалось бы, слово «вдохновение» очень близко к оригинальному «art»; но вдохновение не является достоянием общества, оно — не выражение, а состояние индивидуального духа, неуловимая вещь в себе. Зажать вдохновению рот — значит не дать ему проявиться в творчестве; это само по себе возможно, но здесь — очевидное сужение оригинального образа.

У Пастернака:

И вспоминать, что мысли заткнут рот...

Слово «мысль» в определенном значении (и в данном контексте) не сводится к одному только рациональному началу, но приближается к понятию духовного творчества вообще; так же можно воспринимать и слово «art», которое имеет в английском языке более широкий смысл, чем слово «искусство» в русском. В этом значении мысль, как и art, является общественной функцией, подавление которой есть социальное зло.

Повторяю, гражданское звучание сонета не ослаблено, а усилено, углублено, хотя оно не самоцель, как в первом переводе, а нечто производное от сугубо личного чувства.

Теперь сравним последние двустишия обоих переводов. Роль последних строк велика в любом стихотворении, а в английском сонете она колоссальна: венчающее двустишие — итог, эмоционально-смысловый концентрат произведения.

У Маршака:

Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

Эти строки не сильней, а слабей прочих. Переживание направлено не столько на друга, сколько на самого автора. Вопросительно-восклицательный оборот (его нет у Шекспира) придает кокетливость и легковесность последней строке. Сочетание слов «милый друг» в русском языке с

некоторых пор приобрело игривый или иронический оттенок. Случайна ли неудача? Думається, что нет. Инерция всего перевода не позволила перенести на интимно-лирическую интонацию центр тяжести, заключенный в пафосе обличения. Даже здесь, в последнем двистишии, продолжается обличение: «Все мерзостно». В подлиннике этого нет. Шекспир в нарушение формальных правил сонета, предпоследней строкой почти повторяет первую строку стихотворения, что имеет громадный смысл и с чем в данном случае не пожелал считаться переводчик.

Пастернак воспроизвел эту особенность 66-го сонета неукоснительно:

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу трудно будет без меня.

Это — пронзительное двистишие, поэтическое могущество которого не нуждается ни в каких комментариях. Окончен сонет, и открывается безграничное свободное пространство, в которое мы вступаем по следам Шекспира.

ПРИ СВЕТЕ СОВЕСТИ
(открытые письма, дневники)

ОТКРЫТЫЕ ПИСЬМА [1]

В Московский городской суд [2]

Я — Яacobсон Анатолий Александрович, поэт-переводчик, член профессионального союза литераторов при изд. «Советский писатель» — намерен был претендовать на роль индивидуального защитника по делу Ю.М.Даниэля, судимого сейчас совместно с Синявским. Однако Ю.Даниэль и его адвокат сочли целесообразным вызвать меня в качестве свидетеля и сделали соответствующее заявление суду. Я считаю своим долгом предать широкой гласности то, что готовился заявить на суде в качестве индивидуального защитника.

Я знаю Даниэля 10 лет. Знаю хорошо, близко — он мой друг. Знаю и с профессиональной стороны — мы состоим в одном литературном объединении. Юлий Даниэль — человек честный, искренний, свободно мыслящий, душевно щедрый. Он бескорыстен, принципиален, достоин того звания, которое носил во время войны, — звания солдата победившей фашизм страны. Даниэль всегда любил свою родину, свой народ, будучи при этом убежденным интернационалистом. Он всегда считал, что любить свою родину — это значит, прежде всего, не закрывать глаза на творящееся в ней зло, а наоборот — активно бороться со злом. Борьба писателя — это свободное печатное слово. Я до последнего времени не читал опубликованных за границей произведений Даниэля. Но я не мог поверить, зная его убеждения, что эти произведения являются антинародными, клеветническими, враждебными нашему обществу. Я не мог поверить соответствующим газетным статьям. Даниэль не профессиональный политик, а литератор, но его суждения в области гражданской всегда соответствовали духу решений XX и XXII съездов КПСС.

Ввиду предстоящего суда я нашел способ прочесть произведения Даниэля. В ст.70 Уголовного кодекса РСФСР, по которой обвиняют Синявского и Даниэля, говорится о том, что антисоветская литература — это литература, содержащая призывы к подрыву или ослаблению Советской власти. И я убедился, прочитав произведения Даниэля, что они не являются антисоветскими. Это прежде всего художественные произведения, не заключающие в себе никаких призывов, положений, выводов, никакой политической программы — ни антисоветской, ни иной. Но эти произведения имеют гражданскую тенденцию, направленную против сталинизма, против его пережитков и рецидивов в нашем обществе. Эта тенденция связана с сатирическими приемами повествования — с гротеском, с гиперболой, с фантастическим претворением жизненного материала. То, что есть хорошего в нашей советской действительности, не осмеяно, не оскорблено в произведениях Даниэля. Там, где хорошее не выступает объектом изображения — там не вина Даниэля, а закон избранного им — сатирического — жанра (Гоголь, Щедрин, в наше время Ильф и Петров, Зощенко и др.). Предметом сатирического изображения является дурное. И это дурное представлено в произведениях Даниэля намеренно-преображенным, в гротескном виде — в полном соответствии с природой избранного автором литературного жанра. Но автор, бичуя зло, сам не впадает в озлобленность, не предается ни цинизму, ни даже политическому скепсису, он неизменно верит в

торжество человечности, справедливости, добра. В повести «Говорит Москва» за сатирическими, негативными образами явственно выступит положительная гуманистическая идея, составляющая главный смысл произведения. Чей-то злой произвол планирует проведение в стране «дня открытых убийств» (вспомним террор 37-38 годов и «открытые» процессы тех лет; вспомним беззакония послевоенного времени: «ленинградское дело», «дело врачей» и проч.). Как должен относиться сознательный советский человек к такого рода «мероприятиям»? Точно так, как герой повести, который идет на улицу, в толпу и примером бесстрашия, личной свободы побуждает людей оставаться людьми вопреки безумному указанию. Таково настроение большинства, таков, в конечном итоге, дух всего народа, и потому, как указано в повести, чудовищное дело срывается.

Индивидуальная и коллективная ответственность людей за все то, что совершается в их государстве — вот тема повести «Говорит Москва». И показано, что эта ответственность уже осуществляется в нашем обществе.

Охарактеризую кратко гражданскую тенденцию остальных произведений Даниэля, опубликованных за рубежом. Подчеркиваю: речь идет только о социально-критических тенденциях этих произведений, а не обо всем их содержании, которое значительно богаче этих тенденций.

Рассказ «Руки». Здесь осуждены перегибы красного террора первых лет советской власти. Эти перегибы достаточно сурово осудил в свое время сам Ленин. Вспомним, какой разнос устроил он Дзержинскому и Орджоникидзе за насилия, учиненные ими в Грузии в 1922 году.

Повесть «Искушение». Здесь изобличена атмосфера предательства, доносов, клеветы, которая была порождена культом личности Сталина. Показано, как в период, когда воздух страны уже очистился от этой скверны, один честный человек был нравственно задушен ядовитыми испарениями прошлого, вдруг поднявшимися вокруг него в силу трагического недоразумения.

Рассказ «Человек из МИНАПа». Произведение вообще лишено какой бы то ни было серьезной тенденции. Игривый, озорной, в значительной мере легкомысленный сюжет. Что здесь страшного? Уж не то ли, что имя и внешний облик К.Маркса «без должного уважения» преподносятся в не совсем почтенной ситуации, в воображении сатирически осмеянного героя? Примерно то же самое мы находим в «Бане» у Маяковского. Сам К.Маркс как человек, не лишенный чувства юмора, только посмеялся бы, прочитав этот рассказ. Единственный грех этого произведения, как и всех прочих, — в том, что оно опубликовано за границей.

Но, может быть, издание своих произведений за рубежом, не являясь преступлением, является все же чем-то некорректным, предосудительным? Ни с какой честной точки зрения, если, конечно, сами произведения честны! Разумеется, было бы лучше, если бы Даниэль имел возможность опубликовать свои произведения в нашей стране, но, к сожалению, это было невозможным ввиду не до конца изжившего себя страха — нашего страха перед открытым, резким изобличением наших недостатков. Эта невозможность сама толкнула писателя на то, чтобы распространить свои произведения «любыми средствами».

Можно ли вменять в вину писателю, как это делается в данном случае, что часть зарубежной прессы использует его произведения для антисоветской пропаганды? А разве не были в тех же целях использованы и материалы XX и XXII съездов КПСС, т.е. живые факты, несущие в себе несравненно большую силу обличения, чем художественное произведение? А произведения советских писателей, опубликованные в нашей стране, — разве их не использовала в своих целях антисоветская пропаганда? Не все то, что хвалят в нашей жизни за границей, плохо для нас (например, XX съезд); и не все то, что ругают за границей, хорошо для нас (например, имевшее место гонение на генетику и кибернетику или травля так называемых космополитов).

Произведения искусства следует рассматривать не с точки зрения их возможного субъективного истолкования кем-то, а с точки зрения их действительного объективного содержания. Между тем, ни в одном из произведений Даниэля нет антисоветского содержания. В нашей прессе имели место попытки доказать антисоветский характер произведений Даниэля с помощью недобросовестных средств. Отдельные цитаты, препарированные определенным образом, — цитаты, принадлежащие персонажам произведений Даниэля, были выданы за авторский текст. Таким образом можно любого писателя обвинить в чем угодно. Можно утверждать, что Пушкин — злодей (цитируя Сальери), что Салтыков-Щедрин — садист и ханжа (цитируя Иудушку Головлева), что Чехов — обскурант и дегенерат (цитируя «Письмо ученому соседу»), что Шолохов — отъявленный контрреволюционер (цитируя выступления многочисленных персонажей «Тихого Дона», в том числе любимого автором героя Григория Мелехова).

Я тоже приведу отдельные цитаты, но лишь те, которые по смыслу повествования действительно выражают точку зрения автора.

Из повести «Искушение».

«Нет, я не относился к войне, как этот Фриц или Ганс. Я должен был воевать не только потому, что меня призвали. Это война была моей войной».

«О чем мы говорили? А, ругали Россию. А мы ее всегда ругали, со времен Владимира Красное Солнышко. Газетчики пишут, кто, мол, ведет подобные разговорчики, тот кусает руку, которая его кормит. Идиоты. Рука-то моя».

Из повести «Говорит Москва».

— «А ты обиделся за советскую власть? Ты считаешь, что за нее следует заступаться?»

— За настоящую советскую — конечно, следует».

«Мой отец в Гражданскую комиссарил, и я думаю, он знал, за что воевал».

«Я их (письма отца) прочел, и, по-моему, люди нашего поколения не имеют права болтать о тех временах».

«Я иду по улице, по тихому, уютному бульвару, нащупываю в руках тетрадь и думаю о том, что написал. Я думаю, что написанное мной могло бы быть написано любым другим человеком моего поколения, моей судьбы, так же, как я, любящим эту проклятую страну. Я судил о ней и о

ее людях и о себе самом лучше и хуже, чем следовало бы судить. Но кто упрекнет меня за это?

Я иду и говорю себе: «Это твой мир, твой мир, твоя жизнь, и ты — клетка, частица ее. Ты не должен позволять запугать себя. Ты должен сам за себя отвечать, и этим ты — в ответе за других. И негромким гудом неосознанного согласия, удивленного одобрения, отвечают мне бесконечные улицы и площади, набережные и деревья, дремлющие пароходы домов, гигантским караваном плывущие в неизвестность.

Это — говорит Москва».

Разве не следует отсюда, что автор — истинный патриот своей родины? И я хочу напомнить суду слова другого патриота, П.Я. Чаадаева: «Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, с преклоненной головой, с запертыми устами. Я нахожу, что человек может быть полезен своей стране только в том случае, если ясно видит ее; я думаю, что время слепых влюбленностей прошло. Я полагаю, что мы пришли после других, чтобы не впадать в их ошибки, в их заблуждения и суеверия».

Я призываю суд прислушаться к голосу совести, к голосу справедливости и голосам зарубежных друзей Советского Союза, выступающих сейчас в защиту Синявского и Даниэля.

Я призываю суд подумать о международном престиже нашей страны.

Я призываю суд оправдать Синявского и Даниэля.

09.02.66 г.

А. Якобсон

Суд отвел меня как свидетеля. Ни один из свидетелей, запрошенных защитой Даниэля, не был вызван в суд.

Обращаюсь к вашей организации потому, что она несет моральную ответственность за содержание советской прессы, а центральных газет — в первую очередь.

Я хочу рассмотреть вопрос о добросовестности информации, представленной печатью в связи с делом Гинзбурга, Галанскова, Добровольского и Лашковой, которое слушалось в Московском городском суде с 8 по 12 января 1968 г. Не зная непосредственно обстоятельств суда, я пытаюсь заключить о нем, как и все граждане, не присутствовавшие на процессе, исходя исключительно из газетных материалов.

Первый отклик печати на январский процесс — краткое сообщение в «Вечерней Москве» от 13 января 1968 г., где говорится, что «суд на основании показаний свидетелей и подсудимых, а также вещественных доказательств, установил виновность названных лиц в преступной связи с зарубежной антисоветской организацией».

Все эти три момента — показания свидетелей, показания подсудимых и вещественные улики — я и разберу, как они представлены в нашей прессе, а именно: в «Известиях» от 16 января 1968 г. в статье «Затянутые одним поясом» Т.Александрова и В.Константинова и в «Комсомольской правде» от 18 января, статья «В лакеях» Ф.Овчаренко. Посмотрим, действительно ли освещение этих трех моментов в газетных статьях логически подводит читателя к выводу о преступной связи подсудимых с зарубежной антисоветской организацией.

Прежде всего — что конкретно говорится в показаниях свидетелей?

Кроме глухо упомянутого в «Комсомольской правде» Е.Кушева, единственным названным свидетелем оказывается Брокс-Соколов, гражданин Венесуэлы. Он на страницах печати вырастает в центральную фигуру процесса, в основной козырь обвинения. Брокс-Соколов — главный персонаж статьи в «Известиях», где ему отведено больше места, чем подсудимым. «Затянутые одним поясом» — это не только заглавие статьи, это идея всего ее текста и подтекста; именно такую задачу ставят перед собой авторы: во что бы то ни стало уверить читателя, что Брокс-Соколов и четверо подсудимых принадлежат к одной шпионской организации, связаны единым «поясом грехопадения» («Известия»). Столь же видная роль отводится Броксу-Соколову «Комсомольской правде» в ее попытках аргументировать обвинение.

Что же мы узнаем фактически о Броксе-Соколове? Мы узнаем, что завербованный белоэмигрантской организацией «Народно-трудовой союз», он прибыл в качестве туриста из Франции в СССР и был арестован как шпион. На нем обнаружен пояс с шапирографом, средствами тайнописи, антисоветской литературой. Еще у Брокса были фотографии подсудимых.

«Сейчас все это на столе перед судом в качестве вещественных доказательств» — читаем в «Известиях».

Спрашивается, как может шпионский реквизит, принадлежащий Броксу, приехавшему в нашу страну в декабре 1967 года, изобличать людей, которые, находясь под следствием, пребывали в заключении с

января 1967 г. по январь 1968 г.? Почему четверо подсудимых стянуты с Броксом все тем же злосчастным поясом?

Попытаемся найти ответ на этот вопрос, разобравшись подробнее в том, что представляла собой миссия Брокса. Оказывается, завербовавшие Брокса агенты НТС внушили ему, что его роль состоит в оказании помощи четверым заключенным. «Брокс-Соколов охотно взялся выполнить поручение и надел на себя потайной пояс со спрятанными в нем пакетами, которые надлежало передать в Москве «определенному лицу», — сообщает «Комсомольская правда». Узнаем в «Известиях», что встреча должна была состояться в Сокольниках. Итак, сам Брокс-Соколов выступает в роли посредника, как следует из печати.

Позволительно спросить: в чем именно должна была заключаться зарубежная помощь советским заключенным? Или хотя бы — какая связь между миссией Брокса и судьбой подсудимых? Ответа на этот вопрос газеты не дают.

Быть может, дело способен прояснить тот, кому предназначались пакеты Брокса? Кто он? Как его зовут? Что он должен был делать? Почему это важное звено, едва обозначенное, выпадает из цепи обвинения? Или Брокс не стал выдавать своего партнера? Как бы не так! Раньше говорили: болтун — находка для шпиона. Такой шпион, как Брокс-Соколов — находка для КГБ.

Кстати, господин из Сокольников — не единственная персона, с которой намерена была снестись через Брокса снарядившая его организация. Среди вещественных улик, «лежащих на столе перед судом», «Известия» называют еще извлеченные из того же пояса письма с заготовленными обратными адресами. «Они предназначались определенным лицам в Советском Союзе...» Опять «определенные лица!» Не в интересах ли обвинения было бы и в самом деле эти лица определить! Или работники КГБ не сумели по данным адресам сыскать адресатов?

Но допустим, что все «определенные лица» действительно не определены; допустим, что эти лица и впрямь намерены были оказать какую-то неведомую помощь заключенным. Все равно остается открытым вопрос: как и в чем могли изобличить подсудимых найденные у Брокса атрибуты подполья, а также деньги, письма и фотографии, кому бы они ни предназначались? Почему все это приводится в качестве вещественных доказательств вины не самого Брокса, а тех, кого он «знал понаслышке» («Известия»)?

Теперь перейдем к показаниям Брокса на процессе. Если это можно назвать показаниями...

В Гренобльском университете, где он обучался, Брокс слушал лекции некоего Славинского, который, как разъясняет «Комсомольская правда» — «член руководства НТС». Из уст Славинского Брокс узнает, что есть в Советском Союзе «радетели за свободу», их имена Галансков, Гинзбург, Добровольский («Известия»). Вот и все «показание». Читатель, извольте следовать за логикой газет: если Брокс-Соколов в московском суде заявляет, что в Гренобле один профессор похвалил Гинзбурга и Галанскова, а Москва причисляет этого профессора к руководству НТС — то, следовательно, и

хваленые должны рассматриваться, как «платные агенты НТС» («Комсомольская правда»).

Думается, что у Брокса нет никаких оснований выступать на январском суде в роли свидетеля, тем более — главного свидетеля обвинения, как это вырисовывается из газет. А между тем этот субъект берет на себя функции не только свидетеля, но и прокурора, даже судьи. Он заявляет на суде: «...мне сказали, что это писатели и поэты и поэтому их судят. Я же вижу не писателей. Здесь судят уголовников за связи с НТС». Не кто иной, как Брокс-Соколов заранее предрекает судебное решение по делу советских граждан! Какие там факты, какие доказательства...

Между прочим, по закону свидетель не имеет права находиться в зале суда до тех пор, пока он не дал своих показаний. Если для Брокса сделали исключение — то на каком основании? Если же он не присутствовал на суде до своих показаний, то откуда он мог знать о подсудимых, что они «уголовники» и вообще что бы то ни было? Все «понаслышке»?

Возникает мысль о том, какова истинная роль Брокса-Соколова в январском процессе.

Примечательно, что к шпиону Броксу авторы относятся с большим снисхождением — прямо-таки с трогательной жалостью. Порой слышатся даже нотки умиления, когда речь идет об этом «совсем еще юном белобрысом парне, неплохо говорящем по-русски» («Комсомольская правда»). Признавая, что Брокс оказался «по уши в грязи», авторы «Известий» спешат добавить: «Похоже, правда, что забрался в нее он по наивности, большой доверчивости перед людьми...». Сочувственно приводятся следующие слова Брокса из его выступления на суде: «Я хотел бы сказать, что я опечален, что невольно нарушил законы этой страны».

Совсем иной тон взят в отношении подсудимых. Их биографии окрашены сплошь черным цветом. Впрочем, оговорюсь: это относится не ко всем подсудимым в равной степени, некоторое исключение составляет Добровольский. Зато Галанскову и Гинзбургу нет пощады. Сообщается, например, в «Известиях», что Гинзбург «нашел себя в мошенничестве». И в 1960 г. он, как разъясняет «Комсомольская правда», «за мошенничество и подделку документов был привлечен к ответственности. Два года находился в заключении. В 1964 г. против него снова было возбуждено уголовное дело за подобные неблагоприятные поступки». Не худо бы при этом сообщить читателю, что в 1960 г. Гинзбург сдал школьный экзамен экстерном за своего приятеля и для этого переменил фотографию на соответствующей бумажке. Это — несомненно правонарушение, но содержит ли оно такую уж страшную нравственную дискредитацию Гинзбурга? И еще: кого и когда, кроме Гинзбурга, приговаривали за подобное деяние к двухлетнему заключению? Думается, что истинный — скрытый — мотив преследования в 1960 г. связан не с подделкой документов. Не так ли обстояло дело и вторично в 1964 г.?

«Комсомольская правда» не слишком заботится о последовательности своих суждений относительно личности Гинзбурга и Галанскова, о соответствии этих суждений тут же приводимым фактам.

О подсудимых говорится, что они вели свои дела «с расчетливостью бывалых купцов». И одновременно мы узнаем, что «получив однажды от Галанскова пятидесятидолларовые бумажки, деятели «черного рынка» ухитрились всучить ему за них ... пачку горчичников». Хорош купец!

Мы узнаем о подсудимых, что они с «хитроумием рецидивистов соблюдают глухую конспирацию». И тут же выясняется, что в инкриминируемом Галанскову сборнике «Феникс» на титуле стоит: «Под редакцией Ю.Галанскова». А в сборнике, составляющем преступление Гинзбурга, в изданиях разных стран всюду стоит: «Составитель А.Гинзбург». Вот это конспираторы! Хочется повторить слова Овчаренко: «Странная выходит диалектика». Интересно, на какого читателя рассчитаны такие пассажи?

Кстати, читателю не мешало бы знать, что сборник, составленный Гинзбургом, — это «Белая книга», содержащая материалы по делу Синявского и Даниэля. Там запись самого процесса, отклики на него советской и зарубежной прессы, публичные заявления разных лиц в связи с этим делом. Представлены мнения как в защиту, так и против Синявского и Даниэля. «Комсомольская правда», касаясь «сборника с клеветническими материалами», не считает нужным сообщить, что это за сборник. Повторяю: это «Белая книга».

Теперь посмотрим, как выглядят на страницах печати показания самих подсудимых, и какие признания заключены в этих показаниях.

Обе статьи дословно цитируют показания Добровольского. «Вот такой точно шапирограф был передан мне Галансковым, — говорит подсудимый Добровольский — читаем в «Известиях».

А вот «Комсомольская правда»:

«Прокурор: Что вам известно о связях Галанскова и Гинзбурга с границей?

Добровольский: В связи с передачей мне Галансковым НТС-овской литературы и шапирографа, я поинтересовался, откуда он все это получил. Галансков ответил, что он имеет связь с границей с 1962 года и получил эту связь от Гинзбурга.

Прокурор: С какой организацией поддерживалась связь за границей?

Добровольский: Галансков говорил мне, что имел связь с НТС».

Итак, показания Гинзбурга и Галанскова читателю неизвестны, а из показаний Добровольского следует две вещи: во-первых, что он выступает по отношению к другим подсудимым, Гинзбургу и Галанскову как свидетель обвинения, признаваясь не в собственных, а в чужих грехах. Во-вторых, обнаруживается, что предметы, послужившие на суде вещественными доказательствами вины всех подсудимых (шапирограф, НТС-овская литература), найдены были именно у Добровольского.

Невольно возникает подозрение: *не у одного ли Добровольского были найдены эти предметы?*

Начинаешь задумываться: есть ли основания для группового дела? Почему, скажем, Галансков и Гинзбург оказались на одной скамье подсудимых? Да, «Комсомольская правда» называет их «компаньонами» и утверждает, что «они» составляют новый сборник с претенциозным названием «Феникс». Но почему «они»? Почему компаньоны? Никаких

доказательств совместной литературной деятельности Галанскова и Гинзбурга не приводится, а если судить по открытым подписям, то составление «Белой книги» — это дело только Гинзбурга, а составление «Феникса» — работа исключительно Галанскова. Может быть, на этот счет имеются все-таки показания самих составителей? Автор статьи в «Комсомольской правде» Овчаренко единожды ссылается на показания Гинзбурга и Галанскова, описывая почему-то эти показания словами: «Оба вдруг заявили, что сделанное ими в содружестве с враждебной нашему народу организацией они не считают антисоветской деятельностью». Что это значит? Значит ли это, первое, что подсудимые признались в совместных действиях и в своей связи с НТС, как хочет представить дело Овчаренко? Или это значит, второе, что подсудимые не признают за собой антисоветской деятельности — и все, а уж Овчаренко от себя квалифицирует эту деятельность как совместную и связывает ее с НТС? Можно не сомневаться, что второе, а не первое. Подсудимые всего лишь отказались от обвинения — иначе автор статьи непременно процитировал бы их показания дословно, как в случае с Добровольским.

Итак, вся вера на суде — показанием Добровольского. Ему присуждается малый срок (2 года) по сравнению с Галансковым (7 лет) и Гинзбургом (5 лет). Авторы газетных статей всячески стараются выгодно отличить Добровольского от его однодельцев (не скажу — товарищей).

Гинзбург, Галансков и *вовлеченный в их компанию Добровольский* — рекомендует «Комсомольская правда».

«Хочется думать, что его раскаяние и признание вины на последнем процессе откроет ему глаза и поможет, наконец, стать на честный путь», — утешают Добровольского «Известия».

Как сопоставишь все факты поведения подсудимых и прочие обстоятельства, так и придет на ум, что роль Добровольского в чем-то аналогична роли Брокса-Соколова.

Впрочем, тем, кто присутствовал на суде, — виднее.

«Присутствовавшие на суде москвичи с одобрением встретили приговор суда», — сообщают «Известия».

«Присутствовавшие в зале москвичи встретили приговор суда аплодисментами, возгласами одобрения», — уточняет «Комсомольская правда».

Я принадлежу к тем москвичам, которым не нашлось места в зале. В соответствующее учреждение было подано заявление группы лиц с просьбой обеспечить присутствие на процессе — в полном соответствии с советским законом о гласности, публичности суда. Заявление мы сдали заблаговременно, чтобы потом не было ссылок на тесноту помещения и т.п.

Не знаю, какие москвичи присутствовали на процессе, хотя и догадываюсь. Я отношусь к числу тех москвичей, а также иногородних, которые могут судить о январском процессе только из газет. Одно выражение оттуда — «массированная дезинформация» — вдруг да отнесут читатели не к тому, что сам автор.

А.Якобсон, переводчик

Отмечу как частность один факт противоречия между «Известиями» и «Комсомольской правдой». «Комсомольская правда» цитирует выступление Брокса на январском процессе: «...мне говорили, что в этих пакетах находятся только материалы, которые могли бы оказать им помощь. Когда меня задержали, то оказалось, что там находилось не то, что мне сказали...»

«Да, — продолжает автор статьи Овчаренко, — в пакетах оказалось совсем не то, что думал Николас. На суде продемонстрировали их содержание. Деньги, предназначенные отнюдь не для благотворительных целей. Шапирограф и пачка копирки для тайнописи... Листовки с антисоветскими призывами... А в пяти конвертах, которые Брокс-Соколов должен был опустить в почтовый ящик, находились фотографии подсудимых с краткой текстовкой на обороте, заканчивающейся грозным требованием немедленного их освобождения».

Отсюда совершенно очевидно следует, что конверты с фотографиями, которые Броксу собственноручно надлежало опустить в почтовый ящик, не могли находиться в пакетах, предназначенных для передачи таинственному незнакомцу — иначе для Брокса не было бы секретом и остальное — криминальное содержание этих пакетов.

Но вот неувязка: «Известия», утверждая, подобно «Комсомольской правде», что «Брокс до ареста ничего не знал о содержимом пакетов», сообщает при этом: «Пакеты, которые Брокс должен был передать определенному лицу в парке Сокольники в Москве, содержали фотографии людей, с которыми он знаком не был...».

Итак, это не те фотографии, о которых говорится в «Комсомольской правде», и люди сфотографированы не те? Читаем дальше статью «Известий»: «Пять конвертов с фотографиями, на фотографиях и на скамье подсудимых знакомые Броксу понаслышке Гинзбург, Галанков, Добровольский».

Кому прикажете верить — «Известиям» или «Комсомольской правде»?

Здесь только одно несомненно: главный свидетель обвинения Брокс с подсудимыми «знаком не был, знал о них понаслышке». Все же остальное вызывает изумление: как запутался в своем нехитром задании Брокс-Соколов, а вслед за ним — авторы обеих статей!

(Январь 1968, Москва)

А.Якобсон

В защиту Анатолия Марченко

Граждане! [4]

29 июля 1968 года в Москве арестован Анатолий Марченко. Мы, его друзья, считаем своим долгом рассказать о том, что предшествовало аресту. О судьбе Марченко, которую должны знать все.

Он родился в 1938 г. в городе Барабинске, в рабочей семье. После школы работал буровым мастером на комсомольских стройках Сибири и Казахстана. На одном из объектов произошла драка между приезжими рабочими и ворвавшимися в их общежитие местными, вернее, ссыльными людьми. Анатолий, для которого всю жизнь ударить человека было чудовищным делом, не мог остаться в стороне. Он не был зачинщиком драки, никому не нанес увечий, но оказался в числе задержанных, был осужден и попал в лагерь. Ему не было тогда двадцати лет.

Далее — побег из лагеря, новый арест и новый срок по несостоятельному политическому обвинению. С 1960 по 1966 г. политзаключенный Марченко в мордовских лагерях, во Владимирской тюрьме и снова в мордовских лагерях. Чудом, без лечения, выжил после менингита. В 26 лет освобожден инвалидом: глухота, страшные головные боли, кровоточащий кишечник. После лагеря — дважды на грани смерти. Две тяжелейшие операции и шесть переливаний крови. Пять месяцев больницы. Пять месяцев мытарств в поисках работы. Курск, Калуга, Малоярославец, Владимир Калинин — не прописывали нигде. Наконец, позволено жить в Барабинске. Затем в Александрове Владимирской области. С мая 1968 года, продолжая жить в Александрове, работает в Москве. Все время грузчиком. Тяжелый физический труд запрещен врачами, но другого выхода нет. Однако не это было главным трудом Марченко.

В 1967 году он написал книгу «Мои показания», которая является документом эпохи. Народ знает о сталинских лагерях и застенках, о несметной крови тех лет. И большинство полагает, что это — кошмар вчерашнего дня. Но мы обязаны знать, что сегодня, сейчас в лагерях и тюрьмах нашей страны содержатся тысячи политзаключенных; мы обязаны знать, каково положение этих людей. Речь идет не о военных преступниках. Речь идет о тех, кто осужден за свои убеждения, за то, что осмелился в той или иной форме проявить несогласие с существующими у нас порядками. Да, их не миллионы, как при Сталине, а тысячи, и в этом разница. Но мы знаем историю: сегодня тысячи, а завтра миллионы, если не остановить бесчеловечную машину.

А машина работает. Фактически закрытые суды, бесправие политзаключенных, поругание человеческого достоинства, «воспитание» голодом, а для строптивых, для тех, кто не желает мириться с произволом — особые меры воздействия: лишение ларька, запрещение свиданий и посылок, штрафной паек, карцер, наручники. И отчаянные и губительные способы протеста: голодовки, членовредительства, самоубийства, открытые выходы на запретку, на проволоку, чтобы часовой пристрелил «за попытку к бегству». Такова в послесталинскую эпоху участь политзаключенных, для которых лагерь строгого режима — минимальная мера строгости.

А есть еще страшные лагеря *особого режима*, где каторжники в полосатой одежде, где камеры под замком, есть еще убийственная Владимирская тюрьма. Обо всем этом написано в книге Марченко впервые. Все написанное увидено и испытано самим автором, отсюда поразительная достоверность и разоблачительная сила книги. Изобличены и названы по имени вершители строгих и особых режимов, распорядители судеб. Среди них немало прошедших сталинскую школу заплечных дел мастеров. Но этим ветеранам не уступают по лагерному стажу и некоторые заключенные, жертвы сталинского террора, которых не коснулись амнистии и реабилитации; их муки длятся десятилетиями, это живо погребенные люди.

Голос Марченко — это голос всех безмолвствующих за колючей проволокой и в земле, а потому масштаб его показаний — это масштаб всенародный, исторический, общечеловеческий. Марченко не удалось опубликовать свою книгу (в СССР) по вполне понятным причинам. Но он не мог отступить от своих товарищей, как дед его, крестьянин, расстрелянный Колчаком, не мог отступить от земли...

За книгой последовали открытые письма. Письмо о положении политзаключенных, адресованное ряду ответственных лиц, в том числе — председателю советского общества Красного Креста и некоторым писателям. Вот отрывок из этого письма: «Сегодняшние советские лагеря для политзаключенных так же ужасны, как сталинские. Кое в чем лучше, а кое в чем хуже. Надо, чтобы об этом знали все. И те, кто хочет знать правду, а вместо этого получают лживые газетные статьи, усыпляющие общественную совесть. И те, кто не хочет ее знать, закрывают глаза и затыкают уши, чтобы потом когда-нибудь иметь возможность оправдаться и снова выйти чистенькими из грязи: «Боже мой, а мы и не знали...» Я хотел бы, чтобы это мое свидетельство о советских лагерях и тюрьмах для политических заключенных стало известно гуманистам и прогрессивным людям других стран — тем, кто выступает в защиту политзаключенных Греции и Португалии, Южно-Африканской республики и Испании. Пусть они спросят у своих советских коллег по борьбе с антигуманизмом: «Что вы сделали для того, чтобы у вас, в вашей собственной стране, политзаключенных хотя бы не «воспитывали» голодом?»

Исполнительный комитет Красного Креста и Красного Полумесяца ответил автору письма, как не ответил бы даже КГБ: политзаключенные заслуживают «самой суровой кары, а не поблажек и послаблений».

Другое открытое письмо — редактору «Литературной газеты» Чаковскому, который в своей газете сетовал на то, что политзаключенных «кормят и поят за народный счет в тюрьмах и исправительно-трудовых колониях». И это в то время, как тяжело работающий политзаключенный получает в день 2400 калорий — норму 7-11-летнего ребенка, а штрафной паек составляет 1300 калорий — норму 1-3 лет. Между прочим. Марченко написал Чаковскому следующее: «Так ли кормит народ — в том числе заключенные Дубровлага, Воркуты, Сибири и Казахстана — Вас и других писателей, «совесть народную»? А может, высокий гражданский пафос Вашей статьи

объясняется тем, что Вы получите за нее намного больше, чем миску баланды и пайку черного хлеба?»

Выступления Марченко начисто лишены всякой рисовки, аффектации, стремления как-то самоутвердиться. Он не может иначе. Когда-то Горький уподобил Есенина органу, выделяющему поэзию. По аналогии: Марченко — орган, выделяющий правду, орган обнаженной совести. Но, чтобы бороться за правду, надо, кроме инстинкта справедливости и знания жизни, обладать еще научными знаниями. И в свое время лагерное начальство раздражалось: зачем этот парень с восьмилетним образованием штудирует, том за томом, полное собрание сочинений Ленина, общественно-политическую литературу?

Последнее открытое письмо Марченко обращено к народу Чехословакии. Он приветствует гражданское возрождение страны, восстановление в ней свободы и демократии; протестует против дезинформации относительно чешских событий; утверждает недопустимость насильственного вмешательства, если бы такое произошло. Письмо было отправлено 26 июля, а 29 июля Марченко арестовали.

Сейчас любому честному и мыслящему человеку должно быть ясно, что настало время, когда все ответственно за все, а не только Марченко и ему подобные — за всех. Круговая порука страха и раболепия должна смениться порукой человечности и гражданского мужества. Поднимайте свои голоса в защиту Анатолия Марченко.

Л.А.Алексеева, тел. 253-70-54

Л.Богораз, тел. 134-68-98

Ю.Герчук, тел. 141-57-46

Н.Горбаневская, тел. 27-77-03

В.Красин

П.Григоренко, тел. 299-38-05

П.Литвинов, тел. 299-38-05

А.Якобсон, Перекопская ул.,

17, корп.5, кв.66

2-6 августа 1968 г.



25 августа 1968 г. [5] семь человек: Константин Бабицкий, Лариса Богораз, Наталья Горбаневская, Вадим Делоне, Владимир Дремлюга, Павел Литвинов, Виктор Файнберг — вышли на Красную площадь, к Лобному месту, и развернули лозунги: «Да здравствует свободная и независимая Чехословакия» (на чешском языке), «Позор оккупантам», «Руки прочь от ЧССР», «За вашу и нашу свободу».

Охранники в штатском с грязными погромными выкриками бросились на демонстрантов, некоторых избили и всех затолкали в машину. Затем — Лефортовская тюрьма, следствие, и скоро демонстранты предстанут перед судом по обвинению в «групповых действиях, грубо нарушающих общественный порядок», за исключением Горбаневской и Файнберга, которых властям угодно считать невменяемыми.

О демонстрантах узнали все, кто хочет знать правду в нашей стране; узнал народ Чехословакии; узнало все человечество. Если Герцен сто лет назад, выступив из Лондона в защиту польской свободы и против ее великодержавных душителей, один спас честь русской демократии, то семеро демонстрантов безусловно спасли честь советского народа. Значение демонстрации 25 августа невозможно переоценить.

Однако многие люди, гуманно и прогрессивно мыслящие, признавая демонстрацию отважным и благородным делом, полагают одновременно, что это был акт отчаяния, что выступление, которое неминуемо ведет к немедленному аресту участников и к расправе с ними, неразумно, нецелесообразно. Появилось и слово «самосажение» — на манер «самосожжения».

Я думаю, что если бы даже демонстранты не успели развернуть свои лозунги и никто бы не узнал об их выступлении, — то и в этом случае демонстрация имела бы смысл и оправдание. К выступлениям такого рода нельзя подходить с мерками обычной политики, где каждое действие должно приносить непосредственный, материально измеримый результат, вещественную пользу. Демонстрация 25 августа — явление не политической борьбы (для нее, кстати сказать, нет условий), а явление борьбы *нравственной*. Сколько-нибудь отдаленных последствий такого движения учесть невозможно. Исходите из того, что правда нужна ради правды, а не для чего-либо еще; что достоинство человека не позволяет ему мириться со злом, если даже он бессилен это зло предотвратить.

Лев Толстой писал: «...Рассуждения о том, что может произойти вообще для мира от такого или иного нашего поступка, не могут служить руководством наших поступков и нашей деятельности. Человеку дано другое руководство, и руководство несомненное — руководство его совести, следуя которому, он несомненно знает, что делает то, что должен». Отсюда — нравственный принцип и руководство к действию: «не могу молчать».

Это не значит, что все, сочувствующие демонстрантам, должны выйти на площадь вслед за ними; не значит, что для демонстрации каждый момент хорош. Но это значит, что каждый единомышленник героев 25 августа должен, руководствуясь собственным разумом,

выбирать момент и форму протеста. Общих рецептов нет. Общепонятно лишь одно: «благоразумное молчание» может обернуться безумием — реставрацией сталинизма.

После суда над Синявским и Даниэлем, с 1966 года, ни один акт произвола и насилия властей не прошел без *публичного* протеста, без отповеди. Это — драгоценная традиция, начало самоосвобождения людей от унижительного страха, от причастности к злу.

Вспомним слова Герцена: «Я нигде не вижу свободных людей и я кричу — стой! — начнем с того, чтобы освободить себя».

Анатолий Яковсон

В Узбекистане идет суд за судом. Судят крымских татар. За что судят их? Вспомним сначала, как оказались крымские татары в Средней Азии.

В начале 1944 года Советская армия освободила от немцев Крым. В ночь с 18 на 19 мая крымские татары — в городах и деревнях, каждый в своем доме — стояли под дулами автоматов, прижавшись к стене и подняв руки вверх. «Пятнадцать минут на сборы! Забирайте то, что можно унести в руках...»

Так началась акция по выселению татар из Крыма. В некоторых случаях — так. Или несколько иначе, как вспоминает Тензиле Ибрагимова в своем письме к Советскому правительству.

«В три часа, когда дети еще спали, вошли солдаты... За пять минут собраться и выйти из дому. Не разрешили взять с собой ни вещей, ни продуктов, мы думали, что на расстрел ведут».

Но это был не расстрел. Это был путь медленной смерти в вагонах для скота, набитых людьми, как душегубки. Длился этот путь 3-4 недели и шел через раскаленные летние степи Казахстана. Везли красных партизан Крыма, бойцов большевистского подполья, советский и партийный актив. А еще инвалидов и стариков. Остальные мужчины сражались с фашистами на фронте, и ссылка ждала их в конце войны. А пока в вагонах сгрудились их жены и дети, они составляли там огромное большинство. Смерть косила старых, малых и слабых. Гибли от жажды, удушья и смрада.

На больших перегонках трупы разлагались в вагонном месиве, а на коротких стоянках, где выдавали воду и корм, людям не давали хоронить своих мертвецов и их оставляли прямо у железной дороги.

Крымских татар привезли в резервации Урала, Казахстана и — главным образом — Узбекистана. Вот как очутились татары в этой стране. Завершилась депортация, а истребление народа только началось.

Местное население, распропагандированное властями, начиненное антиатарской клеветой, встретило переселенцев угрюмой отчужденностью. Чужая земля встретила их беспощадным солнцем, малярией и несвежей водой арыков, которая после чистой крымской влаги вызвала у голодных, ослабленных людей губительные кишечные заболевания. Потом вместо барачных землянок, сараев и конюшен первой поры изгнания появились человеческие жилища. Потом — с упорным трудом — пришел достаток в новые дома крымских татар. Но все это было потом. А в 1944-1945 годах народ вымирал в ссылке.

«Из нашей деревни вывезли 30 семей, из которых осталось в живых неполных пять семей...»

...Моя племянница Менубе Шейхислямова с восемью детьми была выслана с нами, а муж ее был с первых дней войны в Советской армии и там погиб. А его семья погибла в Узбекистане голодной смертью. Только одна девочка по имени Нера осталась в живых, но от перенесенного ужаса и голода стала калеккой.

...Наши мужья были на фронте, и некому было хоронить умерших, и часто трупы лежали вместе с живыми».

Так за полтора года погибла без малого половина всех крымских татар — около 46 проц.

Это был геноцид, народоубийство. Дьявольское ремесло двух окаянных фюреров XX века.

В 1956 году, когда страна очнулась после долголетнего обморока и конвульсий падучей сталинской хвори, в числе прочих благих начинаний появился указ Президиума Верховного Совета СССР, касавшийся крымских татар и некоторых других народностей, подвергшихся геноциду. Благое начинание содержалось, собственно, лишь в первой статье указа, где опальные племена предписывалось:

«Снять с учета спецпоселения и освободить из-под административного надзора органов Министерства внутренних дел».

Зато вторая часть указа гласила:

«Установить, что снятие ограничений по спецпоселению с лиц, перечисленных в статье 1 настоящего указа, не влечет за собой возвращения имущества, конфискованного при выселении, и что они не имеют права возвратиться в места, откуда они выселены».

Тогда началась борьба крымскотатарского народа за полную свою реабилитацию и за непреложно вытекающее из нее право вернуться на Родину.

Между тем в Крыму к этому времени было сделано все, чтобы уничтожить все следы национальной жизни татар и самую память об их существовании. Снесли дома, дали одичать и зарости садам и виноградникам. Перепахали кладбища татар, и прах их предков вырвали у земли, чтобы мертвые уподобились кромешной участи живых. Сожгли все написанное и напечатанное на крымскотатарском языке — от древних манускриптов до произведений классиков марксизма включительно. Прошлое Крыма было фальсифицировано дипломированными холуями от историографии.

А движение крымских татар за свое национальное возрождение ширилось с каждым днем.

Указ Президиума Верховного Совета СССР от 5 сентября 1967 года реабилитирует, наконец, крымскотатарский народ, сняв с него дикое обвинение в измене. Но при этом обойден вопрос о восстановлении Крымской АССР.

Известно, что были восстановлены автономии чечено-ингушей, калмыков и других народностей, обреченных на сталинский геноцид. Наряду с немцами Поволжья крымские татары составляют исключение, как будто не существовало крымскотатарской нации с ее территорией, языком, культурой и государственностью.

Указ 5 сентября, казалось бы, гарантирует крымским татарам все права, доступные гражданам СССР, но, между прочим, утверждает, что «татары, ранее проживающие в Крыму, укоренились на территории Узбекистана и других союзных республик».

Между тем, тысячи и тысячи писем, обращенных к высшим партийным и правительственным инстанциям государства, скрепленные сотнями тысяч подписей, сливаются в единый возглас обездоленного народа: «Верните нам родину!»

Организованное возвращение в Крым (в течение нескольких лет), компактное заселение, восстановление республики — таковы

справедливейшие из справедливых требования «укоренившихся в Узбекистане» крымских татар.

Но те, к кому обращены эти требования, решили, видимо, и впрямь «укоренить» беспокойный народ в Средней Азии, т.е. искоренить его как нацию. Речь идет не о физическом искоренении, как при Сталине, а об искоренении этническом, о насильственной ассимиляции, об искусственном сохранении условий, в которых гибнут национальный язык, национальная культура, национальное своеобразие.

Время от времени высокие сановники принимают в Москве представителей крымскотатарского народа и беседуют с ними. Так, 21 июля 1967 года прием устроили секретарь Президиума Верховного Совета СССР Георгадзе, председатель КГБ Андропов, министр охраны общественного порядка Щелоков, генеральный прокурор СССР Руденко (заметим: из четырех трое — руководители карательных органов государства). Крымским татарам, как это делалось прежде, было заявлено, что их национальный вопрос будет рассматриваться руководством. Ничего не значащее, ни к чему не обязывающее заявление! Но само обсуждение, казалось бы, что-то значит. «Вы можете писать и добиться разрешения своего национального вопроса о возвращении в Крым, не выходя из рамок закона», — заявил Андропов.

А что же происходит на самом деле?

Всякий документ, содержащий информацию о национальном движении крымских татар, — будь то проблемная или фактическая аннотация дела — рассматривается местными властями как документ антисоветского содержания, вменяется в преступление составителям, распространителям и хранителям документа. И суд идет за судом.

Мирные демонстрации и митинги крымских татар квалифицируются как «массовые беспорядки». Например, власти не дают помещения, и народ собирается на площади в Ташкенте, чтобы получить отчет от своих представителей, приехавших из Москвы после упомянутого правительственного приема. И как всегда, при любом скоплении крымских татар, на них обрушивается полицейский погром: разгоняют, бьют, швыряют, вывернув руки, в закрытую машину.

И снова — аресты и суд за судом, расправа за расправой.

Да что там демонстрации или митинги! В апреле 1968 года в г. Чирчик (Узбекистан) съезжаются крымские татары, чтобы отметить день рождения Ленина, глубоко почитаемого ими. С именем Ленина связано и образование Крымской республики в 1921 году. Заодно хотят отпраздновать весенний праздник Деврвизе. И вот в городском парке в разгар народного гуляния — песни, пляски, оркестр национальных инструментов — в окруженную войсками и милицией двухтысячную толпу крымских татар врезаются струи воды, направленные под большим давлением и брандспойтов пожарных машин, и со всех сторон поднимаются и бьют, бьют, бьют резиновые дубинки. Каков разгул демократии! Задержано 300 человек — и опять суды, суды... Это и раньше случалось, и не раз — водометы и полицейские дубинки, но такого грандиозного побоища, как в Чирчике, не было никогда.

В Москве периодически устраиваются облавы на представителей крымскотатарского народа и их выбрасывают вон из столицы.

