

ISSN 0131-3266

ФИЛОСОФИЯ

ЛИТЕРАТУРА

КУЛЬТУРА

1
92

ЗДЕСЬ И
ТЕПЕРЬ

МОСКВА

1992

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

1'92

МОСКВА

президент фирмы «Иннициатива»

ЗДРАВСТВУЙ, ЧИТАТЕЛЬ!

Дальше должен следовать дежурный набор пожеланий, но их не будет. Предваряющей статьёй хочется сразу настроиться на тот лад, которому предполагает следовать этот журнал.

Мне довольно трудно сформулировать те основания, которые определили моё участие в его создании. Говоря сегодняшним, поскучевше-банальным языком, наша фирма выступила в роли спонсора, но... Но выступать в роли спонсора, когда инфляция /и что ещё хуже — инфляция слова/ захлестнула наши умы — это граничит с бездумным выбрасыванием денег ради собственного тщеславия. А с другой стороны, список авторов первого номера непременно заставил бы меня как читателя — в силу моих интеллектуальных привязанностей — приобрести такой журнал.

В начале было Слово. Поэтому — ещё одна попытка: через возможную неудачу прорваться — сквозь слово и посредством слова — к несоединимому в нашей здесь-и-теперешней жизни: восстановить связь, перебросить мост между миром материальным, миром реальности, в котором снова начинают править бал деньги и вещи, и который — по роду занятий и по финансовому успеху — должен быть мне ближе, и миром духовным, миром культуры, куда влечёт уже внутренняя тяга. Эта тяга «предписана» интеллигенции, к которой причащает меня альма-матер и которой противостоит «общественное мнение» — в соответствии с моим званием предпринимателя.

Назвать этот мир реальным — не вполне точно. Скорее, он обыденно повседневен, в нём для миллионов и миллионов сегодняшние заботы сконцентрировались лишь на том, как бы просто просуществовать сегодня и завтра. Мы где-то слышали, что существует культура, нравственность и даже свобода духа. Но всё это — где-то, а у нас: что купить, где купить, как заработать деньги и как на них прожить? Сия позиция — крайняя, издёрганная; но даже спокойная,

размеренная жизнь не предполагает, что с миром культуры соприкасаются каждодневно. Традиция повседневности накладывает много своих забот, чаще вообще не оставляя места для того, чтобы остановиться и задуматься, и редко — оставляя это как обещание на потом. Но потребность обращения к мысли, к слову, к культуре остаётся, особенно в критические минуты. Это — как обращение к врачу: пока здоров — о его существовании забываешь, заболел — всё внимание ему, выздоровел — снова забыл.

Нами провозглашено, что первейшая задача — оздоровить экономику и накормить народ, а осуществить это должен российский предприниматель, движимый в первую очередь собственным — материальным — интересом. А вот когда он встанет на ноги, то в нём проснётся память предков и он, обратив свои взоры на искусство, потянется к нему и начнёт меценатствовать. Правда, поневоле возникает вопрос — а что, на дворе век каменный и «российский» предприниматель родился не в этой стране? Он что, совсем оторван от того, о чём рассуждает вся пресса, и не в силах своим умом оценить, **что** вокруг него происходит? Разве он не способен понять, что в бизнес он приходит не на пороге капитализма, а в посттехнологическую эру /по крайней мере на Западе и на Востоке/, что дальнейшее развитие уже сегодня ставит перед ним вопрос — куда двигаться дальше, вопрос, который предполагает выход за рамки личного интереса, — и так далее, и так далее, и так далее.

Эту тираду я посвятил тому, чтобы обозначить строительство моста на этом берегу — на берегу, названном мной миром реальности. Ведь не только мы, мучимые своими бедами, стоим перед проблемами дальнейшего развития или даже просто существования, выживания. Проблемы эти стоят перед всем человечеством, и для «свободного» мира они не менее остры; но теперь подключиться к ним должны и мы. Список вопросов огромен, список ответов — надёжных ответов — несравнимо мал.

Какое же отношение это имеет к культуре? Ведь она всегда была озабочена извечными проблемами, и этот список для неё не нов. Культура побуждает думать и осмыслять. В этом — её задача и её ценность. Но мир культуры замкнут, большинство её проблем обращено на самое себя, а её представители — в массовом сознании — сродни инопланетянам, контакты с которыми редки, непродолжительны и малопонятны...