И в Крыму устраивают облавы. Крым — запретная зона для его коренных жителей татарского происхождения. Такого закона нет, но есть, видимо, на этот счет секретные инструкции и в соответствии с ними — административная практика, практика произвола и беззакония. Татары возвращаются в Крым группами, семьями, поодиночке. Возвращаются, чтобы пройти мытарства заколдованного круга: их не прописывают, потому что нет жилья, им не дают, не продают жилья, потому что нет прописки. И это в то время, когда из России и Украины государство направляет в Крым непрерывный поток переселенцев. Крыму не хватает рабочих рук. Не считая курортной полосы, в Крыму — в предгорьях и особенно в степной части полуострова — малая плотность населения. Рассчитано и доказано, что всех крымских татар — мастеров винограда и табака, потомственных хлеборобов и квалифицированных рабочих — можно разместить и трудоустроить в Крыму без малейшего ущерба для остальных жителей, и это несомненно привело бы к новому экономическому процветанию края.

Ну а пока на татар, на людей без прописки, охотятся в Крыму, как на диких зверей.

Нарастает национальное движение крымских татар и усиливаются направленные против них репрессии. Следствие за следствием, процесс за процессом. Как формулируется обычно обвинение против крымских татар? Вот образец:

Обвиняется такой-то (имя, год рождения и т.д.) «в том, что в апреле 1968 г. в г.Москве вместе с другими подписал и явился автором Информации № 66, письма на имя советских писателей, работников науки, искусства и культуры, политических и общественных деятелей, письма на имя Политбюро ЦК КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Председателя Совета Министров СССР, Генерального прокурора СССР. В этих документах содержатся заведомо ложные измышления, порочащие советский государственный и общественный строй, а именно — в этих документах указано, что в местах проживания татар их жестоко преследуют, сотнями арестовывают, обливают ядовитой жидкостью, избивают, унижают их человеческое достоинство...»

Об Информации № 66 из того же обвинительного заключения узнаем, что в ней «содержатся заведомо ложные измышления, порочащие советский государственный и общественный строй, а именно, в этой информации указывалось, что татары, ранее проживавшие в Крыму, материально ограблены, в отношении их проводится расовая дискриминация, их незаконно арестовывают».

Ну, разумеется, все это сплошная клевета, чистойшей ложь, да еще заведомая впридачу!

Депортация 1944 г., лишение татар их земли и всех источников существования — это, конечно, не ограбление, а всего лишь веселенькая экскурсия в Среднюю Азию — без материальных излишков, обременительных для туристов.

Ты не имеешь права жить на Родине, посещать национальную школу, ты даже не крымский татарин, а некто, ранее проживавший в Крыму. По какому признаку тебя так славно отличили и выделили из дружной семьи

советских народов? По тому единственному признаку, что у тебя в жилах кровь отцов. Других отличительных признаков у тебя нет и не может быть. Ах, что вы — какая же это расовая дискриминация! О каком унижении человеческого достоинства может идти речь? Боже упаси! Это не что иное, как пролетарский интернационализм в действии.

Сотни арестованных? Но разве это аресты? Вероятно, крымские татары сами устремились в камеры предварительного заключения, в тюрьмы и лагеря.

Избиения? Ничего подобного: дубинки — это целебный массаж, настоятельно рекомендуемый современной — особенно китайской — медициной.

Солдаты с противогазами? Брандспойты, вода, оставляющая следы на одежде? При чем тут ядовитая жидкость! Это приятный освежающий душ в жаркий полдень на благословенной земле Узбекистана. Словом, все это злокозненные измышления людей, которые только и заботятся о том, как бы сильнее опорочить непорочнейший государственный и общественный строй, да еще имеют при этом наглость обращаться со своими жалобами и протестами не в какую-нибудь там Организацию Объединенных Наций с ее комитетами и подкомитетами, а прямо в Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза, что само по себе является тяжким преступлением.

Так судят крымских татар.

Бесконечное лицемерие, беспредельный цинизм.

Январь 1969 г. г. Москва.

Русские друзья крымских татар.

Прошел год с тех пор, как было направлено первое обращение в ООН от имени *Инициативной группы по защите прав человека в СССР*. В этом обращении мы информировали Комиссию по правам человека ООН о фактах нарушения гражданских прав в нашей стране — о репрессиях против инакомыслящих. В дальнейшем мы направили в ООН еще несколько писем, сообщая о новых фактах того же рода, в том числе о репрессиях по отношению к Инициативной группе.

Став достоянием гласности, наши письма вызвали ряд вопросов: Что такое Инициативная группа? Каковы ее цели? Почему она действует так, а не иначе?

Постараемся ответить на эти вопросы.



Название «Инициативная группа» появилось в связи с нашим первым письмом в ООН, написанным вскоре после ареста П.Г.Григоренко и И.Габая. Наше обращение поддержали тогда еще 35 человек, но мы, инициаторы и авторы письма, поставили свои подписи первыми — отдельно от присоединившихся — и назвали себя Инициативной группой, подчеркивая таким образом, что мы в первую очередь несем ответственность за обращение. Сейчас из пятнадцати человек, составлявших Инициативную группу, репрессированы: Г.Алтунян, В.Борисов, Н.Горбаневская, М.Джемилев, В.Красин, А.Краснов-Левитин, а из 35-ти присоединившихся В.Гершуни, А.Левин, В.Недобра, В.Пономарев.

С появлением названия «Инициативная группа» еще не решился вопрос, является ли группа разовым объединением, связанным лишь с данным обращением в ООН, или она продолжит свое существование. Обратиться в ООН со вторым письмом нас побудило осуждение на новый срок находящегося в лагере А.Марченко, автора книги «Мои показания». Это письмо было подписано: Инициативная группа. Так определилось дальнейшее существование группы.

Цель группы указана в самом наименовании: защита прав человека в СССР.

Назвавшись Инициативной группой, мы имели в виду еще и другое: явочным порядком утвердить свое право на свободную ассоциацию. Это соответствует Всеобщей декларации прав человека, принятой ООН и официально одобренной Советским Союзом, и не противоречит Конституции СССР.

У Инициативной группы нет ни программы, ни устава, ни какой-либо организационной структуры. Мы не связаны никакими формальными обязательствами. Каждый из нас может не участвовать в составлении любого документа, исходящего от Инициативной группы, и не подписывать его. Каждый волен действовать, как ему угодно, когда он выступает от собственного имени. Каждый из нас может свободно выйти из группы. Всей группой решается вопрос о ее пополнении. До сих пор мы не считали нужным расширять состав группы.



Инициативная группа состоит из людей, связанных некоторой общностью взглядов. Всех нас — верующих и неверующих, оптимистов и скептиков, людей коммунистических и некоммунистических взглядов — объединяет чувство личной ответственности за все, происходящее в нашей стране, убеждение в том, что в основе нормальной жизни общества лежит признание безусловной ценности человеческой личности. Отсюда вытекает наше стремление защищать права человека. Социальный прогресс мы понимаем прежде всего как прогресс свободы.

Нас объединяет также намерение действовать открыто, в духе законности, каково бы ни было наше внутреннее отношение к отдельным законам.

В соответствии с Декларацией прав человека и законами нашего государства мы считаем, что выдвигать различные политические требования — право всех и каждого. Но сама Инициативная группа не занимается политикой. Мы не предлагаем никаких позитивных решений в области государственного управления, мы говорим только: не нарушайте собственных законов. У нас нет своей политики, но мы не желаем мириться с карательной политикой против инакомыслящих. Противодействие беззаконию, произволу — вот задача Инициативной группы.

Инициативная группа не считает, что, критикуя действия властей, она выступает против государства. Ограничение государства в его посягательствах на права человека столь же необходимо и не имеет антигосударственной направленности, как необходимо и не является ущемлением прав человека запрещение убийства и насилия по отношению к другим людям.

Квалификация нашей деятельности как антисоветской равносильна утверждению, что нарушение прав человека вытекает из природы советского строя.



Есть люди, которые, отрицательно относясь к происходящим в стране беззакониям, осуждают тех, кто открыто выступает против этих беззаконий, полагая, что протесты вызывают ожесточение властей и ведут к усилению репрессий.

Напоминаем, что самые беспощадные и массовые репрессии в нашей стране осуществлялись властями, когда никто не «ожесточал» их. На самом деле благоприятную обстановку для репрессий создает непротивление, та унижительная покорность, которой мы внутренне санкционируем попрание наших прав. Немота поощряет зло и развращает людей, порождая лицемерие и цинизм. Обществу нужна гласность. Гласность препятствует тенденциям экстремизма и насилия как сверху, так и снизу.

У нас принято упрекать тех, кто обращается за рубеж: это, мол, подрывает престиж отечества. Престиж страны подрывают не разоблачения, а те дела, которые приходится разоблачать. К несчастью, нет другого способа предать гласности правонарушения, происходящие в СССР, как только сообщив о них

за границу. Отсюда информация — пусть небольшая — доходит и до части советских граждан. Кроме того, не исключено, что наше руководство — хоть иногда, хоть в чем-то — может посчитаться с зарубежным общественным мнением.

Инициативная группа, собственно, обращалась до сих пор не вообще за рубеж, а именно в ООН — в международную организацию, включающую в себя и Советский Союз. ООН — наиболее представительная организация, призванная защищать общечеловеческие интересы. Защита прав человека в любой стране — дело небезразличное для всех людей, независимо от национальности и государственных границ.

Нам говорят: почему вы обращаетесь в ООН, а не к своему правительству? Не Инициативная группа начала разговор о нарушении гражданских прав в СССР. За последние годы отдельными гражданами и группами лиц были сделаны сотни, если не тысячи заявлений, осуждающих произвол, — во все партийные и общественные инстанции Союза. И все тщетно.

Мы вовсе не уверены, что наши обращения в ООН — самый правильный образ действий, ни, тем более, что он единственно возможный. Мы пытаемся что-то сделать в условиях, когда, с нашей точки зрения, ничего не делать — нельзя. Инициативная группа убеждена в целесообразности различных гражданских действий со стороны многих людей и в бесплодности бездействия.



Нам советуют выступать в защиту не только советских граждан, но и тех, чьи права попираются в Греции, Испании, ЮАР, Родезии и т.д. Мы сочувствуем всем угнетенным, но то, что происходит в нашей стране, нам, конечно, ближе всего, и за это мы отвечаем непосредственно. Когда у нас проводится официальная кампания против бесчинств греческого или родезийского правительства, этим бесчинствам противопоставляется безупречная советская действительность; полицейские режимы других стран обличаются во имя прославления собственного — поистине демократического — режима. Наши товарищи за свои убеждения сидят в тюрьмах и лагерях, а те, кто держит их там, громогласно возмущается греческими тюрьмами. Мы не желаем участвовать в этих спектаклях.

Еще одно соображение. Нарушение прав человека в великой державе особенно опасно — и дурным примером для других государств, и тем, что привычка попирает права человека в своей стране легко переносится на отношения с другими странами. Если бы удалось добиться хоть какого-то успеха в борьбе за права человека в нашей стране, то это больше способствовало бы утверждению прав человека в других странах, чем любые декларации по этому поводу.



Мы не слышали, чтобы в какой-нибудь другой стране как средство политической изоляции использовались сумасшедшие дома. У нас это

практикуется. Людей, арестованных за публично выраженное несогласие с судебными решениями определенного рода, за открытую критику тех или иных действий правительства в области внутренней или внешней политики, объявляют невменяемыми, судят заочно и назначают неограниченное никакими сроками принудительное лечение в психиатрических больницах — общих и специального (тюремного) типа.

Назовем несколько имен из числа тех, кого за последнее время постигла такая участь: И.Яхимович, бывший председатель колхоза; П.Г.Григоренко, бывший генерал-майор; В.Борисов, рабочий; В.Гершуни, рабочий, в прошлом узник сталинских лагерей; В.Новодворская, студентка; Н.Горбаневская, поэт (суда над ней еще не было, но судебно-медицинская экспертиза уже признала ее невменяемой).

Инициативная группа пользуется случаем удостоверить подлинность записей П.Г.Григоренко, сделанных во время предварительного заключения (в Ташкентской тюрьме и в Институте судебно-медицинской экспертизы им.Сербского) и названных им «Краткая хроника».



Мы пятикратно обращались в Комиссию по правам человека ООН. Комиссия до сих пор не прореагировала на наши заявления. Возможно, на это есть причины, неизвестные нам.

В этом письме мы хотели показать, почему в любом случае мы не считаем наши обращения напрасными.

Май, 1970 г.

Инициативная группа по защите прав человека в СССР:

*Т.Великанова, С.Ковалев, А.Лавут, Л.Плющ, Г.Подъяпольский,
Т.Ходорович, П.Якир, А.Якобсон*

Открытое письмо президенту США Джимми Картеру
от израильских граждан — выходцев из России

Мы обращаемся именно к Вам, г-н президент, не только потому, что за Вами стоит гуманистическая мощь величайшей из западных демократий, но также и на том основании, что Вы лично объявили себя принципиальным, бескомпромиссным поборником прав человека, где бы они ни попирались, в том числе и в СССР.

Речь пойдет об Александре Гинзбурге, имя которого хорошо известно мировой свободолобивой общественности; мы, авторы письма, — его друзья.

Обвиняемый по грозным статьям УК РСФСР, А.Гинзбург почти год содержится под арестом; такова продолжительность предварительного следствия, которое означает, как известно, полную изоляцию узника от внешнего мира — без связи даже с ближайшими родственниками, без поддержки адвоката, что дает (в советских условиях) следствию возможность безграничного произвола.

Нетрудно предвидеть результаты суда над А.Гинзбургом. «Уголовник-рецидивист», с точки зрения действующего законодательства, А.Гинзбург может получить десять лет заключения плюс пять лет ссылки (70 статья УК РСФСР).

Напомним о прошлом А.Гинзбурга. В 1960 г. он был арестован за издание машинописного журнала «Синтаксис»; срок — два года. В 1967 г. его арестовали за составление получившей впоследствии мировую известность «Белой книги», сборника материалов о процессе Синявского и Даниэля.

Семь лет тюрем и лагерей строгого режима мало сказать подорвали здоровье А.Гинзбурга, но прямо искалечили его, сделали инвалидом. В период с 1972 по 1977 год А.Гинзбург находился под официальным административно-полицейским надзором, который был для него режимом непрерывных лишений, мучений, издевательств. Понятно, что судьбу А.Гинзбурга разделяли его мать, жена и двое малолетних сыновей. Что ждет их всех в дальнейшем, после новой, предстоящей вскоре, судебной расправы с отцом семьи?

Не будет преувеличением сказать, что с именем Александра Гинзбурга связаны важнейшие вехи в истории морально-гражданского пробуждения России в 60-70 годы.

Нависший над А.Гинзбургом очередной приговор сегодня отмечает собою знаменательное стечение дат: десятилетие беспримерного дела Гинзбурга и Галанскова и одновременно десятилетие «Хроники текущих событий». Процесс Гинзбурга-Галанскова 1968 года в начавшемся еще до того правозащитном движении (оно же движение нравственного сопротивления) занял исключительное, поистине историческое место. Создававшаяся вокруг процесса, т.е. порожденная им, общественная атмосфера: лавина открытых писем в защиту обвиняемых, сотни и сотни подписавших во многих городах страны; впервые бесстрашный выход на прямую связь с иностранными корреспондентами; появление когорты адвокатов-защитников немислимого прежде при советах образца, действительно преданных делу защиты; наконец, первая из получивших сильный резонанс публичная демонстрация, организованная В.Буковским

и В.Хаустовым в защиту Гинзбурга-Галанскова, — все это было кульминацией гражданской активности и нравственного раскрепощения в условиях существующего режима.

Тогда же, в достопамятном 1968-м, в подлинную силу вошел самиздат. Одноделец А.Гинзбурга Юрий Галансков, погибший потом в лагере, был, напоминаем, осужден как редактор литературно-общественного журнала «Феникс»: глубоко символическое название — птица, возрождающаяся из пепла; не таков ли вообще самиздат? Все эти события и факты в ту пору (1968 г.) привели к явлению героическому — к «Хронике текущих событий», выходящей и поражающей нас по сей день.

Нам, нижеподписавшимся гражданам Израиля, дело свободы в России так же дорого, как было прежде. И мы заявляем следующее: получившее в свое время столь славный размах движение за выезд евреев из СССР многим — очень многим! — обязано подвижникам самоотверженного авангарда страны, борцам за права людей независимо от их национальности — таким, как Александр Гинзбург.

Гинзбурга трудно сломить, но тем легче убить его. Сгибаем ли организатор майско-июньской (1969 г.) голодовки в Мордовских лагерях, знаменитой акции, переломившей беспощадное упорство тюремщиков? Одолим ли человек, который в условиях жестокого полицейского террора, направленного лично против него, взял на себя великую ношу — Солженицынский Фонд помощи семьям политзаключенных? Но, повторяем, тем больше у нас оснований бояться за его жизнь!

В советской прессе уже вовсю развернута привычная клеветническая кампания с целью дискредитировать А.Гинзбурга до суда. И вместе раздаются голоса в его защиту. Сошлемся, в частности, на письмо *трехсот двадцати шести* (не память ли о 1968 годе?) И сколько еще подобных выступлений: выдающиеся правозащитные деятели страны (Андрей Сахаров, Петр Григоренко и др.), заключенные, люди науки, молодежь, представители национальных движений и религий...

Ширятся зарубежные отклики; вот слова из заявления А.Солженицына: «Арест Александра Гинзбурга, главного представителя Русского общественного фонда в СССР, — не рядовая расправа с одиночным инакомыслящим, но выражает решимость советских властей задавить голодом и нищетой сотни семей преследуемых и заключенных, заставить бояться и замолчать тысячи других».

Мы, израильтяне, присоединяемся ко всем тем в России и в мире, кто отстаивает сейчас жизнь и свободу Александра Гинзбурга.

*Владимир Гершович, учитель,
Александр Фельдман, студент,
Анатолий Якобсон, литератор*

Иерусалим, 6 января 1978 г.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ [1]
(Неофициальное интервью)

М.У.: Расскажи о своем отношении к сионизму, сионистам и Израилю.

А.Я.: Я согласен с сионистами в том, что с момента, когда был создан Израиль, судьба еврейского племени связана с этим государством. И у меня есть глубокое убеждение в нерушимости этой связи. В этом пункте я как бы и сионист. Но те правоверные сионисты, с которыми мне пришлось иметь дело, к этому первому и бесспорному для меня пункту автоматически прибавляют второй, как бы вытекающий из посылки, что судьба каждого еврея должна быть непременно связана с судьбой его народа. А в случае определенного конфликта между личным, индивидуальным, и общим, родовым, племенным — индивидуальное должно быть принесено в жертву народному. Я этого мнения не разделяю. Кроме того, имея в виду выходцев из России и вообще ту среду, которую я знал, то есть русских евреев, причастных к сионистским делам — я считаю сионистами только тех, кто для этой цели, на этой ниве, как-то поработал. Я имею в виду не только таких героев сионизма, как Меир Гельфонд или Фима Вольф [2], которые в допотопные сталинские времена участвовали в сионистских организациях, или как Виля Свечинский [3], который через какую-то восточную персидскую границу бежал в Израиль, за что и сел надолго. Но человек, который распространял в Москве «Экзодус» Леона Юриса [4] или учебник иврита «Мори» [5] или что-нибудь в этом роде, тоже был сионистом. Потому что он трудился на этом поприще. А я не трудился, или труд мой был случаен и как бы побочен [6]. Я об этом не хочу говорить. Поэтому я — не сионист.

И на сионистские сборища я ходил нечасто. Ну, во-первых, нельзя же везде ходить. Я принадлежал к некоей футбольной команде, к так называемым демократам. То есть был какой-то круг, к которому я сознательно принадлежал. И у меня было огромное количество друзей, было много кругов, которые либо пересекались между собой, либо не пересекались и ни к каким общественным движениям не имели отношения. К тому же я просто работал. Даже когда не служил в школе, я все равно работал. Переводил, давал уроки. И у меня была личная жизнь. Все поле не обскочишь. Это все во-первых. А во-вторых — именно как круг людей сионисты меня не очень интересовали. Я, конечно, видел, что Меир Гельфонд — человек незаурядный и очень привлекательный, и он в ту пору сумел меня разглядеть, использовать — в самом хорошем смысле слова [7], за что я ему до сих пор благодарен. Он мне тоже. Другое дело — эта публика в массе своей, как я их воспринимал, например, на проводах. Наше поголовье выглядело, с моей точки зрения, симпатичнее, привлекательнее. Я даже не хочу сказать — интеллигентнее, но — духовнее их. Например, когда провожали Юлиуса Телесина [8], какая-то женщина — вероятно, мученица Сиона, после этого и до этого сидела, а сейчас, наверное, живет в Израиле — с необыкновенной гордостью и пафосом объясняла, почему она не любит Россию. Любовь может быть только одна, и раз она любит Израиль, то не любит Россию.

Я содрогнулся от убожества ее интеллекта. И подумал: «Господи, что это за люди? Ну пусть они любят Израиль, но что у меня с ними общего?» Я тоже люблю Израиль, то есть я за него болею душой. Я желаю ему силы, жизни и процветания, но о чем я могу говорить с людьми, которые мыслят на таком уровне? Или, помню, провожал я Сивошинского [9]. Так эти самоуверенные молодые люди в кипах, которые там стояли, вызвали у меня неприязнь. Теперь — пошел я проводить Бориса Цукермана [10]. Я знал его достоинства и знал, что он очень много пользы приносит людям, например, своими юридическими консультациями. В общем, знал ему цену. Пошел я с единственной целью — сказать ему два добрых слова. Мол, будьте здоровы, чтоб вам было там хорошо, в Израиле. И что же? Он произнес целую сентецию: «Да, мы уезжаем в Израиль, но если вы здесь, в этой стране, наведете порядок, то мы, может быть, приедем когда-нибудь к вам в гости». Главное, что существовали «вы» и «мы». «Мы» — евреи, и «вы» — демократы. Хотя недавно он скромно подвизался в доме Григоренко. Стояли эти козлы. Их лица сияли: наш гаон, как он его отбрил! А я подумал про себя, не напомнить ли ему слова из «Капитанской дочки»: «Его благородис, знать, одурел от радости»? Но сдержался.

Теперь о том, как я решил уехать в Израиль. Так или иначе, я еврей. Я всегда знал, что я еврей. С детства. Я не считал, что это хорошо или плохо. Стало быть, я всегда любил Израиль. Я любил его как еврейское государство. Прежде всего, как государство, в самом грубом, примитивном, марксистском смысле слова. Как государственную машину. Что меня роднит с этой страной? Казалось бы, ничего. Природа, конечно, очень красивая и величественная, но я люблю среднерусскую, вообще, европейскую природу. Народ этот здесь, в Израиле, не вызывает у меня никаких сантиментов. К культуре этой я непричастен. Что такое для меня Израиль? Для некоторых это была Палестина, святая земля или, может быть, «от Нила до Ефрата» или еще что-нибудь. А для меня этого ничего не было, да и нет. Если рассматривать отдельные учреждения этого государства с точки зрения аппарата управления, то это выглядит очень несимпатично: мисрады, пакиды, пкиды (конторы, чиновники, чиновницы — иврит), бюрократизм. А все вместе очень хорошо. Государство — единственное, что меня привлекает. Ибо это сила, которая защищает евреев. И другой силы в мире нет и быть это может. Это я сейчас все понимаю. Но, видимо, я всю жизнь это бессознательно понимал, потому что я еврей. Но что такое еврей? По культуре я, конечно, русский. Не хочу рассматривать сейчас твой парадокс, что я настолько русский, как только еврей может быть. Я всю жизнь знал, что я еврей, и поэтому моя душа тянулась к государству Израиль. Это — первое и главное. Второе — я не хотел сидеть. Мне было безумно больно расстаться с моими друзьями. Не только потому, что я их любил, а и потому, что я, действительно, хотел разделить их судьбу. Короче говоря, все меня привязывало к России. И если проделать совсем уж беспощадный психологический эксперимент и задать себе вопрос: «А если бы у тебя, Якобсон, не было бы сына, который нас как бы взял всех и за веревочку привел в Израиль? Уехал бы ты из России или нет?» На этот

вопрос, будучи честным, я ответить не могу. Потому что это гадание. Я не знаю, не знаю и все. Конечно, я бы выглядел очень красиво и благородно, если бы мог ответить: нет, все было ради сына. А я, если бы не сын, безусловно, остался бы в России. На самом деле — во-первых, мы не можем отрешиться от того, что у нас есть сын. Стало быть, этот эксперимент в чистом виде поставить нельзя. Но даже если мы сделаем вид, что мы ставим его в чистом виде, все равно внутренняя честность не позволяет мне на это ответить однозначно. Я не знаю, может, я и тогда бы уехал. Почему? Из страха перед тюрьмой? Ну, известно, что я был как бы не из последних трупов в России, кое-что делал, но я был не из тех, которые делали, *потому что за это сажают*. А были и такие. Психологически у меня была другая позиция: я делал, *несмотря на то, что за это сажают*. Естественно, боясь тюрьмы, как и свойственно нормальному человеку, а еще больше боясь сумасшедшего дома. Я не могу ответить на этот вопрос. Думаю, что не уехал бы, если бы не сын.

М.У.: Вернемся к 1956 году. Когда мы [11] освободились и стали встречаться друг с другом и с более молодыми, с теми, кто не сидел, ведь наши рассказы как-то действовали? Мы-то хотели устроиться. Это нам плохо удавалось, но мы хотели: дескать, ничего не поделаешь, и вообще — мы уже сидели, с нас хватит. И поскольку ты и есть человек более молодого поколения, который сам не сидел...

А.Я. Только в этом смысле.

М.У. Но это очень важный смысл! Ты и есть тот человек, который не сидел, но на которого, я думаю, влиял тот факт, что твоя жена, теща и тесть сидели. Так вот — что значила для тебя встреча с нашей семьей, и как это повлияло на тебя в дальнейшем, когда ты пустился во все тяжкие? Я помню, мы ехали с Белорусского вокзала в Звенигород, в пионерлагерь к сыну, и я сказала: «Смотри — каждый бежит по своим делам. Почему ты не живешь спокойно?» А ты ответил: «Не у каждого посадили жену в 18 лет.» Значит, это имело для тебя значение? И я думаю, что имело.

А.Я. Ну что ж тут делать, это ясно! Это имело очень большое значение. Только трудно его взвесить. Факторов, которые определили мое, так сказать, идейное лицо, мое жизнеотношение, которые заставили меня в свое время — именно заставили — как-то выступить, было много. Встреча с вашей семьей, где все сидели. Еще раньше был миф о Сусанне. Я из всех вас знал только про одну Сусанну. Я уже тогда как-то очень плохо относился — не к советской власти, а к существующему в России режиму. Я был так наивен, что долго оставался марксистом и, конечно же, был за Октябрьскую революцию, за Ленина и прочее. Но я знал, что в нашей стране — несправедливый строй. И Саша Т., в свое время, для меня, со своими смутными, романтическими рассказами про Сусанну, которая страдает за справедливость, был катализирующим фактором. Он ее знал по литературному кружку в Кировском доме пионеров. Так получилось, что я сперва познакомился с Сусанной, весьма условно в нее влюбился и съездил в лагерь, где она когда-то сидела, за справкой, которую было очень трудно достать.

Ситуация была такая: ей нужно было поступать на истфак. Она из вас — самая молодая, и села, еще не кончив средней школы. Как я помню, после

освобождения она сдала экстерном за десятилетку и решила заниматься историей. Но для того, чтобы сдать экзамены на истфак, нужно было знать историю лучше, чем средний ученик. К тому времени я уже окончил исторический факультет и поэтому много с ней занимался. Она, конечно, была способной ученицей, и мы не сомневались, что по своей объективной подготовленности она должна поступить. Но, с одной стороны, она была еврейкой — кстати, мы об этом абсолютно не думали — а с другой стороны, она сидела и не была реабилитирована. Это было очень существенно. И вот я решил съездить в лагерь, где она сидела, и попытаться достать справку о том, что она работала энное количество лет на тамошнем швейном производстве. Такая справка давала привилегии при поступлении в институт [12]. Это был совершенно безумный замысел, однако, увенчался успехом. А было так. Я, мальчишка, поехал в этот лагерь и нашел там начальника лагункта. Когда я ехал из Потьмы [13] в Явас по известной узкоколейке, по которой — судьба так устроила — я еще не раз потом ездил, и к Даниэлю, и к другим, меня совершенно потряс разговор с одним производственником, который горько жаловался на отмену сталинских лагерей. Он совершенно не касался политики. Уверен, что он был хорошим человеком. Но он мне рассказал о том, как добросовестно работали эзки, пятьдесят восьмая статья. Про женщин говорил, про швейное производство, про то, что сейчас, когда их всех отпустили и остался лишь блатной элемент, ужасно упала производительность труда. Как они хулиганят, как с ними трудно. С ним вместе я пришел в столовую, мы сели за стол, он вынул огромный шматок сала, бутылку спирта, мы заказали щи. Прекрасно там, в этой столовой МВД, кормили. Мы пообедали, и я пошел к начальнику лагеря, майору. Я сказал ему следующее: «У вас сидела столько-то лет некая Сусанна. Она не реабилитирована. Я к вам обращаюсь, — и голос у меня дрогнул, — как к человеку и коммунисту». Тут он поднял на меня глаза. До этого он вообще меня в упор не видел. Я не продумал этот ход заранее, это был экспромт. Думаю, он был из новых начальников, из тех, кто пришли после XX-го съезда. Когда я дрогнувшим юношеским голосом сказал: «Обращаюсь к вам как к человеку и коммунисту», — он отложил свою папку и стал смотреть мне в лицо. Я сказал ему: «Понимаете, она — моя подруга, и я хочу чтобы она поступила в институт по своим объективным данным». Он спросил: «Что вы от меня хотите?» «Я хочу, чтобы вы выдали справку о том, что она проработала столько-то лет на швейном производстве». Он задумался и думал недолго, минуты две. Потом позвонил, и явился человек лет шестидесяти. Судя по его лицу, по повадкам, он столько лет жил при советских лагерях, сколько они существовали. Был он канцеляристом и имел совершенно холуйский вид. К молодому майору этот старик явился моментально, как лист перед травой, как какой-нибудь конек-горбунок. Начальник сказал, что вот, была такая заключенная, и там, в Москве, допускаются необъективности. «Так вы напишите справку». А мне сказал: «До свидания». Я пошел за старичком. Он моментально, бисерным, писарским старинным почерком написал справку о том, что такая-то по такой-то год работала на швейном производстве в системе МВД. У него было малочеловеческое лицо. Не злое, не доброе. Но, видимо, он прожил такую жизнь, что

непосредственные черты, которые определяют лицо человека, были вытравлены. И это лицо вдруг искажилось неподдельной радостью. Я взял справку, и, когда вышел из лагеря, ко мне подъехал вольняшка на тракторе. На плече у меня висела торбочка, а в кармане, в кожаном мешочке, лежала эта справка. Видимо, лицо мое выражало счастье, потому что он спросил: «Освободился, парень?» Мне почему-то захотелось соврать, и я ответил: «Да, освободился». Хотя, видит Бог, у меня и волосы были не эзковские. «Ну и бляди же они, — говорит, — ну и шакалы! Ты где живешь, в каком городе?» «В Москве». — «Садись на трактор». Бросил свою работу, включил мотор и с невероятной быстротой довез меня до станции Явас. Там я узнал, что если мне ждать поезда на Потьму, то я потеряю время. Я бросился пешком. Чтобы не сбиться с пути, я шел по шпалам — как в той песне: «по шпалам, брат, по шпалам». Я тридцать километров бежал [14]. Полил такой ливень, какого я не видел в жизни. Но я знал, что справка не промокнет. И я поспел в Потьму именно на тот поезд, что вот на него, как я вычислил, нужно бежать пешком. Приехал в Москву, примчался к Сусанне утром. Она еще лежала в постели, улыбнулась, я протянул ей справку. Потом, будто, эта справка ей вовсе не помогла.

К чему я все это рассказываю? К тому, что Сусанна была для меня все равно, как Прекрасная Дама. И если говорить о влиянии, то, конечно, на меня оказал влияние ее образ, созданный Сашкой Т., и она сама. Ну, а потом, когда я познакомился с тобой и стал твоим мужем и узнал твоих родителей, которые тогда же, в 1956 году, освободились — это, конечно, был могучий фактор влияния. Но ведь их было много. Экспромтом назову еще два. Во-первых, конечно, антисемитизм. Я выдержал на воле, пока вы сидели, самое страшное давление антисемитизма.

Я имею в виду антисемитизм эпохи дела врачей, ужасный антисемитизм конца сороковых годов и начала пятидесятых, когда я был уже не младенцем и когда происходили вещи страшные. Правда, лично я не испытывал антисемитизма. Но когда до меня доходили правдивые рассказы о том, что сестра из больницы пришла делать укол и, увидев ее еврейское лицо, ее не пустили в дом, это для меня не проходило бесследно. Но и это не самое главное. Самое главное — деревня. Когда Владик вчера говорил [15], что в России всего не хватало, это было очень отвлеченно. В ту пору мы уже не голодали в Москве. Были странные вещи — фазаны продавались дешевле кур. Красная икра была дешевле масла. Буженину, конечно, купить было трудно, но и ее мы иногда ели. Но так случилось, что я два лета провел в Коноплянке, совершенно классической русской деревне Тамбовской области. Говорю «классической», потому что, с одной стороны, она — не пригородная, когда колхозники могут продавать продукты в городе и, значит, как-то существовать. С другой стороны, это не какая-то сибирская деревня с совсем уже побочными промыслами, где можно, например, охотиться. Это была классическая русская деревня в хорошей, черноземной среднерусской полосе. Где колхозникам давали сорок соток огорода — максимум того, что давали в России. Вот вчера шел разговор о том, как притесняли крестьян. Твои однодельцы сидели в сталинских лагерях, испытали ужасное, но русской деревни они на самом деле не знали. И я

сегодня, буквально два часа назад, возмущался, что не знаю русского народа. Конечно, я его не знаю. Но его и Достоевский, и Щедрин не знали. Но я знаю русский народ в том смысле, что я в нем жил. И всегда интересовался его жизнью. Кроме того, что ничего не давали на трудодень — это Бог с ним, но с этих самых приусадебных участков брали неимоверный налог, который отменили только после смерти Сталина, еще при Маленкове. Сорок соток огорода! Человек, который жил в деревне, понимает, что такое сорок соток. С этого можно жить. Но с этого полагалось сдавать государству сорок килограммов мяса в год. Мясо на огороде не растет. В этой самой Тамбовской области, в одном из ее районов, жил когда-то Мичурин. Там росли чудные сады. Колхозники вырубали почти все сады, потому что они были обложены невероятным налогом. Но это еще можно понять. Но что с огорода требовалось сдавать мясо, это понять очень трудно. Если человек мог выкормить свинью и сдать ее государству, он выкармливал. Если нет — я лично знаю случаи, когда колхозник каким-то образом доставал деньги, покупал мясо и сдавал государству, чтобы сохранить свои сорок соток огорода. Я жил в Коноплянке летом 1949 и 1950 года, все видел и понимал. Я понимал, что такое колхозы, что этот режим сделал с мужиком. Для меня это был чудовищный режим.

Почему я об этом говорю? Я просто пытаюсь соразмерить факторы, которые на самом деле соразмерить нельзя. Встреча с вами, что само по себе привлекло целый круг сидевших людей, к которым я заранее хорошо относился и был глубоко убежден в ту пору, что кто сидел — уж обязательно хороший человек. И потому меня так потрясли стихи Мандела [16] того времени о том, что «большевиков сажали так бесчестно, что нам казалось — честность в них». Для меня сидевшие были люди отвлеченные, пока я со всеми вами не познакомился. Итак, влияние вашей семьи, знание того, что людей сажали ни за что. Ведь сажали их, а не меня. Как правильно сказал вчера Владик, я ведь не испытал, как сажают. Я знал, что это ужасно несправедливо, но когда собирали налог и выла вся деревня — я этого не забыл. И глубоко убежден, что память об этом для меня лично была важнее даже государственного антисемитизма, хотя из-за него погиб мой дядя Сема, который заменил мне отца, когда тот умер в 1947 году от рака.

Дядя Сема был нетривиальным человеком. В нем был нерв, средоточие родового начала нашей яacobсоновской семьи. Когда-то дядя Сема был лихим нэпманом, содержал конюшню, потом вступил в ЕКП — Еврейскую коммунистическую партию, прошу не путать с Бундом. Был он типографским работником и блестящим служащим Института санитарного просвещения, хотя почти ничему не учился. Он лично знал Маяковского, рассказывал мне про него много интересного. Это был добрый еврей. Маленький, коренастый, невероятно наполненный жизненными силами. И во все годы советской власти он жил очень хорошо, даже когда его «раскулачили» после нэпа. Он все умел и мог. Женился он на русской женщине, дворянке и генеральской дочери, Ирине Николаевне, был отчимом ее дочери, тоже Ирины. Щедрый человек, из таких южных, полнокровных, как бы одесских евреев, хотя

родом он не из Одессы, а из Витебска, как и мой отец. Дядя Сема привык, зная свою силу, тратить деньги свободно. И вдруг его выгнали с работы. Он плюнул на тех, кто его выгнал — ха-ха! Уверен был, что везде устроится. У него был какой-то совершенно фантастически широкий круг знакомых. И вот его не берут, не берут, не берут никуда. В один прекрасный день у себя дома в Брюсовском переулке он разговаривал со своим приятелем Гальпериним, недавно получившим Сталинскую премию как хозяйственник. Дядя Сема сказал Гальперину, судя по доносу и по тому, что ему инкриминировали на суде, что Сталин мстит нам, евреям, за Троцкого. Зная облик дяди Семы, я думаю, что Тресцкий был для него, в глубине души, национальным и коммунистическим героем. Дядя Сема ничего не имел против коммунизма, если при нем можно работать, много зарабатывать и красиво жить. А жить красиво для него значило жить широко, а главное, поддерживать родню. Сосед по фамилии Адольф, учитель географии, донес на него. Я хотел убить Адольфа, но не убил, потому что испугался, что меня посадят. Дядю Сему посадили вместе с Гальпериним, обоим выдали по 25 лет. Ну, они же не идейные люди — на следствии раскололись и клепали на всех и друг на друга, причем дядя Сема, судя по некоторым отголоскам, вел себя, видит Бог, хуже Гальперина. Их судили в Московском городском суде, обычным судом, с защитой и обвинением. Я пришел на суд. Мой старший двоюродный брат Гришка, герой войны с тремя орденами «Славы», испугался, а я нет. Жена дяди, Ирина Николаевна, тоже не испугалась, не предала мужа, и падчерица его тоже не предала. Они продали последние вещи, нашли хорошего адвоката. Когда начался суд, я увидел, как дядю Сему и Гальперина провели конвоиры, вооруженные винтовками со штыками. За время следствия дядя облысел. Прежде у него были хорошие волосы с пижонским зачесиком набок. Шел тяжелый, как бык, головой вперед, Гальперин. Дядя Сема сделал нечто вроде реверанса, как бы уступая место конвоирам. Их провели в зал, а нас не пустили. Потом к нам вышел адвокат, скорчил скорбную мину и сказал: «Ирина Николаевна, я сделал все, что мог, но увы — 25 лет». Гальперин выжил, дядя Сема погиб в лагере. Он был легким человеком, легко сходился с людьми. Думаю, что при его сметке он не был на общих работах. Ирина Николаевна собирала посылки с сухой колбасой и прочим. Из Москвы их посылать было нельзя, я ездил для этого за город. И вот в 1955 году на Воркуте, на каком-то лагерном празднике, дядя Сема, который всегда был дамским угодником, пригласил даму, стал с ней танцевать, упал и умер от инфаркта. Вскоре после этого его реабилитировали «за отсутствием состава преступления».

М.У. Ни за что, за разговоры, давали обычно по 10 лет.

А.Я. Это формула правильная, но она подходит к более раннему времени, а в тот период давали уже и по 25 [17].

Я помню день, когда реабилитировали врачей. Я кончал 10-й класс. И был в «большом законе». Я был, в общем, любимчиком школы. Вел секцию бокса, писал стихи. И был застрахован от личного антисемитизма не на 100, а на 200%. Тем не менее, когда врачей освободили, это было для меня, может быть, самым сильным потрясением в жизни. Я знал, что

они не виноваты. Это была такая фантазмагория, такой сюрреализм, что трудно было что-то понять. Но инстинкты у меня были сориентированы правильно — мне просто объяснили взрослые, что все это вздор, что врачи не виноваты. И вдруг их освободили! Я шел в школу и — Господи Боже мой — что со мной происходило! До этого умер Сталин. Советская власть долго морочила голову народу. Ведь Сталин умер не 5-го, а Бог весть какого марта, ведь он как жил криво, так и умер. Это Ахматова умерла 5-го марта, с тех пор я перестал в этот день праздновать смерть Сталина. Партия готовила народ к его смерти исподволь — там «дыхание Чейн-Стокса» и прочее, что было понято и обшучено более взрослым и умным Юрой Гастевым [18]. Мне в 10-м классе было 18 с половиной лет. Из-за войны я поступил в школу поздно и в 10-м классе был здоровым, бородатым парнем. И вдруг нас выстраивают, мы стоим, и наш директор школы, Михаил Васильевич Козлов, каким-то ноющим, неестественным голосом говорит: «Умер ты, сокол наш ясный...»

Мы с моим другом Сашкой Т. были очень возвышенные молодые люди и рассуждали не в политических категориях — в политике мы ни черта не понимали — а в категориях «справедливо-несправедливо». И вдруг Сашка, который политически созрел раньше меня — полюбил Сталина и в первый и последний раз в жизни написал стихотворение о любви к нему. За что я его не только тогда не осуждал, но и сейчас не осуждаю и до сих пор храню к нему некоторую нежность. Я думаю, что это был у него абсолютно искренний порыв. Но сам я ничего не чувствовал, кроме сухой и спокойной радости. Почему-то те евреи, которые окружали меня в нашей коммунальной квартире в Хлыновском тупике, думали, что будет хуже. Тетя Муся билась в падучей. А живший у нас партиец и индустриальный командир, директор огромного сталелитейного завода в Запорожье, удивлялся и говорил ей что-то в таком духе: «Конечно, очень жалко, что умер товарищ Сталин, но что же вы, девушка — девушке, правда, было за сорок — что же вы в истерику впадаете? Товарищ Сталин умер, а вот мы подтянемся». Он был хохол двухметрового роста, а в глазах его стоял чистый смех, как мне сейчас кажется, и если я вру, то не нарочно. И мне, когда мы стояли в школе в стройных рядах, а наш директор сказал, что умер сокол наш ясный, трудно было удержать смех. Потом мы с моим одноклассником Володькой Ротштейном решили прогулять школу и целый день ходили по Москве и ели мороженое. И презирали тех, кто искренне плакал.

М.У. Давай, валяй про марксизм. Имел ли на тебя влияние мой отец?

А.Я. В этом плане встреча с твоим отцом не имела на меня решительно никакого влияния. В порядке юмора могу вспомнить, что однажды, во время спора с твоим отцом, когда я довольно лениво отстаивал основания марксизма, а отец твой тоже довольно лениво — потому что для него это было, наверное, в тысячный раз в жизни — их опровергал, и проку из этого не было и не могло быть, Надежда Марковна сказала: «Я вот также марксистка, в отличие от Александра Петровича, у которого как бы иммунитет против марксизма [19]».

В школе я никаким марксистом не был. Но поступив на Исторический факультет Педагогического института, я решил этот марксизм изучить

всерьез, исходя из того, что это, как-никак, единственно правильная идеология.

У меня всегда была бескорыстная жажда понять мир, жизнь понять. Я был сформирован сызмальства в марксистских и домарксистских общелиберальных, общинтеллигентских предрассудках XIX века: считал, что существует прогресс, что наука объясняет жизнь и мир. И был глубоко убежден, что марксизм — это правильное учение. Никогда не ставил этот вопрос под сомнение. Я считал, что мое призвание — заниматься литературой, но решил сначала выучить историю, а литературой заняться без чужой помощи. Но историю надо было учить, имея в руках инструмент, правильный компас, ориентир. И я не сомневался, что есть только один ориентир — марксистское учение. И я им занялся. Без фанатизма и иступления, не как некоторые евреи, прижав к глазам, читают молитвенник. И не так, как Толя Марченко в лагере том за томом читал. Но и не так, как требовалось для экзаменов в институте. То есть, марксистом я стал, поступив на Исторический факультет. И никакая жизненная практика, эмпирика, никакие обстоятельства советской жизни меня не поколебали. Сталинский режим я еще прежде и давно возненавидел, но не отождествлял его даже с советской властью. Я думал, что Ленин был хороший. А когда догадался, что и он тоже не то чтобы бином Ньютона, все равно я совершенно четко разделял то наивное предрассуждение, что советская власть и сталинизм — это одно, а марксизм — другое, и стоял как бы на марксистских позициях или думал, что на них стою. Поколебала меня в марксизме, как говорил старик Иммануил Кант, «критика чистого разума». Тут будет маленькая как бы интермедия, но по делу.

Был такой человек — Н., учитель истории в нашей 135-й школе. Школа наша, между прочим, не была феноменальной, как 2-я математическая [20], но для наших сталинских времен была, конечно, школа необычайная. Н. был очень образованный историк. Он возмел ко мне некоторый интерес, я к нему — тем более. Кончив школу и поступив на исторический факультет, я стал с ним запросто встречаться. Он старше меня, но держался со мной на равных. Мы беседовали обо всем. Играли в шахматы, пили коньяк. Никогда не напивались — он был сдержан, я при нем тоже. Вдруг однажды, не помню, в каком году, но точно до дела Синявского и Даниэля — а дело это и вообще в России было вехой очень серьезной, а в моей жизни просто ось какая-то, водораздел — шли мы по улице Герцена, и он сказал: «Ты, Толя, взрослеешь и умнеешь и очень много уже понимаешь. У тебя остался только один предрассудок, одно заблуждение — марксизм. Ты уже понимаешь, что советская власть, Сталин и Ленин — это все говно. Но то, что и марксизм — говно, это ты еще не понимаешь, потому что ты пока молод и глуп. Когда еще подрастешь, то поймешь и это». Для меня его слова прозвучали крайне странно, я бы сказал, как эксцентрическая выходка. Однако, в этом плане меня ничем нельзя было удивить. Еще в школе, в 5-6 классе, глупые мальчишки повторяли со слов своих недорезанных бабушек и дедушек, что весь коммунизм, начиная с Маркса и Лассалья и даже с Томаса Мора — настоящий фашизм и говно. Я все это с любопытством выслушивал, и даже в голове не было — донести или рассердиться. Что ж,

у людей такое мнение! Так уж тем более во взрослом возрасте я на это отреагировал спокойно и промолчал. Хочу сказать, что я никогда не относился к марксизму как к чему-то каноническому. Я знал, что Н. — чрезвычайно умный и образованный человек — и подумал, что это у него некий закидон, а вместе с тем, что-то меня кольнуло: наверное, есть в его словах какая-то правда! Идти с ним в бой в плане эрудиции было совершенно смешно, потому что его осведомленность, его начитанность не шли ни в какое сравнение с моими. Я это рассказал к тому, что до начала 60-х годов я, видимо, в каком-то общем смысле считал себя марксистом. Более того, когда я сейчас перечел свое письмо в защиту Даниэля, написанное в начале 66-го года, то отметил два обстоятельства. Я ссылаясь на то, что соображения Даниэля, высказанные в произведениях, которые ему инкриминировались, были «в духе решений XX и XXII съездов», — так я аккуратно, деликатно выразился. Не то, что он следует этим решениям, но как бы им не противоречит. Это одно. А второе — боюсь соврать, но мне кажется сейчас, что я тогда еще немножечко был марксистом. Конечно, съезд — это чистый понт, камуфляж — что такое были для меня эти съезды! Но вот что-то такое, какая-то закваска — мне сейчас трудно подобрать слово — не то, что революционная, но связанная с традициями революции, которую принято у нас выводить от Маркса — во мне еще тогда сидела. Но в ту пору все плоды быстро вызревали, и уж следующее мое открытое письмо было написано в другом тоне, и это не только я так обнаглед, а вообще вся атмосфера нагнеталась. Когда, скажем, вслед за Даниэлем мы защищали защитников Даниэля, то есть Гинзбурга, то и разговор был жестче, и иллюзий никаких не осталось. Здесь я хочу отметить: когда я окончательно расстался с какими-то марксистскими следами в своем существе — я даже и не знаю. Видимо, увы, слишком поздно, где-то в середине 60-х годов. Но сомневаться в марксизме я начал гораздо раньше, до упомянутого разговора с Н. Почему он знал, что марксизм — это говно, мне неизвестно. Он вообще был ученый. А я стал испытывать очень сильные сомнения в марксизме еще студентом, году в 1957. Как я сказал, поколебала меня «критика чистого разума». Конечно, есть науки более точные и менее точные. Но, тем не менее, и для гуманитарных наук есть критерий добросовестности. И вдруг я еще в конце института почувствовал недобросовестность Маркса. Будучи кабинетным ученым, он в душе своей был политиком. И я понял, что Маркс политическим вожделем своим приносил в жертву научную истину, чего, между прочим, в самом начале не делал даже Ленин. Например, первая работа Ленина, «Развитие капитализма в России», написанная в 1899 году, она-таки почти научная. Похоже, что автор хотел придерживаться фактов. Он владел нехитрой методикой того времени. Обработывал, как умел, земскую статистику, и не так уж плохо. А вот Маркс, тот поступил совершенно по-шулерски. Я приведу только один совершенно азбучный пример. Возьмем идею абсолютного и относительного обнищания пролетариата. Так вот — относительное обнищание — это вещь мутная. Но идея абсолютного обнищания пролетариата — насквозь прозрачна: общая тенденция будто состоит в том, что рабочие чем дальше, тем

становятся беднее не только относительно класса капиталистов — это, как раз, так называемое относительное обнищание — Бог с ним, это вообще не серьезно. Но что рабочий сегодня живет хуже, чем вчера, а завтра будет жить хуже, чем сегодня — это та экономическая подоплека, из которой выводится теория пролетарской революции. Потому что, если этого нет, то мировому пролетариату незачем совершать мировую революцию. И на этом, в общем, зиждется весь марксизм. Если не расчленять его на довольно искусственные части: на философию, которой не было, на политэкономию, ничего общего не имеющую с наукой, и на так называемый социализм, который просто химера. Поскольку вообще по марксистскому миропониманию экономические отношения есть базис, а все прочее надстройка, то вот это самое абсолютное обнищание создает необходимую тенденцию, некий императив мировой революции. Вот с абсолютным обнищанием Маркс и обнаружил себя, по-моему, как жулик. Когда Энгельс писал «Положение рабочего класса в Англии», он ничего не перевирает. Положение, действительно, было ужасное. Но в конце XIX века оно изменилось, и не зря же была вся эта ревизия, Бернштейн и прочее. Были кризисы, Господи, было очень много плохого при капитализме, я вообще до сих пор не очень люблю капитализм. Но абсолютного обнищания не было, и Маркс это знал. Но он во имя своих установок на мировую революцию истиной пренебрег. Научная недобросовестность Маркса меня потрясла. Для меня, с другой стороны, было большим ударом, когда крупный ученый Игорь Шафаревич совсем недавно проявил явную недобросовестность в критике социализма [21]. Но я уже привык к тому, что люди приносят истину в жертву своим страстям. Но тогда, в середине 50-х годов, предчувствие того, что Маркс поступил, как вор, произвело на меня очень тяжелое впечатление.

Когда я написал открытое письмо про Гинзбурга и Галанскова [22], я пришел к Н. очень радостный, принес ему письмо. Ведь он еще несколько лет назад был весь из себя антисоветский, а это был 1968 год, большой накал страстей, и уже было не до марксизма. Начался действительно, какой-то поединок с советской властью. И могу с гордостью отметить, что я не питал никаких иллюзий относительно того, что мы ее победим. Но была сладость и сила в самой честности нашей позиции. Ну, кроме того, и в том, что заступаешься за друзей. Я пришел к Н. и, как сейчас помню, мы пили чай, коньяк и говорили обо всем на свете. Вдруг я взял и прочел ему свое открытое письмо. Написано оно было по материалам советской прессы. Я знал стенограмму суда, но выбрал самую, как мне казалось, выгодную и разумную позицию человека, который защищает Гинзбурга и Галанскова не как много знающий о том, какой это был Шемякин суд, а с позиции просто читателя советской прессы. Я разобрал статьи в «Комсомолке» и в «Известиях», так что даже юристы удивлялись, как я сумел с чисто правовой точки зрения — это по их терминологии «с правовой», а по-моему, просто с точки зрения здравого смысла — хорошо защищать ребят. О, если бы это могло их защитить! К письму нельзя было придираться, настолько логически неуязвимо оно было выстроено. И вдруг Н. сказал: «Кто такие Галансков и Гинзбург, я не знаю. Но я знаю Синявского, которого, как ты пишешь, защищал Гинзбург. И считаю, что этот Синявский

— вреднейший человек». Меня поразило: при чем тут Синявский! Я же пишу про Гинзбурга. Это был переход от прямой защиты живых людей, которых ни за что ни про что посадили, к каким-то схоластическим построениям. Ну, это он умел. Он спросил: «Почему Синявский взял псевдоним Абрам Терц? Он же русский. Чтобы опорочить евреев!» Я не сразу понял: «Постой, постой, о чем ты говоришь? Во-первых, в чем тут порок для евреев? Во-вторых, что же — он сел на семь лет, чтобы опорочить евреев?» А дальше началась такая грубая и примитивная демагогия, что я разозлился. Я сделал из него отбивную котлету. Конечно, словесно. То есть я тут же потерял по отношению к нему всякий пиетет и попер на него, как танк. Тогда он применил вполне советский прием. Он сказал: «Все это неважно. Важно — по какую сторону баррикад ты находишься». Ну, конечно же, мне хотелось ему врезать. Но я встал и ушел. И конечно, словно не было в моей жизни никакого N. Через много лет, году в 1972, то есть за год до нашего отъезда в Израиль, раздастся звонок. Я уже был совершенно отпетым типом, меня таскали на допросы в Лефортово. Но N. мог не знать — в газетах же об этом не писали. А он жил какой-то уже совсем академической жизнью. Я думаю, что он не был стукачом, а был просто советским человеком. Внешне, конечно. В душе он люто ненавидел советскую власть, а также марксизм и все прочее. И вдруг он звонит к нам в Зюзиню и говорит: «Анатолий Александрович, я просматривал свою записную книжку и нашел ваш телефон. Мы давно не виделись, я даже не уверен был, живете ли вы по старому адресу. Не хотите ли встретиться?» Я говорю: «Не имею ни малейшего желания с вами встречаться. А живу я там же, где и жил: по другую сторону баррикад». Надо отдать ему должное, он не положил трубку первым. Произошла долгая пауза, я положил трубку сам.



Когда я кончал институт, у нас на кафедре преподавал теорию литературы Федор Харитонович Власов, мужчина лет пятидесяти. Я учился на истфаке, но под конец у нас образовался историко-филологический факультет и ввели этот предмет. Преподаватель он был смехотворно убогий, и о нем говорить с этой стороны нечего. Этот Власов был большой злодей. Конечно, «стукач» — хорошее, выразительное, универсальное слово, очень емкое, но его часто употребляют не по делу. Например, называют стукачами филеров, топтунов. Но это же не стукачи! Стукач — это, так сказать, твой приятель, который ходит к тебе в дом и на тебя стучит. Власов, конечно, был стукачом, но сама категория стукачества, при всей своей емкости, все-таки недостаточна, чтобы под этот знаменатель подвести личность Федора Харитоновича. До войны, в годы великого террора, он был, как я потом узнал, ответственным работником в области вузовского просвещения. Не помню, в каком институте он до войны работал, по-моему, в МОПИ, то есть в областном педагогическом. Он пересажал огромное количество людей, целые группы студентов и преподавателей.

По-крупному работал, был самым настоящим мясником. Палачом твердой руки и широкого размаха.

Окончание мною института совпало с пресловутой «оттепелью», с тем временем, когда явно «стучать» было не в моде. Более того, одного историка, специалиста по новому времени, разоблачили в институте публично, на ученом или каком-то ином совете не для студентов в том, что он сажал людей. И он уволился. Это — к характеристике времени.

О прошлом Власова я узнал от некоего Иосифа, мужа учительницы русского языка нашей 135-й школы, Генриетты Моисеевны, достойной и интеллигентной женщины. Муж ее сидел с незапамятных времен, с 37-го года. Той поры был узник. Она это скрывала. То есть, я и не спрашивал. Кто-то об этом знал, кто-то не знал. Посадили его студентом, и он как раз и был «клиентом» Власова. Иосиф учился в институте, где преподавал Власов. Освободился в 1956 году, тогда я с ним и познакомился, а он снова стал жить со своей женой Генриеттой Моисеевной. Добра от этой жизни не получилось, они разошлись, родив хорошую девочку. Это и понятно: она была нормальной, разумной женщиной, а он — человек очень странный, и то, что он много сидел, я думаю, не является решающим обстоятельством. Я знал людей несидевших, настоящих чайников и охламонов, и сидевших, которые были в жизни весьма уравновешенными и нормальными.

Вскоре после того, как я окончил Педагогический институт, Власов защищал там докторскую диссертацию, как сейчас помню, по роману Леонова «Русский лес». Ясно, какова могла быть научная ценность этой диссертации. Но известно, что на гуманитарном, идеологическом поприще, происходили в этом смысле всякие чудеса. Любые дикари и профаны становились докторами и академиками. И вот Иосиф пришел на власовскую защиту, чтобы разоблачить его как злодея. А еще пришла его матушка-старушка, свекровь Генриетты Моисеевны. Сама же она не пришла, зная, как я потом понял, характер своего мужа и боясь позора.

Порядок устной защиты таков, что о диссертации можно говорить что угодно. Можно выступить и рассказать не только о его научной работе, но и охарактеризовать его моральный облик. Тут вот что интересно — что ученый совет и большинство преподавателей знали, что пришел разоблачитель, и хотели этого разоблачения. В большой аудитории нашего Ленинского института сидели respectable преподаватели и научные работники и подавали ему знаки: иди, мол, — потому что Иосиф разговаривал с ними до этого в кулуарах. Также и студенты — как бывшие, так и учившиеся в то время — знали, что предстоит разоблачение Власова. Не говоря уже о юных вольнодумцах, вроде меня, которые жаждали разоблачения Власова. Ведь это был злодей, самый настоящий преступник, как же его не разоблачить?! Выглядело это так: в зале на сцене — стол. За столом соискатель Власов и несколько членов ученого совета. Иосиф с места заикнулся было, что хочет выступить, охарактеризовать соискателя, и тогда кто-то из ученого совета довольно вяло возразил, что это — неизвестно, что именно — к делу не относится. То есть, Иосифа элементарно сбили. Создали самую незначительную помеху для выступления. И самое простое было — несмотря на эту

помеху, спокойно выйти туда, к президиуму, стать на кафедру, с которой говорили все оппоненты, и сказать то-то и то-то. И ведь была поддержка из зала. Но он уже испугался. Его храбрости хватило на то, чтобы прийти и разоблачить Власова в кулуарах. Время вообще было разоблачительное. Но мать его всячески препятствовала его выступлению, она и пришла для того, чтобы удержать сына от опрометчивого шага. И сколько мы его ни умоляли, по его лицу было видно, что на него напал страх. А он, между прочим, избрал из себя настоящего мужчину, битого арестанта, который ничего не боится, тем более, в такое время. Но он повторял: «Да, сейчас так, а что будет потом? Что со мной будет потом?»

Когда я как-то пришел к Генриетте Моисеевне и познакомился с этим типом, он рассказал мне про Власова следующий эпизод. Одного из студентов Власова посадили в 1939 году и вскоре отпустили. Этому студенту на свободе было неуютно, атмосфера создалась такая, что он чувствовал себя совершенно затравленным: вот-вот опять посадят. А он не знал, что его посадил Власов. И пришел, так сказать, в альма матер, в свой институт и в кабинет к Федору Харитоновичу. А тот был чуть ли не директором института. Как минимум, декан. Крупная шишка. И этот освободившийся, чудом выскочивший из тюрьмы, пришел к Власову и говорит ему: «Федор Харитонович, случилось невероятное. Меня и моих товарищей, студентов нашей группы, арестовали. Я чудом освободился, а они невинно страдают, заключены по какому-то жуткому недоразумению». И прочее. Власов ответил: «Органы безопасности разберутся. Подожди-ка немножко». Вышел, позвонил в НКВД и продолжал с ним разговаривать. Пришли чекисты и тут же, прямо в кабинете Власова, этого студента арестовали. И с концами. Это был товарищ Иосифа. Он рассказывал об этом случае так, будто видел все своими глазами. И прибавлял: «Да я бы на месте этого студента, если бы увидел, что Власов меня предал, неужели не схватил бы стул и не разбил бы ему голову?» У него были сильные, волосатые руки, и вообще он имел вид геройский и зверский. И я тогда подумал: «Да, этот парень так бы и сделал». А тут, в 1957 году, на защите власовской диссертации, он позорно потел и дрожал. его хватало только на одну робкую попытку. Чуть-чуть на него цыкнули, при том, что аудитория явно была на его стороне, и он испугался. Кстати, Власов не защитил в тот раз диссертацию. Его просто забаллотировали. Но, насколько мне известно, он ее защитил потом. И стал доктором наук.

А на той защите, помню, выступал один генерал. Уж он-то говорил не о Власове-филологе и не о его диссертации, и не о его научных работах, а о его боевом прошлом. Власов какое-то время находился, так сказать, на фронте. Во всяком случае, в армии. Конечно, в политотделе или в особом отделе, но это неважно. По каким-то намекам генерала было совершенно ясно, в каком ведомстве служил Власов. Да и где он мог служить? Не сомневаюсь, что он и во время войны продолжал свою деятельность.



Про «Хронику» [23] я расскажу только то, что, как та рубашка, ближе к телу. Тут связаны всякие моменты: образование Инициативной группы,

предшествующий этому событию арест Петра Григорьевича Григоренко и Ильи Габая [24]. А «Хроника» уже выходила, с 1968 года. Ее делала Наталья Горбаневская. Она сделала 10 номеров, и делала их хорошо. Она вообще человек литературный, умеет писать, владеет материалом. Главное свидетельство этому, наряду с 10-ю первыми номерами «Хроники», это, конечно, составленная ею замечательная документальная книга «Поддень» [25]. Вместе с тем, «Хронику» Горбаневская делала самоубийственно. Делала ее дома, очень медленно, не понимая, что фактор времени здесь — это фактор выигрыша. То есть — побыстрее сделать, и с плеч долой. Ее уже отдали на поруки матери, не хотели создавать лишнюю мученицу, временно отпустили, не посадили, и она стала у себя дома делать «Хронику». К ней приходили дважды. находили явные следы «Хроники», улики. Ну, ее и посадили [26]. И посадили в Казанскую психушку. Я после ареста Натальи был вне себя. Мне не хотелось оставаться на свободе. И освобождение ее произвело на меня потрясающее впечатление. Когда она позвонила и сказала, что говорит уже из Москвы, со мной произошло нечто непонятное, что я могу понять только сейчас, после своей болезни. Но я сейчас говорю не о себе и не о ней. Я говорю о «Хронике». Ведь «пресловутое общее дело» от ее ареста тоже пострадало.

Первые 10 выпусков «Хроники» были очень тоненькие [27], потому что мало было материала. «Хронику» можно уподобить снежному кому. Катится маленький шарик, обрастает снегом и превращается в огромную снежную массу. В ту пору, когда «Хронику» делала Наталья, материалов было относительно немного. Когда ее посадили, то случилось так, что «Хронику» стал делать я. И первые два номера после нее сделал целиком и полностью, написал от первой буквы до последней. У меня была очень хорошая машинистка и секретарша, Надя Емелькина. Секретарша мне нужна была в том смысле, что с грудой бумажек необходима была предварительная работа: только сотая часть была обработана заранее. Но условия работы были совершенно другими. Я не думал, что мы сможем целые годы играть в эту игру. Я рассчитывал выпустить еще несколько номеров и обскакать, так сказать, Галину Борисовну [28] на какой-то короткой дистанции. И понял, что для этого нужно, во-первых, делать «Хронику» не дома и не в каком-то заведомо известном КГБ месте, а искать более подходящие места и делать быстро. Кроме того, случилось так, что накопилось много материала. Доказательством этому служит то, что 11-й и 12-й номера — очень толстые. Что такое, собственно, создание «Хроники»? Это, условно говоря, три звена. Первое — собиране, накопление материала, его предварительная обработка. Этим я никогда не занимался. Существовало стихийное разделение труда. Второе звено — это как бы рабочая часть. Вот этой рабочей частью, собственно написанием или, говоря языком советской власти, «изготовлением» «Хроники», я и занимался. А третье звено — распространение, которое вело за собой отзвуки, отголоски и новую информацию. Я вначале еще приносил домой свеженькие, напечатанные на папиросной бумаге номера, а потом стал бояться и этого не делал. После 11-го и 12-го номеров возникли трудности. Случилось так, что следующий выпуск почти весь написал Гарик Суперфин. В своей области, в библиографии, он гений. Но когда он

попытался стать автором, то это оказалось чем-то совершенно невразумительным. Дело в том, что благодаря Горбаневской, создавшей в первых 10-ти номерах определенную традицию, «Хроника» выходила на хорошем литературном уровне. Произошел скандал. Потом Гарик был бесценным человеком. Я был заменим, а Гарик — нет. Когда же он сел не в свои сани, он наделал такого, что мне и вспомнить страшно. Я это зарубил. А «Хроника» должна была выйти вовремя. Потом уже начались всякие финты и пассажи, а в то время она выходила с точностью газеты «Известия». Нужно было спасать дело, и я привлек других людей. С тех пор уже образовался некий коллектив, как я в шутку называл, «бригада антикоммунистического труда». Мы меняли места, меняли дома. В дальнейшем я до 27-го номера включительно оставался литературным редактором «Хроники» и автором многих материалов. Начиная с 13-го номера стало легче, потому что, кроме меня, в «изготовлении» участвовали другие люди. «Бригада» могла состоять из одного, двух, четырех человек — неважно. Важно, что я был не один. Но я за это дело отвечал. И так, с весны или с лета 1969 года, это легко уточнить, по осень 1972 года, с 11-го по 27-й, кроме одного, 15-го, когда меня не было в Москве, — то есть 16 номеров «Хроники» — это была моя работа [29]. Но, начиная с 13-го — не только моя. Говорю только о 2-й стадии, об «изготовлении». Что касается собирания материала и распространения, то это было не мое дело.



Известно, что Инициативная группа возникла весной 1969 года после майского ареста Петра Григорьевича Григоренко в Ташкенте, а вслед за ним вскоре и Ильи Габая. Но разговоры и планы ее создания относятся к более раннему времени. Я не был свидетелем очень важных разговоров, а только знал о них с чужих слов. О том, что несколько человек — почему-то мне сейчас помнятся Красин и Горбаневская — обсуждали возможность создать постоянно действующую легальную организацию. Другое дело, что фактически получилось так, что — не при КГБ будь сказано — органом этой легальной организации, Инициативной группы, стала нелегальная «Хроника текущих событий» [30]. Но это позже. Дело в том, что «Хроника» старше Инициативной группы. Но замышлялась Инициативная группа тоже давновато. На моих глазах инициатором этого дела был Петр Григорьевич Григоренко. Мы собрались в его доме. И ты была и даже приняла очень активное, не по чину — я шучу, конечно, — участие, ухитрившись схватиться, сцепиться с Петром Григорьевичем. А он вообще к таким личным столкновениям относился очень болезненно, был неохот к таким вещам. Тем более, тебя он видел едва ли не впервые. Я помню, как один раз, схватившись из-за чего-то с Якиром, он — старый человек — вышел на кухню, и у него от волнения прямо в раковину хлынула из носа кровь. И так, был Петр Григорьевич, Петр Якир, Красин, Юлиус Телесин, Борис Цукерман, я. Почти не сомневаюсь, что был Сергей Ковалев. Может, Великанова. Тогда был посажен Иван Яхимович, и Петр Григорьевич предложил создать Комитет как бы в

защиту Яхимовича [31]. Для него была важна идея создания легальной группы, организации. Именно инициативной группы. Инициативной по существу, то есть проявляющей инициативу. Название же это пришло потом. Он, Григоренко, аргументировал необходимость создания группы так: нужно защищать Яхимовича, защищать других, а для этого должен быть какой-то центр. Теперь каждый делает, что хочет, на свой страх и риск, и это прекрасно и мужественно, но нужно как-то координировать наши действия. Допустим, в свое время Якобсон, условно говоря, написал такое-то письмо и Габай написал такое-то письмо. А если будет координационный комитет в защиту Яхимовича, или как его ни назови, тогда наши действия будут скоординированы. Петр Григорьевич был необыкновенно трогательный человек. Он был — и есть — человек умный и трезвый, но в нем была какая-то детскость, и я запомнил, как он сказал: «Тогда все будет лучше работать». Тут ты в него вцепилась. У тебя был страх не за себя, а за нас, ты все подробно проходила в детстве. Особенно тебя напугало слово «организация». Петр Григорьевич не потерпел такого натиска с твоей стороны.

М.У. Я сказала, что *они* бандиты, а он ответил: «А я бандитам не хочу подчиняться».

А.Я. Да, и сказал, что у тебя истерика. И вообще высказался весьма сурово. Впоследствии он к тебе прекрасно относился, и ты, как и Санька, и я, вела с ним переписку, когда он сидел в психушке [32].

Я точно помню, что когда поставили вопрос на голосование, то Петра Григорьевича поддержали только я и Юлиус Телесин. Он высказался безусловно в пользу этого дела и ушел. Помню, что Цукерман сказал: «Жаль, что на моих глазах разрушается такой хороший замысел». Замысел был хороший, но Цукерман его не поддержал. Григоренко всегда пользовался юридическими советами Цукермана. Тот ведь знал до тонкости все советские законы, и с этой стороны и нужна была его поддержка. Безусловно, против были Красин и Якир. Ты, естественно, не имела права голоса, а когда проголосовали, то, мне помнится, Григоренко поддержал один я. Помню еще, что Красин с необычайной важностью и торжественностью сказал такую фразу: «Уже два года, как в России существует Демократическое движение». Я впервые тогда услышал это выражение, и меня покорило. Что ж, известно, что Красин в енисейской ссылке сам записывал свои речи на магнитофон и сам их слушал. А потом ему эти пленки поставил в Лефортове Павел Иванович Александровский, его следователь. Там он повторил такую примерно фразу — за дословность не отвечаю, но отвечаю не только за общий смысл, но и за тон: «Волею судеб я возглавил Демократическое движение России». Это в его духе! Я еще вчера говорил, что выражение «правозащитное движение» — точнее и не то, чтобы скромнее, но отражает суть дела правильнее. Почему «правозащитное» хорошо, это объяснять не надо. Всякое же демократическое движение предполагает демократические реформы, преобразования, вернее, проекты таковых реформ. Некую демократическую программу. У нас ее *не было*. Мы, даже и понимая, чего стоит советское законодательство и право, все равно к нему апеллировали [33]. И до сих пор еще апеллируют. Ну, сейчас

другие времена, другой разговор, я говорю про то, что было тогда. Мы выступали против *беззаконий*, против произвола, против нарушения буквы закона. Далее — демократия всегда апеллирует к массе народа. Мы особенно не апеллировали. Есть замечательная песня Кима:

На сотню академиков и член-корреспондентов,
На весь на образованный культурный легион
Нашлась лишь эта горсточка больных интеллигентов —
Вслух выразить, что думает здоровый миллион.

Так вот — была горсточка больных интеллигентов. Это очень точно, но со здоровым, так сказать, миллионом связи-то никакой не было. Потом, когда «Хроника» разошлась шире, может, мы стали больше связаны с массами. Но конструктивной, демократической программы преобразований у нас не было. С моей-то точки зрения, главное — было нравственное сопротивление. Но у нас было и очень хорошее как бы правовое направление — Чалидзе, например, Литвинов. Задал этому направлению тон Цукерман, но он потом отошел, а Чалидзе и Литвинов и сейчас эту линию гнут. И стремятся все интерпретировать в правовых категориях. И они ввели термин «правозащитное движение» [34], который меня, безусловно, больше устраивает, чем «демократическое». Он просто правильной. И потом это как-то снижает пафос. А Красин был крайне склонен к патетике.

А потом, когда посадили Петра Григорьевича, мы собрались совсем в другом месте, и здесь уже Красин и Якир, которые незадолго до этого решительно отвергли идею организации, стали ее инициаторами. Ну, а я — по-прежнему, не изменив своей позиции, был «за». Тем более было очень горько, и злость была большая на «Софью Власьевну» [28], что посадили генерала и Ильюшку Габая. Я был «за», а самые умные и чуткие ко всему люди, Сергей Ковалев и Татьяна Великанова, были против, потому что Якир в то время уже вел себя в некоторых случаях недостойным образом. То есть делал вещи безответственные, а бывает, что безответственность становится синонимом недостойности, и это еще мягко сказано. Он позволял себе взять, допустим, и в какой-нибудь нашей петиции — им конца не было — поставить подпись человека, его не спросившись. Или чуть не силой навязать кому-то это подписанство. И еще он выкинул какие-то пассажи — я уже не помню — из-за которых Ковалев и Великанова при голосовании воздержались.

Мне-то всегда было ясно, какого мужества и какой силы человек Ковалев. Сейчас это известно всему миру. Он и Черновол — по-украински правильнее Чорновил — возглавляют великое движение узников за статус политзаключенных. И вообще, Ковалев — титаническая личность по силе ума, по необыкновенному благородству. Но он очень тихий, очень скромный, ему всегда были отвратительны любая оголтелость и экстремизм. И сейчас его позицию в лагере нельзя назвать оголтелой. Он просто проводит свою линию. На самом деле, это, с моей точки зрения, одно другому не противоречит — то есть быть тихим и проводить свою линию. Но я хочу сказать, что психологически получалось так, что, допустим, Ковалев не хотел связываться с делом, которым занимался Якир, но связался же. И

я, поругавшись из-за вполне определенных вещей с Якиром в 1970 году, взял и вышел из Инициативной группы. Очень хотели узнать от меня на допросах в Лефортове, почему это я вышел. Естественно, Якир им это «осветил». Но он осветил со своей точки зрения. А они хотели, чтобы я сам рассказал. Но я на этот вопрос отказался отвечать, как и вообще на все их вопросы. Кроме таких: «Это ваша подпись?» «Да, моя». «Значит, вы автор?» «Да, или один из авторов». Ну, а потом, когда посадили Вовку Буковского [35], так я опять вернулся в Инициативную группу. Потому что связавшись, эти связи уже разорвать нельзя. Ты чувствуешь, что ты нужен, что ты можешь чем-то помочь, что очень трудно, что посадили очередного товарища. И тут вступают в борьбу две силы. Центробежная — то есть бежать от этого страшноватого «центра», страшноватого не тем, что пребывание в нем чревато арестом, а тем, что собирались там уж очень разные люди. Что одно дело — та же Великанова и тот же Ковалев, которые мне всегда были близки, с которыми я всегда находил общий язык и которым я безгранично доверял, как и они мне, а другое дело Якир и Красин. Значит, бежать, отделаться, не быть, так сказать, в этой обойме, в этой команде, футбольной или иной. Быть самому по себе, как Синявский и Даниэль — свободные литераторы, каким и я был долгое время, до демонстрации в связи с оккупацией Чехословакии в августе 1968 года, когда познакомился с Григоренко [36]. Но я уже, конечно, о нем много слышал, а он читал мои письма, в частности, в защиту Гинзбурга и Галанскова. До этого я, повинаясь голосу своего разума и своей совести, выступал на свой страх и риск. Так же и другие. Но Петр Григорьевич сказал: «Давайте объединимся, и тогда мы все будем лучше работать». Григоренко и был носителем такого организующего начала. Его арест нас и объединил. Но фактически-то мы не объединились. У нас всегда были разногласия, никогда не было полного доверия всех ко всем. Потому что мы были слишком разные люди. Никто не подозревал, что Якир и Красин так себя поведут, но это были люди другого стиля. Или, например, Буковский. Он был настоящим борцом, чтобы не сказать революционером. В расхожем представлении с понятием «революционер» непременно связан атрибут насилия. Но если это исключить, то он был революционером — с темпераментом борца, практического деятеля, который считает, что для дела можно себе позволить очень многое. А Ковалев был настроен совершенно иначе. Я был согласен с Ковалевым. И хотя Вовка-то Буковский герой — да что об этом говорить! — он не был мне так близок, как тот же Ковалев. Правда, Буковский не был членом Инициативной группы, но это совершенно неважно. Ведь то недолгое время, что он был на воле, он всегда входил в самое ядро. И больше всех, конечно, дров колол. Он всегда больше всех делал, потому что интенсивность его практической деятельности была огромна. Стоит вспомнить его обращение к психиатрам. Он функционировал с колоссальным напряжением, непрерывно, и был самым настоящим профессионалом. Не помню — кого же это судили? Он подошел ко мне и говорит: «Ну что ж, ты, значит, вышел из Инициативной группы, теперь ты и «Хронику» откажешься делать?» Я говорю: «Почему же? Как делал, так и буду делать». Он был частично удовлетворен.

Приехал в Израиль из Москвы ученик Ковалева Ривкин, и мы с ним обратились по просьбе Ковалева [37] к Вайдману, швейцарскому

профессору, крупному физиологу, который тоже приезжал сюда. Мы с ним встретились. И по его, и по всем отзывам, Сергей — выдающийся ученый XX-го века. У него есть идеи необыкновенной смелости, открытия в различных областях биологии. Это ученый огромных возможностей и уже больших достижений. И всем этим он пожертвовал делу своей совести и гражданскому долгу. Его выгнали из университета, он потерял лабораторию. Его взял к себе на работу человек большой доброты и широты, покойный Виталий Рекубратский, ихтиолог. Сергей и в этой области тут же стал делать открытия, нашел какие-то мутации, хотя рыбы не были его прямым призванием. А в повседневной жизни — он как бы человек замедленного действия. И при этом — огромного обаяния. Еще не познакомившись с Ковалевым, я слышал, что его нельзя не полюбить, что в нем — изумительная естественность, как и в Андрее Дмитриевиче (Сахарове), и в этом они сродни друг другу. И он удивительно умен. В нем нет никакой узости, какая бывает у некоторых ученых, будь то гиганты в своей области. А у Сергея — огромный интерес ко всему: просто к жизни, к людям, к литературе, к искусству, к природе. С ним было всегда легко. С Таней, например, Великановой [38], которую я так же люблю, как и Сергея, и то бывало иногда трудно. Она как-то задыхалась от собственной огромной — внутренней — нервной и духовной деятельности. И создавала вокруг себя напряжение, как бы поле. И с ней бывало тяжело. Но я же и сам тяжелый человек, я знаю. А с Сергеем всегда было легко. Обычно он у нас бывал, но прийти к нему на улицу 26-ти бакинских комиссаров и провести несколько часов, обычно уже до утра — было праздником. Он как-то удивительно успокаивающе действовал на людей. Хотя он вовсе не из той породы, что горьковский Лука — очень хороший, кстати, старичок. Единственный положительный герой пьесы «На дне». Лука успокаивал людей непосредственно, словами, он был против туполинейной, ранящей людей правдивости. Он их оберегал с помощью некоторых мистификаций. А Сергей как раз всегда говорил правду. Никогда не стремился ни сам в себе взрастить иллюзии, ни другим людям привить какие-то миражи. Умел смотреть правде в глаза. Какая-то исходила от него атмосфера необыкновенной внутренней уравновешенности, доброй силы и спокойствия. И в этой атмосфере было очень легко дышать.



Петя Якир [39] был как бы девственник. Всех обыскивали, а его нет. Потом, из разных источников, до нас стали доходить слухи, будто он давно был связан с органами. Но я и тогда считал и сейчас считаю, что Петя был «двух станов не боец», а боец одного, нашего, стана. Тем не менее, его не обыскивали. То ли КГБ не хотел трогать его мать, Якиршу, командармшу, то ли у них были свои тактические соображения, потому что он вел себя так, что давал КГБ очень много сведений. Скорее всего, и то, и другое. И вдруг, по заведенному уже о «Хронике» делу № 24 — у Якира обыск [40]. А стиль дома был такой: как-то Ира Якир — а она-то как раз собирала информацию и была большой мастерицей — поехала на

Украину с ответственным, так сказать, партийным заданием от папы и там, на Украине, выдержала обыск, обманула КГБ и привезла в каблук какие-то бумажки, что, в общем, было не так-то просто, потому что «Галина Борисовна» — вполне квалифицированная дама в смысле обысков. Между прочим, Ира Якир всегда была безупречна: и имя ее, и репутация — абсолютно снежной белизны, как и Вали, ее матери, не говоря уже про мужа Иры Юлика Кима. И когда Ира вернулась с Украины и, смертельно усталая, заснула, отвинтив свой каблук, то тут-то и пришли с обыском и прямо взяли этот каблук с записочками. Это — я вперед заглядываю — было после первого обыска. Я просто хочу сказать, что и после первого обыска, когда Петя в этом плане уже не был персоне грата, все равно никаких предосторожностей в доме не соблюдалось, а Петя бывал всегда пьян. Помню, как на лестнице этой проклятой Петр рассказывал чудовищные вещи Габаю, едва тот освободился [41]: «А вот этот номер «Хроники» делают Якобсон и N.» А сам Якир, кстати, «Хронику» не делал, никогда близко к ней не подходил. Габай просто содрогнулся. Неудивительно, что он потом бросился из окна. Я бы не бросился, я бы побоялся, но Габай уже был травмирован. Он понял, что попал просто в гадюшник. Что действительно, все это бесовщина. И в этой совершенно бесовской атмосфере жили такие чистые люди, как Ира Якир. Все это очень трудно понять, но знать нужно. Когда у нас был первый обыск по делу № 24, то мы как-то сумели дать знать, и к нам все устремились. Если уж к нам на обыски приходили люди, то к Якиру хлынули настоящие толпы, как паломники в Мекку, только с необычайной оперативностью [42]. Говорят, у него делал обыск генерал. Когда пришли с обыском, дом Якира был, как обычно, полон народу. Во время обыска уходить, как известно, нельзя, и всех рассадили по диванам и по стульям. А в это время новые люди валят буквально толпами. Сперва пускали, а потом прекратили: какой же обыск, когда толпа собралась чуть ли не как на проводах в Израиль. Насколько я помню, обыск продолжался больше 12-ти часов. Многие, так сказать, мученики освободительного движения дремали на лестнице. Короче, только Якобсона там и не хватало. Каким-то образом мне дали знать, что у Якира обыск, и я туда двинулся. Когда я туда явился, было не очень поздно. Еще и после меня приходили люди и имели героическую возможность сидеть до утра на лестнице и ждать конца обыска. На них просто плевали. Тем не менее, вызвали большой наряд милиции, чтобы контролировать это дело, чтобы не хлынул туда народ густым потоком. Я заметил милицейские машины, их называли «раковые шейки». Сел в лифт, приехал в знаменитую квартиру 75, позвонил. Мне открыл высокого роста джентльмен, крупный офицер КГБ, и довольно вежливо спросил: «Кто вы такой?» Раздался истерический вопль Якира: «Это мой друг Якобсон!» Тогда тот спокойно закрыл перед моим носом дверь. Из квартиры вышли три милиционера. Не кагебешники, которые будто бы во главе с генералом делали обыск, а милиционеры. Спокойно взяли меня под ручку, посадили в лифт, и пока лифт спускался, лейтенант милиции спрашивает: «Вы почему в нетрезвом состоянии появляетесь в общественном месте?» Я говорю: «Это, может, для вас оно общественное

место, а я приехал в гости к моему товарищу Якиру». А лифт все ехал. «И почему вы такой небритый?» — «Небритый я, потому что я не побрился, а вот у вас, по молодости лет, борода вообще не выросла». Это он съел, но когда мы вышли на улицу, он сказал: «Вот машина, и сейчас мы вас, как пьяного хулигана, доставим в милицию». А дальше он показал налево, проявив прямо необыкновенное великодушие: «Но если вы сейчас же уйдете отсюда к такой-то матери, то у вас есть шанс». Я без колебаний выбрал второй вариант. Смирно и тихо свернул налево и, очень радуясь, пошел к метро. По тому, чем я тогда занимался, мне совершенно не надо было попадать в милицию. Я уже знал, что такое милиция, это же было после нашего легендарного, а с моей точки зрения, совершенно позорного происшествия на Красной площади в декабре 69-го года, с моим пресловутым растоптанием сталинского портрета [43].

Это было на первом обыске. Черт знает, сколько оттуда увезли. Потом ходили легенды о том, как героически Якир ругался матом и будто ударил кого-то из обыскивающих. Глупости, никого он не ударил. Так же как на знаменитую эту демонстрацию 25 августа 1968 года, на которую я из-за тебя не попал [44], а может, и сам бы не пошел, не знаю, он тоже ужасно хотел выйти, но почему-то оказался в милиции.

Якира посадили, как мне помнится, в июне 1972 года [45]. Гершович помнит наверняка. Через несколько месяцев поползли слухи, что Якир дает показания. Помню, мы шли на панихиду по Галанскову [46] в Преображенскую церковь. Отец Дмитрий Дудко держал этот приход. Там мы впервые увидели Синявского после освобождения, он пришел туда на панихиду. И вообще, все мы пришли. Там со мной об этом говорили. Но уже не впервые. Конечно, все началось с очных ставок. Причем, надо отдать должное честности и мужеству Иры, его дочери, потому что от Иры, я думаю, все это и пошло [47]. Он не сразу ее огорчил — дескать, я раскололся. Он сказал, что дает показания из тактических соображений. Что-то дает, а что-то не дает. Мы немножко перепугались. Потом слухи больше-дальше, потом ужасно взволновалась Валюша, и мы с ней встретились. Она спросила: «Неужели и ты веришь, что мой Петя...» Я в ту пору не только верил, я просто уже знал, что Петр дает показания. Было ясно, что он говорит обо всех подряд. Почему он это делает — другой вопрос. Тут же возникла версия, что его там то ли подкуривают, то ли наркотики дают, черт его знает что. И все оказалось вздором. Мне хотелось как только можно утешить Валю. Не помню точно, что я ей ответил. С одной стороны, я не бросился ей в объятия со слезами: «Ах, что ты, Валечка, конечно же, наш Петенька святой». С другой стороны, не огорчил ее, а как-то мягко сказал: «Подождем, Валюша. Ты знаешь, в какой стране мы живем и что за организация КГБ. И, Господи, ты столько в жизни пережила, ты сидела и видела Бог знает что. Погоди, все выяснится». Итак, слухи пошли от очных ставок. А потом все стало несомненным. Якир и Красин капали на всех, и на меня тоже. Поскольку я был, увы, не последней фигурой во всей этой заварушке. Конечно, они на меня дали бездну показаний. Но главные их показания — в плане открытых писем — это вздор, там же и так стояла моя подпись. И до этого Белгородская [48] год отсидела, а я даже в зал суда ухитрился

попасть, где ее судили. Говорю: «Я — автор, почему ее судят, а не меня?» В чем меня можно было бы уличить? В чем-то криминальном, тайном. А именно, в изготовлении «Хроники». В отличие от них, я больше ничем тайным не занимался. С корреспондентами не общался. Так они рассказали, что знали. А они знали, что я ее делал. Но где, когда и как я ее делал, они не знали, потому что мы их близко к «Хронике» не подпускали. Почему не подпускали — не знаю. Конечно, сейчас очень легко сказать, будто мы были такие мудрые и проницательные. Но в действительности так получалось, что «Хронику» писали те, кто умел писать. Вначале это была Горбаневская, а потом другие люди. Но не Якир и не Красин. Был разумный подход: людям не нужно знать лишнего. Если, условно говоря, кто-нибудь привозил из Литвы или с Украины какую-нибудь информацию, я же не обременял себя излишним знанием — где и как ее раскопали. Поэтому Якир и Красин не знали, в каком доме и с кем я ее пишу. А советская власть уже любила проводить чистые, с ее точки зрения, процессы — чтобы были факты, чтобы все было доказано. Даже независимо от того, как себя ведут подследственные. Ведут ли они себя с нашей точки зрения плохо и капитулируют, что, кстати, случалось нечасто. Либо они ведут себя безупречно. Либо ведут себя сначала слабо, а потом и уже до конца — героически. Так что Якир и Красин не могли засвидетельствовать, чем я занимался. Для этого понадобилась Надя Емелькина. Она-то и была прямым свидетелем. И она пошла на поводу у Вити Красина и, по ее собственным рассказам, два дня не давала показаний, а после очной ставки с Красиным она показания на меня дала. А потом прибежала на Автозаводскую, сказала, что так, мол, и так [49]. Меня тут же предупредили. Кстати, в КГБ ей сказали: «Передайте «вашим», что если выйдет 28-й номер «Хроники», мы немедленно арестуем Яковсона». Что и было передано. Мы собрались и обсудили вопрос: быть или не быть 28-му номеру. И я, естественно, был лишен права голоса как лицо слишком заинтересованное, не способное разумно, так сказать, отстраненно, посмотреть на предмет. И решили: нет, не выйдет сейчас 28-й номер. Он вышел, когда я уже был в Израиле, с перерывом больше года: Ходорович, Ковалев и Великанова заявили о том, что они ответственные за «Хронику» и аргументировали ее возобновление так: КГБ путем шантажа и угрозы посадить Яковсона добилось временного его прекращения. Но мы считаем, что шантажу принципиально нельзя уступать.

В тот день, когда я кончил 27-й номер, я пришел на Лесную улицу, в район Белорусского вокзала, где провожали в Израиль Гершовича. Я ему доверял и сказал: «Володя, сегодня мы кончили 27-й номер» [50].

Когда стало ясно, что Якир и Красин дают показания, мы поняли, что положение очень фигово. И держали совет. Я в ту пору был особенно близок, и так оно и осталось до самого отъезда из России, с двумя людьми: с Татьяной Великановой и Сергеем Ковалевым. Мы втроем всегда советовались и все обсуждали. И даже тогда, когда мы уже знали о показаниях Якира и Красина, то и тогда оставалась по отношению к ним какая-то «презумпция доверия». Все эти сказки о том, что к ним применяют химию, гипноз или еще что-нибудь, оказывали на нас, по-видимому, какое-то действие, если такая на редкость умная, трезвая, не способная к эмоциональным выплескам женщина, как Татьяна Великанова, сказала:

«Если меня посадят, и вы услышите, что я раскололась — не верьте. Ничего они от меня не получат, разве что включают мне в мозг электричество». И тогда мы с Сережей смиренно высказали предположение, что и мы не пойдем навстречу пожеланиям трудящихся, будем держаться, вести себя, так сказать, по совести. А дальше мы приняли разную тактику. Они — тактику высокомерного неразговора с ними — действительно, высокой мерой меря эту банду, а я разговаривал [51]. Вдруг нас стали вызывать на графологическую экспертизу, проверять почерк. И так получалось, что я дал образцы своего почерка, а они не дали. То есть я написал под диктовку этого чекиста, майора Интерна Николаевича Комарова из бригады Александровского, как он велел — и пером, и карандашом, аж рука устала, чтобы в найденных у Петеньки бумагах идентифицировали мой почерк. А Ковалев, Великанова и Ходорович писать не стали и послали «Галину Борисовну» в известном направлении. Смысл их отказа был такой: не хочу с вашей преступной организацией разговаривать. А я решил разговаривать, но показаний при этом не давать. Я считал себя находчивее следователей, считал, что я не даю им, а получаю от них косвенным образом информацию. То есть по вопросам кое-что соображаю и рассказываю своим. Татьяна и Сергей для себя выбрали правильную линию, а я для себя. Поэтому в ту пору меня таскали на допросы больше их. И вообще на мне, казалось, было больше грехов. Но кто взвешивает грехи? Какая-то слепая Фемида. Я к этому относился совершенно хладнокровно и ходил в Лефортово, как в дом родной. И не в ваше старое Лефортово. Они себе построили настоящий дворец советов. Лубянка стала периферией, там остался КГБ РСФСР, а в Лефортове — КГБ СССР. И я туда ходил запросто. А потом все докладывал Татьяне и Сергею. А их время от времени туда приволакивали, и они молчали или повторяли, что не хотят разговаривать с преступной организацией.

Так оно и было до конца, когда меня стали шантажировать насчет Израиля. Я уже подал документы на выезд. И тут другой следователь, Александровский, произнес речь: мол, выбирайте сами маршрут поездов. Он любил такие слова, как «дилемма», «альтернатива». И вообще готовился к вопросам, как учитель к уроку. Правда, зная, что я разбирал два перевода одного сонета Шекспира, он иногда путал фамилии переводчиков. Так он сказал: «Выбирайте», — и назвал три пункта: Хайфа, Париж и Таруса. Хайфа была для него, как Марсель, олицетворением не просто Израиля, а вообще свободы. Ведь там порт, море. Ну, Париж он и есть Париж, а Таруса — это даже лучше Москвы. Тогда это еще не было местом, где живут ссыльные. Тогда это был просто курорт московской интеллигенции. «Либо — вы знаете, поезда идут и в другом направлении». То есть, либо вам свобода, либо другие маршруты. Давайте показания, хотя бы про себя. Конечно же, сперва про себя, а не про других. Расскажите то-то и то-то. Он хотел, чтобы я по поводу определенных документов подтвердил то, что они и так знали. Есть такой прием. На процессе Синявского и Даниэля на этом поймали свидетеля Хазанова. В КГБ все знают, даже то, что собаку Даниэль зовут Кирухой, как же им не рассказать все? Но и я был не Хазанов, и времена были не те. Я говорю: «Вы знаете, ну и знайте, и утешайтесь тем, что знаете. А я буду утешаться тем, что вы знаете это не от меня».

М.У. Мне хочется, чтобы ты рассказал о некоторых людях, которых я тоже знала. Очень трудный для чужих глаз человек для того, чтобы его описать, — это Гарик Суперфин. А любить его очень легко.

А.Я. Гарика Суперфина я знал с раннего его детства. Я проводил много времени в семье моего товарища и одноклассника, родители которого были давно знакомы с моей матерью. И у их соседей был маленький, худенький мальчик. Я его старше лет на восемь, сейчас это не так важно. Но когда-то я учился в 10-м классе, а он во 2-м. Ребенком он мне не нравился, как не нравятся вундеркинды. А он всегда был вундеркиндом. Хотя, может, он плохо учился в школе, но всегда сумасшедше много читал. И когда я уже всякими этими делами занимался — а чем занимался Гарик, было неведомо — Буковский, помню, сказал: «Гарик всегда знал все». И в этой емкой фразе, на самом деле, содержится очень тонкая и глубокая характеристика Суперфина. Но долгое время Гарик был как бы теневой личностью. И вот уж кто был, так сказать, охотником-одиночкой, кто не имел тяги ко всяким организациям, группам, партиям. Я тоже не имел такой тяги, но он особенно.