Мне не хочется давать оценку тем материалам, которые представлены в этом номере. Для меня самого многие из авторов его — люди другого мира, точнее, между нами,

когда я читал их сочинения или смотрел их фильмы, сохранялась дистанция. Мне могли быть близки их мысли, эти мысли могли становиться моими, но сами они оставались существующими в воображении, но не в реальности. Представляя их на этих страницах, я ловлю себя на том, что как бы претендую на то, чтобы встать с ними в один ряд, даже не испрашивая у них на то согласия. Сладкое томление нувориша. Но — таким приёмом невозможно строить мост с другого берега.

Как соединить несоединимое? Как построить мост между двумя мирами, да ещё и попытаться использовать этот мост, загрузив его до мыслимого предела? Ведь всем /?!/ известно, что чистая коммерция и подлинная культура впрямую несоединимы, у них нет общего языка. Но так не хочется обращаться к миру культуры только на досуге, устав от «славных» дел! А может, не там ответ ищем? Может, менять надо что-то в самой коммерции, а заодно и поискать новые пласты культуры? Не о маскультуре идёт речь, а скорее — об иной культуре коммерции и иной коммерции культуры.

Коммерцией движет забота о материальном, культурой же — забота о духовном. Может ли коммерция озаботиться духом, а культура — материей, — безо всякой профанации? Если первое направление поиска подтолкнуло к изданию этого журнала, то второе я попробовал поискать в самих материалах номера.

Только одна цитата: «Наша проблема не в том, чтобы защитить подуманное, наша проблема в том, чтобы суметь подумать» /М. К. Мамардашвили, «Закон инаконемыслия»/. Суметь подумать и воплотить. Последнее — для нас не менее тяжёлая задача, но сначала: «суметь подумать». Подумать о том, где разум и нравственность срастаются с деятельностью. Ведь позиция отторжения «золотого тельца» отторгает и тех, кто ради добывания хлеба насущного обычным трудом приумножает «тельца».

Не бывает нравственности только в кругу семьи, иначе мы вновь отдадим в нечистоплотные руки нашу жизнь, рассуждая, что чистыми руками деньги не делаются. Но дело даже не в том, что деньги и вещи диктуют свои законы. Проблема — в поиске путей, приводящих к тому, чтобы интеллект сам диктовал свои законы деньгам и вещам, а не замыкался на собственный круг. Вот это направление поиска и обозначает строительство моста с берега культуры. Оно идёт сквозь слово и посредством слова, движимое мыслью авторов журнала. Как хочется постоять на этом мосту. Здесь и теперь.

СОДЕРЖАНИЕ

НАПИСАНО ПЕРОМ...

ПРОЗА

Григорий ПЕТРОВ

ЛУКАВЫЕ МЫТАРИ

ХОЖДЕНИЕ ЕФИМИИ

6

Светлана МАКСИМОВА

ИГРА В ПОДДАВКИ ИЛИ РАССКАЗ НИ О ЧЁМ

БОТИЧЕЛЛИ

КУПАЛЬЩИЦА

34

ПОЭЗИЯ

Сергей САМОЙЛЕНКО

КУСТ

29

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Михаил ГАСПАРОВ

МЕТРИЧЕСКОЕ СОСЕДСТВО

ОДЫ СТАЛИНУ О. МАНДЕЛЬШТАМА

63

Осип МАНДЕЛЬШТАМ

ОДА

74

БИБЛИОГРАФИЯ

Станислав ДЖИМБИНОВ

ВОЗВРАЩЕНИЕ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

76

ПЕРЕКРЁСТОК

ФИЛОСОФИЯ

Мераб МАМАРДАШВИЛИ

ЗАКОН ИНАКОНЕМЫСЛИЯ

85

Сергей ХОРУЖИЙ

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ПРАВОСЛАВИИ:

МИСТИКА ИСИХАЗМА

И МЕТАФИЗИКА ВСЕЕДИНСТВА

94

Марк ТУРОВСКИЙ

О ЗАВИСИМОСТИ КУЛЬТУРЫ ОТ ФИЛОСОФИИ

106

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Владимир БИБЛЕР

О КУЛЬТУРЕ, ОБ ЕЁ ДОМИНАНТЕ

И ЕЩЁ — О ЦИВИЛИЗАЦИИ

118

ПРИСТАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД: ИСКУССТВО КИНО

БЕСЕДЫ

Олег ЯНКОВСКИЙ

МНЕ ПОСЧАСТЛИВИЛОСЬ...