Известно, что в своей области он уникальный специалист. Сказать о нем «специалист» — это очень бледно. Конечно, он специалист. Но при том, что он не получил высшего образования — из одного института его отчислили, а второго он не кончил — он просто гигант в своей области. А область его очень обширна. Кратчайшим образом, единственным словом, я охарактеризовал бы это как источниковедение. Архивы, документы, библиография — это его стихия. У него — колоссальные знания, феноменальное чутье, а главное, удивительный диапазон. Например, Лазарь Флейшман, который работает здесь, в Иерусалимском университете, в этом смысле близок к Гарику. Он тоже документалист, охотник за документами. У него тоже немалая, но все же обозримая сфера исследования. А кругозор Гарика и сфера, поле его деятельности, поистине необозримы. Он был бесценным человеком не только для Солженицына и Сахарова. Все, кто в последнее время, перед арестом Гарика, имели дело с документами, источниками, архивами, всякого рода справками — не могли без него обойтись. Но даже и такие сумасшедшие эрудиты, как лингвист, филолог, семиятик и Бог знает кто — Кома Иванов [52] — тоже, мне кажется, обращались к его помощи. Сфера его интересов — это вся история литературы и собственно история. Помню его разговор с Н. о генеалогии ее дворянско-купеческого рода, неотделимого от русской истории и культуры. Всем этим он не просто интересуется, а обладает какими-то устрашающими знаниями. Это мне сказала потом и Н., на которую, кстати, он произвел самое лучшее впечатление. Но феноменальнее всего, конечно, его профессиональная эрудиция. Незадолго до ареста он сделал крупное открытие в области истории литературы — разыскал письмо Гоголя. Наследием Гоголя после его смерти и по сей день занимались, наверное, не менее усердно, чем наследием Пушкина. И обнаружить письмо Гоголя — это дело нешуточное. Гарик просто его вычислил. Он понял на основании имеющейся информации, что такое письмо должно быть Гоголем написано. Исследователи не знали, где и как его искать. А Гарик его нашел. Но он не успел сделать публикацию, его посадили.

М.У. Он редактировал воспоминания Микояна.

А.Я. Ну вот, пожалуйста! Воспоминания Микояна он редактировал! Тут надо сказать, что Микоян уже был в каком-то смысле отставным вельможей. Не опальным, а именно отставным. Был не у дел, не был одним из руководителей партии и правительства. Но все равно вельможей. Его воспоминания — это история революции, Гражданской войны. И это тоже входило в круг интересов Гарика. Причем, тот же Флейшман проводит всю жизнь в архивах и библиотеках, а Гарик порхал, как птичка. Непонятно было, когда он читает. У него была способность — взять любую книжку, брошюру и сразу ее как бы разглядеть, все в ней как бы увидеть. Жил он в маленькой комнатке; для меня-то это квартира Т., но в историю она войдет как суперфиновская квартира. Изголовье его постели и стулья были завалены грудями книг. Судя по письмам к тебе его матери, Баси Григорьевны, он выписывал в лагере какое-то колоссальное количество книг и журналов. Другое дело, отдавали ему их или нет — за все надо было бороться. Но мы-то, в общем, не видели, когда он читает. Он необыкновенно живой человек, никакая не архивная крыса. Я это говорю не в злом смысле, но есть такой тип — кабинетного ученого. Нельзя сказать, что Гарик был «душа нараспашку», хотя с близкими людьми он был способен на очень большую откровенность, даже исповедальную. Его живые, непосредственные связи с людьми были столь же многообразны, как и его научные интересы и устремления. Отсюда — огромный круг его знакомых, масса времени, которое он проводил с людьми, в частности, с нами.

А.ЯКОБСОН
ИЗ ДНЕВНИКОВ [1]

Тетрадь 1 (23-30 июля 1974)

27.7.

Не из могилы восстал, из пыточной камеры девятисполовиномес-
ячной [2].

28.7.

Может быть когда-нибудь напишу о переводах Толи Гелескула.
Трудно. Вряд ли. Не как о переводах, а как о стихах просто.

Книга переводов моих посвящается Гелескулу.

Например, так: Лорка, Верлен, Лесьмян [3].

Вдруг напишу когда-нибудь о Маяковском? (О, мой однофамилец!) [4].

Сборник эссе о литературе на манер Ходасевича.

Разобрать бы «Хаджи-Мурата», «Капитанскую дочку».

«Котлован»?

«Один день Ивана Денисовича»?

О Бабеле буду писать непременно, даже независимо от Платонова.
Общее и различное у Бабеля и Платонова: секс, например. И стиль.

Когда-нибудь что-нибудь про Герцена. Для Л.К. Чуковской.

А вдруг и про Пушкина. Кошмаркс.

Язык Максимова. «7 дней творенья», «Карантин»(?) и что дальше
будет.

29.7.

Для Ишаягу [И.Авербуха]: «Центральному нападающему
спасательной команды от спасенного». Тост от имени спасенного [5].

30.7.

Весь я — вниманье:

Без напряженья

Нет пониманья,

Нет постиженья [6].

Да, самый необходимый мне на свете человек — Анатолий Гелескул.
Кровавая история. Кровавая литература (о романтиках и шире).

Три опыта вынес из болезни:

1. Узнал, что такое жизнь и что такое труд в жизни. 2. Важнее: не
судить людей (исключение — нелюди). Знаю, в какой бездне бывает
человек. 3. Еще важнее: не боюсь смерти. Это не самое страшное в
жизни.

А сколько еще этих опытов постепенно будут реализовываться!

Тетрадь 2 (1-12 августа 19...)

1.8.

С Л.К. Чуковской, мною обожаемой, принимаю бой за «Август»
[«Август Четырнадцатого» А. Солженицына], она — за, я — против.

3.8.

Будь сдержан. В меру изумляйся чудесам. Они на каждом шагу. Тебе, неверующему, на каждом шагу — персты Божьи.

Не русский язык — моя часть, а я — часть русского языка.

4.8.

Ужасное право: карать и миловать. Упаси Бог.

Воздаяние — великое слово. «Хаджи-Мурат», гл. XI, перелом в человеке.

«Нервы поверх кожи».

Если после того, что было, не уверовал, то не уверую, если сожгут, а потом воскресят. Новорождение в смертных муках (9 месяцев!) [7].

Л. Чуковская не любит писем Пушкина и вообще его прозы. «Голая проза». Ну и ну [8]... (Зато «Август Четырнадцатого!»...)

5.8.

Я нашел его [собаку Тома] 6 июня 1970 г., точнее, он нашел меня.

Пушкин о службе — из 1-й гл. «Капитанской дочки».

Для меня: От жизни не беги! (Сама уйдет). За жизнью не гонись.

9.8.

Все предметы, вещи, объявившие мне войну насмерть, теперь полюбили меня. И природа. Думая, никогда ничего не потеряется; а потеряется — черт с ним.

11.8.

Я уж останусь задрипанным Якобсоном; но сын мой будет Александр Бар-Яков. Как звучит! (Сын Богоборца)

Мой жанр в поэзии (да и в прозе тоже): предельно сжатая речь, стремящаяся к формулам, к афоризмам. Увы, не лирик.

Люблю Израиль. Намного ли больше люблю Россию? Да, намного. Израиль люблю, как жизнь, т.е. не так уж сильно. Россию несравненно сильнее жизни. Там, там кости моих людей...

Наконец-то речь моя стала точна. Стряхнул с себя все лишнее. И лишние слова.

Господи, неужели и это — сия купель? Страшно. Ах, ло нора [не страшно — иврит] [9].

12.8.

Эпизод с чемоданом («пусть немец несет») [А. Солженицын «Архипелаг Гулаг»]. Нечего валить на офицерскую школу, нечего валить на советскую власть. Вы по природе своей — танк, но очеловечиваетесь постепенно. Желая дальнейших успехов на этом поприще.

А.А. Ахматова рассказывала мне. Исаич пришел и прочел свои стихи (она мне: «вирши»). Она: «Не кажется ли вам, что в поэзии должна быть какая-то тайна?» Он: «А не кажется ли вам, что в вашей поэзии чересчур много тайны?» Он ей: «Неужели вы любите Некрасова?» Она что-то вроде: «Вы, конечно, должны думать, что я не люблю Некрасова; это

потому, что вы, видимо, не очень читали Пушкина, Некрасова и меня». Она была в него влюблена за «Один день». Очарована его обликом. И любила до конца своего. Разговор о славе земной, о ее бремени. Он: «Выдержу».

Тетрадь 3 (14 августа-5 сентября 1974)

14.8.

После мельницы нервная реакция. Ослабел. Восстановиться. Непременно держать форму. Прогулки. Ходьба.

Многие интересны здесь. Целый ряд людей уважаю. Некоторых даже люблю. Но близкой души — ни единой. И вряд ли будет. Единственное близкое мне существо в Израиле — Том [собака].

Гарик [10] — вот кто по-настоящему интересен и нужен мне. Но, думаю, не уедет из России и освободившись. Силы небесные, только бы он выдержал срок.

Сегал и Ронен [11] — литературоведы. Я тоже. Здесь точки (поле) соприкосновения и взаимопонимания. Но они — литературоведы-лингвисты, а я — литературовед-литератор. И здесь мы чужие. Они будут говорить и писать (Омри не пишет десять лет, Дима пишет мало и трудно) на своем профессиональном жаргоне. А я буду говорить и писать (много писать!) на русском языке.

У литературоведов кастовое высокомерие по отношению к литературным критикам. Дети! Литературоведение претендует на констатацию неких объективных элементов, черт произведения. Гаспаров [12] (в письме к Диме Сегалу): «Хорошо, плохо — понятия вне науки».

Критика дает эстетическую, т.е. по преимуществу субъективную оценку произведения. Критик хороший не может не понимать, не может не чувствовать литературу.

Литературовед очень даже может ни хрена не понимать и не чувствовать, но при этом «Совершать открытия». Лучший пример — Лотман, литературовед толковый, но ничего не смыслящий в литературе [13].

«Книга о русской рифме» Самойлова — сокрушительное доказательство того, насколько умный и талантливый литератор и в литературоведении выше профессиональных литературоведов (и самого Романа Осиповича Якобсона).

Корней Иванович. Смолоду. М.Бахтин — не литератор, не критик, не литературовед, даже не историк и не философ литературы (хотя всего этого предостаточно у него); он — великий мыслитель.

У литературоведов-лингвистов учиться точности, строгости в обращении с текстом. Учиться методике (но не методологии!) анализа. А синтезировать они не умеют. Дима и Омри — ловцы реминисценций. Сегал — поболее. Эрудиция их для меня непостижима и недостижима. Ничего, перебежусь.

...А кто же Андруша Синявский? А он — только литературный критик, но не литературовед. Будем одновременно с ним писать о Пастернаке. Очень замечательно.

Сегаловский разбор «Грифельной оды» — классика.

Кто оценил сполна «Царственное слово»? Гелескул, Петровых [14], Чуковская, Самойлов, Бахтин. Кто не понял ни аза? Леня Пинский [15]. «Дар», «Приглашение на казнь», «Лолита». Достаточно. Определенно не люблю Набокова.

Кафка: «Процесс».

1. Вне языка (нужды нет, что перевод; и Хемингуэя и Белля читывал в переводах — а каков язык!)

2. Автор смотрит на сконструированные им ужасы с другой планеты. Марсианин. Думаю, не ведает ни добра, ни зла. Персонажи — не люди для него, а объекты эксперимента. В этом смысле Кафка в подметки не годится своему учителю Достоевскому.

Кафка — визионер и провидец — это да.

«Котлован» можно и должно сравнивать с «Процессом» — по заданию и по контрасту.

Платонов — антипод Кафки.

1. Язык — по концентрации и свободному пространству — не уступает высшим образцам поэзии (Мандельштаму, например). «Котлован» и надлежит разбирать как поэтическое произведение, разглядывая каждую фразу, каждое слово.

2. Любовь к людям и вместе бесконечная жалость к ним. И поразительное понимание людей и истории. Чиликин (рабочий-большевик) — партийный уполномоченный по коллективизации, функционер.

«Котлован» и фрагменты из «Великой криницы» Бабеля («Колывушка», «Гапа Гужва»). «Джан», «Судьба человека», «Чевенгур» — полуфабрикат, подступы к «Котловану».

15.8.

Платонов и Бабель. По дарованию, по-моему, оба одной высоты — оба гениальны. Булгаков — не гениален, не великий писатель, но писатель блистательный. Его обаяние неотразимо. Как артист, который, лишь только появился на сцене — всех разом покорила. Один жест, одно движение лица — и все в его руках.

«Мастер и Маргарита» — талант, обаяние, ум — и темперамент, ненависть, кровь. Преинтересно: Гелескул не любит «Мастера и Маргариты». Подумать об этом.

Платонов и Бабель — равногениальны, но по осуществлению, по самореализации Платонов выше. Бабель раньше и более молодого убили. Платонов стал алкоголиком и умер в конце концов от чахотки, которой заразился от сына-подростка, посаженного по уголовному делу и отпущенного с Колымы (?) умирать домой. Отец ухаживал за ним и заразился: открытая форма туберкулеза. Работал Платонов дворником. Мария Сергеевна [Петровых] говорила, что не видела в жизни человека добрее и благороднее Платонова. Какой человек — такой и писатель.

Третье-четвертое место в русской прозе XX в. (Чехова отношу к XIX в.) делят Булгаков и Зоценко. Судят Зоценко обычно по его рассказам. Мало кто читал повести («Коза», «Апполон и Тамара» и др.) Если бы Зоценко написал в своей жизни одну «Козу», этого было бы достаточно

для бессмертия. Зощенко по достоинству оценен Мандельштамом в «Четвертой прозе».

Мандельштам про своего антипода Маяковского: «Первозданный поэт». Так-то. Мандельштам разбирался в литературе, в поэзии лучше мандельштамистов.

Мандельштам боготворил Пастернака. А Пастернак его при жизни в упор не видел. Вот смеху-то.

Мария Петровых не оценила Мандельштама как поэта только потому, что он за ней так энергично ухаживал, а она его — как мужчину — не воспринимала. Был у нее роман с Пастернаком в Чистополе. А потом насмерть полюбила Фадеева.

Пастернак сделал Ахматовой (видно, в конце 30-х годов) формальное предложение. Она рассмеялась.

Ахматова была влюблена в Блока. А он в это время волочился (думаю, успешно) за Ольгой Глебовой-Судейкиной.

Петербургская кукла, актерка —
Ты одна из моих двойников.

Князев — надо прочитать его единственную книгу стихов — застрелился, увидев Судейкину с Блоком на пороге дома. Анна Андреевна и в него была влюблена. Подруга Олечка регулярно отбивала у Ахматовой мужиков. А Ахматова обессмертила ее в «Поэме без героя». Такая женщина!

Мужья Ахматовой: Гумилев, Шилейко, Н.Н.Пунин, Гаршин. Она была в эвакуации, в Ташкенте. Гаршин, врач в военном госпитале, сошелся с молодой медсестрой. Ахматова в «Поэме без героя» писала о Гаршине:

Ты не первый и не последний
Светлый слушатель темных бредней.

Узнав о его измене, переписала:

Ты не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней.

Не последний — это точно. Ее последняя — и самая страстная в жизни — любовь: Исайя Берлин [16]. Роман начался (и тут же кончился, он вернулся в Британию), когда ей было примерно 56 лет. Она считала, что он — причина распутий 46 года.

За тебя я заплатила чистоганом,
Ровно десять лет ходила под наганом,
Ни налево, ни направо не глядела,
А за мной худая слава шелестела.

Вся поздняя лирика Ахматовой посвящена И.Б. Она увиделась с ним в Лондоне за год (?) до смерти. Что было за свидание? Что за разговор?

Тайна. И останется тайной. Она любила его до последней секунды... Писала о тайном браке с ним, о браке, скрытом и от людей, и от Бога.

Отношения между Ахматовой и Цветаевой. Между Цветаевой и Пастернаком. Какие сюжеты!

Раньше я смерти боялся, как большинство людей. Теперь не боюсь абсолютно. Умирать не хочу (жизнь — тоже не особенно). Проживу, сколько суждено, понимая, что смерть — не самое страшное, что может случиться с человеком в жизни. Умру, скорее всего, в Израиле. Предпочтительно в Иерусалиме. Но хоронить меня будет не Саша. И не другие мои дети, если — паче чаяния — они у меня будут. Составлю духовное завещание по всем правилам европейского искусства. Урну с моим пеплом переправят в Россию. И Юрий Всеволодович Белоусов [17] зароет мой прах в русской земле. На еврейском кладбище, в Вострякове. Рядом с моим отцом. Никто не любил меня в жизни так, как любил отец.

19.8.

Так наз. литературоведы литературы не ведают, как лингвисты не ведают языка, ибо литературоведенье — не что иное, как побочный (и довольно дешевый) продукт литературы; а хорошая критика — часть литературы (когда же литературоведы суверенны — независимы от литературы — получаются, в лучшем случае, лотманы.)

Для Бахтина литературоведение только методика, а цель и смысл — мирозерцание.

Р.Якобсон, выступая как хороший литературовед, также стремится понять жизнеотношение (Маяковского, например). И тут он больше критик, чем литературовед.

Единственная страна, где не умеют пить, наверное, Россия. Нельзя ощущать вкус спиртных напитков, поглощая их в таком количестве. Ю.Ф.К. захлеб давился армянским коньяком, запивая его жигулевским пивом.

Израиль — прекрасная чужбина.

Лев [Толстой] сверхъестественно, беспредельно гениален. Умен «до глупости». Интеллект — камнедробилка. Но главное — темперамент. Отсюда все крайности, нелюбовь и пр. Темперамент Достоевского тоже страшен, конечно, но другое, совсем другое: бесплотный темперамент. Темперамент Толстого — кровь, страсть. Старик написал «Хаджи-Мурата».

20.8.

Ближе других мне будет здесь Гершович и Файнберг [18]. Их друзья — мои друзья (там!)

Скучаю по маленькому Авербуху. С ним легко и интересно.

Не ишу слов. Теперь слова меня ищут. И находят.

21.8.

Борис Чичибабин

Кончусь, останусь жив ли —
Чем зарастет провал?

В Игоровом Путивле
Выгорела трава.
Школьные коридоры
Тихие не звенят.
Красные помидоры
Кушайте без меня.
Как я дожил до прозы
С горькою головой?
Вечером на допросы
Водит меня конвой.
Лестницы, коридоры,
Хитрые письма.
Красные помидоры
Кушайте без меня.

Написал [Чичибабин]:

Не в игрищах литературных,
Не на пирах, не в дачных рощах,
Мой дух выковывался в тюрьмах —
Этапных, следственных и прочих.

.....

И все-таки я был поэтом,
В три Бога мать, я был поэтом
и подыхаю как поэт.

Напечатали:

Не в игрищах литературных,
Не на пирах, не в дачных рощах —
Мой дух выковывался в буднях,
Трудах строительных и прочих.

.....

И все-таки я был поэтом,
И все-таки я был поэтом
И побеждаю как поэт.

Бог. Сперва: нет; потом: может быть, есть; теперь: «может быть» еще сильнее. Но верующим не стал и не стану.

22.8.

Горнило. Геенна. 9 месяцев. Новорождение. Ясновидение (полнота духовной жизни) - страдание.

Полнота духовной жизни - страдание за всех. Полнота страдания.

Если евреи не отучатся говорить хором, не научатся говорить по очереди, т.е. слушать, т.е. уважать друг друга — их перебьют.

Лучшие слушатели — Гелескул и Бахтин. Аристократия.

Ударение. Тенденция. Разговорная стихия. Фиксированное ударение. Поэты («антилингвисты») — хранение языка; лингвисты («антипоэты») — безразличие к поруганию языка, т.е. к самому языку. Хамизация языка. Массовая культура. Хамская лингвистика. Остатки фольклора (деревня, Север, Серафима Никитина (лингвистка-поэт) — народное достояние, спасение погибающих сокровищ. Сколько погибло безвозвратно!

Не успеваю писать мысли. Не помогают скоропись, концентрация, сжатость. Устаю нервно. Не только мысль перегоняет слово (так должно быть), но мысль перегоняет мысль. Безумный в Кунцеве: «Я пишу столько-то поэм и столько-то стихов за ночь». Прервать дневник? Не думать? Как? Уж не сердцем ли жить? Это — дотла.

Лена Толстая: «Что тебе больше всего нравится в Израиле?»

Дима Сегал: «Я себе больше всего нравлюсь в Израиле».

Майке кажется, что Толстой — зол, безжалостен. Ко мне он добр. Добра сама материя его прозы (Гейне: «материя песни»). Добра, здорова и животворна, как ни у кого, кроме Пушкина.

Заснул днем чуточку. Сон. Впервые про Израиль. Страшный сон. Хуже яви. Было [во время депрессии]: повторяющийся, неотразимый сон про Россию, что вот в последний момент не уезжаю, извернулся, перенервировал; невыносимая радость во сне («я самый счастливый человек в мире») — и кошмар пробуждения.

Нервная слабость, неустойчивость. Вверх, вниз. На мельнице, бывало, работал по двое суток не спавши — не мог, не помогли снотворные. 9-го мая вышел из больницы, 10-го с Ишаягу полуприполз на мельницу. К июню ожили мышцы, воскресло тело. В середине июля проснулся мозг (не прошло еще одного-полтора месяцев). Ишаягу Авербух: новорождение в муках, спасение физическим трудом. Дневник.

И.А. — претворенная (сублимированная) телепатически, провидчески — гениальность (нереализованные задатки). Он боится своего дара, считает, что это — не от Бога. А это, хотя И.А. далеко не святой, — от Бога. У него ничего нет от лукавого. Дар от Бога — недодаренный или передаренный. Откуда мне знать? Не зсмой дар.

В.Файнберг ближе к святости, но не так духовно одарен. Хотя тоже одарен.

Крыши университетские [19]. Все балконы. Деревья. Футбольные ворота. Лопнувшая веревка. Завидовал больше всего мертвым, но также и парализованным, медленно разлагающимся полутрупам в дурдоме.

Ненасытность художнического любопытства, плотолюбие Бабеля — стопроцентное здоровье. Платонов наоборот: несравненные изображения больной, страдающей, голодной, чахлой, хилой, умирающей плоти.

Булгаков здоров как писатель. Зощенко — наоборот: постоянно занимался самолечением.

Комплексы — вообще примитивное явление духовной жизни. Комплексы примитивных так же примитивны, как и комплексы великих, Гоголя или Достоевского, например. Их комплексы придавали определенным формам их духовному содержанию, но не комплексами определялся масштаб, калибр этого содержания. Все великое и высокое — вне комплексов.

Аскетизм — передержки или издержки темперамента у Толстого. Его схема — усмирение собственной плоти, во всемогуществе своем держащей соперничать с самим духом.

Толстой — здоровая плоть и мятущийся — как бы независимо от плоти — дух. Чистая духовность. И чистая телесность. Гармония: здоровое страдание, здоровая боль.

Достоевский — большая плоть; дух, мятущийся в сугубой зависимости от больной плоти.

Темперамент Толстого — жизнь, кровь, страсть [неразб.]

Темперамент Достоевского огромен, но бесплотен. Видимость чистой духовности, на деле во многом — сублимация немощной плоти и озарения, откровения. Дисгармония: нездоровое страдание, большая боль.

23.8.

Солженицын — самый бездарный и пошлый в отношении секса писатель (Костоглов [в «Раковом корпусе»], «Август Четырнадцатого»).

А.А.Ахматова считала «Процесс» Кафки лучшей книгой XX века.

Тетрадь 4 (6 октября-21 декабря 1977)

10.11.

Ахматова «О Пушкине», с.53: «...наш необработанный язык» (письмо Баратынского к Вяземскому от 20 дек. 1829 года).

Так быстро обработать литературный можно было, конечно, благодаря обработанности разговорного, народного. Державинское косноязычие — когда сплошная «оборотная» сторона, а прорывы сквозь нее мощных поэтических выплесков — лицевая; литературное вообще было худо, а лучшее в нем было нелитературным.

Обработка языка шла по пути нарушения, разрушения канона литературного. Мера таланта была мерой дерзости языковой и тягой к просторечному слову.

Крылов. Новая литература строилась на постепенном разлитературивании языка.

Современный поэтический канон символизирует метафора. В современной поэзии метафора есть сверхприем, суперпризнак литературности, ее общая форма.

«Словечка в простоте не скажут, все с ужимкой». Учиться говорить без ужимок. Пастернак и Мандельштам — вершины метафорического письма — и его преодоление. Ахматова — сплошное преодоление. Бродский — его декаданс. Поначалу в ярко талантливом проявлении; чем дальше, тем больше в виде собственного упадка. По слабеющим следам Бродского, зверя сильного, идут шакалы, пожирающие его отбросы, отходы, затем извергающие их в виде собственного творчества (не такова ли вся ленинградская молодая плеяда? [...]) И молодая Москва, небось, не чище. Стервятники».

Вознссенский — очевидная и злая карикатура на метафорическую школу. Кукла, механический болван и потому как бы не в счет, но в рамках названной поэтики представляет историко-литературный

интерес. Идущие по его пятам — просто недоросли, «грамоте тихо знающие».

По следам Бродского идут снобы новой формации, гурманы, эстеты, словом, «интеллектуалы».

Берут от мэтра сплошной вседозволяющий метафоризм, модный ложноклассический реквизит, и, конечно, центропулизм: возведение своего — разумеется, страдающего и вместе опустошенного — «я» в лик и ось мироздания.

11.11.

Преимущества раннего Пастернака перед поздним (если даже считать, что они не уравновешены обратными преимуществами) есть преимущества молодости и темперамента. Однако:

Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

— есть для русской поэзии общая ориентация, курс генеральный. (Особый вопрос — в чем эта простота сложнее метафорической сложности, в чем проще. Сравнить, конечно, сложности поэтик, а не поэзий).

Черты естественности той...

С начала XX века — символисты; метафоризация поэтического образа была его естественным выходом из долгой спячки, из затянувшегося, как летаргический сон, шаблонно-косного, мертвенного состояния. Метафоризм стал орудием оживления и обновления поэтического слова, застывшего в своих узких, первичных и привычных семантических пределах, как в ячейках сот («дурно пахнут мертвые слова»). Метафора явилась видом энергии, способом гальванизации слова.

Но на сегодня, кажется, уже не меньший срок, чем 80–90 годы, длится власть не то, чтобы метафорического трафарета (хотя и так), но трафарета метафоричности.

Повальная иносказательность освобождает от прямого смысла и, в конечном счете, от смысла вообще. Как на абстрактной живописи закономерно спекулирует любой пачкун холста, так на панметафорическом стихописании — любой бумагомаратель. Положение таково, что верный талант не может пробыться в этой системе и атмосфере, а должен выбиться из нее.

Вершин гениально-содержательного, первооткрывательского и мирообъемлющего метафоризма достигли Пастернак и Мандельштам. Это пространство, видно, было исчерпано. И оба, оглянувшись каждый со своей вершины, обратились к иным — в другой системе координат лежащим — высотам, к новой (старой) топографии. Ахматова всегда шла этой тропой — прошлого и будущего. Мандельштам, в отличие от Пастернака, не делал заявлений на этот счет. Пастернак: «Буду писать, как сапожник». Оба — Мандельштам и Пастернак — на переломе 30-х годов, а Мандельштам — на сломе жизни. Не после ли «Стихов о неизвестном солдате» (указал мне Гриша Берман [20]) намечается новая

тенденция? По Г.Б. кончается «семантическая поэзия», то есть исчезает собственно метафорическая многозначность слова. Тенденция, подозреваю, в разрежении метафорической сгущенности; причем концентрация метафор снижается никак не в ущерб его, Мандельштама, всегдашней колоссальной смысловой концентрации.

По простоте синтаксических построений это как бы возвращение к поэтике «Камня», но на другом, понятно, уровне, с огромной поправкой на то, что

Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра.

(«Я скажу это»)

Поправка эта состоит, в частности, в определенного рода неуклюжести, как бы в косноязычии, обезлитературенности слова, в отличие от изяществ и стройностей «Камня», что как-то напоминает порой Платонова; напр.:

Обороняет сон мою донскую сонь
И разворачивает черепах маневры,
Их быстроходная взволнованная бронь
И любопытные ковры людского говора
.....и бровь, и голова
Вместе с глазами полюбовно собраны.

Еще эта поправка — в небоязни высказывать простыми до детскости словами нравственные истины (слово не стесняется себя и ни во что не рядится, не страшась упреков в морализаторстве, ибо своей жизнью и своей правдой оправдано).

И когда я умру, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Чтоб раздался и шире и выше
Отклик неба во всю мою грудь.

(«Заблудился я в небе»)

Не таков ли Державин в псалме, рифмуя «добро» и «зло»?

Возможно, что стихи после «Неизвестного солдата» были переходом к перелому, как для Пастернака 30-е годы, начиная со «Второго рождения».

12.11.

«Смола кругового терпенья», «Совестный деготь труда» выступают теперь как таковые — черное, чернорабочее, земляное — чуждое изошренности, ухищренности всяческой и, между прочим, ассоциативно-метафорической. В каком-то смысле Мандельштам тоже стал писать, «как сапожник». Характерно, например, «песчаник честный» («Я видел озеро». Не Шагала ли картины описанье?).

Может быть это точка безумия,
Может быть это совесть твоя:

Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

1-я строфа. Может быть, в этом стихотворении — ключ ко многому в последнем слове Мандельштама.

Появляется народно-песенный лад у Мандельштама. «Клейкой клятвой пахнут почки», «Киев, жинка, разумеите» («Посеяли гайдамаки»), «На меня нацелилась груша да черемуха» (ср. Есенин).

И в этом тяга к «неслыханной (у Мандельштама) простоте».

За неслыханную — новую (староновую) — простоту придется, естественно, расплачиваться (как вообще за добро).

Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.
Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

Кажущееся ухудшение качества вещей Мандельштама, как бы снижение доброкачественности стиховой фактуры — на самом деле устремленность его поэзии в новое качество; это было, видимо, начало большого поворота, но оно совпало с концом жизни.

Есть литературоведение, безразличное к литературе, и литература, само собой, к нему безразлична. Как женщина к онанисту. Она ничего ему не подарит.

Исследовательская методика преобладающего в нынешней филологии типа подобна познавательным действиям слепых. Слепой обследует, ощупывая пальцами, предмет, скажем, лицо, осязательно фиксирует черты, детали и сопоставляет свое, особое представление о предмете в целом. Но это представление слепого, лица он не видит. Так литературовед фиксирует частности, не видя целого — вещи. Не видя произведения, толкует о том, как оно произведено, о поэтике. Порой детали разбираются дельно — в силу разработанности методики, общевыработанной зоркости пальцев. Порой смехотворно, когда за лицо принимается иной соразмерно-выпуклый предмет. Но и толковые разборы такого рода, увеличивающие сумму научной информации, удручающе мелкотравчаты. Профессиональная неспособность к пониманию целого и главного даже при удачном отборе подробностей — накладывает на все печать унылого убожества; и самые подробности как-то искажены.

16.11.

Признак подлинно-художественного образа — ощущение открытия, т.е. откровения, а можно сказать — чуда. Метафора — одна из форм реализации образа, ставшая — в силу своей монопольности — реакционной (как всякая монопольная форма, впадшая в застой и не дающая ходу другим формам; на этом пути возможность действительных открытий в русской поэзии сомнительна, это, кажется, уже не путь, а тупик).

Ахматова всегда шла другим путем и завершила его «Поэмой без героя», большим поэтическим театром (в основе всего искусства — игра,

но только в театре и в исполнительском музыкальном искусстве вещь названа своим именем).

Какого рода тайны и чудеса «Поэмы» (за вычетом неведомых затекстовых, биографически-бытийных, событийных реалий)? Как всегда у Ахматовой, это отнюдь не сложность семантико-метафорических ходов. Не иносказательность, а недосказательность (ср. Ахматова в «Каменном госте» о Пушкине: «Головокружительный лаконизм»). Сложность пересечения и совмещения различных пространственно-временных планов, сюжетных, исторических, лирических. Полифония. Соотнесенность голосов. Выделение собственно авторской партии в сплошном авторском голосоведении (подтвержденном монолитной ритмико-строфической структурой поэмы). Словом, лирический театр Ахматовой, может быть, сложнейший из всего, что находим в русской поэме XX века, есть театр прямого, а не переносного смысла слов. В этом отношении справедлива оговорка автора об отсутствии «третьих, седьмых и двадцать девятым смыслов» в поэме. Но только в этом (не считая цели автора — пресечения «нелепых толкований»). В поэме найдется и сто двадцать девятый смысл (не считая кривотолков). Но это — многосмысленность живого слова вообще, поэтического стократ, а гениально-поэтического — соответственно. А не многосмысленность иносмыслов (иносказаний).

21.11.

Все трагическое искусство — крик рождением выброшенного в этот мир ребенка, испуганного этим миром до конца жизни.

Воинствующий характер трагической поэзии — преодоление, компенсация врожденной робости (по этимологии слова робость, робеть буквально — становиться ребенком, впадать в детство).

30.11.

[После цитаты из книги Германа Когена «Религия разума на основе иудейских источников — «Сион», 1977, № 21:...«Монотеизм — это подлинное утешение истории»]:

«Утешенная история» — ср. гоголевское о Карамзине — «благоустроенная душа». Душеустройство, душеустройство. Историческое мироустройство. Так ли мало — три тысячи лет? В сравнении с чем — мало? Где мерка? И что устроили? Утешение — да. Но устройство души у людей разное, а потому — и понятие о ее благоустройстве [разное]. В «Выбранных местах» [Гоголя] критерий патриархально-иерархический: Бог — небесный Государь, хозяин; любовь — т.е. ее суррогат — преклоняющийся восторг — направлена от человека к его хозяину. В «Религии разума» критерий социально-этический — любовь — направлена (подчеркнута направленность) от Бога к человеку.

Ницше обожествляет в человеке то, что считается атрибутом божества — властную силу, абсолютную волю к ней; это вывернутый наизнанку монотеизм Бога *сил*, но не любви; а может, эта изнанка и есть скрытое психологическое нутро, ядро религии, одна, во всяком случае, из ее фундаментальных подонок. А стремление к равенству — к суррогату любви — есть мировая идея социализма. Бог — Сила и Любовь. Не

противоречие ли — принцип аристократический (иерархия сил) и демократический (равенство перед Богом)?

11.12.

[После цитаты из романа В.Жаботинского «Пятеро» об обаятельности «эпох распада», но и о желании Жаботинского жить без соседей, всех людей разместить по островам]:

И я — в отличие от могучего автора этих слов — не только не способный, но и не желающий выйти из распада (даже путем чуда не согласившийся бы выйти из него, из себя), говорю: да, без соседей; да, на островах. Иначе не могут народы. Без соседей по квартире, по дому. Израилю — судьба Португалии. Тихая, невидная оконечность полуострова и — Европа. Пока это невозможно политически, а политика обусловлена географически. Но это, думаю, единственное решение умораздирающего еврейского вопроса. Решение это — в его снятии. Его необходимо закрыть. Объективных предпосылок для этого пока не видать, а потому идеяка отдаст фантастикой, — но меньшей ли фантастикой казался Израиль? Как страшно подумать! — должны сложиться объективные обстоятельства в диаспоре, чтобы евреям захотелось пожаловать домой, чтобы ими овладело это субъективное устремление. Ясно, какой не зависящий ни от чего постороннего и даже вопреки ему, а также вопреки эпохальным традициям — должен совершиться для этого субъективно-племенной перелом в еврейском сознании. Это отказ от мировой роли, от мессианства. Ограничиться своим островом, в этом смысле похоронив гордыню, основанную на былом историческом величии, будь то преподнесенные миру монотеизм и социальная этика (закон; пороки), будь то завоевания ума и безумия, добра и зла, добытые евреями в истории рассеяния — внутри и для других народов. Португалия отрохала в свое время свои великие географические открытия — и погрузилась в более или менее благополучное провинциально-ограниченное существование, не разрывая, естественно, связей, культурных и иных, с миром, но ни на что особенное, при этом, столь же естественно, не претендуя — ни на какую мировую исключительность. И нам бы когда-никогда эдак устроиться! Для этого не надо, чтобы мы были не лучше даже других, — мы и так, сй Богу, не лучше. А пока желательно, чтобы идеологи еврейства — идеологи не от богословия (тем на роду написано судить иначе), а от политики и вообще от светской общественной мысли идеологи — скажем так, посдержаннее ораторствовали о провиденциальной исключительности, богоизбранности аврамова семени. Сегодня фалафельщик с улицы Яффо об этой самой избранности своей и так, возможно, задумывается нечасто, а ешиботник из Меа Шеарим [21] о ней, натурально, никогда не забывает; но дело решает не это, а то, как осмыслит, как ощутит свое место в мире, если живы будем, через икс поколений некий средний, типичный израильтянин. Еврей, еще не сварившийся пока в нашем генетическом чутунке, но на глазах варящийся и получивший уже некоторые, определенные черты. Эти черты удручают взор еврея-европейца, человека распада, своим марокканско-американским или, на другой манер, касриловско-американским же стандартом, беспощадно обнаженной посредственностью. Но именно этой посредственностью, только становящейся покуда, но, сдается, уже запрограммированной биологически заурядностью, должны

бы радовать глаз упомянутые черты. Я бы хотел, чтобы когда варево поспеет, мы — новонародное тело — оказались не хуже других, крепко уповая на то, что быть лучше нам не угрожает. Вспомним, что слово «посредственность» происходит от *середины*, «заурядность» — от *ряда*; так вот: чтобы не были по отношению к другим народам — из ряда вон, чтобы — в ряду, в середине (ну, конечно же, и самая посредственность на свой образец, а иначе — вся затея не вышла, не выкипела, из кусков древнееврейского племени не сварилась нация, и вопрос наш иным, горьким образом закрыт).

Желаю Израилю не исторического прозябания, а исторического процветания. Однако, для такого цветения, как известно, необходима культурная почва, а у нас ее нет (есть подпочва — библейская — что много, но для формирования современной нации — недостаточно).

У других народов такую почву составляет непрерывность культурно-исторических (далеко не только религиозных!) традиций. А наш разрыв — сколько разрывов — не преодолеть высокомерной оглядкой на ветхозаветное величие и ссылкой на все новейшие и прочие успехи — включая само новорождение Израиля. Новорожденному младенцу даже самая древняя кровь не дает оснований заноситься перед взрослыми; он должен собственными (а не далеких предков) ногами пройти все трудные возрастные ступени, не слишком задирая нос кверху, а оглядываясь все себе под ноги, т.е. с некоторым смирением. Последнему скромному качеству и следует поучиться ему, еще неведомому, в сущности, отпрыску одного жестокословного рода. Такой путь я и называю «португальским» вариантом. Речь, стало быть, о старте, о направлении — в смысле определенной нравственной ориентации — а не о финише, который никому не известен. Поменьше — с первых шагов! — думать, кто куда первым прискачет и кто кого за собой приведет. Научимся сперва ходить. А заодно прикинем, нужна ли вообще, полезна ли нам слишком резвая в отношении всяческих приоритетов и притязаний прыть. Бьют не только отставших, но и зарвавшихся. На поле, где идет игра национальных самолюбий и честолюбий, бьют, в конце концов, не столько отставших по этой части, сколько зарвавшихся. Невредно порой поумерить амбиции.

Израиль — восстановление еврейской государственности и создание независимого еврейского общества, это необходимые и, надо полагать, достаточные предпосылки решения национального вопроса — проблемы народообразования — но это еще не есть самое решение названной проблемы.

«Португальский этап в принципе может наступить только после нынешнего, «героического» (см. Ю.Марголин «Несобранное», [Тель-Авив, 1975] с.16: «Здесь люди готовы умирать за свободу и за то, что считают своим неотъемлемым правом. И не потому, что они лучше и моральнее других. Здесь просто нет другого выхода. Не люди, а сама ситуация приводит к героическому самоутверждению») — если когда-нибудь кончится «героический»; это тоже, кажется, нам не вдруг угрожает, но он [«португальский этап»] исподволь вызревает внутри последнего [героического], являя наружу свои главным образом неприглядные («антигероические», «мещанские») черты. Сегодня помощь, питание, со стороны богатых родственников мира сего (еврейства Штатов, в первую

голову) вызваны «героической ситуацией» и жизненно необходимы; но вместе это работает объективно на самое худшее, что в будущем может окрасить наш «португализм»: братская эта помощь формирует (опосредованно — через сложившуюся на ее базе паразитарную экономику, в чем виновата, видимо, не самая поддержка, а распоряжение ее средствами, то есть экономическая политика поддерживаемых, нас) — да, формирует уже социальный тип надменного нахлебника, который (мне положено!), укоренившись, может стать традиционным социально-культурным, в данном случае — принципиально антикультурным — типом. Это наши накладные — на босовой героизм — расходы, это явление, по сути своей противоположное духу трудового героизма основателей и строителей страны. От того, восторгается в психологии масс, в национальном характере, в культуре — нрав избалованного до капризов и прихотей «бедного» родственника или заложенный в самом основании Израиля характер труженика и борца (не только бойца!) — зависит наше будущее: нравственно-культурный облик формирующейся нации. В эту, решающую, альтернативу ее важной составной частью, а вернее — всепроникающим, всеокрашивающим ее элементом входит и особая дилемма: национальное чванство и непомерные претензии — либо трезвое («португальское») чувство меры, ощущение своих границ, своего места на земле.

«Народ — живая связь поколений» (Ю.Марголин «Несобранное», с.163.)

13.12.

Поэт — это тот, кто считает (по Гумилеву), что дерево или собака прекраснее любого произведения, которое посвящено им.

Стандартный критик (по Чернышевскому) — это тот, кто в том же духе рассуждает на ту же тему.

Идеальный читатель — тот, кто не смешивает эти вещи.

Дура звонко-льдистая: если мороженой щучкой ударить об стол — произойдет ее, [...] звук.

20.12.

Мне бы мимо Господа Бога как-нибудь сторонкой пройти. Я Его не знаю, не ведаю — и Ему бы, благодетелю, про меня забыть: не казнить, не жаловать. Он сам по себе, я сам по себе. Так бы всего душевнее.

22.12.

Искусство есть жизнь потому, что оно есть форма *познания* жизни — и, следовательно, оно есть ее обогащение, рост, значит, оно органически входит в ее состав.

В какие-то периоды я вдруг веду дневник. Никак не могу не вести. Потому что он сам меня ведет. Потому что не я ишу мысли и слова, а они меня ищут. Всегда бы так! Порой даже верится в такое чудо.

Тетрадь 5 (27 декабря-16 августа 1978)

27.12.77

Вчера передал стихотворение Мицкевича Фромеру. Жду подстрочника [22].

4.1.78

Думаю так: хотя достойное отношение к животным еще не доказывает высокой породы человека, но худое отношение к ним (отчужденность, безразличность, страх) всегда наводит на грустное размышление относительно породы данного субъекта и целых категорий лиц.

Интересно, справедливо ли в какой-то мере наблюдение, что религиозные натуры (т.е. не просто верующие) есть чаще всего натуры антихудожественные; да, что-то в этом есть.

9.1.

[...] Дело в том, что я жизнь не люблю; это нуждается в разъяснении. Жизни только *своей* не люблю (и не любил отродясь), а жизнь как таковую — мировую, всеобщую (биологическую там и проч.) я всегда уважал и — в общем-то любил.

10.1.

Фима Вольф [23]: смысл жизни — познание и созидание; цель — наслаждение смыслом.

У евреев есть историческое право [на Землю Израиля].

1300 лет существуют арабы. 350 — американцы.

Садат не сказал о праве евреев на эту землю; Бегин о праве арабов сказал.

18.1.

17-го кончил «К русским друзьям» и дал Фромеру. Когда-то и что-то из его намерений выйдет.

20.1.

«Хроника» №45, с.75 (25.5.77).

Юрий Федоров [24]: «Насколько я знаю случаи применения наручников, их всегда надевают на 23-25 см выше запястья. З/к теряют сознание от адской боли. У меня лично руки не работали трое суток. Наручники применяются произвольно и чаще всего в виде наказания. Меня постоянно терроризируют применением физического насилия — наручников».

21.1.

«Мир не делится на разум без остатка» (Марголин «Диамат»)

23.1.

Привели дети щенка. Подбитая (надеюсь, что не сломанная) левая задняя. Истошен. Черен с проседью. По виду — смесь чертенка с обезьянком. Судя по причиндалам, очень маленький. Несомненно умен. Задняя левая куда хуже была в свое время у Тома. Вряд ли кто возьмет. Ничего, выживем.

13.2.

Сергей [Ковалев, в лагере] отказался от переписки, не получает и не отправляет писем.

14.2.

Наука об искусстве должна быть — выражая собой имманентный мир искусства, его законы — подобная искусству, как математика; т.е., философия искусства должна быть:

а) сама искусством (искусством природы!)

б) наукой — не в позитивно-прикладном, естествоиспытательском смысле, где идея живет по законам природы, — а в математико-философском, формально-логическом смысле, где идея хоть не живет по законам (т.е. идея эта не есть чистый образ), но подчиняется своим имманентным законам (как математика), а не законам природы.

«Говорит Москва».. О, если бы! Москва угрожающе молчит: сколько, сколько уже времени нет писем! Лидочка [Л.К.Чуковская], дошло ли до Вас мое!

См. машинопись «Вакханалии» в контексте...», с.29-30: «Может, вся сила христианской идеи в обожествлении страданий, в облагороженности их как страданий не тела только, но — главное — души; и в этом же скрыт смысл (победительный) идеи-образа Богочеловека. Тема страстей Христовых — страданий человеческих».

См. Борис Пастернак «Люди и положения»: «...с малых лет... я верил в существование высшего героического мира, которому надо восхищенно служить, хотя он приносит страдания. По сути потому, что он приносит страдания».

Люди, естественно себя ведущие, выступают в довольно редкой роли — в роли самих себя.

В отношении всякого мастерства человек своего *верха* знать не должен и, в конечном счете, не может. Но должен знать свой *низ*: уровень, ниже которого не должно опускаться его ремесло, т.е. не может опуститься он сам, не роняя себя.

22.2. Амир [ребенок] по поводу басни «Стрекоза и муравей»: «Муравей был плохой».

Познакомился с человеком. Сеня из Вильнюса;64 года. «Музыкальный мастер», — произнес несколько раз скромно, с достоинством и убежденностью. Мастер = человек. Ср. А.Пятигорский о слове «мастер» в уничижительно-презрительном контексте в статье «Пастернак и «Доктор Живаго» — «Время и мы», 1978, № 22, с.168, сноски первая.

26.2.

22-24 часа. Полиция объявила о пропаже двух мальчиков — Йоси и Рами, 8-ми и 12-ти лет — из соседнего, 15-го дома. Через некоторое время, гуляя с псами, видели ищейку на длинной веревке. Видно, шла по следу. За собаководом — еще человек 5-6. Попросили убрать собак. Силы небесные, если бы что-нибудь помогло найти детей! Живых.

27.2.

Утром узнали, что дети найдены. Рами был наказан в школе и прятался от отца.

28.2.

Люди разделили людей на разные группы. И разделение это (в общем) верное. Племена, классы, партии, сословия, касты. Но, может быть, главное — естественное — разделение людей, это: на тех, кому безразлично (так хочется жить!) как (за что, почему) умереть, — и тех, кому не безразлично. Самоубийство (нежелание жить) — несколько особый случай. (Конечно, образ смерти вытекает из образа жизни, — но не прямолинейно).

29.2.

На основании археологии (недавней, вроде бы) известно, что Ур Халдейский 4 тысячи лет назад (выход Авраама) являл собою высоко развитую цивилизацию. Многоэтажные здания, ватерклозеты и т.п. Торговля с очагом цивилизации в долине Инда. Видимо, и с Египтом (еще додинастическим). Таблички. Извлекали корни квадратные, кубические и проч.

Авраам вынес одно: идею монотеизма. И стал родоначальником пастушеского племени.

28.3.

Я: — Вот ты, Глеб [собака], когда-нибудь умрешь; все мы умрем...

Лена: — Брось ты эти шуточки...

Я: — А что? И ты ведь умрешь.

Лена: — Ну, это я как-нибудь переживу!

Вас. Вас. Королев [25] любил говорить: «Лучше быть один раз трусом, чем всю жизнь покойником». Какое поругание логики! Наоборот: умираешь один раз, а трусом остаешься на всю жизнь. См. конец XI главы «Хаджи Мурата».

«Ищут пожарные, ищет милиция ...ищут везде и не могут найти» [26] — потрясло в детстве и сейчас. Русский характер. Искали, к несчастью, не тех и, уж конечно, находили. Разработать сюжет очерка о русском и русско-советском (в хорошем смысле) характере.

Смысл (полный) слов Г.Владимирова: «Серые начинают и выигрывают» — вплоть до физической смерти противника и только; это еще не окончательная победа; окончательно (см. Владимирова же: «чувство истории») не выигрывают вообще. Что есть конец? Эндшпиль? В шахматах — да; в жизни — еще не конец: чувство истории - Марголин.

Католич. церковь: нет спасения вне церкви.

Талмуд: у праведников народов мира есть доля в загробном мире.

Отмечу, что благородно-демократическая традиция в иудаизме, безусловно, фундаментальна: «люби труд и ненавидь барство» (Талмуд, Поучения отцов, гл. 1,10)

Тут Марголин отсылает нас к знаменитым словам Гилеля: «Там, где нет людей, постарайся быть человеком» (Талмуд, Поучения отцов, гл. 2,5).

3.4.

Живая, мертвая речь (как живая и мертвая вода). Вот главный словоразличитель, словораздел.

Я: «Сексуальный бандит».

Л. перевел для себя произвольно, спонтанно: «Сексуальный маньяк». Перевод живой речи на мертвую.

6.4.

Если чувствуешь, что у тебя мания, так сказать, антидепрессия — выжать из нее все, что можно!

12.4.

Майка: «Единственное оправдание Бога в том, что Его нет». (Это не атеизм; атеисты не считают нужным Его оправдывать, т.е. размышлять о Нем, о Его бытии).

Со слов Марьи [Розановой, жены А.Синявского] (здесь, у нас, в Иерусалиме) Л.Чуковская (в связи, кажется, с Марамзиным): «Еще от Синявского не отмылись».

13.4.

Л.Толстой (темперамент, крайности).

1). Биологический дуализм — плоть-дух. Аскеза — крайнее (как во всем, всегда) насилие над плотью, ее подавление во имя духа — чтобы не вышло наоборот.

2). Природный (экологический, антииндустриальный) инстинкт.

3) Гуманистический инстинкт (во многом — вопреки «звериности», жестокости собственной природы), предчувствие небывалой эпохи (эскалации насилия. N.: предчувствие грядущего фашизма-коммунизма у Герцена, Толстого, Достоевского).

21.4.

Мамино: жалко умирать...

1.5.

Талант Маяковского м. быть весь в интонациях, напр. (цикл «Америка»): «Даст он, черта с два» — и т.д. — то есть: опять же *детское* — и только, и все.

«Душа в заветной лире мой прах переживет». Где здесь традиция? Где сам Пушкин. Сравнить с другими «Памятниками». Вот пушкинское — материалистическое, видите ли — понимание бессмертия. Вот как.

Может, самое страшное в смерти — неизвестность: что *потом*. Очень надеюсь, что *ничего нет, ничто?* Сильнее, чем жажда полноты бытия, может быть только жажда полноты небытия, покоя.

15.5.

Что такое конечность вселенной с точки зрения современной физики? «Насмешка над безумием жизни начинается с насмешки над самим собой» (У.Чеймберс) [27].

«Жизнь страшна, безумна и бездонна» (Блок). Последнее всего страшней людям. Это невыносимо, им нужно дно (либо крыша) — это и есть боженька.

«Ни дна тебе, ни покрывки» — проклятие.

10.6.

На поверхностный — хоть и верный — взгляд, страдания либо облагораживают человека, либо, напротив, уродуют его. Более глубокая точка зрения состоит в том, что страдания резко выделяют, подчеркивают то, что есть в человеке, что заложено в нем природой, обнажая благородное или безобразное начало. Путь страданий — путь поляризации личностей (яркий пример тому — теща [28]). А бывает ли так, что страдания утрируют все лучшее и все худшее в одном человеке — одновременно? Вряд ли. Утрированное добро — добро ли это? А уж утрированное зло — точно зло.

28.6.

Койка — покой — покойник. От-дых. Отдышался — окончательно отмаялся, отмучился.

Подлинная полнота — полнота небытия. Нет ничего страшнее мысли о загробном инобытии. Ужас, если *не* в ничто, *не* в никуда, *не* в никогда.

Борис Чичибабин

Сними с меня усталость, Мать-Смерть.
Я не прошу награды за работу.
Но ниспосли остуду и дремоту
На мое тело, длинное, как жердь.

На лоб и грудь дохни своим ледком,
Дай отдохнуть — светло и беспробудно.
Я так устал — мне средю было трудно
То, что другим привычно и легко.

Мне книгу зла читать неволю,
А книга блага вся перелисталась.
О, Мать-Смерть, сними с меня усталость:
Покрой рядом худую наготу.

Я верил в дух, неистов и упрям,
Я Бога звал — и видел ад воочью.
И бьется тело в судорогах ночью,
И кровь из носу хлещет по утрам.

Я так устал. Мне стало все равно.
Ко мне всего на три часа из суток
Приходит сон, томителен и чуток,
И в сон желанье смерти вселено.

Одним стихам вовек не потускнеть...
Да сколько их останется, однако.
Я так устал, как раб или собака.
Сними с меня усталость, мать-Смерть.

1965

1.7.

Коммуникации, контакты людские.

Исаак рассказал, что кембриджские девочки ездили в экскурсию в Москву — так вот, их поразило, что бабки, сидящие с детьми на бульварах, разговаривают между собой; а у них — не разговаривают.

Исаак намекает: «Впереди Иисус Христос» — свет с Востока, дескать. Я сам писал в «Конце трагедии», что эти слова означают веру в Россию, которая и сейчас не у всех иссякла. Но вера — она и есть вера; и только. А какво неверующим душам? А как в Китае или Уганде — разговаривают бабушки или нет? А, с другой стороны, во Франции или в Германии? Или Штатах? Неужели род людской столь же неизменен, сколько неизменен? Человек — гордое звучанье! — ошибка эволюции (Кестлер), жалкое недоживотное... Что делать? Или: чего *не* делать?

6.7.

А этот летний месяцочек
Вступил под левый под сосочек.
Башка от лютого хамсина
Растрескалась, как древесина.
Мозг плавится. Иного ада
Нам, грешникам, уже не надо.

10.7.

Видел телепередачу — американский кукольный театр «Куклы с улицы Сюрпризов». Великолепно. Куклы и еще мульт, т.е. гротеск — вот что осталось нам в современном искусстве. Вот, что уцелело, избежало распада. И еще: это то, что адресовано детям, что интересно им. Видел мульт — «Фантазию» Диснея. Куклы и мульт - звери, добрые чудища. В противоположность, например, «Рома» Феллини — люди-чудовища, монстры, схваченные глазом супермонстра, слишком человеческим — при справедливости того, что человек — недоживотное, т.е. уже нечеловеческим, бесчеловечным глазом современного антиискусства.

30.7.

Шофер Эггеда [29], не впусивший в пустой автобус (конечная 25-го) двух арабов — бедного, деревенского вида, с узлами, старика и женщину.

Временами думается — и чем дальше, тем чаще — что Израиль для меня имеет смысл только негативный: это антиосвенцизм, отрицание, невозможность Освенцима — все. А положительное — духовное — содержание жизни народа для меня не более важно и значительно и, весьма возможно, менее благородно, чем бытие народа, скажем, португальского или бельгийского, чтобы не сказать — люксембургского. Принадлежность моя к этому племени — на уровне субъективного осознания состоит в том и только в том, что какой-нибудь португальский хам и скот не вызвал бы у меня в аналогичной ситуации *такого* гнева и *такого* стыда. А стыдятся — всегда за себя.

Сколько взорванных террористами бомб на совести арабских лидеров-убийц — это можно вообразить. Но за сколько взрывов и смертей

ответственны эти чугунно-фалафельные морды, на каждом шагу торчащие и сеющие ненависть, — вот вопрос [...]

31.7.

Могу заниматься религиозной пропагандой:

Тот, кто в Бога не верит,
Тот не пьян и не сыт,
Хорошо не посерит
И легко не посыт.

10.8.

Очень жалко, что у меня нет души, а то бы я вынул ее, как зубы, и положил в воду, и у меня бы ничего не болело. Почему это *ничто* так болит?

16.8.

Ольга Ивинская в «В плену у времени», стр.189, цитирует Цветаеву: «Самоубийство есть трусость души, превращающаяся в героизм тела. Героизм души — жить, героизм тела — умереть». Откуда это?

Там же, стр.197 (из письма Пастернака):

«...его сводный брат, о котором он только знает понаслышке и всю жизнь считает своим заклятым врагом, приведет в порядок бумаги покойного...»

Там же, стр.209 (из письма С.Д.Спасского к Пастернаку о романе): «Заколдованный перекресток» (ср. «Судьбы скрещенья») [30].

Два письма в Москву

1. Черновик [неотправленного?] письма А.Яacobсона Юлию Даниэлю
(конец мая 1974)

Юлька,

Не писал тебе до сих пор, потому что не мог бы написать ни о чем другом, кроме как о своем состоянии, а об этом писать не хотелось. Когда человек испытывает сильнейшую зубную, скажем, боль, он не ведает иных впечатлений, кроме этой боли. А стерпима эта боль постольку, поскольку знаешь, что настанет момент и она пройдет, допустим, врач вырвет зуб. Приговоренный к бессрочной, острой и, главное, непрерывной зубной боли должен в конце концов удавиться. Это аналогия. Аналогий много. Не мне говорить тебе, чем жив заключенный — ожиданием конца срока. Пожизненное заключение далеко не всякий предпочтет смерти.

Сейчас я хочу именно описать тебе свое состояние, имея при этом определенную цель. Уезжая, я чувал, что совершаю почти самоубийство. Оказалось, что без всяких *почти*.

Известно, что люди выносят любое горе. Но не всегда, не все люди. Есть такие, которые не выдерживают смерти близких, разрыва с любимыми, крушения своих идей, оскорбления и т.д. Изгнание у разных народов и в разные времена было высшей карой, родом казни. Я убежден, что были люди, которые от этого умирали, как умирали от любви. То, что

я пошел на это добровольно, из-за каких-то соображений (ты знаешь их), говорит только о том, что я не знал себя. Можно жить, не имея особой охоты к жизни. Такое случалось со мной периодами не раз. Но я представления не имел, что такое лютая, свирепая воля к смерти, когда отчаянно хочется подохнуть, и не вообще хочется, не по временам, а в каждую данную секунду. Все вокруг хором: возьми себя в руки! Юлька, ты должен понять это. Вспомни наши калужские собеседования. Люди меняются ролями. Тогда мой резон, что мы обязаны жить, если не для чего-то, то по крайней мере для кого-то, не казался тебе достаточно убедительным.

Пока я вырвался из сумасшедшего дома, где меня продержали (с перерывами) три месяца, вырвался, начав работать (ты, наверное, слышал — грузчиком на мельнице). Не знаю, навсегда ли и надолго ли вырвался, но знаю наверняка, что никакие врачи и никакие лекарства не помогли и не помогут мне.

«Тоска по родине — давно разоблаченная морока». Я написал Юрке Левину [31], что мне по ночам снятся бревна дома в Опалихе [32]. Он в ответ сострил: надеюсь, дескать, что ты все-таки не по бревнам, а по людям тоскуешь. А люди сейчас бурно перемещаются в пространстве. Да, конечно, по людям, но потерю людской — моей — среды я ощущал одновременно с утратой среды в самом широком биологическом смысле слова. Не дай Бог ему, Юрке, узнать, что это такое, когда хлеб — не хлеб, вода — не вода, земля — не земля, воздух — не воздух. Израиль, собственно, здесь ни при чем, так было бы в любой загранице, попади я туда без надежды на возвращение. Скорее всего, он и не ощутил бы этого на моем месте, на то и говорится: каждый молодец на своей образец. Ностальгия — дело естественное и болезнь многих, но каждый организм болеет по-своему, а бывают, видимо, исключительные, ненормальные, неизлечимые случаи. Что делать, если я именно такая сверхпатологическая особь! Само время должно лечить, постепенно утишая боль, а у меня все наоборот: чем дальше, тем убийственнее сознание, что сие *навсегда*, тем обширнее паралич душевных и всех прочих сил. Юлька, я и физически, и даже физиологически резко деградировал, а в дальнейшем обречен на идиотизм и вырождение. Пока, правда, вырвался. [...]

2. Письмо М.Улановской к Ю.Вертман

10.10.78.

Дорогая Юночка!

Мне совсем не хочется писать письма, но приехавший на днях человек рассказывает, что у вас ходят всякие слухи о причинах гибели Толи, и мне, вероятно, следует их опровергнуть.

Я понимаю, как соблазнительно объяснять случившееся психологическими или объективными причинами, и у нас тоже делаются такие попытки. Но все они напрасны. Толя погиб от болезни и от того, что мы, его ближайшее окружение, не поняли опасности его положения. Ты помнишь, что в каждом письме я писала о его состоянии. И только в первые месяцы его болезни, в 73-74 году, когда пришлось положить его в больницу,

казалось, что он способен на этот шаг. После этого в течение всех этих лет циклы болезни проходили смягченно, и было похоже, что она постепенно пройдет, вернее, будет проявляться как смена настроений. Был у него врач, который лечил его с самого начала и вывел из тяжелого состояния. Врач молодой, но добросовестный. Когда пропала нужда в госпитализации, Толя продолжал с ним встречаться в частном порядке. Наконец, Толю это стало раздражать: стоит ли пользоваться его услугами? Стоит ли беседовать целый час о литературе, чтобы в результате тот ему говорил, сколько таблеток лития он должен принимать? Да еще платить за это деньги! (Кстати, чтобы этот момент не вызвал особенного внимания: деньги небольшие, вполне ему по карману). К тому же и врач относился к этому моменту не просто: жался, мялся, прежде чем сказать, что пора, в связи с инфляцией, и ему надбавить. В какой-то момент Толя, чувствуя себя хорошо, отказался от услуг врача, а когда снова стало хуже, живущая поблизости от нас врач предложила ему свои услуги: просто так, по-дружески. Нас всех возмутило, что, когда два месяца назад у Толи началась его последняя депрессия, она предложила отправить его в больницу. Как же можно подвергнуть человека такому страданию, когда никакой опасности для него совершенно очевидно нет! Он же совсем не в том состоянии, как был когда-то! Стали поступать предложения — найти ему другого врача. Например, в «Хадассе» есть хорошие психиатры. Да, первое, что сделала эта врачиха — отменила литий, который Толя принимал уже несколько лет. Она ему объяснила, что это — сильнодействующее лекарство, которое может разрушить его организм. Я была очень рада, потому что перед моими глазами — пример моей приятельницы, на которую постоянные дозы лития оказывают именно такое разрушающее действие. Депрессия усиливалась, но, наконец, удалось подобрать для него новый сильный антидепрессант. Тяжелое состояние это лекарство снимало — так уверяли Толя и Лена. Правда, он почему-то не мог заниматься никакой умственной работой. Не только писать, но и читать. Безделье его терзало.

Нам казалось, что все его помыслы нам известны — о своих страданиях он говорил постоянно, я едва сдерживалась, чтобы не попросить его пожалеть меня, не мучить. Невероятно, что ему удалось скрыть от нас свой замысел. Он говорил неоднократно, что, хотя жить ему не хочется, но он понимает, что *этого* делать нельзя. В противоположность первой депрессии, когда он говорил, что ему так тяжело, что он не в состоянии думать даже о матери.

Можно вспомнить о его выступлении в университете на семинаре с докладом, посвященным в значительной степени смерти Маяковского (нет у меня сейчас сил подробно касаться этого прекрасного доклада), о его интересе к этой теме, а также подробности самоубийства Рекубратского и то, что он узнал недавно о том, что у нас, как в каждом доме, есть подвальное помещение для целей убежища.

Приехавший из Москвы человек рассказал: ходят слухи, что Толю стубила его несовместимость с Израилем. Это не так. Правда, первая его депрессия носила резко выраженную ностальгическую окраску, но позже он очень полюбил эту страну. Несовместим он был не со страной, а с жизнью. Болезнь как бы отгородила его от окружающего. Хотя, как

всегда, у него было много друзей — одинок он не был никогда. Да что уж говорить, если ни молодая жена, ни сын не смогли его привязать к жизни! Поверь мне, если я скажу, что в житейском, человеческом смысле он был вполне счастлив. Хотя были и тяжелые моменты. Он боялся, что его уволят из университета, что он будет бременем для жены. Все это так, но не в этом дело.

Ты знаешь, наверное, ужасные подробности этого проклятого дня, 28 сентября. Утром он проснулся, как все последние дни, в хорошем настроении. Каждый день мучение начиналось тогда, когда он садился за стол, пытался писать, и у него ничего не получалось. Лена ушла и сказала, что придет в 4. Часов в 10 он позвонил приятелю [Володе Фромеру], сказал: «Чувствую, что на этот раз я не выберусь», и повесил трубку. Тот тут же приехал. Провел с ним час, говорил, успокаивал. Сыграли в шахматы. Толя блестяще выиграл. Наконец, сказал: «Тебе пора на работу, а я устал. Иди». И тот ушел. Через 15 минут после ухода приятеля позвонила домой Лена. Телефон не отвечал. Она приехала. Его не было дома. Дверь не заперта. Думая, что он у соседей, прошла по этажам, прошла мимо «миклата» (убежища). Вернулась, ждет. Заметила, что нет собачьего поводка. Стала обзванивать друзей. К вечеру заявили в полицию. Я ее уверяла, что ничего он над собой не сделает. В худшем состоянии бывал, и не решился. Но куда же он мог уйти — один, без денег и сигарет? Он на улицу один без нее в последние дни не выходил. Лена говорит, что завтра она пойдет с друзьями его искать в горы, куда они часто ходили гулять. Похоже было, что произошел несчастный случай. Но зачем он взял поводок? Поздно ночью мы с ней снова анализируем ситуацию. Я говорю: «Если он решил что-то над собой сделать, зачем ему идти в горы? Есть чердак, есть миклат. Вдруг она говорит: «Чердак заперт, а в миклат я заглядывала, там темно». Я с ней попрощалась, зашла домой за спичками и спустилась в миклат. Зажгла спичку и увидела его.

Столько лет вместе прожито, а я вот уже который день ничего другого не могу о нем вспомнить, кроме этого мгновения, как я увидела его там. Хотя лицо его было совершенно спокойно — он умер не от удущья. И не мучился ни секунды. Тоже, вероятно, обдумал, как ловчее сделать.

Впрочем, мои чувства описывать сейчас — неуместно. Хотя так устрессен человек, что не забывает и в такую минуту о себе. И вот я думаю о себе, что довелось мне в конце концов вынимать его из петли. Дальше — напрасные попытки его оживить. Он с утра это сделал, как только его друг ушел, после обычного разговора и игры в шахматы.

Похоронили мы его на Масличной горе. Такое это место прекрасное, но никто оценить этого не может. Народу была масса, хотя из-за приближающейся субботы пришлось поторопиться. «Хевра кадиша» — учреждение, которое этим занимается, не рассматривает случившееся как самоубийство, поэтому все было честь честью, по обряду. Санька прочел кадиш. Его отпустили из армии по такому случаю. Потом мы вернулись домой и устроили нечто среднее между еврейской шивой и русскими поминками. 27-го будут «шлошим», хотят послушать пленки с его голосом. Лена уехала в Хайфу к брату. Томика мы заберем. Удивительно, что собаки ничего не чувствовали целый этот день.

Вот и все, дорогая, целую тебя. Ничего утешительного сказать не могу. Нечем тут утешаться. Разве только тем, что не сделай он этого теперь, сделал бы, наверное, позже. Он очень изменился в последние годы. Болезнь меняла его к худшему. Личность шла на снижение, хотя он и был способен писать иногда замечательные вещи. Как видно, он это чувствовал и прекратил все разом последним усилием воли. Потому что это был акт больного человека, но и волевой вместе с тем.

Прости, если письмо мое местами покажется тебе неудачным или бестактным. Мне трудно. Я ведь даже плакать не умею.

Целую

М.

IN MEMORIAM

Давид САМОЙЛОВ

А.Я.

...И тогда узнаешь вдруг,
Как звучит родное слово.
Ведь оно не смысл и звук,
А уток пережитого,
Колыбельная основа
Наших радостей и мук.

Прощание

А.Я.

Убившему себя рукой
Своею собственной, тоской
Своею собственной, покой
И мир навеки.
Однажды он ушел от нас,
Тогда и свет его погас,
Но навсегда на этот раз
Сомкнулись веки.

Не веря в праведность судьи,
Он предпочел без похвальбы
Жестокость собственной судьбы,
Свою усталость.
Он думал, что свое унес,
Ведь не остался даже пес,
Но здесь не дым от папирос —
Душа осталась.

Не зря веревочка вилась
В его руках, не зря плелась!
Ведь знала, что придет ей час
В петлю завиться.
Не знаю где — в жар, в песке,
В святой земле, в глухой тоске
Она повисла на крюке
Самоубийцы.

А память вьет иной шнурок,
Шнурок, который, как зарок, —
Вернуться в мир или в мирок
Тот, бесшабашный.
К опалихинским галдежам,
Чтобы он снова в дом вбежал,
Внося с собой мороз, и жар,
И дым табачный.

Своей нечесаной башкой,
В шапчонке чисто бунтовской,
Он вламывался со строкой
 Заместо клича —
В застолье, и с налета — в спор
И доводам наперекор
Напропалую пер, в прибор
 Окурки тыча.

Он мчался, голову сломя,
Врезался в рифмы и в слова,
И словно молния со лба
 Его слетала.

Он был порывом к мятежу,
Но все-таки, как я сужу,
Наверно, не про ту дежу
 Была опара.

Он создан был не восставать —
Он был назначен воздавать,
Он был назначен целовать
 Плечо пророка.
Меньшой при снятии с креста,
Он должен был разжать уста,
Чтоб явной стала простота
 Сего урока.

Сам знал он — перед чем в долгу!
Но в толчее и на торгу
Бессмертием назвал молву
 (Однако в скобках.)
И тут уж нужно вспомнить, как
В его мозгу клубился мрак
И как он взял судьбу в кулак
 И бросил, скомкав.

Убившему себя рукой
Своею собственной, тоской
Своею собственной — покой
 И мир навеки.
За все, чем был бы, — исполать,
А остальному отпылать
Помог застенчивый палач —
 Очкарь в аптеке.

За подвиг чести нет наград.
А уж небесный вертоград
Сужден лишь тем, чья плоть сквозь ад
 Пройдя, окрепла.
Но кто б ему наколдовал
Баланду и лесоповал,

Чтобы он голову совал
В родное пекло.

И все-таки страшной теперь
Жалеть невольника потерь!
Ведь за его плечами тень
Страшной неволи
Стояла. И лечить недуг
Брались окно, и нож, и крюк,
И ошестинившись вокруг,
Глаза кололи.

Он в шахматы сыграл. С людьми
В последний раз сыграл в ладьи.
Партнера выпроводил. И
Без колебанья,
Без индульгенций — канул вниз,
Где все веревочки сплелись
И затянулись в узел близ
Его дыханья.

В стране, где каждый на счету,
Познав судьбы своей тщету,
Он из столпов ушел в щепу,
Но без обмана.
Оттуда не тянул руки,
Чтобы спасти нас, вопреки
Евангелию от Луки
И Иоанна.

Когда преодолен рубеж,
Без преувеличений, без
Превозношенья до небес
Хочу проститься.
Ведь я не о твоей туге,
Не о талантах и т.п. —
Я плачу просто о тебе,
Самоубийца...

Лидия ЧУКОВСКАЯ

Памяти Анатолия Якобсона

1.

Стихи. Лубянка. Передзимье.
Передразлучье. Спички. Сор.
О родине и о чужбине
И вслух и молча разговор

2.

Вы с нами ехали или одни?
Домой Вы ехали или из дома?
А впереди заздравные огни,
Загробные огни аэродрома.
По очереди все мололи вздор.
«Бензину, что ли, выпить после водки?»
Вы вслушивались в глупый разговор,
Переводили с губ на губы взор,
Как будто бы из-за перегородки.
И вот оно: шоссе, деревья, мост.
Молчание теснило всех в машине.
Разлука поднималась в полный рост.
Вы озирались, словно на чужбине.
А я ждала. Бог весть чего. Свистка
Орудовцев. Сама не знаю. Чуда.
У Вас в руке дрожит моя рука
(Рукопожатье ч е р е з и о т т у д а).
У Вас в руке моя рука, кольцо...
И синий камень дарит Вам сиянье.
Но вглядывались Вы в мое лицо
Уже как бы с большого расстоянья.

1973

3.

Дай, я сотру эти синие пятна!
Краше без них.
Вот и пришел ты домой, обратно —
В прозу, в стих,
В страстно мечтаемую прохладу
Леса. Реки.
Преодолев наконец надсаду
Писем. Тоски.
Желтых песков пустой пустыни
Камень. Зной.
Только зачем же ты в домовине?
Дай мне проститься с тобой в домовине!
На полпути из твоей пустыни
Домой.

1978—1979

Георгий ЕФРЕМОВ

На крутых расходящихся тропах

А.Я.

На крутых расходящихся тропах
оглядимся: и всюду земля.
Столько в сердце любимых и мертвых —
ни забыть, ни расстаться нельзя.

Чья дорога ведет на чужбину,
чья под землю уходит стезя...
Отвернусь, позабуду, покину —
разлюбить не сумею тебя.

М.С. ПЕТРОВЫХ

(из черновика письма А.А.Якобсону,
написанного перед его отъездом в 1973 г.)

...Вы — человек призвания, человек предопределенный, обреченный на то, к чему Вас природа предназначила. Очень жалею, что Вы перестали писать свои стихи. Очень возможно, что предстоящее Вам всколыхнет глубины глубин и заставит зазвучать стихи. (Потом, конечно, уже на месте; ибо для стихов необходим покой, необходима тишина в душе). Ну стихи — это от Бога. Это прежде всего — не в Вашей власти. Вы покидаете родину, едете на чужбину безвозвратно. Ну что ж... Больше всего любя Россию, Бунин, писатель, за границей работал еще горячее, еще сильнее, чем на родине, и все, что писал, — о родине. Внутреннего разрыва не было. Так будет и у Вас... Бред и безумие, но что делать, что делать! Никак, н и с к о л ь к о , н и м и н у т ы , не осуждала и не осуждаю Вас, только осознать очень трудно, дитя мое. Куда бы Вы ни поехали — Вы — н о с и т е л ь р у с с к о й к у л ь т у р ы . Это — прежде всего. Вы понимаете, что русский язык, русскую историю Вы знаете как очень немногие в России, на родине Вашей. Ну — ничего, ничего. Вспомним опять-таки о Бунине и даже о Горьком тех лет, когда ему был запрещен въезд на родину (при царизме). Вспомним и о Герцене. Он стал крупнейшим писателем русским, находясь за рубежом. Думал только о России, и о чем ни писал бы — получалось о России. Так будет и с Вами. Мы — неразлучны, неразлучимы. Нельзя разлучить нас. Вы не должны допустить это душевное разлучение... Продолжайте переводы Петрарки. Преподавайте (в Англии или во Франции или в Германии) русский язык, который В а ш а с т и х и я , Ваша любовь, как и моя. Вы бесподобно знаете историю России. И хорошо, если будете ее преподавать. Ну и литературу знаете, конечно, хотя я не во всем с Вами согласна. Я много думала — неверно оценили и осудили Вы поэтов 20-х годов — это были люди верующие и бескорыстные. Они лишены были проницательности, дальновидности. Это их беда, несчастье, но не вина. Подумайте об этом. ...Еще одно необходимое слово — о Достоевском. Вы назвали «Дневник писателя» мракобесием, имея в виду, очевидно, «еврейский вопрос». Вы не поняли главного. Достоевский не хотел еврейской интеллигенции. В этом было его жалкое, недостойное заблуждение, но Бог сжалился над ним. И не допустил его умереть в этом заблуждении. Появилась на пути еврейская девушка, его корреспондентка, и наступил окончателный, безвозвратный перелом в мировоззрении писателя — вспомните его ответ на ее письмо о похоронах врача-немца. Господь Бог — только он — послал Достоевскому эту девушку и не дал ему умереть в заблуждении. Это крайне важно, и как же Вы, такой умный, этого не поняли?!

Останьтесь *верны* Родине, где бы Вы ни находились.

Вы такой же русский, как Левитан, как Пастернак и Ахматова. Нет родины у Вас, кроме России. Но и на чужбине можно жить достойно и плодотворно и служить родине своей. Живите в *полную* силу.

Июль, ночь. 74г. *(из письменного стола)*

...Господи, хоть бы Толя выздоровел! Занялся бы Пушкиным. И вообще первой половиной XIX в. Историк ведь. И так понимает поэзию. Поэт ведь в сущности. Страшная вещь ностальгия, как я боялась ее для Толи. Но то, что происходит, превзошло все мои ожидания.

...

Некрологи

Слушатели [школьных лекций о русской поэзии] даже не понимали, чем они так захвачены: поэзией, о которой шла речь, личностью человека на сцене или счастьем прикосновения к русской правде.

Толя не просто излагал философы. Он взывал, как трибун, убеждал, как учитель.

Я помню, как он чуть было не вышвырнул из класса ученика, который во время урока о французской революции был недостаточно внимателен: «Как ты смеешь смотреть в окно, когда мы говорим о Дантоне!»... Ученики никогда не обижались на него, и я часто видел на лице обруганного Толей школьника выражение своего рода гордости из-за того, что он был обруган на таком высоком уровне.

Учитель не умирает весь. То, что дал Толя всем, кто его слышал и умел слушать, останется в людях. В них будет жить его духовное завещание: «жить и беречь, как зеницу ока, последнюю человеческую свободу: свободу творческого духа, основание которой — свободная совесть».

Г.Файн [1]

Мы были с ним знакомы уже 12 лет, но только в месяцы совместного проживания узнал я его близко. Ссорились за 12 лет только раз. Плохо помню, как это ухитрился я с ним повздорить — другим тем более трудно вообразить, зная о его широко распахнутой и бурной доброте. Это был общий любимец, дитя успеха. Это был физический, интеллектуальный и духовный атлет. Среди щедро одаренных натур он был одним из немногих, замеченных мной, которые словно стыдятся своего природного богатства, будто при его распределении им досталось лишнее за счет других, недодаренных. Словно преследуемый этой безвинной виной, он пребывал в постоянной готовности искупить ее, расплачиваясь со всеми — как бы отдавая долги, тем более тяжкие, что никто их напрямую не просил; размеры их были неведомы, и этот вечный должник метался, не знал, для кого больше стараться.

Он дорожил, как и все мы, ранними иллюзиями, но он — дольше всех, и в 36 лет, еще не имел права сказать: «Исчезли юные забавы...»

Здоровяк, оптимист, непоседа, обладатель крепкого и стройного тела, стальных бицепсов, густой непослушной шевелюры, совершенно открытого лица, доброго, застенчивого и мужественного, временами он повергал себя в бешеную пучину чувствований, пафоса и едва справлялся со своей неистовой холерической озаренностью, и при этом — неизменно ясная голова, удивительное ораторское искусство, не нарушаемое даже взрывами эмоциональной хаотичности. У него был редчайший для нашего времени дар координаций усилий души и интеллекта — свойство великих людей.

«Моцартовский характер», — сказал он как-то об одном своем друге. Я так воспринимал и самого Толю.

В.Гершуни [2]

Кто не знает пословицы «Красив да умен — два угодя в нем!» В погибшем шесть лет назад в Иерусалиме всеобщем московском любимце Анатолии Якобсоне было, можно сказать, «двадцать два угодя» — и, прежде всего, он действительно был красив, в самом простом, изначальном, всем понятном смысле этого слова. А ведь уже из этого, если разобраться, очень многое вытекает: не может по-настоящему красивый человек быть ни жадным, ни трусливым, ни злым, ни лживым, ни двоедушным. Не может, не имеет права, да просто не получится, если бы и захотел — такова уж природа красоты (в отличие от заурядной смазливости).

...в него нельзя было не влюбиться с первого знакомства, с первого взгляда, с первого звука его прекрасного голоса — мужественного, нежного, доверительного... Такой был красивый, хороший человек, что влюблялись в него и продолжали любить совсем уж издали, заочно — право, даже рассказы и слухи о нем какие-то славные всегда были.

Ум у Толи Якобсона был простой и ясный: не склонный к изощренной казуистике, но в то же время устремленный к точному и недвусмысленному пониманию и употреблению любых, в том числе самых привычных и затертых, слов и выражений.

Вот так и уезжал из России Толя Якобсон, желая всех ободрить, даря книги и холодильники, смеясь все сильнее и сильнее — так что трудно было не заплакать от этого смеха. «Держись, родной!» — только и слышалось от него. А потом в редких, все более редких открытках — вначале: «мы еще увидимся на этой прекрасной земле», потом: «нет, нечего, видать, уже ждать», а мне вот совсем уже навзрыд написал: «заклинаю, не уезжай, если хоть как-то сможешь остаться», — а ведь не любил покойник пустых и жалких слов.

Бывало ему и хорошо за здешние пять лет, и очень плохо и одиноко. Перебирая рассказы общих друзей о последних днях, часах, телефонных звонках Толи, примеряя их по себе, вижу: его по-прежнему любили, и был он, когда в ударе, неотразим. И работалось тогда хорошо. Но видно, — и отсюда через пять лет и издалека, — как безумно одинок бывал этот всеобщий любимец, «дитя успеха»: вот уж для кого «успех» никогда не был критерием счастья. Да и что толку в запоздалых диагнозах: нету с нами Толи Якобсона, одного из немногих, кто был, как яркий цветок...

Толя Якобсон, вечный странник, в бесконечной поначалу юности — веселый, под конец — смертельно одинокий, жизнь не доживший, поля ее так и не перешедший, погибший посреди Святой Земли.

Ю.Гастев [3]

Первый, серьезный разрыв у нас вышел из-за «Прогулки в Раму». Он был первым читателем этой вещи. Я вообще отдавал на его суд — последний и первый, все, что шло у меня в ту пору.

Меня удивила его оценка. Абсолютное неприятие, я бы сказал — генетическая ко мне враждебность:

«Ты этот рассказ не должен печатать, ты лучше его порви. Все идея его антигуманная, фашистская. Я только не понимаю, как ты его написал, именно ты!»

Я что-то ему возражал. Что выразил этой вещью многую муку, многую боль, что схоронил этим многих своих чертей, мучавших совесть — изгнал их и выдрал. Что больше там нет ничего. Больше там нечего ему искать... И оставался тверд и спокоен. Уже тогда я все понимал: моя духовная биография, взращенная на повелениях и предсказаниях наших пророков, чье исполнение состоялось на мне, на нашем с ним поколении, моя мораль столкнулась с его моралью — русского демократа, всосавшего в себя чуждые мне соки православной религии, и вот на этом стыке возникла искра, яркая вспышка. И эта вспышка доводила нас обоих впоследствии до бешеной ярости.

Э.Люксембург [4]

«Научиться понимать стихи Мандельштама трудно, нужно к ним пробиваться словно сквозь стену, но когда эту толстую корку пробьешь, открывается бездонная глубина. А вот Пушкин, Ахматова — те, напротив, сразу кажутся понятными и прозрачными до самого дна, но чем больше углубляешься, тем больше понимаешь, что на самом деле дна нету».

Однажды произнес целую тираду о том, что Мандельштам и Ахматова были поэты, а Маяковский и Цветаева — поэтессы.

«Сероглазого короля» все стихолюбцы десятки лет знали наизусть. Эта вещь совершенна, как камень. Верно, ее легко развернуть в целую повесть — так же, как, скажем, стихотворение Пушкина «Ворон к ворону летит». В этом Ахматова прямой продолжатель Пушкина.

В рассказе [самого В.Кагана] о попытке Короленко выступить против статьи Пятакова, восхвалявшей красный террор, была фраза: «Спустя неполных двадцать лет он сполна испытал красный террор на собственной шкуре».

— «На собственной шкуре, — сказал Толя, — это нехорошо сказано. Как-никак человека все же замучили, замордовали».

У меня, изредка читавшего со страхом и оглядкой «Хронику текущих событий», неизвестный, кто делал ее, сознательно рискуя не только стоять, но и сидеть за свои принципы, вызывал чувство глубокого почтения. А при знакомстве с Толей меня, пожалуй, больше всего поразило в нем сочетание доброты, деликатности (не вежливости, а именно деликатности) и мягкости, ранимости с характером и темпераментом бойца.

В.Каган [5]

«СТРАНИЧКИ О ТОЛЕ»

...Нужно написать о Толе, а не о себе и своих потрясениях. Но как разделить?..

Познакомились мы 28-29 августа 1961 года. Я тогда полна была радостью прикосновения к желанной профессии — училась на режиссерском факультете. Все остальное представлялось вторичным, временным, каких бы душевных вкладов ни требовало. Но живая работа с детьми все-таки невольно затягивала; а работала я тогда учительницей, преподавала литературу в старших классах. В школу №689, где уже год работал Толя, я перешла из другой — вместе с директором. От 1-ой Беговой улицы сравнительно удобно было добираться до Щукинского училища — это меня и прельстило. (Нет теперь этой школы — расформировали; нет и тогдашнего дирсктора — Зои Сергеевны Дмитриевой. Она покончила с собой в 1971 году. Тоже, говорили, депрессия.)

Шел педсовет. Зоя Сергеевна меня, «новенькую», представила, я встала и, что называется, остолбенела, обожженная горячим, буйным и в то же время обнаженно-добрым взглядом какого-то, как мне показалось, мальчишки.

Ему было тогда 25, а выглядел на 19; преподавал историю в тех же классах, в каких мне предстояло вести литературу, и в одном из них, 9-ом «Г», значился классным руководителем.

После педсовета мы стремительно и бурно разговорились; его обжигающая контактность затягивала, завораживала. (Скольких он так согрел, и до какой же степени никто из многочисленных любящих не в силах был достойно ответить, согреть и успокоить его, так обостренно нуждавшегося в понимании и успокоении.)

А через несколько дней он пришел ко мне на урок. Я лопотала какие-то банальности про декабристов, самоуверенно игнорируя поместившегося на задней парте беспокойного мальчишку — классного руководителя Анатолия Александровича Якобсона. Стыд от этого воспоминания не прошел до сих пор. Хотя, с другой стороны, если бы я знала, при ком я дилетантствую вокруг одной из самых пронзительных тем русской истории, у меня бы, очевидно, язык прилип к гортани. После урока «беспокойный мальчишка» отвалил мне темпераментный комплимент, которого я не заслуживала — урок был вполне заурядным; незаурядной была толина щедрая доброжелательность — пошел провожать. Так, «на производственной почве», началась наша дружба.

В самом начале 60-х гг. по Москве ходила наивная анкета, наподобие той, какую дочери Маркса придумали для своего отца. Некоторые толины ответы я помню. «Ваше представление о счастье?» — Ответ: «Распоряжаться людьми». «Ваша любимая песня?» — Ответ: «Это было на бану, под Ростовом-на-Дону». Шутовской ответ объясняется тем, что у него было поразительное, комическое отсутствие музыкального слуха, тем более непостижимое при его абсолютном слухе на стихотворный ритм. «Ваше

любимое занятие?» — Ответ: «Трепаться с друзьями». Как он это делал! Никто из легиона его партнеров по этому святому занятию, я уверена, никогда не забудет тошких вдохновенных монологов: доверчивых, умных, горячих.

На вопрос: «Ваш любимый режиссер?» он ответил: «Вертман». Меня тогда это очень веселило: театра он никогда не знал и, в общем, не любил, мои спектакли стал смотреть много позднее, а ответ этот означал, что я принадлежу к числу тех многочисленных счастливцев, с которыми он любит «трепаться».

С чего бы ни начинался так памятный многим, презревший всякое представление о быстротекущем времени треп, неизбежно выгребали на стихи. В одном из толиных писем ко мне есть такое признание: «Я, знаешь ли, очень все-таки люблю стихи. Иногда кажусь себе каким-то противоестественным существом, у которого атрофированы все органы чувств, кроме одного, за счет прочих непрерывно развиваемого».

Когда речь шла о поэзии, он не допускал легкого безответственного тона собеседника, небрежности и тем более невежества. Дело доходило до курьезов. Когда мы в школе проводили вечера поэзии, он неистовствовал, если исполнителям аплодировали.

Отчетливо помню и такой комический эпизод: летом 1962 года мы вместе поехали в Ленинград. Как-то так случилось, что Толе удалось выбраться туда впервые, я же бывала там не раз, город знала пристойно, к тому же еще свежа была в памяти разнообразная академическая премудрость — у нас на режиссерском историю искусств преподавали серьезно — следовательно, роль гида не доставляла мне никаких отрицательных эмоций, тем более, что слушатель попался удивительно доверчивый. Живопись он не очень-то знал, все было ему впрок и в радость. Бродили мы по городу, по Эрмитажу, по пригородам и везде, где полагается, до одурения, все было прекрасно, как вдруг он услышал про автобусную экскурсию. И так ему захотелось! «Поедем, — говорит, — пожалуйста; наверное, ты мне чего-нибудь не показала.» Купили билеты, сели в автобус, и Тошка мгновенно уснул, потому что накануне ночью ходил смотреть, как разводят мосты. Спал себе мирно и сладко, как вдруг дамочка-экскурсовод произнесла: «Невы державное течение и береговой ее гранит». Услышав это «и береговой», Тошка подскочил, как журавельный, а потом приказал сквозь зубы: «Притворись, что тебе плохо». Мне было совсем не плохо, а даже очень смешно, но я притворилась, автобус остановился, мы выскочили и пустились наутек.

Его взаимоотношения со стихией поэзии были насыщены буйной силой: истовой, колснопреклоненной признательностью, когда речь шла о дорогом ему, и беспощадной, подчас даже грубой категоричностью, когда поэзией именовалось то, что было ему чуждо. Эти противоположные качества — благоговейная признательность и категоричный максимализм — весьма ощутимы во всех его последующих работах, но задолго до того, как он начал писать о стихах, он наговорил, «натрепался» с друзьями на десятки так и не написанных книг. Увы, Эккерманов при нем не состоялось: мы были молоды и самоуверенны, то есть глупы. Не то, чтобы кто-нибудь из

собеседников-слушателей особенно грешил невнимательностью: слушать Тошку было наслаждением — а просто казалось все это естественным, обязательным, вечным.

Но в нем самом исподволь зрела потребность систематизации, и мы придумали факультативный курс русской поэзии XX века, как бы в дополнение к основному курсу русской литературы, который я вела на обычных школьных уроках.

Как водится, кружок русской поэзии, который ведет почему-то историк, да еще на самых что ни на есть общественных началах, не мог не вызвать подозрений; тем более, что и так, без всякого кружка, учитель Якобсон всем своим обликом провоцировал начальство бдить в ожидании какого-нибудь беспокойства. В молодости ему всегда было жарко, зимой он ходил в расстегнутом грошовом пальтишке. Жар этот как бы накапливался в нем и около него, создавая зону повышенной опасности. Всегда казалось, что вот сейчас что-то с ним или около него стрясется. «Молодой человек, почему вы здесь стоите?» — не раз при мне обращались к нему встревоженные служители городского транспорта, когда он застывал в проходе в неудобной позе, как бы изготовившись к какому-то старту, а на самом деле — вдруг погрузившись в себя. Состояние такое он сам издевательски называл «созерцательностью идиота», пытаясь уверить меня, что никакой внутренней работы в это время в нем не происходит. Я всегда боялась, что он попадет под машину, потому что так же он застывал при переходе какой-нибудь самой оживленной улицы. Разумеется, все эти повадки, как бы сигнализирующие, что вот-вот случится нечто недозволенное, весьма беспокоили разнообразное начальство, в том числе и школьное. А тут еще — не брезется, не заполняет журнал, ведет урок так, что слышно во всем коридоре, да и водку пьет, говорят! К тому же никогда не посещает политзанятий. Однажды, накануне какой-то готовящейся разгромной акции, я уговорила его посидеть тихонечко на каком-то докладе про нашу родную экономику, который делал некий партприкрепленный родитель-полковник. Дала ему книжку — это был «Биллиард в половине десятого» Белля — и велела сидеть смирно и читать. Он послушался, сидел, читал, как вдруг полковник изрек: «При коммунизме будет столько-то миллионов яиц.» «Нет, это я не могу!» — громко сказал Толя и, запинаясь за парты, выскочил из класса. В стадо загнать его не было никакой возможности, так что, естественно, он провоцировал разнообразных пастырей настаивать себя на путь истинный. Идет, например, педсовет; унылая, кислая завуч занудно долдонит про какие-то скворечники, про невыполненные планы, и вдруг Тошка орет с последней парты: «Все вы олухи и грешники! Планы есть, но где скворечники?!»

Конечно, все хохочут, а потом начинается «проработка». Его то и дело обсуждали на каких-то комиссиях, педсоветах и т.д. Но обсуждали не зло, а, так сказать, отечески: мол, пожурим мальчика, он и исправится. Один коллега-математик все говорил: «Не поймите меня отвратно!» Это он так извинялся, что приходится резать правду-матку; не уважает, мол, завуча, не причисляется, орет, какой-то дебош, говорят, устроил...

Но так выходило, что все его любили: и умные, и глупые. При всем своем неистовстве, он не умел создавать себе врагов.

И с кружком — поприставали, и в конце концов отстали: пусть, мол, тешится, если времени девать некуда.

А ребята — те быстро научались любить его, хотя он и в классе не лез ни в какие ворота: бегал, очень громко кричал, смешно крутил веревочку (веревочку изготавливал специально: добывал в магазинах, где что-нибудь упаковывали-распаковывали, а потом туго обматывал нитками). Да и небрит был часто, и нечесан. Побрить-причесать его никогда никому не удавалось. Но, посмеявшись неделю-другую над этим шумным чудачком, ребята привыкали и к беготне по классу, и к веревочке, в конце концов вслушались, всматривались и — попадали в поле его притяжения, как попадали туда все, кто имел с ним дело.

Естественно, что стали ходить на литературный кружок «Анатольича». Школа была обычная, заурядная, не то, что вторая математическая, где он работал впоследствии и где отборные московские подростки-интеллектуалы считали преступлением пропустить его урок, а тем более лекцию о поэзии. Нет, здесь было проще. Ходили не все, не всегда, а иногда даже убегали, как с «мероприятия». Но систематический курс истории русской поэзии XX века он тем не менее прочитал и даже начерно записал.