134

Вадим АБДРАШИТОВ

НИТОЧКА СУДЬБЫ И КАНАТ ИСТОРИИ

140

Юрий НОРШТЕЙН

ПРОСТРАНСТВО, КОТОРОЕ НЕОБХОДИМО ПРОЙТИ

148

СТАТЬИ

Леонид КОСТЮКОВ

НАШЕ И НЕ НАШЕ КИНО

156

Ирина ШИЛОВА

ЗАМРИ, УМРИ, ВОСКРЕСНИ

164

ПУБЛИКАЦИИ

Владимир СЕМЕРЧУК

ФИЛЬМ, СНЯТЫЙ В ВООБРАЖЕНИИ

об одном сценарии А. Платонова

172

Андрей ПЛАТОНОВ

ВООДУШЕВЛЕНИЕ. Киносценарий

174

Виктор ЛИСТОВ

ПОНЯТИЕ О ДОЛГОТЕ ВРЕМЕНИ

И ВЕЛИЧИНЕ ПРОСТРАНСТВА

219

ISSN 0131-3266

Редакция:

**Михаил НЕМЦОВ /гл. редактор/
Дмитрий КУДРЯ**

Адрес: Москва, 125124, а/я 268

© Составление, содержание. «Здесь и Теперь», 1992 г.

© Обложка, макет. Чураков С. К., 1992 г.

Отпечатано в московской типографии № 7. Министерство печати и информации Российской Федерации. 103001, Москва, Трехпрудный пер., 9.

Григорий ПЕТРОВ

О СЕБЕ

Живу с 1939 года, это по документам. На самом деле, больше в два раза, ибо жизнь все эти годы шла двойная.

Сначала, конечно, жил, как все. Потом, лет в 10, наверное, сочинил рассказ о собаке, сшил листы, обложка из картона, как у настоящей книги. С тех самых пор и потянулась двойная жизнь.

Учился в школе, служил в армии, потом университет (филфак), работа и все время рядом другая жизнь. Но всегда знал, что эта другая жизнь — главная.

Была большая повесть для кино «Смутное время» (русская история, XVII век), большая пьеса «Донателло» (Итальянское Возрождение). Современная тема — в рассказах. О них говорили — так сейчас никто не пишет. Предлагал в разные издания, но без успеха. Теперь видишь, что — слава Богу. Конечно же, публикации — это всегда радость, но главной это радость никогда не казалась. Главным было другое — внутреннее делание, или, говоря расхожим языком, поиски смысла своей жизни.

В эту мясорубку уходило все — горы прочитанных книг, увлечение искусством, сомнения, метания и ошибки. И там выработалось отношение к творчеству. Пришло убеждение, что писательство — не досужее занятие и не средство к существованию. Это само существование, мой образ жизни.

Если принять положение, что состав человека двухприродный, то всякое творчество есть свидетельство его высшей природы. Своим существованием оно подталкивает человека от низкого и смертного к небесному и вечному.

Время, когда пришло это убеждение, и считаю началом осознанного писательства. То есть всего каких-нибудь лет 5, не больше.

Наружная жизнь идет своим чередом. Дом, семья, дети, работа. Счастлив, что никогда не служил общественным интересам. Смена властей, правителей, режимов, программ и лозунгов — эта суета всегда виделась обманом. Служил только одному образу — своему внутреннему, потаенному человеку.

ЛУКАВЫЕ МЫТАРИ

Такие вот обстоятельства — Азария С. по ночам мучают бесы. Не то, чтобы каждую ночь, конечно, но изредка. Уже несколько раз были — и все одно и то же. Являются после полуночи, двое или трое — глаза красные, пальцы растопырены — и одеяло стаскивают.

— Пора, Азарий! Пора!

Азарий тогда поднимается, выходит из комнаты и идет по коридору. На кухне он достает из стола большой нож, каким соседка Гаврилова хлеб режет, и обратно. Мимо своей двери, двери Гавриловой и дальше — в конец коридора. Самая крайняя дверь с круглой ручкой — вдовы Т. Азарий заходит в ее комнату (не запирается она, что ли?), подходит

к кровати и отворачивает немного одеяло, чтобы открылась шея. Выбрав место на горле, в самом основании, без размаха почти ударяет ножом. Сначала крови нет даже, а потом сразу ручьем — заливает постель, ноги. Так с перепачканными ногами — следы повсюду, следы — возвращается Азарий к себе.