Каждое занятие кружка становилось для Толи событием, праздничным и мучительным одновременно. Мучительным, потому что степень его профессиональной добросовестности трудно себе представить тому, кто не наблюдал процесса его труда. Светлый умница и, как казалось, моцартианец, а в иной ипостаси бражник и безобразник, Тошка готовился к двухчасовому занятию с малообразованными подростками так, как пристало готовиться к какому-нибудь ответственнейшему научному докладу. Часами, кстати, готовился и к обычным урокам истории. Однажды, то ли в аспирантуре, то ли даже еще студенткой, попросила его написать за меня контрольную по философии. Неохота и некогда было возиться. Со стыдом вспоминаю, что он две недели школьных каникул просидел в библиотеке. А я-то заказывала безответственную болтовню, которую он мог бы настрочить за час.

Вопреки общественному представлению, вопреки манере поведения — живой, импровизационной, эксцентричной — Толя был беспощадно требователен к своему «профессиональному аппарату». Периоды интеллектуального спада, когда ему не думалось и не писалось, он и в молодости воспринимал как катастрофы. Последней такой катастрофы он не вынес.

Август 1979

К сожалению, я забыла, какую из своих книг подарил ему Корней Иванович Чуковский. Но дословно помню дарственную надпись на книге: «С восхищением и завистью». Корней Иванович читал толины работы, однако восхищение и зависть вызваны были не только глубиной и темпераментом стиховедческого анализа. Видимо, Чуковский позавидовал тому, как отважно и естественно автор пренебрегает эзопом, как неотвратно он договаривает до конца, до истощанности все то, что необходимо договорить.

И так было всегда: не только в статьях, но и на уроках, и в лекциях, и в частных беседах. Никакие предлагаемые обстоятельства, никакие соображения разумной осторожности не могли притормозить этой мощной тяги к исчерпанности. Даже в начале 60-х, в лихое, крикливое время, он отнюдь не фрондировал; он просто не мог иначе.

«О романтической идеологии» — это лекция, прочитанная во 2-ой математической школе в 1967 году на занятиях так называемого кружка русской поэзии XX века; так называемого, потому что на еженедельные занятия собирались все старшеклассники; ничего себе кружок: в актовом зале и приткнуться, бывало, негде. Блок, Есенин, Маяковский, Пастернак, Цветаева уже были отчитаны, Ахматова и Мандельштам предстояли. (На лекции о «Двенадцати» Блока помню, кажется, девятилетнего Санечку, который, сидя на стуле, болтал ножками, не доставая до пола. «Ну, как тебе, детка, папина лекция?» — обратился к нему кто-то из взрослых тетей; «Я не во всем согласен с папой, — ответил крошка, — Блок о многом говорил иронически, а папа обо всем одинаково серьезно». Цитирую, естественно, по памяти, но за смысл более чем ручаюсь.) Так вот, пришел черед и общему обзору романтической поэзии 20-х годов. Перед лекцией Толя заметно нервничал. Когда я этому удивилась, он ответил: «Боюсь, вдруг что-нибудь сорвется; мне обязательно надо проговорить то, что я задумал; это сейчас для меня важнее всего.» Не зная содержания предстоящего занятия и, наоборот, зная тошкино пристрастие к гиперболе, я, по обычной небрежности, не придала этому значения. Подумаешь проблема: ликбез для школьников...

Вместе с этой лекцией прекратилась и толина работа в школе. «Ну, все», — обреченно сказал Герман Фейн, тогдашний завуч.

Толя подал заявление об уходе; такое было у них с Германом джентльменское соглашение — барахтаться до этого самого «Ну, все».

«Царственное слово» написано было стремительно, чуть ли не в одну ночь. Это наиболее гармоничная из толиных работ. А книжка о Блоке — «Конец трагедии» — шла неровно, порой мучительно, порой слишком стремительно и взхлеб. Ей предшествовала уже упомянутая лекция, вариант которой, по счастью, сохранился у меня в магнитофонной записи, а затем статья — «О поэзии гармонической и трагической». (Статья представляет самостоятельный интерес в числе прочих причин также и потому, что речь в ней идет не только о Блоке, а обо всех великих поэтах первой трети века, в том числе и о Мандельштаме, к которому Толя подбирался. Удивительно чисто и внятно сказаны там самые сложные вещи.)

Подаренный мне экземпляр книги «Конец трагедии» надписан щедро: «Редактору — от автора». Увы, это преувеличение. Редактура моя сводилась к тому, что я тщетно ругалась по поводу полемической части книги. Она казалась мне шумной, мальчишеской; я все бубнила о необходимости спокойного достоинства. Тошка иногда покорно заменял какое-нибудь второстепенное слово, но за общий тон держался крепко. Послушайся он меня не дай Бог — и пропал бы его неповторимо горячий, беспокойный облик, так похоже запечатленный именно в этой полемической части.

Ему очень хотелось показать книгу Бахтину и вообще — поговорить с Бахтиным. Я взялась съездить к Михаилу Михайловичу, который вместе с женой, такой же, как и он, практически безногой, жил тогда в богадельне на станции Гривно; смелость моя объяснялась тем, что до этого я уже была у Бахтина в Саранске: все-таки отчасти знакомая. Отвезла книгу, а через неделю-две мы поехали вместе — за ответом. (Помню странный апрельский день: то жарко было, то снег шел.) Михаила Михайловича книга восхитила. Он воспринял ее как произведение цельное и органичное. Ему нравилось все, в том числе и полемика. Он все отлично запомнил и многое цитировал. Увы, я не могу воспроизвести сказанных им конкретностей, для меня гораздо важнее было, что «дяденька Толеньку похвалил». Но зато отлично помню последующий разговор. Тошка вез два вопроса и изловчился их задать. Вопрос номер 1: «Пи ли Вы когда-нибудь?» «Да, — удивленно ответил Михаил Михайлович. — Иногда с друзьями бокал хорошего вина.» Толя поскуцнел, но все-таки задал второй вопрос: «Верите ли Вы в Бога?» «Разумеется», — еще более удивленно ответил Михаил Михайлович. «А я — нет», — выпалил Тошка. «А Вы этого знать не можете, — возразил Бахтин. — Царствие Божие — не от мира сего. Кроме того, я читал Вашу книгу и на основании этого полагаю, что Вы на свой счет заблуждаетесь.» «Все мое существо возмущается против христианской формулы «раб божий», — не унимался Толя. — Почему это раб? С какой это стати раб?» «Это исторически конкретное определение, — ответил Михаил Михайлович. — Ведь поначалу христианство — религия римских рабов. Раб Божий — это значит свободный человек. Не Нестора, не Пимена какого-нибудь раб, а самого Господа Бога.» Толя буквально онемел. Он был ошеломлен как простотой объяснения, так и своим, как он говорил, идиотизмом. Все повторил: «До сих пор не догадаться! Всего лишь переставить ударение! Не раб божий, а раб Божий!» Уехал тихий, молчал всю обратную дорогу.

Работу «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака» он написал в Иерусалиме, но предшествовало ей многое. Тошка не раз говорил, что его мечта — сделаться гениальным читателем; хорошо было бы, шутил он, если бы существовала такая профессия. Он опробовал эту профессию на стихах Пастернака. Все здесь было ему открыто, все ослепительно ясно; он говорил о целительных свойствах самого воздуха пастернаковской поэзии задолго до того, как прочитал об этом у Мандельштама. В начале 60-х годов он постоянно, по поводу и без всякого повода читал стихи из романа и «Когда разгуляется», а затем и все остальное, читал наизусть часами, не уставая, а, наоборот, успокаиваясь. Прекрасно читал: просто, внятно, светло.

В 1965 году он сделал коротенькую статью, опубликованную затем в «Мастерстве перевода» — «Еще раз о 66-м сонете». Отчетливо помню, как в моей квартире ночью (мне казалось, что ночью; почему-то я рано уснула) раздался телефонный звонок и голосом, так хорошо знакомым по многократно прослушанной записи «Больницы» и «Ночи», было произнесено: «Здравствуйте, говорит Пастернак». Я решила, что рехнулась. А это был Евгений Борисович, так похожий на Бориса Леонидовича лицом и голосом Женя, которому кто-то из знакомых дал мой телефон, сказав, что

через меня можно попытаться найти Якобсона. Женя, естественно, не мог не заметить статьи в «Мастерстве перевода» и захотел познакомиться с автором. Тогда уже набирали силу структуралисты, и толиная статья выделялась на их неимоверно научном фоне ясностью смысла и человечностью.

На Дорогомиловку, где жил тогда Евгений Борисович с семьей, Толя прихватил и меня и очень хорошо сделал, но это уже совсем другая тема.

Затем была подготовлена, прочитана и, к счастью, записана учениками на магнитофонную ленту более чем четырехчасовая лекция, не претендовавшая на концептуальную оригинальность; он строил ее, широко и естественно ссылаясь на Цветаеву, Мандельштама, Синявского. Но тем не менее это совершенно самобытное и прекрасное произведение, потому что, адресуясь к школьникам, Толя был заведомо, особо четок и внятен. Лекция эта — школа плавания в глубоких и трудных для опасливых новичков волнах пастернаковской поэзии; при этом Толя не играл в поддавки; уважая интеллект и восприимчивость слушателей-неофитов, он открывал им глаза и уши, учил — и, главное, научал — видеть, слышать, думать и додумывать, и поскольку у доверявших ему слушателей и читателей это в конце концов получалось, они избавлялись, может быть навсегда, от читательского комплекса неполноценности. Трудно проверить, для всех ли его учеников чтение стихов Пастернака сделалось органической потребностью, но о многих я знаю доподлинно.

Обстоятельная общедоступная лекция для школьников — это один полюс толиных размышлений и штудий на неисчерпаемую тему «Пастернак»; другой полюс — его работа, которую он должен был защищать как докторскую диссертацию. В Иерусалиме была написана (видимо, не вполне завершена) статья о «Рослом стрелке», но она опубликована позже, спустя почти два года после толиной гибели.

Мы активно переписывались все то время, что он работал над «Вакханалией». В начале апреля 1975 года он писал: «С декабря до последних буквально дней балансировал я на грани дурдома, но грани этой, слава богу, не перешел. Напротив, несколько дней, как мне получше. Болезнь такова, что прошедшая (жуткая) фаза вернется неизбежно, вопрос — когда. Два бы только — три мне месяца относительного здоровья. Роздыха. Не сплошной, не непрерывно-кромешной боли. И я сделал бы задуманную работу о Пастернаке (замысел, кажется, не тривиальный и не мелкокалиберный)». И дальше он просит: «... помоги-ка мне. Мне нужно в «Вакханалии» уточнить все, что касается реалий, связанных со спектаклем ... И еще:

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом.

Что это? Что за подросток такой? Абсолютно непонятная строфа, а ведь она отсылает к кому-то, чему-то определенному в истории театра.

Не пособишь ли?» Просил уточнить по мере сил все связанное с театром, все «текстовые или внетекстовые моменты».

С помощью Жени я старалась помогать; прояснили о подростке, затем я стала посылать насущнейшее — переписанные фрагменты черновики Б.Л.Пастернака под видом моих стихотворных упражнений. Он, обрадованный и развеселившийся, прислал мне лаконичную телеграмму: «Браво!», а затем, в июле 75 года, продолжал шутить в письме: «О твоих виршах. В целом нехудо для начинающего автора. Несколько строчек (это премного!) мне о-очень понадобились... Одно выражение твое заимствую без зазрения совести: автор прекрасно знал, «какое, милые, у нас тысячелетие на дворе». Это совершенно моя мысль, но выраженная с несравненным изяществом». И дальше — уже очень серьезное, о сути замысла: «... за реальным и реалистическим (в традиционном смысле слова) планом поэмы скрывается *мистерия*. Глубоко скрывается *глубокая мистерия*. А в заглавии поэмы она спрятана открыто. И театр здесь (как и церковь и, пардон, блудуар) играет особую роль — сюжетно-тематическую ... словом нас интересует *происхождение театра* (см. заглавие), а не то, как Аллочка Т. изображала Машеньку С. в премьере 56 года — хорошо или плохо — мне наплевать. (Последнее — ответ на мою прохладную оценку спектакля. — Ю.В.) А увидеть эту мистирию можно, только прочтя поэму в широком контексте — в полном контексте позднего Вертмана (он же начинающий). А для этого надо разобраться, *что* есть сей контекст... Пишу так медленно и трудно, как ходит на протезах человек — сразу по ампутации ног. Однако *качество* работы — это пройденное расстояние, на чем его ни пройти: на ногах или на протезах».

Мне кажется, что эту самую значительную по глубине догадки толину работу несколько охолодит неорганичная для него чересчур научная упаковка. Так, что ли, нужно было для диссертации? Впрочем, я плохой судья: может быть, он в чем-то изменился, может, я чего-то не поняла; скорее всего, он просто ближе мне прежний, доотъездный.

Толина страстность, так памятная всем, такая теплая, такая бесконечная, до самоистребления, до готовности и способности распластаться, особенно наглядно проявлялась во взаимоотношениях с сыном. Он перенесил на Саньку свою собственную внутреннюю бесприютность и незащищенность; любовь и жалость к сыну, малышу, несчастному Эмбриону (имя собственное; он всегда так называл Саньку) затопляла его. То обстоятельство, что Санька и в детстве был человеком цельным и, видимо, внутренне защищенным, роли не играло. Особенно усилились безумства, когда выяснилось, что у Саньки (как, впрочем, и у большинства людей) есть хроническое заболевание. Безграничная отцовская страсть была неоднородной по жанру, в сфере бытовой трагедия то и дело оборачивалась водевилем. Толя готовил сыну какую-то особую еду, подавал, прибирал, дико нервничал, когда уже взрослый мальчик на 15 минут против обычного задерживался в школе, норовил перевести его через дорогу, не пускал в магазин, то есть вел себя, как оголтелая еврейская бабушка. Так было в сфере бытовой. В сфере интеллектуально-духовной Санька во всех возрастах являл собой достойного партнера, и наблюдать за

отцом и сыном было очень интересно, хотя иногда и смешно. Они вечно спорили, притом чрезвычайно громко, независимо от места и времени. [...]

Эмбрион был хотя и умным, но, с точки зрения папы, всеми обижаемым, и защищать его надо было словом и делом, то есть в случае необходимости даже кулаками. Незадолго до отъезда в Израиль, когда уже, по властному настоянию того же слабенького тринадцатилетнего Эмбриона, были сданы документы (точная дата — конец июня 1973 года), Толя, желая развлечь ребенка, пошел с ним на выпускное представление в цирковое училище, где я тогда работала. Посадить всех вместе мне не удалось, растыкали приглашенных по разным местам, а Саню мои студенты посадили около форганга — как раз напротив того места, где сидел Толя. Началось представление, и оказалось, что Саня сидит неудачно, мешая выходам артистов. Стали его спокойно пересаживать. Увидев это, Толя с воплем «Они выгоняют моего ребенка!» — ринулся на манеж с тяжелой сумкой в руках; а в сумке было много бутылок пива, потому что собирался он в Красновидово к Виталику Рекубратскому. Выход Якобсона на манеж по нелепости и комизму не уступал выходу коверных. Его удалось оттащить. А здоровенный, добрый, веселый Виталий, отец пятерых сыновей, покончил с собой 19 сентября 1977 года.

Вспоминала я смешное, очень смешное, про цирк и бутылки с пивом, а вот куда неотвратимо вынесло. Виталий повесился в чужом подъезде на собачьем поводке. Толю, естественно, это потрясло, он писал, что так делать нельзя, что он так не сделает. Прошел год — по всей видимости счастливый для него год жизни с прелестной, любимой молодой женой Леночкой. Он съездил на Кипр, начал вновь писать стихи, веселые и благодарные. Но занимался в последнее время Маяковским и Цветаевой, самоубийцами. Через год после гибели Виталия, тоже в сентябре, Толи не стало. Собачий поводок был не случаен: его подсказал Виталий.

Бывали периоды, когда Толя крепко пил; это тревожное для близких и друзей обстоятельство часто становилось темой, очень его занимавшей. Не то чтобы он стеснялся потребности в алкоголе, но не мог же считать это пристрастие благородным, и потому сам над собой публично потешался, иногда достаточно беспощадно. Алкоголь помогал ему на время избавиться от постоянной тревоги, непокоя, а главное — здесь действовал такой механизм, что, выпив, он переставал стыдиться крайней обостренности чувств; иногда он светлел, веселел, освобождался, иногда, наоборот, грустнел, но так или иначе, — его мучительная по своей интенсивности искренность как бы обретала право на защиту. В одиночку он не пил, ему нужен был друг — собеседник.

В июле 1962 года в Ленинграде как-то вечером мы выпили понемножку, а потом меня позвали к телефону. Вернувшись, я застала его неподвижно сидящим перед фотографией с портрета Пушкина; в глазах его стояли слезы — состояние для него достаточно необычное. На мой встревоженный вопрос, что случилось, он тихо ответил: «Пушкина убили...»

Но и дурчился на алкогольную тему немало. Пил он водку, очень любил красное сухое грузинское вино, особенно «Мукузани»; сладких вин не выносил.

В июне 1973 года он пришел к нам в ночь после моего дня рождения. Прошел с Васей на кухню, поинтересовался, дадут ли выпить. Понюхав остатки глинтвейна в кофейнике решительно заявил: «Ну, я этого пить не стану». Потом был какой-то незначущий разговор, который я сквозь дрему едва различала; Толя, по обыкновению, метался по кухне. Проходя мимо плиты, как бы между прочим, но очень удивленно поинтересовался: «Неужели я буду пить эту гадость?» Прошло еще какое-то время, и вдруг я слышу: «Ну ладно, старик, давай наливай скорей, только Юнке не говори». То есть я не должна была знать о его падении: о том, что пьет он не благородную водку, а какое-то сладкое пойло. Это было последнее его дурачество, в котором мне удалось участвовать. Больше я его веселым не видела.

Он в наивысшей степени обладал даром дружества: влюблялся в друзей, привязывался к ним, хотел и умел служить. Это мало вязалось с его взъерошенным, якобы суматошным обликом; казалось, он не фиксирует частностей внешнего мира. Но потом обнаруживалось, что именно Тошка принес в какой-нибудь бестолковый, прокуренный дом котлеты, сам изжарил их и всех накормил. В его немислимых вытертых засаленных папках, сумках, авоськах, кроме школьных тетрадей, рукописей, книг и т.д. почти всегда было что-нибудь специальное, какое-нибудь мясо для чьего-нибудь ребенка, какие-нибудь диетические то ли яйца, то ли уже яичница, не говоря уже об особой пище для большого Эмбриона и для вегетарианки-жены. А мы, неблагодарные, и погруженные в свои проблемы, порой даже потешались над этим, да и он вместе с нами.

Когда сдавали мой спектакль «Записки сумасшедшего», кабинетная говорильня продолжалась часа два. После всего я вышла в коридор Ермоловского театра — естественно, пошатываясь от комплексной усталости, — и из темноты навстречу метнулся Тошка; он, вечно замотанный и занятый, — на дворе был уже 1968-й год, — ждал все это время в темном, пустом театре, чтобы отвести меня обедать. Он и меня всегда норовил накормить, ласково и настойчиво уговаривал поесть чего-нибудь; моя отнюдь не дистрофическая фактура и нормальный аппетит несколько не умеряли его рвения. Потом, в Иерусалиме, когда пришла главная беда — болезнь, постоянная тревога, что близкие не накормлены, оставалась, по словам Майи, единственной земной заботой.

Август 1980-август 1981

Однажды он подарил мне только что вышедшую отдельным изданием книгу Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой» и надписал ее так: «Полагаю, что название этой книги созвучно факту нашего пятилетнего знакомства».

По моей неизбывной вине праздник наш редко был безоблачным, но эмоционально-духовный контакт между нами, действительно, отличался редкой интенсивностью и постоянством. Толя сказал об этом гораздо точнее, чем могу сказать я.

В январе 1964 года он написал такие стихи:

1

Тяжелее всех нош,
Не давая житья,
Как проглоченный нож,
В нас торчит наше Я.

Не замкнули дверей,
Не прижгли сургучом,
А из кожи свосей —
Никогда, нипочем!

Не зовите гостей,
Не бренчите ключом, —
Каждый в склепе костей
Навсегда заключен.

2

Потому от рожденья
В суете бытия
Ищем мы отчужденье
Заточенному Я —

И в просторных домах,
И в тлетворных дымах,
И в бессменном труде,
И в семейном гнезде,
И в стихе, и в грехе,
И в любой чепухе.

Так — дробя и деля,
Так — деля и дробя, —
Как балласт с корабля, —
Из себя — для себя!

3

О, дробление это
Вызывает восторг!
О, как пышно воспет он —
Мелкий, розничный торг!
Если мы бескорыстны,
(От души! От души!)
Это значит — поистине
Хороши, хороши!

И при этом неважно
(Не видать пустяка!),
Что нужна только скважина
Для сквозняка:

Раздавая облатки
Мы всегда в барыше —
(Как бы в собственной кадке
Не прокиснуть душе!)

4

Но внезапно низложена,
Как пустые слова,
Как понятия ложные,
Власть естества.

И закон непреложный —
Что растертый плевок:
Вдруг н е в о з м о ж н ы й
Свершился рывок.

Вся как есть — без отдельности,
Скорлупу сокруша,
В первосозданной цельности —
Прочь из тела душа.

5

Не просторы любя,
Не для них изменя,
А в меня — из тебя,
А в тебя — из меня.

По самооценке «афеист», он всегда верил в мистическую основу нашей дружбы, говорил об этом, писал в письмах. Считал, что время и место над этим не властны. Не раз повторял: «Если бы ты уехала хоть в Австралию, я бы не переставал ощущать так же». Напророчил...

Однажды он сказал: «Давай одновременно читать «Снега Килиманджаро». И мы читали — каждый у себя дома, в одно и то же время, и так общались.

Бывали случаи, которые при желании можно, конечно, рассматривать и как простое совпадение. Например, такой. Мы с Ирой делали в Кишиневе, в «Лучафэруле», сказку «Белоснежка и семь гномов»; сказка хорошая, а пьеса плохая, да и у меня никак не клеилось, не находился ключ, потому что в сказке не прояснено, почему гномы враждуют с людьми. И вдруг малознакомая женщина приносит мне книгу, которую Толя передал с оказией — просто так, привет с надписью «Юночке от дяди Толи». Это была книга Олеси «Ни дня без строчки»; не то чтобы она ему очень нравилась, а просто — передать что-то хотелось. И я открыла ее с р а з у на той странице, где Олеша вспоминает рассказ Гейне о гномах, которых называли краснолюдками. Как они пришли смотреть на деревенский праздник и сели все рядком на веточке. А какой-то тупой мужик стукнул топором по ветке, и гномы попадали на землю. Мгновенно я все это увидела, и у меня сразу стало получаться — и смыслово, и пластически.

И еще одно внезапно высветлилось: якобы рассеянный, он делал прекрасные подарки: осмысленные, теплые, индивидуальные.

Август 1981

Людмила АЛЕКСЕЕВА
«АНАТОЛИЙ ЯКОБСОН БЫЛ СРЕДИ ПЕРВЫХ» [1]

Излагая основные вехи своей биографии, Анатолий Якобсон писал:

«...Из написанного до сих пор основное — работа о Блоке. Не случайно посвящение: Юлию Даниэлю; в немалой мере благодаря ему я смолоду ориентировался на те представления о человеческом достоинстве и о профессиональной чести, без которых всякое литературное дело есть ложь. Кроме того, после ареста Даниэля я заговорил вслух...» [2]

Я знала как раз эту сторону жизни Анатолия Якобсона — его говорение вслух в весьма не приспособленных для этого советских условиях.



Вскоре после войны мой бывший одноклассник, попавший на фронт восемнадцатилетним мальчишкой, прочел мне свои стихи (тогда все писали стихи). Поэтом ему не дано было стать. Но одно его стихотворение запомнилось мне на всю жизнь — вернее, мысль, его породившая. Мальчик читал его страстно, с дрожью в голосе. Оно было о его сержанте, командире его взвода. Мальчик им восхищался, преклонялся перед ним. Потому что, когда давали приказ подняться в атаку, сержант вставал первым, а его взвод — за ним. Разница была в несколько секунд. Но мальчик всем сердцем понимал, как трудно встать навстречу смертоносному огню раньше других. Я пишу здесь об этом признании бывшего фронтовика, потому что Толя Якобсон не раз бывал первым — не на фронте (там ему побывать не довелось), но в гражданском сопротивлении, в котором, как известно, пасовали и многие фронтовые герои.

Анатолий Якобсон добивался выступления на суде над Синявским и Даниэлем в качестве общественного защитника Даниэля и заявил о своей солидарности с ним в письме в суд, одновременно отдав его в самиздат. Потом в самиздате ходила масса таких писем, но письма в защиту Синявского и Даниэля были первым публичным выражением несогласия с точкой зрения властей на творчество и на право писателя представлять мир таким, каким он его видит. С этого публичного выражения несогласия началось правозащитное движение в СССР, а с писем в защиту Синявского и Даниэля — наш правозащитный самиздат.

В 1968 году, когда советские войска вторглись в Чехословакию, семеро советских граждан вышли на Красную площадь с протестом против этого вторжения и были арестованы. Что их ждало официальное осуждение — это было очевидно для всех заранее. Но позже позабылось, что сразу после демонстрации их осуждали и близкие друзья, и так называемое общество — за идеализм, за нерасчетливость: мол, у нас своих проблем хватает, стоило ли садиться из-за Чехословакии! Или: это уже политическое выступление, а мы не хотим вмешиваться в политику. И, конечно же, дежурное обвинение в экстремизме, бесовщине и

«самосаждении». В день демонстрации, 25 августа, Анатолия Якобсона не было в Москве, и он потом очень страдал, что не попал на эту демонстрацию. Но свое отношение к демонстрантам он — первым — противопоставил отношению их критиков. В своем замечательном письме о демонстрации он предельно ясно выразил нравственную суть уже зарождавшегося, действовавшего, но не осознавшего еще себя общественного движения.

В мае 1969 года 15 советских граждан отправили письмо в ООН — жалобу на преследования в СССР за убеждения. Это было первое коллективное обращение за поддержкой за рубежом. Среди подписавших это письмо был А. Якобсон. Эти 15 человек назвали себя Инициативной группой по защите прав человека в СССР. Это было первое объединение правозащитников. Якобсон оказался его членом вовсе не случайно.

К первой годовщине существования Инициативной группы стало ясно, что она не добилась своей непосредственной цели — привлечь внимание ООН к нарушениям прав человека в СССР — из ООН на неоднократные обращения ИГ вообще не ответили. Однако группа не прекратила своего существования, так как обнаружился побочный эффект ее деятельности: сограждане восприняли группу как рупор правозащитного движения и обращались к ней как к представительному органу. В годовщину создания Инициативной группы ее участники направили в Агентство печати Новости и в Агентство Рейтер открытое письмо, в котором объясняли уже определившуюся к этому времени свою позицию:

«Всех нас... объединяет чувство ответственности за все происходящее в стране, убеждение в том, что в основе нормальной жизни общества лежит признание безусловной ценности человеческой личности. Отсюда вытекает наше стремление защищать права человека. Социальный прогресс мы понимаем прежде всего как прогресс свободы...»

Твердость этой позиции была проверена жестоким способом: за год лишились свободы семеро из пятнадцати членов Инициативной группы. Обращение, написанное в ее годовщину, подписали все восемь оставшихся на свободе ее членов, среди них — Анатолий Якобсон. Судя по стилю обращения, именно он был автором.



Чтобы быть первым, нужно уметь не бояться. Поэтому бесстрашие — обязательное, но, что греха таить, иногда единственное качество тех, кто решается на это в советских условиях. Не всегда, к сожалению, оно дополняется способностью генерировать идеи и еще реже — профессионализмом в независимой общественной деятельности. Анатолий Якобсон обладал и талантом, и профессионализмом. Это проявилось и в его выступлениях как автора самиздата. Первой его самиздатовской работой была статья «О романтической идеологии». Думаю, я была не единственной

читательницей этой статьи, изменившей свою оценку поэтов-романтиков 20-х годов, осознавшей античеловеческую суть этой поэзии.

Так же профессионально, как он выступал в самиздате под своим именем, Якобсон работал в нем и анонимно — как редактор-составитель информационного бюллетеня правозащитников «Хроники текущих событий».

Но оказалось, что редкое сочетание бесстрашия, таланта и профессионализма не дополнялось у Толи еще одним необходимым для работы над «Хроникой» качеством — способностью к конспирации. Я помню совершенно анекдотический его ко мне звонок (вероятно, оба телефона прослушивались) и вымученный разговор о «столике», который он вот сейчас мастерит, и поэтому ему нужна как можно скорее «полочка», которую, как он надеется, я уже сделала. Все мы были хороши на этот счет. Никто из нас, в недалеком своем прошлом благополучных московских интеллигентов, не был профессионалом в умении конспирировать. Кагебисты очень скоро выявили, что именно Толя взял на себя работу по составлению «Хроники текущих событий» после ареста Натальи Горбаневской. Толе пришлось эмигрировать. Это оказалось непосильным для него. Он погиб. Мы его никогда не забудем. Я восхищаюсь им так же, как мой одноклассник-фронтовик восхищался своим сержантом — и по той же причине. Анатолий Якобсон был среди первых.

Владимир ФРОМЕР
«ОН МЕЖДУ НАМИ ЖИЛ»

Я не знал Анатолия Якобсона в его звездные часы, в расцвете жизненных сил, в те почти четыре полновесных десятилетия, отпущенных ему в России. Мне довелось близко общаться с ним в пять последних, горестных и печальных лет его «овидиевой» жизни в Израиле. Оговорюсь сразу: не Израиль повинен в трагическом финале его судьбы. Эту страну он по-своему любил, чувствовал свою генетическую, что ли, связь с ней. Не раз говорил, что если вне России — а это для него означало вне жизни — то только в Израиле он может существовать и даже работать. «На Западе я не прожил бы и месяца», — сказал как-то Толя, и его единственная поездка в Париж показала, что он был прав.

Он был воспитан на русской литературе, любил ее неистово, до полного самозабвения. Весь строй его души был сформирован ею. Но культура для него была не абстрактным понятием, а тем, чем является для растений чернозем, пропитанный влагой и питательными солями. Она включала всю окружающую среду, и вырванный из нее, утративший точку опоры, он шел уже не прежней твердой походкой, а прерывистой и неровной, как Агасфер, гонимый непреодолимой силой. В том повинен ненавидимый им всю жизнь режим, вытолкнувший его из единственно возможной для него среды...

На первый взгляд может показаться, что он не так уж много сделал за 43 года своей жизни. Все написанное им составит два тома. Книга «Конец трагедии» несколько литературоведческих работ, эссе, переводы. Вот, пожалуй, и все. Но разве количеством написанного измеряется воздействие настоящей личности, которой предначертано примером своей жизни увлечь других?

А. Якобсон был ярчайшим представителем своего поколения, блистательного и несчастного, которое первым осмелилось на открытую борьбу с режимом после глухой ночи, длившейся долгие годы. Он всегда и при всех обстоятельствах был человеком абсолютно внутренне свободным, и этого не могли не ощущать все, кто с ним соприкасался.

Да и литературное его наследие весьма весомо. Книге «Конец трагедии» суждена долгая жизнь. Это — книга о судьбе русской интеллигенции, о невиданной по масштабам трагедии, постигшей русскую культуру. И одновременно — это одна из лучших чисто литературоведческих работ о Блоке. Филология и писательство? Да, но слитые в прочнейший сплав, который редко кому удавался до него.

Шаг за шагом проследил Якобсон последствия безумной катастрофы, обрушившейся на Россию. Он показал, что с концом человеческой трагедии Блока полной безысходностью завершилась и духовная трагедия русской интеллигенции. Кто только не призывал ее отречься от себя! Гоголь — во имя монашеской кельи, Толстой — ради прощения, Бакунин — для революции, Достоевский — во имя смирения, Соловьев — во имя Премудрости Божьей, Солженицын — ради раскаяния. Русская интеллигенция отреклась от себя во имя равенства. Ей казалось, что стремление к равенству создает исполинских людей и титаническое

искусство. Но люди превратились в адскую челядь, а искусство в словоблудие. И наступил конец трагедии. И все же книга Яacobсона не оставляет впечатления безвыходности. Надежда для него и для нас, замороженных словесной магией и неотразимостью логических построений автора, кроется в предсмертных словах Блока: «Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосуцно и нераздельно».



«Конец трагедии» я прочел в 1973 году, вскоре после выхода книги в издательстве имени Чехова. Слушал я тогда курс университетских лекций по теории литературы у Омри Ронена [1]. Маленький, рыжий, похожий на Азазело, обаятельный Омри как-то сказал: «Яacobсон приезжает в Израиль. Мы с Димой (Сегалом) [1] уже добились его зачисления в академический штат нашего факультета». Я удивился и обрадовался. И тут же спросил: «А как тебе его книга?» «Литературоведческая часть безупречна», — ответил Омри.

А потом грянула война Судного дня. Две с половиной недели длились военные действия, но полгода еще Израиль и Египет, как два ковбоя, уже вложившие в кобуру пистолеты, зорко следили друг за другом, опасаясь пропустить зловеющий блеск в глазах противника.

Первый отпуск мне удалось получить лишь весной 1974 года. Приехав в Иерусалим, уже не помню где, кажется, у Сегала, встретился с Омри Роненом. От него узнал, что Яacobсон приехал, живет в центре абсорбции. И вот мы поднимаемся по крутой лестнице. Я волнуюсь. Для меня Яacobсон уже был не только автором замечательной книги, но и одним из творцов легендарной «Хроники». Человеком достойного подражания мужества.

Открыла Майя. Познакомились. Толя вошел через несколько минут и сел в кресло. Темные, аккуратно зачесанные назад волосы. Тяжелые, усталые губы. Неправильные, броские черты лица. Но нет блеска в глазах, и веет от него холодной угрюмостью. Посидели полчаса. Майя расспрашивала о войне. Я отвечал. Толя не произнес ни одного слова. Уходя, я подумал, что он просто замкнутый человек, который не терпит контактов с людьми с улицы. Прошло три месяца. Я демобилизовался и шел, уже не помню куда, по одной из центральных улиц. Был вечер. Закатное небо зажигало крохотные малиновые искорки на матовой скорлупе еще не светящихся фонарей. Вдруг ко мне, как сорвавшийся с привязи медведь, бросился какой-то человек и схватил за руку. Уходящее солнце било в глаза, и я не сразу разглядел его лицо. «Ты — тот самый солдат, который приходил ко мне и рассказывал о войне», — сказал он, и я сразу узнал его. «Я тогда болен. Не мог говорить. Но я все помню. А теперь я совсем здоров. Смотри.» И, чтобы продемонстрировать свое здоровье, он тут же попытался поднять за рессоры одну из стоящих у обочины машин. Через пять минут я чувствовал себя так, словно мы были знакомы всю жизнь. Почти до

рассвета пробродили мы по узким, кривым иерусалимским улицам, размахивая руками и перебивая друг друга. И почему-то значительной и важной кажется мне эта наша встреча, хотя я и не помню уже, о чем мы тогда говорили. Может быть, потому, что в тот вечер почувствовал я в нем человека огромного дарования, любящего и страдающего.

Потом он приходил к нам чуть не каждый день. Дверь у нас обычно не запиралась, и он сразу врвался в комнату, заполнял ее собой, огромный, грузный и одновременно изящный и быстрый, как кавалер Глюк [2]. К радости моего сына Амира, пушистым белым шаром вкатывался вслед за ним пес «Том с хвостом», всюду сопровождавший тогда хозяина. Осваиваясь, Толя ни минуты не сидел спокойно. Подходил к полке, снимая какую-то книгу. Читал. О чем-то рассказывал рокошущим громким голосом, одновременно разыгрывал сомной партию в шахматы. Наконец, надолго устраивался в своем любимом кресле, как путник дождавшийся желанного отдыха.

Чувство юмора, без которого не существует полноценного человека, было у него развито в высшей степени. Хвастался, что в какой-то компании ему когда-то удалось перешутить знаменитого московского остролиста Зяму Паперного [3]. Любил острое словцо, хорошую шутку, соленый, но не скабресный анекдот. Его шутки часто носили характер стихотворных экспромтов. Он даже изобрел новый жанр — двустипшие, в котором первая строка русская, а вторая ивритская. Как-то выдал, печально глядя на пустой фиал за накрытым столом: «Глаза косит, нигмера косит» — т.е., «опустела рюмка». Был он добрым, тонко чувствовал чужую боль, чужое страдание. Но никогда не был добреньким, этаким всепрощающим «христосиком». Мог и вспылить, и нагрубить, и проявить бестактность. Но сам же страдал от этого и мирился потом бурно, радостно. Любил делать друзьям разные мелкие подарки. Ему нравился сам процесс дарения, приятно было доставлять людям радость. У меня висит подаренный им, неизвестно кем сделанный, портретный силуэт Ахматовой. Ее медальный горбоносый профиль четко вырисовывается на фоне Невы и Петропавловской крепости.

К детям и женщинам относился бережно, с рыцарским бескорытием. Они это чувствовали и одаривали его преданностью и привязанностью.

Как-то я пересказал своему пятилетнему сыну Амиру басню «Стрекоза и муравей». Выслушав ее, он спросил: «Папа, а правда, муравей был плохой?» Толя, узнав про это, сказал: «Как сильно развито в детях чувство справедливости! Как жаль, что у большинства из них оно проходит, когда они вырастают».

Пил он много. Но в его пристрастии к алкоголю не было ничего патологического. И в последние годы в России, когда он ходил по лезвию, и здесь, в Израиле, выпивка подбадривала его, помогала держаться. На самом же деле в опьянении ценил он застолье. Как-то сказал: «Сколько я встречал людей утрюных, неразговорчивых, которые, выпив рюмку-другую, превращались из собутыльников в прекрасных собеседников». Не помню уже точно его слов, но за смысл ручаюсь.

Как-то пришел очень довольный: «Слушай, Фромер, нашел я такую забегаловку, такой колорит! Там собираются настоящие иерусалимские алкаши. Айда!» И мы отправились. Забегаловка эта, расположенная напротив рынка Махане Иегуда, являла собой маленькое, узкое, как туннель, помещение, в котором рядом с дурно пахнущим прилавком с трудом была втиснута скамья. На ней, прижавшись друг к другу, как пингвины на айсберге, сидели человек семь. Были там старики со слезящимися глазами и типы с такими физиономиями, словно каждый из них поджег сиротский приют или, по крайней мере, ограбил нищую старуху. «Нафтали!» — приветствовала эта братия Толю, подняв стаканы с араком. Он втиснулся сам, втиснул меня и беседовал с ними на своем ужасном иврите с такой непринужденностью, словно находился на собрании в Пен-клубе, членом которого, кстати, состоял. Когда мы выходили, я спросил: «А у вас в Москве есть такие кабаки?» «Там все такие», — ответил Толя со сдержанной гордостью.

После его смерти, гонимый ностальгией, я посещал несколько раз эту забегаловку. А потом ее закрыли.

Меня всегда ужасало количество его знакомых, просто невероятное. Володя Гершович [4] совсем недавно сказал мне, что до сих пор он встречает десятки людей, знавших Толю и сохранивших о нем благодарную память, хотя общались они с ним, может, раз или два в жизни.



«Толя, — сказал я как-то, — хочешь свежий литературный анекдот?» «Валяй», — оживился он. «Два интеллигента входят в московский книжный магазин. Первый спрашивает: «Может ли один человек нажать себе брюшко на дистрофии другого?» «Ты о чем?» — удивляется второй. «А вот», — и первый указал на лежащую на прилавке толстенную книгу: Лева Задов «Жизнь и творчество Александра Блока». Толя усмехнулся, раскуривая трубку: «Ну, какой же это анекдот? Знал бы ты, сколько этих трупоедов я перечитал, работая над книгой о Блоке». И тогда я задал вопрос, давно вертевшийся на моем языке: «Толя, а почему ты в «Конце трагедии» полемизируешь с этими трупоедами, осужденными на вечное глухое забвение? По-моему, это единственный недостаток твоей книги». Он ответил сразу, не задумываясь: «Я не мог этого избежать. И не с ними я полемизировал, а с силой, стоящей за их спиной».

Сегодня я жалею, что не записывал его блестящих импровизаций, не вел дневника. Многие утрачено безвозвратно. Лишь обрывки чего-то вдруг всплывают со дна памяти, появляются, как те огненные буквы, начертанные на стене невидимой рукой.

О книге Шаламова «Колымские рассказы», вышедшей незадолго до Толиной смерти: «О страшном надо писать просто, а о простом страшно. Это один из основных законов искусства». О поэзии Вознесенского: «Конечно, в простоте суть. Но простота его стихов хуже воровства». О

Пушкине: «Непостижимо абсолютное совершенство его поэзии. Для русской литературы он навсегда останется линией горизонта».

Анну Андреевну Ахматову он боготворил. Охотно говорил о ее поэзии, но не любил рассказывать о своих встречах с ней, считая это почему-то чуть ли не кощунством.

«Толь, — прошу, — расскажи про Анну Андреевну». «Ну, что там рассказывать, — отвечает неохотно. — Разве можно описать какой она была? Ну, любила хорошее вино. Я приходил к ней с бутылочкой, которую мы потихоньку распивали. Но так, чтобы нашего «загула» не видела Лидия Корнеевна Чуковская. Анна Андреевна побаивалась своего «капитана». Часто я ее просил: «Анна Андреевна, давайте почитаем стихи. Вы мне — Ахматову, а я вам — Мандельштама».

С Лидией Корнеевной Толя дружил, много переписывался, часто звонил ей в Москву. Обычно из моего дома. На моих глазах ненадолго пробежала между ними «черная кошка». Толя пытался убедить Лидию Корнеевну в том, что человек, пользующийся ее безусловным уважением и доверием, этого не стоит. Но разве можно добиться такого на разделяющем расстоянии в тысячи километров? Толя очень переживал, но через неделю все уладилось.

Из современных поэтов выше всех ставил Давида Самойлова, и не потому, конечно, что тот был одним из его любимейших друзей.

Бродского после 1967 года не любил. Не принимал. Я спорил до хрипоты, убеждал, доказывал. «Ну, прочти вслух стихи, которые считаешь гениальными», — предлагал Толя. Я читал. Якобсон морщился: «Вместо поэтики движения — риторика, ораторство. У него форма управляет фантазией, а дело ведь не в технике, пусть даже восхитительной. Нет у него прозрения, без которого не может быть великой поэзии».

Незадолго до смерти он, продолжая наш незавершенный спор, прочитал мне отрывок из последнего письма Лидии Корнеевны. Точно помню, что там было сказано. И цитирую по памяти: «Не понимаю, что сделало Бродского первым поэтом своего поколения. Почему во многих интеллигентных домах Москвы и Ленинграда висят его портреты. Передо мной лежат четыре его сборника. Мне его стихи кажутся на грани гениальности и графомании. Разъясните пожалуйста, в чем тут дело».

«Ну, — спрашиваю, — и что же ты ей напишешь?» «А то и напишу, что грань перейдена, только не в ту сторону», — сердито ответил Толя.



Был он прекрасным переводчиком. Стихи Лорки, Эрнандеса, Готье, Верлена в его переводах равнозначны подлиннику. Работа по подстрочникам, Якобсон изумительно чувствовал взаимосвязи между звуковым обликом и тематикой, между размером и смыслом и воспроизводил их с блистательной виртуозностью. Он находил точные

русские эквиваленты для передачи особенностей оригинала: ресурсов образности, ритма, колорита и т.д.

В Израиле Толя только один раз вернулся к любимой когда-то работе. По моему подстрочнику в последний год жизни он перевел стихотворение Мицкевича «К русским друзьям» [5], шедевр европейской лирики. Это был, что называется, классический перевод.



Как я уже отметил, знакомых у него была уйма. А вот друзей близких здесь, в Израиле, не так уж много. До конца близким ему человеком была Майя. Привязан он был к Володе Гершовичу, который знал его еще по той, московской, жизни. Был у него «медовый месяц» с Ильей Люксембургом [6]. Помню, пришел он и с порога: «Илья написал крепкий рассказ «Боксерская поляна». В глазах светилась радость за товарища. А однажды явился какой-то странный. «Я сейчас с Ильей дрался», — говорит. «Как — дрался?» «А так. Предложил ему поддержать меня на лапах. Побоксировать. Ну, надели мы перчатки. Работаем в салоне. Все нормально. Вдруг Илья — бац, бац — наносит несколько молниеносных ударов поверх моих перчаток. И смотрит с любопытством. Как, мол, прорсагирую? Кровь бросилась мне в голову. Ладно, думаю, минуты две я продержусь. И ринулся в рубку. Картины полетели. Ханка (жена И. Люксембурга) завизжала». — «Ну и дальше что?» — спрашиваю. Мне уже интересно. «Илья, конечно, не провел своего знаменитого аперкота, — с каким-то даже сожалением говорит Толя. — Прекратил бой». Так рассказывал московский боксер-второразрядник Анатолий Якобсон о единственном своем бое в Израиле. И не с кем-нибудь, а с самим Ильей Люксембургом, мастером спорта, полуфиналистом Союза, встречавшимся когда-то на ринге со знаменитым Агеевым.

Потом их дружба пошла по каким-то ухабам, опрокинулась, разбилась. Очень уж они были разные.

Любил он и Гришу Люксембурга [7] за по-детски наивное и чистое восприятие мира и жизни. Гриша брал его в армию. Толя возвращался посвежевший, поздоровевший. Всем с гордостью рассказывал, что был на сборах. ЦАХАЛ считал удивительным инструментом, созданным еврейским гением.



«К предательству таинственная страсть, друзья мои, туманит ваши очи» [8], — процитировал я, когда мы говорили о Хмельницком [9]. Меня интересовала эмбриология предательства. Толя, хорошо знавший Хмельницкого в молодости, усмехнулся: «Да ничто ему глаза не туманило, — сказал он с явной неохотой. — Просто не было в нем того стержня, на котором держится душа». «Но все же, — не уступал я, — как пошел на такое человек умный, талантливый? Ради чего он загубил и

свою жизнь?» «Да не ради чего», — Толя уже стал раздражаться . Он не любил говорить на эту тему. «В юности, еще в школе , поймали его на крючок. Вызвали куда надо, запугали, взяли подписку. Вот он и стал стучать. А вырваться из капкана — души не хватило. Вот и все». Для Толи Хмельницкий был похоронен и залит бетоном.

Но иногда, засидевшись за бутылкой, Толя читал по моей просьбе стихотворение Хмельницкого, которое я, находясь под воздействием алкоголя, тщетно пытался запомнить:

Все мы, граждане, твердо знаем,
Что в начале седьмого века
Под веселым зеленым знаменем
Шел Пророк из Медины в Мекку.
.....

Так орали эти номады
На степях, дорогой короткой,
За посланником Махоммадом,
Молодым, с подбритой бородкой.

И так далее. Удивляюсь, почему Хмельницкий не включил эти действительно прекрасные стихи в свою подборку, публиковавшуюся в «22». Я же пишу здесь об этом лишь потому, что чувствую своей обязанностью изложить все, что еще хранит о Толе начинающая сдавать память.



В последний год жизни Толя женился на Лене (Каган). Было в ней что-то inferнально-мрачное, вызывающее глухое раздражение и беспокойство. Один известный поэт даже назвал ее роковой женщиной. Дней ему оставалось уже немного, и она внесла в них радость, пусть печальную, похожую на тонкий луч, скользящий по стылой глади осеннего пруда. Ей, а иногда и Глебу, огромному сенбернару, к неудовольствию Тома откуда-то появившемуся в их маленькой квартире, писал Толя шуточные стихи, составившие целый сборник. И не такие, впрочем, уж шуточные. Помню, меня поразило и заставило задуматься одно из стихотворений, написанное за три месяца до смерти.

Диалог

Не жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
А поскорей хочу концы отдать.
Горька, сладка ли — чарочка испита.
Откинуть бы, не суетясь, копыта.
Но кто-то востроглазенький и злой
Подмигивает: «Значит — с плеч долой?
Определим сюжетец: дезертиру
Приспичило в отдельную квартиру».



Я благодарен Диме Сегалу, выбившему Толе ставку в университете, избавившую от нужды. Но боясь чего-то, вероятно, его болезни, Толе наглухо закрыли общение с аудиторией, не дали читать лекции. А ему это было жизненно необходимо. Он так любил живое слово, был превосходным импровизатором, умевшим держать своих слушателей в постоянном напряжении, о чем бы им ни рассказывал. Его монументальной чеканки статья «О романтической идеологии» в первоначальном виде была лекцией, прочитанной в Москве, в школе для особо одаренных детей. За кажущейся легкостью его импровизации крылась колоссальная эрудиция и огромная подготовительная работа.

Толя «ушел в подполье», стал организовывать научные семинары у себя дома. Но получать даром деньги в университете он тоже не хотел. Не из тех Толя был людей, которые удовлетворяются синекурой. Он, не выносивший новые литературоведческие школы, — структурализм, прочие «измы» и вообще все попытки «поверить алгеброй гармонию», в последний год жизни дал оппонентам сражение на их поле и выиграл его. Изначальной силой своей природы преодолевая болезнь, написал Толя совсем не «якобсоновскую» работу «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака». Вот она лежит передо мной с надписью автора:

Когда я, изгнанный со службы,
Пойду в запое по миру,
Припомню, как во имя дружбы
Дарил такое Фромеру.

Работа эта отличается академичностью и холодным отточенным мастерством. «Смотрите, — как бы говорит Толя своим оппонентам, — я могу делать то же, что и вы. Только лучше». В «Вакханалии» Якобсон вскрыл один из существеннейших мотивов широкого многоголосия поэзии Пастернака; составляющего живую ткань его поэтической вселенной.



Болезнь прогрессирует, причиняя ему ужасные, почти непрерывные мучения. Его болезнь — это физическая боль души. Уже не освежает короткий сон, похожий на забытье. Страдания непрерывны, пронзительны. Но безмерному страданию соответствует неизмеримая сопротивляемость. Постепенно она начинает ослабевать.

Близится роковой день 28 сентября.

Периоды депрессии становятся все тяжелее. Все реже сменяет их иллюзорная, ненадежная, не дающая отдыха душе эйфория.

В тот последний день я работал с 12-ти. В 11 позвонил Толя. «Вовка», — произнес он и замолчал. Через пять минут я был у него. Он открыл спокойный, побритый, с ясными глазами. С обрадовавшей меня убежденностью сказал: «Мне уже намного лучше. Зачем ты приехал? Тебе ведь — на работу. Заходи

вечером». «Да ладно, — говорю. — А Ленка где?» «На базаре». «Я, пожалуй, ее дождусь». «Не стоит. Ну, если хочешь, подвигаем шахматишки». Сели к столу, и он прибил меня быстро, в блестящем стиле, с жертвой коня. И я успокоился. И ушел. Не насторожило и то, что в дверях, прощаясь, он вдруг обнял меня...

Потом мы вычислили, что повесился он в тот короткий период в 40 минут между моим уходом и возвращением Ленки. Поздно вечером Майя нашла его в подвале, висящим на поводке Глеба.

По словам Игоря Губермана [10], по Москве кружила версия, что в свой последний день Толя играл в шахматы с товарищем, проиграл, потом долго искал его, чтобы взять реванш, и, не найдя нигде, повесился.

Свидетельствую, что последнюю шахматную партию в своей жизни он выиграл.



Приблизительно через месяц после его смерти поздно вечером приехал ко мне Гриша Люксембург. «Пошли на кладбище. Навестим Толю». Вижу, в кармане у него бутылка. «Ну что ж, айда. А не поздно?» — спрашиваю. Гриша пожал плечами.

Кладбище на Масличной горе под ночным небом, похожим на опрокинутую черную чашу, расцвеченную равнодушными огоньками далеких звезд. Угрожающе бесформенные очертания памятников, напоминающие серых животных. Ищем могилу наощупь. Нашли вроде. А вдруг не она? Темно, жутковато. «Гриш, — говорю бодрым голосом, — тут же Толя. Он нас в обиду не даст». «Да, — подхватывает Гриша, — пусть только попробуют. Он их так причешет!». Гриша разлил и выплеснул остаток на сухую, каменистую, давно остывшую землю.



Он пришел ко мне через полгода. Во сне. Квартира, в которой полно народу. Какая-то вечеринка. Вдруг входит Толя — быстро по-бычьи нагнув голову. Он в синей курточке. Ворот рубахи расстегнут. На шее — багровый рубец. Все его радостно приветствуют, никто не удивляется. Завязывается оживленный разговор. Он медленно, с наслаждением, набивает трубку. Закуривает. Я не могу глаз оторвать от его лица. Молчу. А он меня как бы и не видит. Вдруг все исчезают. Мы одни. Он взглядывает на меня исподлобья и спрашивает: «Ты ведь знаешь, что я умер?» «Знаю, — говорю, — я ведь тебя хоронил». Делаю движение к нему, пытаюсь обнять, но он знаком показал, что этого — нельзя. Тогда я тихо произношу: «Ты даже не представляешь, как я рад тебя видеть. И, значит, есть загробная жизнь?». Он ответил быстро, словно ждал этого вопроса: «Есть, но совсем не такая, какой ее представляют люди».

Я: «Хорошо ли тебе там?»

Он: «Фигово. Нельзя ни выпить, ни бабу поиметь».

Я: «А их ты видишь?».

Он: «Кого?»

Я: «Анну Андреевну. Маму».

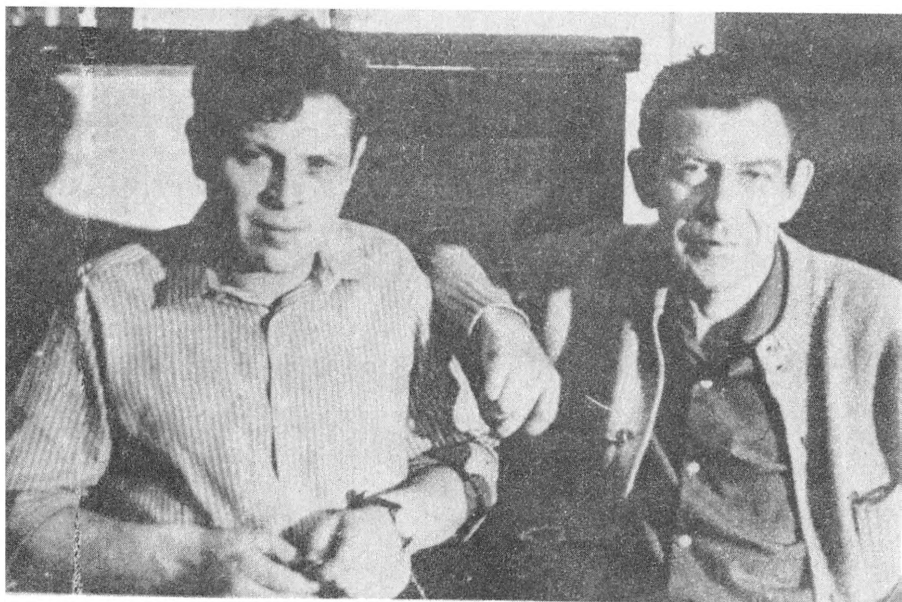
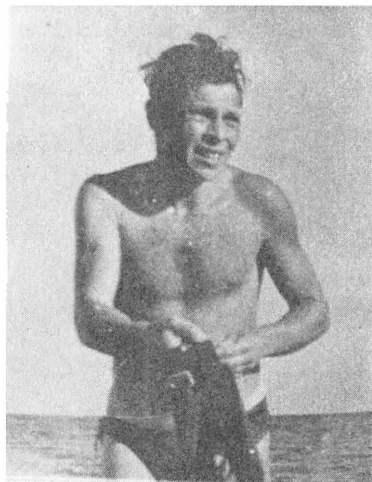
Он не ответил, наклонившись, раскурил трубку и вдруг исчез.

Трубочный дым еще долго поднимался к потолку, Но его уже не было.

Вскоре началась самая тяжелая полоса в моей жизни. Я думаю, что он приходил предупредить меня.







Вместе с Ю.Даниэлем

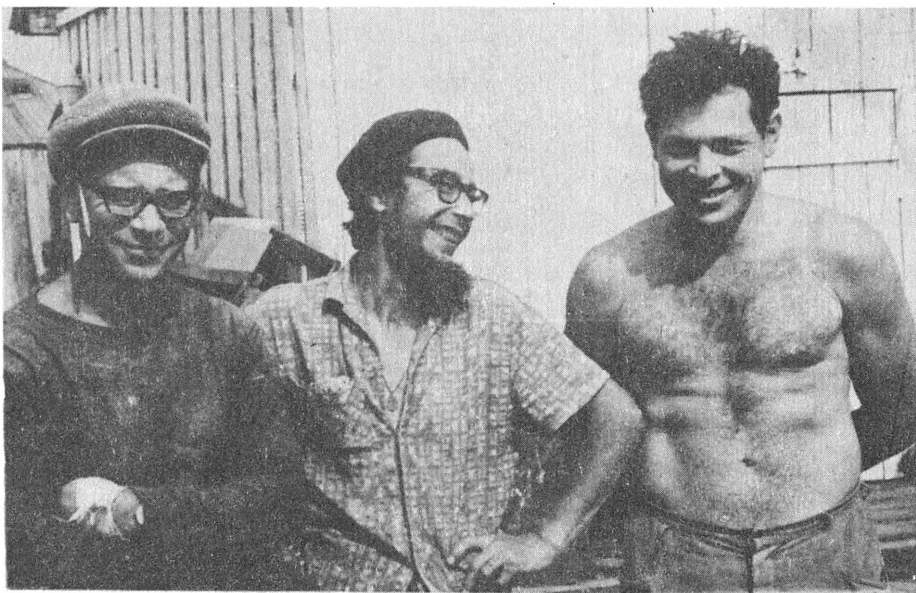


А.Недоступ, А.Якобсон, Ю.Диков,
Л.Терновский

Первый ряд:
А.Даниэль,
В.Рекубратский.
Второй ряд:
Е.Великанова,
А.Якобсон.
Третий ряд:
Ю.Карякин...



К.Бабицкий, И.Хохлушкин, А.Якобсон



А.Якобсон, М.Улановская, Е.Каган





С сыном Александром



ПРИМЕЧАНИЯ

От составителей

1. «Автор о себе» — в кн. А. Якобсон, «Конец трагедии», изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1973.
2. В кн. Н. Горбаневская, «Подлень», «Посев», Франкфурт-на-Майне, 1970.
3. Приводится в разделе «При свете совести».
4. В кн. Л. К. Чуковская, «Записки об Анне Ахматовой», т. 2, УМКА-Press, Париж, 1980, стр. 615. Там же приводится стихотворение А. Я., посвященное А. Ахматовой и ценное ею (см. раздел «Тайная свобода (литература о литературе)»).

Царственное слово

1. Написано в 1970 г. Впервые опубликовано в кн. «Конец трагедии», NY, 1973.

О поэзии гармонической и трагической

1. Первая публикация: Новый журнал, Нью-Йорк, 1988, кн. 172-174.

Соловьиный сад

1. Лекция, прочитанная для учеников 2-ой московской математической школы (ориентировочно 1966-67 гг.). Расшифровка магнитофонной записи.

Стихотворение А. Блока «По улицам метель метет»

1. Б. Пастернак, «Люди и положения», ч. 3, гл. 3.

Лицо пейзажа-человека

1. Написано ок. 1965 г. А. Я. не предполагал печатать статью, считая ее компилятивной и пригодной больше для чтения вслух. Впервые опубликована в «Вестнике РХД», Париж, № 137, в подборке, посв. памяти В.Т. Шаламова.

Лекции о Пастернаке

1. Повторение, с некоторыми поправками и добавлениями, лекций, прочитанных во 2-й математической школе в Москве в 1968 г. Этот вариант был прочитан и записан на пленку в Иерусалиме в 1975 или 1976 году специально для пересылки в Москву.

2. Лотман, Ю.М.: Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. Приложение. Первые опыты Бориса Пастернака. — В сб.: Труды по знаковым системам, Тарту, 4, 1969, с.206-281. Речь идет о цветущих яблонях, а не о яблоках.

3. Пастернак, Б.: Стихотворения и поэмы. Москва, 1965, с.20.

4. Цветаева М.И.: Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак) — Избранные произведения в 2-х т., т.2. Нью-Йорк, 1979, с.18.

5. Цветаева, М.И.: Световой ливень — там же, с.143-144.

6. Цветаева, М.И.: Эпос и лирика..., с.10, 14.

7. Точнее: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения». — В кн.: Охранная грамота. Москва, 1982, с.231.

8. Пастернак, Б.: Стихи. Москва, 1966, с.15.

9. Там же, с.339, 340.

10. Пастернак, Б.: Стихотворения и поэмы. Москва, 1965, с.19, 29, 39.

11. Там же, с.28.

12. Москва, Худож. лит., 1973. с.280 Гл.5. Ранний Пастернак.

13. Цветаева, М.И.: Избранные произведения в 2-х т. Т.1, Нью-Йорк, 1979, с.147.

14. Там же, с.148.

15. Подробно об этом стихотворении см. в ст. А.Якобсона, напечатанной в «Континенте», Париж, 1980, № 25, с.323-333.

16. Из письма Б.Пастернака Ю.Кейдену, его переводчику. Помещено в предисл. к книге Pasternak, B.: Poems. Trans. by E.Kauden. Ann Arbor, 1959.

О стихотворении Б.Пастернака «Рослый стрелок, осторожный охотник»

1. Написано в 1977 или в 1978 г. Напечатано в журн. «Континент», Париж, 1980, № 25, с.323-333.

«Вакханалия» в контексте позднего Пастернака

1. Напечатано в кн.: Slavica Hierosolymitana, vol.3, Jerusalem, Magnes Press, 1978, p.302-379. Приводимые в тексте цитаты из произведений Пастернака в ряде случаев

сокращены или опущены, что обычно не оговаривается. Остальные примечания, в основном, А.Якобсона.

2. Мы сознательно отказываемся от более точных ориентиров, хотя такая вежа установлена самим Пастернаком: «Я не люблю своего стиля до 1940 года...» («Люди и положения», гл.4)

3. Принятые далее сокращения: Д.Ж. — «Доктор Живаго»; К.р. — «Когда разгуляется»; С.м.-ж. — «Сестра моя — жизнь».

4. Исходим, понятно, из контекста, в котором выступает слово «судьба» и от которого зависит его семантика. (В такой, например, фразе, как «не судьба мне нынче уснуть», — «судьба» не содержит намека на «вечное».)

5. Онтологическое время (общий план) делают образным, ощутимым признаки астрономического, конкретного времени (детальный план: «Ночь» («ночник»), «февраль»; а кроме зимы, есть, между прочим, лето: «как летом роет мошкара...»)

6. Не лишняя значения деталь: здесь «свечка», а не «свеча»; собственно в доме — свечка.

7. Прямой, этимологический смысл слова.

8. Это сравнение отчасти восходит к языковой метафоре: «белые мухи». У Пастернака: «Опять эти белые мухи //И крыши, и святочный дед, //И трубы, и лес лопухий //Шитом маскарадным одет» («Иней», 1941). Ср.: «Белые мухи вокруг фонаря» (Е.Замятин «Мамай»).

9. Эта символика очевидная и общезначимая. Сами по себе символы: свет (жизнь) и тьма (смерть) — не поэтические, а языковые символы. И тем более трудно литературе претворить такую символику, тяготеющую к застывшей аллегории, в живой, художественный образ. Образность, носящая символический отпечаток, бывает самой разной. От поэтической системы символизма куда как далеко художественное мышление Пастернака — подного, как и раннего: «Со мной, с моей свечою вровень //Миры расцелили висят» («Как бронзовой золой жареным», 1912).

10. Б.И.Левин в статье «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах» (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, XII, 1969), обнаружив в «Сестре моей — жизни» преобладание определенного типа семантических построений — непротиворечивых («монотематические построения»), толкует: о «прямолинейности поэтического мышления» и видит «симптом своего рода поэтической мономании» у Пастернака. Справедливее было бы назвать не прямолинейностью (прямолинейное — плоское), а прямонаправленностью, целеустремленностью это свойство поэтического мышления Пастернака.

11. «Пока мы по Кавказу лазаем», 1931.

12. См. в настоящем сборнике: «О стихотворении Бориса Пастернака «Рослый стрелок, осторожный охотник» — прим. М.У.

13. Романтизм здесь берется не в пастернаковском — безусловно отрицательном — смысле слова. Пастернак: «К услугам романтизма вымысел. В его распоряжении ходячая выразительность: театральная риторика, ораторское красноречие» («Шопен», 1945). Отнесемся к романтизму миролюбивее, что ли. Да, вымысел. Да, специфическая выразительность — но не обязательно ходячая. Да, громкое красноречие, патетика — но разве уж непременно риторика. «Для этой книги на эпиграф //Пустыни силпы, //Ревели львы, и к зорям тигров //Тянулся Киплинг» («Тоска», С.м.-ж.). Спрашивается, что это, как не типичная романтическая поэтика?

14. Вообще самоубийство — как психологическая ситуация — особая, обширная и чем-то даже самоудовлетворяющая тема у Пастернака, если взять всю его прозу, «Охранную грамоту», «Люди и положения». Это — предмет специального биографического исследования.

15. «Во-первых, он помнит, как началось бессмертье //Тотчас по возвращении с дуэли, дома...» («Возможность», Поверх барьеров).

16. «Так будет... и со Стальским. Стой же располагающей естественностью, с какой переступил он любой порог, вступит он в обстановку бессмертия и перейдет в легенды...» («Он перейдет в легенду», 1937)

17. Ранний Пастернак отрицает смерть объективно — не допуская ее в свою поэзию, игнорируя (в общем и целом) эту тему. Поздний Пастернак субъективно отрицает смерть, сосредоточившись на этом предмете, постоянно разрабатывает эту тему. Сравним (в связи с вышезамеченным) два высказывания Пастернака, касающиеся истории. Из «Охранной грамоты» (1929-31 гг.): «Не говоря о том, что внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей, и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей мыслимой ширию оснащенное чувство» (ч.1, гл.2). Из «Доктора Живаго»: «...он развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти» (ч.3, гл.2).

18. Здесь и дальше о христианстве Пастернака говорится исключительно в связи с его поэзией и даже поэтикой.

19. Понятно, что сам по себе всякий художественный образ живет собственной силой, не нуждаясь ни в каком праве на жительство, ни в какой легализации. Но мы рассматриваем образы в контексте позднего Пастернака — в художественной системе, где эстетическая сторона неотделима от мировоззренческой, где сама поэтика «идеологична».

20. Разве что язычески-детская непосредственность изумления затушевалась кое-где зрело-христианской окраской. «Природа, мир, тайник вселенной, // Я службу долготу твою, // Объятый дрожью сокровенной, // В слезах от счастья отстою» («Когда разгуляется» К.р.)

21. Не только на поэзию позднего Пастернака, но и на самый роман отдельно, очень рекомендовать посмотреть с этой — не эпической, а драматической, мистериальной, стороны.

22. Сам Пастернак рассматривал реализм не как художественный метод, а как высший тип искусства, всякое подлинное искусство считая реалистическим (см. очерк «Шопен»). Мы в данном случае принимаем традиционное представление о реализме — как о школе, о поэтике.

23. Ср.: «Несколько упрощая действительное положение вещей, можно сказать, что основой восприятия поэтического слова именно как поэтического является взаимодействие и противодействие между узуальным (обиходным, словарным — А.Я.) значением слова и его контекстным (в частности «переносным») значением (именно в этом коренится, в частности, поэтическая сущность метафоры)» (Ю. Левин «План содержания в поэтических текстах»).

24. За пределами поэтики, в духе своего эстетического мироотношения размышляет на эту тему апологет и романтик метафоры Андрей Синявский: «Метафора — эта память о золотом веке, когда все было всем. Осколок метаморфозы» («Голос из хора»).

25. Чтобы не было путаницы в этом вопросе, оговорим момент, несущественный для настоящей работы; бывает наоборот: метаморфоза — форма метафоры. «Идет без проволочек // И тает ночь, пока // Над снятым миром летчик // Уходит в облака. Он потонул в тумане, // Исчез в его струе, // Став крестиком на ткани // И меткой на белье» («Ночь», К.р.) Здесь метаморфоза (нечто стало чем-то другим) — только фигура метафоры. Это метаморфоза условная. Безусловно однако, что «Ночь» в целом проникнута духом метаморфозы, в чем нам еще предстоит убедиться.

26. Сопоставим: «У нас весною до зари // Костры на огороде, — // Языческие алтари // На пире плодородья». («Летний день», 1941) и «...ждет алтарей, откровений, // Героев и богатырей // Дремучее царство растений, // Могущее царство зверей». («Хлеб», К.р.) В обоих случаях — алтари. Христианский мотив «откровения» («Хлеб») и языческий мотив («Летний день») — будто бы в контрасте; мы увидим потом, как снимается это противоречие в контексте позднего Пастернака.

27. Под «притворством» конкретного имеется в виду явление мимикрии; говорится «о мимикрии, о подражательной и предохранительной окраске» (там же). «Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут, в этом цветовом подлаживании, скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее» (Д.Ж., ч.13, гл.16). Итак, переход одного состояния в другое: «внутреннего во внешнее»; мимикрия — как один из аспектов превращения, то есть метаморфозы.

28. Ср. у Некрасова:

Полумрак на все ложится,
Налетев со всех сторон,
С криком в воздухе кружится
Стая галок и ворон

(«Заунывный ветер гонит...»)

29. О ветре у Блока см. в кн.: Чуковский, К.И.: Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924.

30. Напомним, что в Евангелии Христос изображается с Магдалиной при воскресении им ее брата (Лазаря) и является ей — первой — по собственному воскресении.

31.

....в дыру
Амбразуры — стекольник — вставь ее,
Души моей, с именем женским в миру
Едко въевшуюся фотографию.

(«Тоска бешеная, бешеная..», 1916)

(Редкий по бесспорности пример влияния Маяковского на раннего Пастернака)

32. Истоки этой темы ясны. «Я... с малых лет был склонен к мистике и суеверию и охвачен тягой к провиденциальному ...мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока. То я воображал, что я не сын своих родителей, найденный и усыновленный ими приемный» («Люди и положения», ч.2, гл.3). Детский страх превратится в женщину («жутко женщиной идти»), сладкий страх, смешанный с восторгом, — замирает души.

33. «Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений... трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и сама была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел» («Люди и положения», ч.2, гл. 5).

34. Примечательно: грех думать, что без греха («из весталок»)

35. «Этюды Шопена, названные техническими руководствами, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (паразитально, что половину из них написал человек двадцати лет...)» («Шопен»).

36. В дальнейшем будем цитировать ту же работу А.Д. Синявского, приводя сокращенную отсылку.

37. См. сноску 12 — прим. М.У.

38. «...идеал искусства языка заключается для меня в высшей незаметности и недоступности, в прозрачной нейтральности, доходящей до такой степени, что слушатель или читатель не замечает языка и забывает о нем, как если бы образы и мысли сами собой возникли в его душе, без видимой помощи извне...» (Письмо к Дедешусу. Не раньше 1940 г.)

39. Это побуждение совпадает с первоначальной устремленностью поэта, выраженной им в одном из своих ранних — и глубочайших — произведений: «Я молил Тебя: членораздельно //Повтори творящие слова! («Не как люди, не еженедельно, Поверх барьеров»). Нет лучшего подтверждения и без того очевидной истины о единстве творческого пути Пастернака. «О если бы я только мог //Хотя отчасти, //Я написал бы восемь строк //О свойствах страсти». Смог уже: «Не как люди, не еженедельно» — восемь строк.

40. Аналогию — всего лишь аналогию — этой образной системе составляет такая система идей: ...современная философия в лице Бергсона... предлагает нам учение о временной Вселенной. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию (О.Мандельштам. О природе слова).

41. «Начало» и «конец» здесь — элементы пространственной композиции; на полотне живописца — где начало и конец?

42. Опоясывающая композиция, отражающая временную неразвернутость образов у раннего Пастернака, — у позднего Пастернака не означает ничего подобного: например, «Зимняя ночь» или «Бабье лето».

43.

Уже с утра покой и трудные длинноты

(О.Мандельштам «Есть иволги в лесах, и гласных долга...»)

44. Произвольность, конечно, сравнительная (сравниваем поэтические системы раннего и позднего Пастернака). Произвольность относительная — ввиду того, что искусство вообще есть некая произвольность, отрицание произвола. Пастернак о Шопене: «Ни тени вольничания, никакой блажи. Ему ли играть и развлекаться, когда его будущность сама играет им, когда он ее игрушка!» («Шопен»).

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятья в правоту.

(«Опять Шопен не ищет выгод», 1931).

Ср. слова Мандельштама: «Ведь поэзия есть сознание своей правоты» («О собеседнике»).

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

46. Связывая разнородные предметы и явления, ранний Пастернак стремится максимально сроднить их по звучанию: «Забором крался конокрад, загаром крылся виноград» («Цыганских красок достигал», 1918).

47. Можно все происходящее вообразить происходящим одновременно, как моментальную картину, можно, но не хочется; слишком ощущается длительность снегопада; рефрен: «снег идет, снег идет» — представляется как: и опять идет снег, и снова, и еще... И на этом фоне предметы — от цветка герани до небосвода — воспринимаются как сменяющиеся на экране кадры.

48. Мы вольны выделять различные планы контекста: сюжетный (контекст рассматривается как один сюжет), семантический (контекст — как одно семантическое целое); представимы также интонационно- и ритмико-синтаксический, фонетический и, возможно, другие планы контекста. Вопрос в том, насколько естественно выделение того или иного плана контекста, другими словами — насколько оно целесообразно для исследования текста.

49. Бессюжетность (в нашем понимании этого слова) наблюдается в лирике раннего Пастернака как некая общая тенденция, а не как неукоснительное правило. Можно говорить о различной степени сюжетности разных произведений. И есть у раннего Пастернака вещи, где сюжет представлен в самом несомненном — жанровом — виде, в виде баллады, новеллы; например, «Мстель» (1914, 1928) или «Шекспир» (1919); о поэмах мы не говорим.

50. В конечном счете незаменим — и только тогда оправдан — всякий художественный образ; мы под незаменимостью образов разумеем здесь *очевидность* их самостоятельного значения.

51. Например: «в грозу лиловы глаза и газоны» («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе», С.м.-ж.), «луга мутило жаром лиловатым» («В лесу», 1917), «лиловые топи угасших язычьев» («Орешник», 1917).

52. Например: «это дух соловьев поединок» («Определение поэзии», С.м.-ж.), «это ведь значит — века напролет ночи на шелканье славок проматывать» («Слова весла», С.м.-ж.).

53. В частности, и тему амазонки: «...весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок... первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страданья, тропического парада под барабан» («Охранная грамота» ч.1, гл.2).

54. Ю.И.Левин в превосходном исследовании о поэтике Мандельштама, упомянув ранее, противопоставляет «монотематические» (непротиворечивые) семантические построения Пастернака (в «Сестре моей — жизни») «амбивалентным» и «амбивалентно-антитестическим» семантическим построениям Мандельштама; в результате такого противопоставления у Пастернака обнаруживается «некоторая прямолинейность поэтического мышления» и «снятостью своего рода поэтической мономавнии»; и то, и другое призвано оттенить, подчеркнуть (по контрасту) специфическую для Мандельштама «многофакторность восприятия поэтического слова». Внимательное чтение Пастернака привело бы исследователя к противоположному выводу; как раз там, где он проводит разграничительную черту, сближаются поэтические системы Пастернака и Мандельштама. Спору нет, поэтическое слово Мандельштама изумительно многозначно. Но, нечего сказать, хорош образец однозначности поэтического слова — Пастернак! Рассуждая в терминах «многофакторности» и «однфакторности» применительно к восприятию поэтического слова, можно было бы сказать о *разнофакторности* его восприятия у Пастернака и Мандельштама — но не там, где факторы аналогичны.

55. «Внутриобразное» — как и «межобразное», употребленное ранее, — понятия, конечно же, относительные. И слово, и некий отрезок текста, и (тем более) все данное произведение мы можем рассматривать как цельный художественный образ. В данном случае, подчеркивая единство некоего построения, мы рассматриваем это построение как один образ, и все, что в нем содержится, — как нечто внутриобразное.

56. «...в ощущении, напоминающем «шестое чувство» Гумилева, десятилетку открылась природа; ...первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника» («Охранная грамота», ч.1. гл.2,).

И все, чем дышалось оврагам века,
Всей тьмой ботанической ризницы
Пахнет по тифозной тоске тюфяка
И хаосом зарослей брызнется.

(«Любимая — жуты! Когда любит поэт...»,
С.м.-ж.)

57. Сюжетно-временная структура «Лета в городе» особенно оттеняется «Маргаритой», которая классический образчик поэтики моментальности.

58. «Мы втискиваем повседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки» («Охранная грамота», ч.1, гл.5).

59. Кстати, это стихотворение составляет параллель (другого рода) и к «Маргарите»:

Пил, как птицы. Тянул до потери сознания.
Звезды долго горлом текут в пищевод,
Соловьи же заводят глаза с содроганьем,
Осушая по капле ночной небосвод.

60. «...Искусство ...неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь» (Д.Ж., ч.1, гл.17).

61. Для раннего Пастернака, кажется, больше характерен образ прошедшего, пройденного времени.

Но время шло и старилось. И рыхлый,
Как лед, трещал и таял кресел шелк.

(«Сон», 1913, 1928)

Стучатся опавшие годы, как листья,
В садовую изгородь календарей.

(«Душа», Поверх барьеров)

Года по горло погружались в воду,
Потоки новых запружали брод.

(«Памяти Рейснер», 1926)

Но это отнюдь не всегда так; см., например, «Кремль в буран конца 1918 года».

62. Так и у раннего Пастернака.

Цельной льдиной из дымности вынут
Ставший с неделю звездный поток.
Клуб конькобежцев вверх опрокинут:
Чокается со звонкою ночью каток.

(«Зимнее небо», Поверх барьеров)

...нет места земле
От края небес до оврага.

(«Стрижи», Поверх барьеров).

63. Ср., «Я написал бы восемь строк //О свойствах страсти».

64. Москвичка не может не ударить, как током, такое место из черновика поэмы (черновики здесь и дальше приводятся по архиву Б.Л.Пастернака):

И, придя на стоянку,
Ждешь машины и ждешь.
Где-то пир. Где-то пьянка.
Именинный кутеж.

65. И богомольность росла в ту пору день ото дня. В черновиках: «Тянутся люди (народ) к Борису и Глебу».

66. Таково общее правило. Единственным исключением, объясняющим такую длительность службы, может быть день какого-то из святых. Но у нас нет решительно никаких

оснований отдавать здесь предпочтение возможному случаю очевидным фактом. В черновиках — в многовариантном, пространном описании церковной службы — находим и такое: «Кончилась служба и через минуту //Тушат огарки в храме пустом, //И фонари во дворе почему-то //Светят неярко Великим постом». Служба — великопостная, когда время стремится к Пасхе, к Воскресенью. Там же: «...конца февраля //К вечеру выйдет из снега земля». (См. «На Страстной»).

67. Из черновиков: «Сверху светят софиты, //И на сцене темно, //И от всех еще скрыто, //Что случится должно».

68. Ср.:

И скорая помощь, минута
Панели, подъезды, зевак,
Сумятицу улиц ночную,
Нырнула огнями во мрак.

(«В больнице», К.р.)

Свет — скорая помощь; свет — противоположение смерти.

69. «Озарение» у позднего Пастернака столь же, сколько страстному, подобает и страстному. Вспомним: «На озаренный потолок...» Или еще:

И прядью белокурой
Озарены лицо,
Косынка и фигура,
И это пальтецо.

(«Свидание», Д.Ж.)

Озарение — творческое просветление:

Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленье вскочивши с софы,
Целый мир уместить на странице,
Уместиться в границах строфы.

(«После вьюги»), К.р.)

70. «В юбке пепельно-сизой...» В черновиках: «Лбы молящихся, ризы, //И старух шушуны //Сизым пламенем снизу //Слабо озарены».

71. Изучение черновиков поэмы не оставляет сомнений в общей тенденции пастернаковского творческого процесса: художник шаг за шагом устраняет разъяснительные моменты, снимает акценты, уводя смысл под текст и углубляя его тем самым. Артистка становится живой Марией — это пафос, нерв 1-го действия «Вакханалии». А в черновиках это «названо по имени»: «Исполняет артистка //Роль Марии живой».

72. «Ты благо гибельного шага, //Когда житье тошней недуга». Этот мотив личный и личный, автобиографический — в начале работы Пастернака над «Вакханалией» был ведущим и, может быть, единственным побудительным мотивом, заставившим автора взяться за перо. В процессе работы над поэмой Пастернак почти вытеснил этот мотив (именно как автобиографический), отчего громадно выиграло произведение в объективно-художественном смысле. Было: «Жизнь проходит под знаком //Клеветы столько лет, //В свете сплетни двоякой, //С жадной смерти в ответ»; или: «Жизнь проходит под знаком //Неудач и обид, //С жадной смерти во всяком, //Чтобы смыть этот стыд». Стало, как известно: «И в значеньи двояком //Жизни, бедной на взгляд, //Но великой под знаком //Понесенных утрат». Как это делается, как вытесняется личностное, авторское, нам случалось читать (Д.Ж., ч.14, гл.14).

73. Это хочется сопоставить из последующей русской классической поэзии с такими стихами Давида Самойлова:

...Ведь высший дар себя не узнает,
А красота прсвыше дарований —
Она себя являет без стараний
И одарять собой не устает.

(«Красота»)

(Говоря о классической литературе, мы принимаем следующее определение Пастернака: «Под классиком я разумею писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения. Классическая же литература есть совокупность таких произведений и тенденций, которые впоследствии принимаются за мировоззрение эпохи» (без названия; журнал «На литературном посту», 1927, кн.5-6, с.62).

74. Усилые как таковое выражено семантически словом «вздутье»; ср. «Вздымал, как ангел, два крыла» («Зимняя ночь»), «Она в момент ухода // Все выворотила вверх дном // Из ящиков комода» («Разлука», Д.Ж.), «Натянутая тетива // Тугого лука («Во всем мне хочется дойти»), «Полета вольное упорство» («Август»); в последнем примере столь же характерно «вольное упорство», — ср. из «Вахханалии»: «Все в ней жизнь, все свобода» — в сочетании с сильными «бешенством» и «буйством».

75. В черновиках: «Как игралось подростку // Было время, в простом // Белом платье в полоску // И с косою жгутом».

76. В работе над поэмой «сквозное» упорно рисовалось автору в виде арки; варианты: «Фары бьют из-под арок», «В свете фар из-под арок», «Из ворот, из-под арок», «Из-под сводчатых арок», «Город. Зимнее небо. // Крыши. Арки ворот». В результате — обошлось без арок.

77. «Прошло пять часов. Была необычайная тишина. На глаз нельзя стало сказать, где трава, где уголь. Мерцала звезда. Больше не было ни живой души у водокачки. В гнилом продаве мшанника чернела вода. В нем дрожало отражение березки. Ее лихорадило. Но это было очень далеко. Очень, очень далеко. Кроме нее, не было ни души на дороге» («Письма из Тулы», 1918). На продаве, как видим, построен весь образ, вся картина.

78. Автор и сам обращается с нами, как со зрителями, и ведет за собой дальше:

И опять мы в метели,
А она все метет...

79. В черновиках находим образы, выступающие в своей карнавальной несомненности с первого взгляда (автор, следуя характеризованной выше методе, убрал эти ориентиры). Гости за столом: «Сватья, зятя, невестки»; среди них выделяется герой: «Там чей-то зять и чей-то шурин», «Не то он зять, не то он шурин».

80. Метаморфозой мы считаем только подвижное во времени тождество — превращение, в результате которого возникают образы-двойники; если же двойники заданы одновременно, мы такое равенство не рассматриваем как метаморфозу; не видим ее, например, в стихотворении «Плачущий сад» (С.м.-ж.) («В стихотворении «Плачущий сад», например, обычный параллелизм — «Я и сад» — оборачивается равенством: «Я — сад»... А.Д.Синявский).

81. Здесь, в подтексте, глубинный автобиографический мотив. «После всех метаморфоз я не решился переопределяться в четвертый раз» («Охранная грамота», ч.3, гл.11) Тут тема утрат, потерь, измен, отречений: «...всякая любовь есть переход в новую веру» (там же, ч.2, гл.6). Эта тема — широко, в стихах и прозе — расходится на два противоположных по ориентации, но взаимнеотделимых встречных мотива: боль и раскаяние, связанные с разрывами, — и утверждение фатальной необходимости и плодотворности этих разрывов. С одной стороны: «О, пренебреженные мои, // Благодарю и целую вас, руки // Родины, робости, дружбы, семьи». («Рослый стрелок, осторожный охотник», 1928), «Я послан Богом мучить // Себя, родных и тех, // Которых мучить грех» («Как усыпительна жизнь», С.м.-ж.). С другой стороны: «Сильней на свете тяга прочь, // И манит страсть к разрывам» («Объяснение», Д.Ж.). «И надо оставлять пробелы // В судьбе, а не среди бумаг, // Места и главы жизни целой // Отчеркивая на полях» («Быть знаменитым некрасиво» К.р.). Здесь у Пастернака сходится многое — «жизнь и случай, и смерть и страсть» («Он встает. Века. Гелаты», 1936). Возобладала в конце концов (как литературный факт) вторая тенденция: «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать, зерно не дает всхода, если не умрет» («Люди и положения», ч.2, гл.4). Ср.: «Истинно говорю вам, если зерно пшеничное, пав на землю, не умрет, то само оно останется; а если умрет, то много плод принесет (От Иоанна 12:24). (Этот вопрос обсуждался нами с проф. Д.М.Сегалом).

82. Мотив коленапреклонения (или: у ног) см. Ев. от Иоанна 12:3 (относительно Магдалины) и 13:5 (относительно Иисуса: «...потом влил воды в умывальницу и начал умывать ноги ученикам...»)

83. О разработке этой темы в черновиках см. 73-ю сноску.

84. Л.К.Чуковская вспоминает об А.А.Ахматовой: «...Звонил Борис Леонидович, звал на понедельник к ним, — рассказывала она по дороге. — «От этого дня зависит, стоит ли жить!» Это означает: чтение романа, ведра шампанского, икра, актеры... Я не пошла» («Памяти Анны Ахматовой». Париж, УМСА-Press, 1974). Можем засвидетельствовать, что Ахматова в «Вахханалии» не увидела ничего, кроме икры, шампанского и шапшей; такое уж у нее было свойство: феноменальная интуиция, зоркость к тексту, когда вещь по ней (например, «В больнице», «Август», говоря о позднем Пастернаке), в противном же случае — едва ли не сознательная слепота. Легче всего ковырять бытовой грунт художественного холста. Например, исследуя житейские истоки творчества позднего Пастернака, мы без труда установили бы, что прототипом всех его женских образов является отнюдь не Магдалина, т.е. далеко не Магдалина, не говоря уже про ангела («Ты недаром стоишь у конца мой жизни, потаенный, запретный мой ангел...», Д.Ж., ч.15, гл.3)

85. Приводилось уже: «Наследственность и смерть — застольцы наших трапез» («Пиры»). Отмеченный нами романтический характер образа смерти здесь и то, что трапезы — фигуральные (поэтические), никак не противоречит закономерности семантического стыка: трапеза-смерть, — закономерности, характерной для всего контекста Пастернака.

86. Вот как Юрий впервые видит Ларису: «... по ту сторону обеденного стола, покрытого вязаной скатертью, спала сидя девушка в кресле, обвив руками его спинку и прижавшись к ней щекой. Наверное, она смертельно устала, если шум и движение кругом не мешали ей спать» (Д.Ж., ч.2, гл.21). Вот как Лара в последний раз видит Юрия: «Со стола в дверь грубо выдолбленным челном смотрел нижний суживающийся конец гроба, в который упирались ноги покойника» (Д.Ж., ч.15, гл.13).

87. Вспомним, что мы говорили о семантике чуда (дива) в контексте позднего Пастернака.

88. «Женщины в детстве», К.р.

89. 1-е действие (из черновиков): «Не прошли в ней, бесстыжей, //Похождений угар, //И стихов чернокнижь, //И Париз, и Ронсар — 2-е действие (окончательная редакция): «Впрочем, что им, бесстыжим» и т.д. 1-е действие (из черновиков): «Что ей участь вселенной, //Что ей рай, что ей ад? //Море ей по колено, //И сам черт ей не брат» — (2-е действие (окончательная редакция): «Море им по колено» и т.д.

90. Мы не проделали этой работы, но думаем, что наметили ее главные аспекты.

91. Из ранних редакций поэмы:

В этой вечной дилемме
Пан ты или пропал, —
Люди, судьбы и время,
Век и зрительный зал.

92. По другой версии — мать Диониса — смертная женщина (дочь фиванского царя) Семела; по обеим версиям отец Диониса — Зевс.

93. Мотив, связывающий Христа с цветами, широко распространен в европейской поэзии. Приведем один пример, достаточно характерный, — из стихотворения Ф.Лорки в переводе Анатолия Гелескула:

Спешите, спешите скорее!
Христос темноликий
От лилий родной Галилеи
Пришел за испанской гвоздикой.

94. Из «Охранной грамоты» (ч.2, гл.18): «Как много, например, говорилось о языке гуманистов и как по-разному, — как о течении законном и незаконном. И правда, столкновение веры в Воскресенье с веком возрождения — явление необычайное и для всей европейской образованности центральное. Кто также не замечал анахронизма, часто безразличного, в трактовах канонических тем всех этих «Введений», «Бракосочетаний в Канне», и «Тайных Вечер» с их разнузданно-великосветской роскошью [как не вспомнить советско-светскую роскошь «Вахханалии» — А.Я.]? И вот именно в этом несоответствии сказала мне тысячелетняя особенность нашей культуры». В том же произведении (ч.3, гл.2) Пастернак не проходит мимо некоторого момента, «образно соприкасающегося с орфизмом и христианством». (Где орфическое начало — там и вакхическое. «Учение орфиков проводило

обряды Дионисова культа в практическую жизнь...» — читаем в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона).

95. Подобное находим только у Пушкина:

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень...

(«Воспоминание»)

96. Из черновиков «Вакханалии»: «Пахнут сосною старух шушунь»; «...как звери из логов... выходит земля»; «...Черною маткой медвежьей //Из-за сугробов выходит земля»; «Стрекозую такую //Родила ее мать //Или выдрой морскою, //Чтоб губить и пленять».

97. В черновике: «Проходит мимо их сознанья» (цветов — А.Я.)

98. Воскресительная сила цветов порой страшна у Пастернака:

Пустыми черепа глазницами
Глядят головки иммортелей
И населяют воздух лицами,
Расстрелянными в том апреле.

(«Одесса, 1944»)

99. Дионис (Вакх) ведь не только бог вина; он прежде всего бог влаги вообще. «...Генезис Диониса, как бога, оплодотворяющего посредством влаги («Влажный Дионис» — «Господь влажного естества...» — Н.Евреинов. Азazelь и Дионис. Л., 1924).

100. Плотность контекста — категория не эстетики, а поэтики. Контекст графомана, например, может быть как угодно плотен (скажем, если автор — маниакального склада).

101. Развитие этой темы в поэзии Пастернака прослеживается от стихотворения «Ты так играла эту роль!» (С.м.-ж.).

102. «И стихи и подмостки, /И Париж и Ронсар».

Первое стихотворение цикла «Зимнее утро» (Б.Пастернак)

1. Разбирается стихотворение:

Воздух седенькими складками падает,
Снег припоминает мельком, мельком:
Спатки — называлось, шепотом и патокою
День позападал за колыбельку.

Выйдешь — и мурашки разбегаются, и ежится
Кожица, бывало, — сумки, дети, —
Улица в бесшумные складки ложится
Серой рыболовной сети.

Все, бывало, складывают: сказку о лисице,
Рыбу пошвырявшей с возу,
Дерево, сарай и варежки, и спицы,
Зимний изумленный воздух.

А потом поздней, под чижиком, пред цветиками
Не сложеньем, что ли, с воли
Дуло и мело, не ей, не арифметикой ли
Подирало столик в школе?

Зуб, бывало, ноет: мажут его, лечат его, —
В докторском глазу ж — безумье
Сумок и снежков, линованное, клетчатое,
С сонными каракулями в сумме.

Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина,
На бегу шурша метелью по газете,
За барашек грив и тротуаров выкинулась
Серой рыболовной сетью.

Ватная примерзлая и байковая, фортковая
Та же жуть беззвездных
Гарусную ночь чем свет за чаем свертывает,
Зимний изумленный воздух.

Работа (1978 г.) осталась неоконченной. Примечания — А.Якобсона

2. Здесь и ниже — порядковые номера строф. (1 - 7)

3. Из «Детства Люверс», ниже.

Ночное (или предутреннее — «чем свет») воспоминание, развернутое в пространственную поэтическую («сказочную») картину, бодрствующее во сне воображение. Все бессонницы в стихах Пастернака именно такого — творческого, поэтического рода, от «Марбурга» («Ведь я, как грамматику, бессонницу знаю, у нас с ней союз», «Я играю бессонницей») до «Ночи» («Не спи, не спи, работай.. не спи, не спи, художник»). Возьмем ли стихотворение «Бальзак» («Его бессонные зенки устроены, как веретена»). Словом, примеров сколько угодно.

5. См. сон Жени в начале «Детства Люверс».

6. Тексты, находящиеся до сих пор в поле нашего зрения, буквально испещрены птичьими образами. Ими насыщены и все пять стихотворений «Зимнего утра», и близкие к нему циклы. Однако птичьи образы не составляют в этой статье предмета отдельного рассмотрения. Они — как таковые — не разбираются даже в тех случаях, когда связаны с интересующими нас мотивами, например, с мотивом страха:

Ну и надо ж было, тужась,
Каркнуть и взлететь в хаос,
Чтоб сложить октябрьский ужас
Парой крыльев на киоск.

или, скажем, с мотивом бессонницы:

...И гул пойдет.
Как всегда, расстегнув нараспашку
Пальтецо и кашне на груди,
Пред собой он погонит неспавших,
Очумелых птиц впереди.

Нам здесь достаточно констатировать самое наличие птичьей темы, переплетенной с рядом определенных устойчивых пастернаковских мотивов. Птичью тему у Пастернака нетрудно представить себе предметом специального исследования, где было бы мудрено обойти стихотворение «Рослый стрелок, осторожный охотник», занимающее, на наш взгляд, исключительное место в творчестве Пастернака [См. на эту тему работу А.Якобсона в наст. сборнике — прим. М.У.]. Еще (на будущее) обратим внимание: в стихотворении «Воздух...» птичья тема («чирик», «жуть безраздельных») соседствует с темой рыбе́й («сказка о лисице, рыбу пошвырявшей с возу», «серая рыболовная сеть»).

7. Такое виденье творческой личности мастера не чуждо и позднему Пастернаку; в «Люди и положения» читаем о Паоло Яшвили: «Огнем... обожжено и вычернено его лицо...».

Тут сделаем оговорку во избежание недоразумений. Всякий разговор о «демонизме» как о характере или принципиальной черте поэтического мирозерцания Пастернака был бы прямой нелепостью. Обратная трагическому («демоническому», мироборческому) гармоническая формула «сестра моя — жизнь» действительно определяет собой — в целом — творчество Пастернака, как — в целом же — действительно реализуется взятая им смолоду установка на неромантическую — даже антиромантическую — поэтику. В этом смысле общий вектор пастернаковской лирики, ее господствующий тон противоположен голосовой тяге таких лириков, как Блок, Маяковский, Цветаева (при всем их различии представляющих трагедийно—романтическую линию в русской поэзии XX века) [см. статью А.Якобсона «О поэзии гармонической и трагической — «Новый журнал», Нью-Йорк, 1988, № 172-173, с.340-356 - прим. М.У.].

Мы рассматриваем здесь конкретную пастернаковскую тему в определенном контексте, где «демоническое» может быть синонимом «адского», а последнее — метафора до высокого градуса, до накала доведенной раскаленной стихии поэтического мастерства, ремесла.

8. ср.:

В занавесках кружевных
Воронье.
Ужас стужи уж и в них
Заронен.

Это кружится октябрь,
Это жуть
Подобралась на когтях
К этажу.

О романтической идеологии

1. Лекция, прочитанная в 1968 г. во 2-й московской математической школе. Напечатана в кн.: Конец трагедии. Нью-Йорк, изд. им. Чехова, 1973. с.199-220. Перепечатана в «Новом мире», Москва, 1989, № 4, с.231-243. Незначительные пропуски в настоящей публикации обозначены [...]

2. Один из эвфемизмов тех лет для глагола «расстрелять» — прим. ред. Чеховского изд.

3. Дух лирики Маяковского не соответствует характеру его агитацистики. Но именно лирика была глубоким самовыражением поэта — прим. А.Я.

4. Через 20 лет после того, как была прочитана лекция «О романтической идеологии», один из тогдашних школьников, анализируя нынешнюю идеологическую ситуацию, напишет о «критерии А.Якобсона», с помощью которого можно определить, поддается ли та или иная идея отчуждению, «порче»

5. Литература 20-х годов — куда лучший материал для рассмотрения поставленного мной вопроса, чем литература более позднего времени. Во-первых, потому, что явление прослеживается от его истоков и развенчивается современный романтический миф, призванный идеализировать некую «легендарную» эпоху. А главное, потому, что перед нами — литература подлинная, где суть дела выступает органичнее и объективнее, чем в последующих суррогатах, где прежде всего обнаруживается лакейская физиономия автора. — прим. А.Я.

Из разных тетрадей .

1. Записи сделаны в последние годы жизни А.Якобсона, в основном, в 1978 году.

2. Сборник памяти Семена Людвиговича Франка. Мюнхен, 1954, с.4. С.Л.Франк (1877-1950) — русский философ.

3. Ходасевич, В.Ф.: О Тютчеве. — В кн.: Избранная проза. New York, Russica, 1982, с.97-98. Неточная цитата.

4. Цитата из стихотворения Давида Самойлова.

5. Лекция была прочитана на семинаре в Еврейском университете в Иерусалиме 17 мая 1978 года.

6. Имеется в виду, в частности, ст. Р.Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов», в сб.: Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931, с.7-45.

7. На ту же тему. Как видно, эти наброски к статье сделаны раньше предыдущих.

8. М.Вайскопф и В.Назаров (Зевс Бар-Села) — иерусалимские жители, литераторы.

Два решения

1. Опубликовано в кн.: Мастерство перевода. 1966 Москва, Сов. пис., 1968, с.183-188

2. Брюсов, В.Я.: Избранные соч. в 2-х т. т.2. Москва, Гослитиздат., 1955, с.188-189 — прим. А.Я.

3. О.В.Румер (1883-1954) — русский филолог и переводчик.

Открытые письма

1. О Якобсоне-правозащитнике см. статью Л.Алексеевой, помещенную в настоящем сборнике. Наряду с документами, подписанными одним А.Якобсоном, приводятся и некоторые коллективные письма, написанные им, например, письмо Инициативной группы по защите прав человека в СССР (май, 1970), особенно важное для понимания позиции ИГ, письмо в защиту А.Марченко и письмо «Судят крымских татар».

2. «Письмо поэта-переводчика в Московский суд». Перепеч. из сб.: Гинзбург, А.: Белая книга. Франкфурт-на-Майне, Посев, 1967, с.148-152.

3. Перепеч. из кн.: Литвинов, П.М.: Процесс четырех. Амстердам, Фонд им.Герцена, 1971, с.451-459

4. Перепеч. из кн.: Марченко, А.: Мои показания. 2-е изд. Франкфурт-на-Майне, Посев, 1973, с.379-459.

5. Перепеч. из кн.: Горбаневская, Н.: Полдень. Франкфурт-на-Майне, Посев, 1970, с.495-497.

Письмо Якобсона предваряется заметкой составительницы: «Лучший ответ всем, кто сомневался в необходимости нашей демонстрации, — письмо Анатолия Якобсона. Анатолий Якобсон — человек поразительного таланта не только профессионального (блестящий переводчик, любимый учитель, глубочайший литературовед), но и человеческого, душевного. Насколько я знаю, он был потрясен, что не знал заранее о демонстрации и не принял в ней участия. Его письмом я и хочу закончить эту книгу. Предварительное примечание: в фактической части Якобсон основывался на моем письме, и так же, как у меня, у него отсутствует один лозунг, а текст другого приведен не совсем точно». К 15-й годовщине демонстрации Н.Горбаневская писала: «Были слова о нелепости действий, которые не приносят никакого осязательного результата, о том, что шестеро демонстрантов пошли в тюрьму бессмысленно. Возник знаменитый термин «самосажание». На все это в свое время лучше всех ответил покойный А.Якобсон, и его открытое письмо еще до суда над демонстрантами многими открыло глаза» («Русская мысль», Париж, 1983, N 3479, 25 авг.)

6. Перепечат. из кн.: Ташкентский процесс; суд над десятью представителями крымско-татарского народа (1 июля - 5 авг. 1969 г.), сборник документов. Амстердам, Фонд им. Герцена, 1976, с. 792-799.

7. Перепечат. из кн.: Инициативная группа по защите прав человека в СССР, сборник документов. Нью-Йорк, Хроника, 1976, с. 20-25.

8. Перепечат. из газ.: «Наша страна», Тель-Авив, 1978, 25 янв., с. 6. Написано в связи с последним арестом А. Гинзбурга в 1977 г.

Автобиографические заметки

1. Сокращенная магнитофонная запись вопросов М. Улановской и ответов А. Якобсона (конец апреля 1978 г.). Примечания В. Гершиовича, кроме специально оговоренных случаев.

2. Меир Гельфонд и Фима Вольф с 1944 по 1949 г. были участниками молодежной группы «Эйникайт» («Единство»), состоявшей, в основном, из жителей Жмеринки. Члены группы считали, что все евреи должны объединиться: уехать в Палестину или жить вместе в Крыму или в Биробиджане. Арестованных по делу, вместе с попавшими случайно, было 16 человек. Гельфонд и Вольф получили по 10 лет лагерей каждый по ст. 54, 10-11 УК УССР, соотв. 58, 10-11 УК РСФСР. Др. члены группы осуждены на сроки от 2-х до 25-ти лет. Освобождены осенью 1954 г. В 60-х — начале 70-х г. М. Гельфонд (врач-кардиолог) был вождем московских сионистов. Умер в Израиле в 1985 г. Ф. Вольф (учитель математики) живет в Иерусалиме.

3. В. Свечинский (архитектор) проходил по делу о попытке группы москвичей бежать в Израиль через южную границу. Арестован в 1950 г. и осужден по ст. 58, 1-а, 10, 11 УК РСФСР на 10 лет. Освобожден в 1955 г. Активный деятель сионистского движения 60-х — начала 70-х г. в Москве. В настоящее время живет в Израиле.

4. Леон Юрис — американский писатель. Его роман «Экзодус», в романтических красках изображающий жизнь евреев в Палестине, пользовался в 60-х годах огромной популярностью среди московских евреев.

5. «Мори» Л. И. Риклиса — известный в те же годы самоучитель иврита.

6. А. Якобсон помогал московским сионистам редактировать «Вестник исхода» (1971 г.) и листовку «Твоя родной язык», призывавшую евреев объявлять на предстоящей в 1970 г. переписи населения своим родным языком еврейский.

7. См. предыдущее примечание.

8. Юлиус Телесин (математик) — активный деятель как правозащитного, так и сионистского движения в Москве 60-х г. Подписав в 1969 г. т. наз. «Письмо сорока», одним из первых московских сионистов тех лет получил разрешение на выезд в Израиль. Живет в Иерусалиме.

9. И. Х. Сивошинский — учитель математики во 2-й математической школе в Москве, в которой А. Якобсон преподавал литературу и историю. Живет в Иерусалиме.

10. Б. И. Цукерман — в Израиле с 1971 г. Вместе с А. С. Есениным-Вольпиным был экспертом комитета прав человека, основанного А. Д. Сахаровым, А. Н. Твердохлебным и В. Н. Чалидзе 4 ноября 1970 г. Деятельность комитета началась с выступления в защиту осужденных на «Самолетном» процессе, проходившем в Ленинграде 15-24 дек. 1970 г. Выступление это, несомненно, сыграло роль в смягчении приговора и замене смертной казни М. Дымшиду и Э. Кузнецову 15-ю годами заключения.

11. «Мы» — освободившиеся из лагерей после XX съезда КПСС, в их числе — группа московской молодежи, 16 человек, арестованных в 1951 г. за участие в т. наз. «Союзе борьбы за

дело революции» и осужденных через год по ст.58,1-а,8,10,11 УК РСФСР. Трое были расстреляны, 10 человек, в том числе М.Улановская и Сусанна П., получили по 25 лет лагерей, трое — по 10. Освобождены в 1956 г. Об этом деле см. в кн. Н. и М.Улановских: История одной семьи. New York, Chaldize Publ., 1982. с.451. Сусанна живет в Москве.

12. С 1956 г. — и в особенности в том году — при поступлении в ВУЗы отдавалось предпочтение абитуриентам, имевшим производственный стаж или служившим в армии. Реабилитированным отбывший ими срок засчитывался как трудовой стаж, Сусанна же, как и другие проходившие по одному с ней делу, была только амнистирована.

13. Потяма — перевалочная ж.-д. станция, от которой отходят ветки к лагерному комплексу, расположенному на севере Мордовии.

14. Некоторое — примерно вдвое — преувеличение — прим. М.Улановской.

15. Накануне, 25 апреля 1978 г., в присутствии А.Якобсона праздновали годовщину освобождения из тюрьмы бывшие подельники М.Улановской (см. прим. 11). Вспоминали прошлое. Владимир Мельников — один из подельников, живущих ныне в Израиле.

16. Э.Мандель (псевдоним — Н.Коржавин) — известный московский поэт, ныне живет в Америке.

17. 25-летний срок был введен в СССР указом от 26.5.47, заменив существовавшую до этого смертную казнь (хотя известно, что расстрелы продолжались и после). Указом от 12.1.50 смертная казнь была восстановлена.

18. Ю.А.Гастев — сын известного пролетарского поэта и создателя «научной организации труда» в России. Отбывал срок в 1945-49 гг. (См. об этом в сборнике «Память», Нью-Йорк, вып.1, 3, ст. «Конец нищих сибаритов»). В ночь с 4 на 5 марта в очередном бюллетене о состоянии здоровья тов. Сталина сообщалось, что у него появилось «дыхание Чейн-Стокса». Широкие массы не знали, что этот термин, названный в честь двух шотландских врачей, означает скорое наступление клинической смерти. Врач-эстонец в туберкулезной больнице в Прибалтике, где лечился в это время Ю.Гастев, прослушав бюллетень, сказал ему: «Чейн-Стокс надежный парень, Юра. Беги за водкой». Что и было немедленно выполнено. Зав. маг. не удивился ночному посетителю и лишь спросил: «Уже?» Получив утвердительный ответ, он вынес Юре 4 бутылки водки и не взял денег. Таким образом, обмывание генералиссимуса произошло за несколько часов до официального объявления о его смерти. Полубившийся ему термин Гастев использовал в своей философской диссертации, где не упоминались классики марксизма, зато во вступлении в числе лиц, которым автор выражал благодарность, были названы Дж.Чейн и У.Стокс! (Гастев, Ю.А.: «Гомоморфизмы и модели». Москва, Наука, 1975).

19. Об Н.М. и А.П.Улановских см. в кн. «История одной семьи» (прим. 11).

20. 2-я математическая спецшкола предназначалась, в основном, для москвичей. В ней преподавали крупнейшие математики Московского университета. О работе А.Якобсона в этой школе и о его лекциях, посвященных русской поэзии XX в., см. воспоминания бывшего завуча этой школы Г.Фейна в «Континенте», 1979, № 20, с.358-366 (цитируются в приложении к данному разделу сборника). В столице существовала еще одна специальная математическая школа-интернат № 18 при МГУ, шефом которой был академик А.Н.Колмогоров. И в этой школе любимым преподавателем был учитель литературы, Ю.Ч.Ким, друг А.Якобсона, поэт и бард, тоже выпускник Московского пединститута. В 1968 г. Ю.Ким был изгнан из этой школы за свою правозащитную деятельность.

21. Имеется в виду книга: Шафаревич, И.Р. «Социализм как явление мировой истории». Paris, YMCA-Press, 1978. 390 с.

22. Процесс Гинзбурга и Галанскова называют «процессом цепной реакции», т.к. он вызвал невиданную прежде политическую активность в сов. обществе. 17-19 янв. 1967 г. были арестованы Ю.Галансков, А.Добровольский, В.Лашкова и П.Радзиевский, 23 янв. — А.Гинзбург. За день до его ареста на Пушкинской площади в Москве состоялась первая демонстрация зарождающегося правозащитного движения. По этому делу были арестованы В.Буковский, И.Габай (освобожден через 4 месяца «за отсутствием состава преступления»), В.Делоне, Е.Кушев и В.Хаустов. Им были предъявлены обвинения по ст. 190-1 и 190-3, введенным за год до этого.

В связи с процессом Гинзбурга-Галанскова стала выходить «Хроника текущих событий». Небывалый размах приняло подписание коллективных писем в защиту арестованных, распространившихся на другие города: Киев, Новосибирск, Ленинград, Горький и др.

Из писем в защиту Гинзбурга-Галанскова отметим «Обращение к мировой общественности», подписанное Ларисой Богораз-Даниэль и Павлом Литвиновым. Его текст

П.Литвинов вручил 11 янв. 1968 г. у здания суда представителям КГБ, милиции и прессы. В дальнейшем текст «Обращения» подписало около 200 человек. Можно сказать, что с этого момента правозащитное движение стало реальностью. Другое письмо, «Обращение к деятелям науки, культуры и искусства», подписано И.Габаем, Ю.Кимом и П.Якиром. Письмо А.Якобсона «В Союз журналистов» помещено в настоящем сборнике.

23. «Хроника текущих событий» — самиздатский машинописный журнал. 1-й номер датирован 30 апр. 1968 г. В 1968 г. отмечалось 20-летие принятия Ген. Ассамблеей ООН Декларации прав человека. Надзаголовок 1-го номера «Хроники»: «Год прав человека в Советском Союзе» — относится к этой юбилейной дате. В последующие годы он видоизменялся. №№ 1-27 выходили в среднем один раз в два месяца.

24. П.Г.Григоренко был арестован 7 мая 1969 г. в Ташкенте, куда он был приглашен странным телефонным звонком для того, чтобы присутствовать на судебном процессе над крымскими татарами. В тот же день был произведен обыск у Ильи Габая, изъяты материалы, связанные с борьбой крымских татар за возвращение в Крым. 19.5.69 арестованного в Москве Габая отправили в Ташкент. П.Г.Григоренко был объявлен невменяемым и помещен в спецпсихбольницу. И.Габая судили вместе с Мустафой Джемилевым и дали по 3 года каждому. А.Якобсон проходил свидетелем по делу И.Габая и допрашивался в Москве ташкентским следователем И.Березовским.

25. В книге Н.Горбаневской «Полдень», посвященной демонстрации на Красной площади 25 авг. 1968 г., глава «У закрытых дверей открытого суда» написана И.Габаем. Письмо А.Якобсона о демонстрантах завершает книгу (см. раздел «Открытые письма» настоящего сборника).

26. Н.Горбаневская была 25 авг. 1968 г. среди демонстрантов у Лобного места на Красной площади. 7 июля 1970 г. Мосгорсуд признал ее невменяемой и приговорил к принудительному лечению. На суде ей, в частности, инкриминировалась составленная ею книга «Полдень». Освободилась из казанской спецпсихбольницы 22 февр. 1972 г.

(Прим. М.Улановской: Из письма Н.Горбаневской мне в 1984 г. : «Всю историю с моим редактированием «Хроники» в 1969 г. он освещает, просто не зная, да он и действительно не знал: во 1-х, я много месяцев искала, кто бы снял с моих плеч этот труд, не потому, что боялась быть арестованной за «Хроник», а потому, что было ясно, что меня рано или поздно ждет арест все за ту же демонстрацию — а уж за остальное — по совокупности; во 2-х, и с ИГ мои хроникальные отношения были таковы, что после выхода номера народ являлся и начинал критиковать, а я только умоляла: «Да делайте вы это до выхода номера...»).

27. Первые 10 номеров «Хроники» составляли приблизительно 280 машинописных стр., 17 последующих — около 740 стр.

28. «Галиной Борисовной» называли Государственную безопасность, так же как «Софией Власевной» — см. ниже — советскую власть.

29. А.Якобсон редактировал «Хроник» с декабря 1969 г. по октябрь 1972.

30. Из цитированного выше письма Н.Горбаневской: «Я думаю, что Тошка неправ, когда говорит, что «Хроника» практически была органом ИГ» — прим. М.Улановской.

31. Иван Якимович, бывший учитель литературы, пошел в 1960 г. работать председателем колхоза. Арестован в марте 1969 г. за протест на имя Суслова против суда над Гинзбургом и Галансковым. Его арест послужил поводом для собрания на квартире П.Г.Григоренко, результатом которого вышло в дальнейшем «Заявление в Комитет прав человека при ООН» от 20 мая 1969 г., подписанное: «Инициативная группа по защите гражданских прав в СССР» с 15-ю подписями, в том числе, Якобсона. К январю 1970 г. 8 человек из числа подписавших были арестованы.

32. Прим. М.Улановской: В первом же письме ко мне из Черняховской спецпсихбольницы (от 4.8.70) Григоренко выразил полное понимание моей вспышки («переживать за близких никому не заборолено») и просил прощения «за резкость и нетактичность». Однако, в своей книге «В подполье можно встретить только крыс» (Нью-Йорк, Детинец, 1981, с.674-675), вспоминая о собрании в своем доме, он придал этому пустяшному эпизоду крайне зловецкий смысл, намекая на мои связи с КГБ. Все попытки объясниться с Григоренко лично или через прессу ни к чему не привели. Письма Григоренко нашей семье напечатаны в «Новом журнале», Нью-Йорк, 1990, кн. 180, с.254-286.

33. Как у народной песни есть автор, так и у правозащитного движения был создатель, А.С.Есенин-Вольпин, призывавший изучать советские законы и требовать от властей их соблюдения.

34. Термин «правозащитное движение» ввел П.Г.Григоренко. Выражение «нравственное сопротивление» восходит к А.Марченко и Л.Богораз. А.Якобсон считал его наиболее точным. См. письмо А.Якобсона о демонстрации на Красной площади 25 авг. 1968 г. Слова «диссидент» Якобсон не употреблял.

35. В.Буковский был арестован 29.3.71 после того, как пробыл на свободе 1 год, 2 месяца и 3 дня. Суд над ним состоялся 5.1.1972 г. А.Якобсон провел полдня у здания суда. В этот же день ему сообщили, что М.Бахтин прочитал его книгу «Конец трагедии». А.Якобсон сказал: «Вот судят Володьку Буковского, и получит он на полную катушку 7 плюс 5, а у меня — самый счастливый день в жизни...»

36. Суд над демонстрантами проходил 9-11 окт. 1968 г. П.Г.Григоренко собирал у здания суда подписи с требованием провести суд в зале, который мог бы вместить всех желающих.

37. С.Ковалев был арестован 27.12.74. Суд над ним проходил 9.12.75 в Вильнюсе. Ему инкриминировалось возобновление издания «Хроники» после выезда А.Якобсона. Приговор: 7 лет лагерей строгого режима плюс 3 года ссылки.

38. Т.Великанова была арестована 1.2.1979, уже после смерти Якобсона. Ее последнее письмо Толе пришло на следующий день после его смерти. Процесс над ней проходил 27-29 авг. 1979 г. в Москве. Приговор — 4 г. лагерей строгого режима плюс 5 лет ссылки.

39. Петр Иванович Якир (1923-1982) в 14 лет был арестован «как сын врага народа» и направлен в колонию малолетних преступников. После реабилитации проживал в Москве. Учился в Моск. историко-архивном институте. Выступал с лекциями о расстрелянном отце. Постепенно стал центром, притягивающим инакомыслящих. Расправа с Якиром была бы делом хлопотливым, так как портреты его отца-командира вновь висели во всех военкоматах страны. Вместо этого власти решили популяризировать Якира и его квартиру, которая за последние 6 лет перед его арестом в июне 1972 г. незаметно превратилась в проходной двор. Сюда приходили реабилитированные пенсионеры, освобожденные эзки, иностранные корреспонденты, а также люди, близкие к аппарату ЦК и т.д. Прямое прослушивание квартиры шло круглосуточно. Якиру прощало то, что не прощало другим. Десятки людей были брошены в тюрьмы за то, что хранили письма Якира. Самого же его не трогали, но явно спаивали и дискредитировали. Председатель КГБ Андропов лично курировал Якира. Весьма правдоподобно, что Андропов стал в 1973 г. членом Политбюро после того, как сумел убедить его в том, что покончил с правозащитным движением. Постепенно вокруг Якира образовался вакуум, т.к. даже близкие друзья перестали ему доверять. К созданию «Хроники» он допущен не был. Ближайший друг Якира Илья Габай незадолго до самоубийства, после известной пресс-конференции Якира-Красина в сент. 1973 г., сказал: «Я его любил, но никогда не уважал». В этом чувстве Габая и Якобсона совпадали.

40. Проводя обыски по делу № 24, КГБ никогда не уведомляло, что дело это о «Хронике». Самая крупная охота за «Хроникой» происходила 6 мая 1972 г. Только в Москве было проведено более 20-ти обысков (в частности, у А.Якобсона). Любопытно, что 6 мая должен был выйти 25-й номер «Хроники». Может, этим объясняется то, что КГБ назвало дело о «Хронике» «делом № 24». Не исключено, что председатель КГБ Андропов обещал Партии, что «Хроника» № 24 будет последней.

41. И.Габай освобожден 19 мая 1972 г. Из Кемерова он был переведен в Лефортовскую тюрьму, где пробыл два месяца до самого освобождения и допрашивался по делу № 24.

42. Первая волна обысков по делу № 24 прокатилась 14 января, спустя 9 дней после суда над В.Буковским. Кстати, этим днем — 5 янв. 1972 г. — датирован 23-й номер «Хроники». Обыски прошли в Киеве, Москве, Ленинграде, Вильнюсе, Новосибирске, даже в Умани на Украине, у знаменитой эсерки Екатерины Олицкой.

У И.Якира формально в этот день обыск проходил по другому делу. Обыск 14 янв. 1972 в квартире Якиров был первым после 31 мая 1937 г. и продолжался около 18-ти часов. Изъяты были целые мешки самиздатских материалов. Многие документы не вошли в опись. Возможно, что тогда пропали уникальные страницы самиздата.

43. В 1969 г. в советской прессе появились признаки, свидетельствующие о частичной реабилитации Сталина. П.Якир и Л.Петровский послали письма протеста в журнал «Коммунист». 21 декабря, в день 90-летия Сталина, на Красную площадь вышла группа правозащитников. Одна из участниц демонстрации, Татьяна Баева, держала перечеркнутый портрет Сталина. Якобсон истулся за Баеву, вырвал у нее портрет и наступил на него ногой, возможно, случайно. В тот же момент он был взят под руки и доставлен в отделение милиции при Историческом музее. Судье на ее вопрос он ответил: «Ну, отшвырнул я портрет этой гадины». В приговоре было написано: «Вел себя неумно, нарушил общественный порядок. Приговор: 10 р. штрафа».

(Прим. М.Улановской: Позорной Якобсон назвал эту демонстрацию потому, что считал недопустимым ставить под удар молодежь).

44. В этот день А.Якобсон в пионерлагере у сына. Узнав, что готовится демонстрация, я постарался, чтобы он об этом не узнал. — Прим. М.Улановской.

45. П.Якир был арестован 21 июня 1972 г. на работе во время обеденного перерыва.

46. Ю.Галансков умер в лагере 4 ноября 1972 г. 11 ноября в Москве, в Никольской церкви (на Преображенской) состоялась по нем панихида.

47. Дочь Якира Ирина была в то время беременна. В КГБ было против нее очень много материалов. Уже в Израиле А.Якобсон согласился с тем, что поведение Якира на следствии частично оправдано шантажом КГБ, угрозавшим посадить его дочь. Факт — что Ирина арестована не была. Иногда КГБ оплачивает свои счета.

48. 26 июля 1968 г., когда Пражская весна приближалась к трагическому финалу, Анатолий Марченко обратился в несколько чешских газет с открытым письмом, в котором предсказывал советскую оккупацию. Через 2 дня он был арестован. А.Якобсон написал обращение к гражданам страны, подписанное группой друзей Марченко. Несколько десятков экземпляров этого письма были забыты в такси И.Белогородской, за что она была арестована и осуждена 19.2.69 г. на год. По поводу суда над И.Белогородской А.Якобсоном было составлено 4 письма. См. приложение к книге: Марченко, А.: «Мои показания». 2-е изд. Франкфурт-на-Майне, Посев, 1973, с.379-383. Суд над А.Марченко состоялся 21 авг. 1968 г., в день советского вторжения в Чехословакию.

49. Н.Емелькина была арестована и приговорена к 5-ти годам ссылки по обвинению в одиночной демонстрации на Пушкинской площади 27.6.71. На процессе Якира-Красина дала обширные показания против Якобсона, в частности о его участии в изготовлении «Хроники». После пресс-конференции Якира-Красина в центральном доме журналистов 5.9.73 была помилована Указом Президиума Верховного Совета РСФСР. В настоящее время живет в США.

50. В кн. Алексеева, Л.: История инакомыслия. Benson, Vermont, Khronika Press, 1984, с.287, выход 27-й «Хроники» датирован 15.10.72. На самом деле описываемые события происходили 30.10.72 г. На проводы вечером Толя не пришел, т.к. должен был доделать «Хронику». Таким образом, 27-й ее номер вышел только в первых числах ноября. Трудно удержаться, чтобы не отметить несколько символических совпадений. «Хроника» возникла после процесса Гинзбурга-Галанскова. А.Гинзбурга судили за составление «Белой книги», Ю.Галанскова за сборник «Феникс». Конец «Феникса» стал началом «Хроники». На 27-м номере «Хроника» перестала выходить. Произошло это в день смерти Галанскова. Кроме того, 30.10.72 г. происходил суд над К.Любарским, и в дальнейшем эта дата отмечалась как День политзаключенного. Возродилась «Хроника» в 1974 г., когда сразу вышли 28-31 номера. Последний, 64-й номер, датирован 1982 г.

51. К 1972 г. правозащитники были достаточно подготовлены к тому, «как вести себя на допросах». В самиздате были широко известны «памятки» А.С.Есенина-Вольпина и Б.И.Цукермана по этому вопросу. Вот позиции некоторых правозащитников. Т.Великанова и С.Ковалев: «По 70-й статье мы показаний не даем, т.к. она антиконституционна». Владимир Гершуни: «Вы всегда врали. Не о чем мне с вами разговаривать». А.Якобсон часто вспоминал позицию члена Боевой Организации эсеров, предка Владимира, Григория Гершуни (1870-1908), утверждавшего, что даже ответ на 1-й вопрос следователя об имени является дачей показаний.

52. Кома (В.В.) Иванов — крупный советский филолог и языковед.

53. Суперфина арестовали 3 июля 1973 г., за 2 месяца до выезда А.Якобсона в Израиль. Судили в Орле 12-14 мая 1974 г. Приговор — 5 лет лагерей строгого режима плюс 2 года ссылки. Поведение Суперфина на следствии А.Якобсон объяснял как игру с КГБ, говорил,

что тот давал показания лишь о том, что КГБ уже знал. Якобсон не считал себя вправе устанавливать нравственный кодекс для подследственных.

Из дневников

1. Выдержки из пяти тетрадей, включающих записи дневникового характера, которые А.Якобсон вел все годы своего пребывания в Израиле, кроме особенно тяжелых периодов. Опубликовано (с сокращениями) в журнале «22», Тель-Авив, 1988, № 62.

2. О первой депрессии.

3. Б.Лесьмян (1877-1937) — крупнейший польский поэт.

4. Р.О.Якобсон (1896-1982) — русско-американский филолог и литературовед. В частности, писал и о Маяковском.

5. А.Якобсон считал, что из депрессии он вышел благодаря работе грузчиком на мельнице, куда его устроил его друг И.Авербух.

6. Из собственных стихов А.Якобсона 60-х годов.

7. Снова — о первой депрессии.

8. Редакция Л.К.Чуковской на приведенную запись (в беседе с общим знакомым): «Разговор о пушкинской прозе у нас был длинный и сложный. Я сказала, что вся великая русская психологическая проза пошла не от пушкинской, а от лермонтовской, что у Пушкина более всего люблю «Пиковую даму» и «Капитанскую дочку», а, например, «Выстрел» и «Барышню-крестьянку» не люблю совсем. Мне они казались экзерсисами: вот, мол, и по-русски можно писать новеллы. Строгий, сдержанный, лаконичный слог в прозе Пушкина я обозвала «гольм» Но и мой собеседник записал наш разговор лаконично, упомянув только то, что ему показалось интересным или неожиданным».

9. Речь идет о том, что впереди еще предстоит депрессивные состояния.

10. Г.Суперфин. В это время находился в лагере. См. о нем завершающие страницы «Автобиографических заметок».

11. См. прим. 1 к ст. В.Фромера «Он между нами жил», помещенной в настоящем сборнике.

12. Ю.Гаспаров — русский филолог.

13. Литературовед и филолог Ю.М.Лотман принадлежит к нелюбимому А.Якобсоном направлению структуралистов.

14. М.С.Петровых (1908-1979) — русская поэтесса. Вместе с Д.Самойловым вела в 60-е годы переводческий семинар, который посещал А.Якобсон. Была его большим другом. В доме у М.С. он встречал А.Ахматову во время ее наездов в Москву.

15. Л.Пинский — литературовед.

16. Исайя Берлин — английский философ и специалист в обл. политических наук, родом из России. Работал после войны в британском посольстве в СССР. О его встречах в Ленинграде с Ахматовой см.: Meetings with Russian writers in 1945 and 1956 — In: Berlin, I.: Personal impressions. London, 1980, p.156-210. Там же об их последней встрече в 1965 г. в Оксфорде.

17. Ю.В.Белоусов — сын приятеля А.Якобсона В.Белоусова, московского учителя физкультуры.

18. В.Гершович и В.Файнберг — иерусалимские друзья А.Якобсона (В.Гершович знаком еще по Москве, автор примечаний к «Автобиографическим заметкам», помещенным в настоящем сборнике). В.Файнберг ныне живет в Париже. Выделены здесь как участники правозащитного движения в Сов.Союзе.

19. «Крыши университетские. Все балконы...» — то, что во время депрессии манило покончить с собой. «Лопнувшая веревка» — об одной из таких попыток, после которой пришлось лечь в больницу.

20. Г.Берман — иерусалимский приятель А.Якобсона.

21. Меа Шеарим — квартал религиозных ортодоксов в Иерусалиме.

22. А.Якобсон перевел стихотворение А.Мицкевича «К русским друзьям» с помощью подстрочника, сделанного В.Фромером. Об истории создания стихотворения и о переводе его А.Якобсоном см. статью В.Фромера в журнале «Континент», Париж, 1984, № 41, с.381-383.

23. См. прим. 2 «Автобиографических заметок», помещенных в этом разделе.

24. Один из осужденных на «Самолетном процессе» в дек. 1970 г.

25. В.В.Королев — московский приятель А.Якобсона, врач-психиатр.

26. «Ищут пожарные, ищет милиция» — детское стихотворение С.Маршака о молодом человеке, совершившем героический поступок и не желающем за это награды.

27. У.Чеймберс — бывший американский коммунист и «ренегат». Цитата — из его книги: Chambers, W.Witness. London. A.Deutsch, 1953, с.291.

28. О лагерном опыте Н.М.Улановской на основании рукописи будущей (1982) книги «История одной семьи».

29. Этгед — израильская автобусная компания.

30. Цитаты из кн.: Ивинская, О.В.: В плену времени; годы с Борисом Пастернаком. [Paris], Fayard, 1978. 437 с. Последняя запись. Сделана во время последней, оказавшейся гибельной, депрессии.

31. Ю.Левин — московский приятель, филолог и литературовед.

32. В Опалихе под Москвой жил Д.Самойлов. См. стихотворение Самойлова «Прощание».

Некрологи

1. Файн, Г.: Памяти Толи Якобсона, — «Континент», Париж, 1979, № 20, с.358-366.

2. Гершуни, В.: Не стало Толи Якобсона, — «Поиски», Москва-Париж, 1980, № 2, с.140-149.

3. Гастев, Ю.: Красив да умен, — «Новый американец», Нью-Йорк, 1984, 27 сент., № 240.

4. Люксембург, Э.: Реб Нафтали, — рукопись. Напечатано с небольшим сокращением (входит в приведенный отрывок) в журн.: «Круг», Тель-Авив, 1988, № 578, с.56-59. Рассказ Люксембурга «Прогулка в Раму» входит в одноименный сборник рассказов (Иерусалим, Шамир, 1983, с.245) У гробницы пророка Самуила автор пытается понять, за что страдает еврейский народ. На этот вопрос отвечает мудрый раби: все беды евреев — оттого, что когда-то царь Саул ослушался приказания Господа, велевшего уничтожить всех амалекитян, заклятых наших врагов. Саул пощадил их царя Агата (1-я книга Царств, гл.15). Прямые же наследники амалекитян — это и Гаман, и Гитлер, и нынешние враги Израйля...

5. Каган, В.: Отрывочные воспоминания, рукопись.

Л.Алексеева «Анатолий Якобсон был среди первых»

1. Статья известной правозащитницы написана в 1988 г. специально для настоящего сборника. Заглавие дано составителями.

2. «Автор о себе» — в кн.: Якобсон, А.: Конец трагедии. Нью-Йорк: Изд. им.Чехова, 1973 Изд. «Вест» (ВИМО). 1992 г.

3. Якобсон действительно был автором обращения, как и многих других документов Инициативной группы.

В.Фромер: «Он между нами жил».

1. Дмитрий Сегал и Омри Ронен возглавляли — в то время оба, теперь один Сегал — Центр славистики Иерусалимского университета.

2. Кавалер Глюк — герой одноименного рассказа Э.Т.А.Гофмана.

3. Зиновий Паперный — советский критик, литературовед, пародист.

4. В.Гершович — см.: А.Якобсон: Из дневников, прим. 18.

5. О переводе А.Якобсоном стихотворения А.Мицкевича см.: Из дневников, прим. 23, а также в тексте дневника. Сам перевод помещен в разделе «Переводы».

6. Илья (Эли) Люксембург — писатель и учитель физкультуры, иерусалимский житель. Отрывок из его воспоминаний о А.Якобсоне помещен в приложении к этому разделу. См. также примечание к отрывку.

7. Г.Люксембург — брат Ильи, поэт и учитель физкультуры.

8. Отрывок из стихотворения Беллы Ахмадулиной.

9. С.Хмельницкий — археолог и архитектор, бывший московский, ныне — западноберлинский житель. Публикация его «исповеди» в журнале «22», Тель-Авив, 1986, № 48, с.152-180, наделала много шума в эмигрантской среде. А.Якобсон был когда-то другом Хмельницкого и долго не верил в его предательство.

10. Игорь Губерман (псевдоним Игорь Гарик) — бывший московский, ныне — иерусалимский житель, литератор.

ОТ ИЗДАТЕЛЕЙ

Выпуск в свет двух книг Анатолия Александровича Якобсона (см. также «Конец трагедии», Вильнюс-Москва, 1992), несмотря на их явную неполноту и очевидное несовершенство справочного аппарата, представляется необходимым и более чем своевременным (чтобы не сказать запоздалым). Их появление было бы невозможно без участия и содействия Международного Фонда конверсии, Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы (Москва) и акционерного общества «Агатис» (Вильнюс). Необходимые деньги собирались буквально по всему миру. Ниже приводится список тех, чья бескорыстная помощь позволила этому изданию осуществиться (просим прощения за возможные ошибки в написании фамилий):

Я. и Н.Абрамсон, Т.Аквивис, А.Алтунян, С.Анциферов, Е.Арутюнян, Е.Афиногенов, Н.Ахмедов, В.Ашкенази;

С.Барский, А.Басистов, Г.Белая, Н.Белинкова, А.Белов, Л.Белогородский, В.Белоусов, Л.Блехер, Б.Блехман, Э.Блюмина, Л.Богораз, Н.Бондарь, О.Боровая, Е.Бочкарева, Э.Брагинская, Ю.Брегадзе, М.Бродский, А.Брудно, Е.Бубнова, А.Булганя, М.Бурас, М.Бурцева, В.Бусленко;

Н.Ванханен, А.Васин, Т.Великанова, А.Вертман, М.Виноградова, В.Вольнский;

Е.Галенко, С.Ганелина, А.Гаранина, Г.Гелескул, Ю.Герчук, В.Гершуни, В.Гефтер, А.Гинзбург, Б.Гинзбург, В.Гинзбург, А.Гируцкая, Н.Глен, И.Глинка, А.Городницкий, Н.Григорьева, Т.Губер, Л.Гудков, О.Гулыга;

Е.Давидовская, А.Даниэль, В.Демин, Т.Джиджихия, Ю.Диков, В.Домбровский, М.Домбровский, М.Домшлак, Н.Доценко, Б.Дубин;

В.Емельянов, Е.Емельянов, Н.Ерошенко, Л.Ершов, Е.Есельсон, Ефимова, Т.Ефремова;

С.Жаворонков;

Я.Забяка, Е. и И.Захаровы, А.Зацепин, И. и М.Збарские, А., В. и Н.Зелевинские;

Н.Иванова, И.Иогансон, А.Исаков;

Н.Казарцева, В.Капелюшников, Ю.Ким, Кистов (?), М.Кларин, С.Ковалев, Н.Коптелова, М.Коробов, Е.Королева, М.Кривцова, И.Кронрод, А.Кулаков, О.Кутасова, В.Кутейщикова, Кучериненко;

А.Лавут, В.Лакшин, М.Ланда, А.Ларцева, Ю.Левада, А.Левин, Г.Левин, Ю.Левин, Левятов, С.Лезов, Д.Леонов, В.Ледер, Л.Либединская, К. и Е.Лозовские, М.Локшина, И.Лопатникова, Г.Лубяницкий, В.Луховицкий, К.Любарский, О. и Т.Люстик;

Н.Малиновская, А.Макаров, Н.Марченко, В.Мирный, Михайлюк;

А.Наль, С.Недоспасов, А.Недоступ, А.Нейфах, А.Никитская, Б.Новиков, Л.Новикова, Н.Новикова;

Орлов, Е.Орловская, М.Осипова, Л.Осповат;

Е.Пастернак, Н.Перегудова, М.Перчихина, М.Печерская, С.Печуро, Т.Пигарева, Е.Плютинская, В.Полоцкий, Г.Померанц, Е.Поршнева, Потапова, Д.Пригов, В.Прохорова, Э.Прохорова, С.Пумпянская, А.Пухов;

А. и Л.Райзнеры, А.Рейтблат, В.Резник, Б.Рогинская, О.Рожанская, М.Розенман, Ю.Розенфельд, А. и Е.Романовы, В.Романюк, Е.Ротенберг, Л.Рудницкий, Румянцев;

И.Сацевич, Л.Свиридова, А.Седов, Н.Семенова, Л.Семина, А.Сивцов, Силкен, Л.Сирота, А.Словесный, Е.Сморгунова, Г.Соболь, Н.Соболева, Соколов, И.Софиева, П.Старчик, О.Столбова, И.Суворова, А. и Е.Сыркины;

А.Тебяшина, Л.Терновский, В.Тимачев, Л.Тимофеев, Е.Торяник, Н.Трауберг, Г.Трухачев, В.Тумаркин;

И.Уварова, Л.Ушакова;

М.Фарбер, А.Фейн, Е.Франк-Чумакова;

З.Харитоновна, Я.Хейфиц;

О.Цатурян;

Л.Чуковская, С.Черняк;

З.Шапиро, Е.Шевякина, С.Шестаков, Шихеева, Ю.Шпаленский, Шубин;

И.Энгельгардт;

В.Юровская, Е.Юрченко;

В.Янков [...]

Мы вынуждены прервать этот список в день сдачи рукописи книги в набор, 28 июля 1992 г.

От имени издателей Георгий Ефремов

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	3
А. Гелескул. На полях книги	5

ТАЙНАЯ СВОБОДА (литература о литературе)

Анне Ахматовой	14
Царственное слово	15
О поэзии гармонической и трагической	26
А. Блок. «Соловьиный сад»	38
А. Блок. «По улицам метель метет»	44
Лицо пейзажа-человека. Поэзия Варлама Шаламова	51
Лекции о Пастернаке	59
О стихотворении Б. Пастернака «Рослый стрелок...»	94
«Вакханалия» в контексте позднего Пастернака	101
Первое стихотворение из цикла «Зимнее утро»	153
О романтической идеологии	159
Из разных тетрадей	176

ЗВОН СТИХОТВОРСТВА И КОЛОКОЛ БРАТСТВА (переводы)

Франческо ПЕТРАРКА На жизнь донны Лауры

«И эта царственность, и скромность эта...»	184
«Днем плачу я. Когда ж, забыв мирское...»	184
«Какой вершится надо мной закон...»	184

На смерть донны Лауры

«О зависть звезд! Клянусь свою судьбину...»	185
«В крылатом помысле на небесах...»	185

Адам МИЦКЕВИЧ

К русским друзьям	186
-------------------------	-----

Поль ВЕРЛЕН

Наваждение	187
Осенняя песня	187

Теофиль ГОТЬЕ

Ужин доспехов	188
Кармен	191

Этапислао дель КАМПО

Фауст (фрагмент разговора двух гаучо...)	192
--	-----

Федерико Гарсиа ЛОРКА

Крик	198
Ай!	198
Песня всадника	198
Глупая песня	199
Вечер	199
Незамужняя на мессе	199

Солеа	200
Нежданно	200

Мигель ЭРНАНДЕС

«Проходит по тропинке сокровенной...»	201
«Как бык, порожден я для боли...»	201
«Смерть в бычьей шкуре движется слепая...»	201
«Как муравьи в своей смиренной доле...»	202
«Ты золотой лимон издалека...»	202
«Я знаю посвист. Не восторгом чистым...»	203
«В каком-нибудь селении высокий...»	203
«Вот лилия, проснувшись на холме...»	203
«Когда этот луч перестанет струиться, терзая...»	204
«Плещет холодный пепел...»	204

Гилберт К. ЧЕСТЕРТОН

Стихи из романа «Перелетный кабак»	205
Сонет монсьеора Роналда Нокса	205
Два решения: еще раз о 66-м сонете	206

ПРИ СВЕТЕ СОВЕСТИ (открытые письма, дневники)

Открытые письма

В Московский городской суд (дело Синявского-Даниэля)	212
В правление Союза журналистов (дело Гинзбурга-Галанскова)	216
В защиту Анатолия Марченко	222
25 августа 1968 г.	225
Судят крымских татар	227
В АПШ и агенство Рейтер (письмо Инициативной группы)	232
Израильтяне — в защиту Александра Гинзбурга	236
Автобиографические заметки (неофициальное интервью)	238
Из дневников	264

IN MEMORIAM

Давид САМОЙЛОВ. «И тогда узнаешь вдруг...»	292
Прощание	292
Лидия ЧУКОВСКАЯ. Памяти Анатолия Яacobсона	295
Георгий ЕФРЕМОВ. «На крутых расходящихся тропах...»	296
Мария ПЕТРОВЫХ. Черновик письма, дневник (фрагменты)	297
Отклики на гибель Анатолия Яacobсона: Г.Файн, В.Гершуни, Ю.Гастев, Э. Люксембург, В.Каган	299
Юна ВЕРТМАИ. «Странички о Толс»	302
Людмила АЛЕКСЕЕВА. «Анатолий Яacobсон был среди первых»	314
Владимир ФРОМЕР. «Он между нами жил»	317
ПРИМЕЧАНИЯ	327
От издателей	347

ЯКОВСОН Анатолий Александрович

**ПОЧВА
И
СУДЬБА**

**Редактор
Л.А. Лященко
Технический редактор
Т.Ю. Анютина
Корректоры
С.А. Озерская
Е.Е. Захаров**

Н/К

Сдано в набор 28.07.92 Подписано в печать 30.09.92 Формат 60x90 1/16

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная

Усл. печ. л. . Усл. краскоотт. . Уч.-изд. л.

Тираж 3000 экз. Заказ №705. Цена договорная.

Издательство «Вестъ»

**Типография издательства стандартов
Вильнюс, ул. Дариуса и Гиренаса 39**

На складе издательства (Москва, ул.Строителей, 3)
в настоящий момент можно получить и заказать
следующие книги:

Анатолий ЯКОБСОН, "Конец трагедии",
(книга об Александре Блоке, 200 стр., цена 25 руб.),

протоиерей Иоанн МЕЙЕНДОРФ,
"Введение в святоотеческое богословие",
(360 стр., цена 40 руб.),

Юз АЛЕШКОВСКИЙ, "Две повести"
("Николай Николаевич", "Маскировка",
128 стр., цена 12 руб.).

Издательство «Весть»,
общество с ограниченной ответственностью «ВИМО»
(изготовление самой разнообразной печатной продукции —
от книг и альбомов до блокнотов, бланков и этикеток),
телефон для справок 138-48-80 (Москва)

Макет издания подготовлен компьютерным отделом
украино-американского общества
с ограниченной ответственностью «Экспромт»,
телефон для справок (0572) 905-228, 224-251 (Харьков)

Кто устоял в сей жизни трудной,
Тому трубы не страшен судной
Звук безнадежный и нагой.

Вся наша жизнь — самосожженье,
Но сладко медленное тленье
И страшен жертвенный огонь.

Давид Самойлов