А утром, когда он видит вдову Т., как она моется в умывальнике, в халате, с накрученными волосами, он спрашивает соседку Гаврилову:

— Ты не знаешь, как бесов вывести? Может, средство какое есть?

А завелись бесы с весны, как Азарий один остался. Раньше с ним в комнате жила Надя, жена. Она, может, до сих пор бы жила с ним, если б не вдова Т. Вдова все время дразнила: «Разведись, да разведись...» Без этого к себе не подпускала. Или в прихожей еще. Провожает позднего гостя, щелкает замком и к Азарию оборачивается:

— Ну что смотришь! Не можешь развестись? Не можешь?

Дверь в ее комнату распахнута, оттуда табаком тянет, кислятиной какой-то. Гости, надо сказать, ходили к ней часто. Еще когда муж ее был жив, Семен Данилович, провизор. Он последние годы парализованный лежал. А уж как умер, так и вовсе зачистили, почти каждый день. И всегда с подарками — цветы, конфеты. Смотришь, у вдовы то халат новый, то сумочка на вешалке красивая, с блестящей пряжкой. Еда от гостей часто оставалась — сыр там, колбаса, паштет какой-нибудь. Утром, что остается, вдова отдает Гавриловой, для детей. Бутылки тоже отдавала, с остатками вина. Гаврилова за нее всегда уборку в коридоре делала. Как моет пол, непременно скажет Азарию:

— Вот ведь какая! И не боится, что ты ее зарезать можешь!

И не сказать, чтобы вдова Т. была красивее или чем-то лучше жены Нади, вовсе нет. Просто стоит Азарию С. увидеть ее, то есть, как идет она по коридору, локти к бокам прижимает, все у него внутри переворачивается. Заходит он тогда к соседке Гавриловой и сидит у нее.

— Прямо не знаю, что делать... Разводиться мне надо...

У Гавриловой в комнате пусто, ничего нет, одни матрасы на полу. На матрасах дети, мальчик Петя и девочка Маша, дерутся все время, кричат. Сама Гаврилова на табуретке у окна, курит.

— Все лучше, чем так-то, — говорит. — А то что хорошего? Вроде моего, тоже... Исчез без всякого развода. Теперь вот сидит за хулиганство.

Мальчик Петя в грязной рубашке, весь в пятнах золотушных, подходит к Азарию и тычет его сзади кулаком.

— Отец освободился уже...

И добавляет:

— Мотают человека, падлы...

Гаврилова смотрит в окно, как машину разгружают, двое в халатах ящики в магазин носят.

— Вчера иду, а он возле дома — денег у меня просит. А где я возьму? Мне ехать скоро...

Соседка Гаврилова время от времени уезжала куда-то, куда — неизвестно, неделями пропадала. Тогда дети ее оставались одни и за ними смотрела жена Азария Надя. Вымоет Надя их, переоденет, накормит. Смотрит Азарий, как она с детьми возится, и никак подступиться не может, о разводе сказать. Один раз совсем уже было собрался, но тут мальчик Петя разбил губу сестре, кровь, слезы — не до разговоров. А потом, когда все-таки сказал, — так сам опешил. Сначала даже верить не хотел. (Утром это было, перед работой).

— Вот и хорошо, — обрадовалась Надя. — Вот и слава богу. Прямо камень с души. Я давно об этом думала, только сказать не решалась.

— То есть, как это думала? — удивляется Азарий. — У нас ведь семья все-таки.

Надя улыбается слабо так, неуверенно.

— Я очень к тебе хорошо отношусь, Азарий. Я даже люблю тебя, ты не думай. Но только у меня это другая любовь, не как у всех. У меня освобождение и бесконечность небесная. А вот ночью проснусь — вижу тебя рядом — волосы везде, запах. Какая же тут бесконечность? Одна тяжесть.

— У тебя есть кто-нибудь? — строго спрашивает Азарий.

— Господь с тобой! Кто у меня может быть? Ты не понимаешь просто. Это любовь у меня такая. У тебя любовь от природы и от земли, а у меня от легкости и от свободы. Если любить как я — сливаешься со всеми. А когда я с тобой — меня будто на части разняли и нет меня целой. А ведь любовь соединять должна, правда?

Азарий подумал и сказал:

— Дура ты, Надежда! Я потому и развожусь с тобой, что ты дура!

Сказал и на работу пошел. Вышел на улицу, а там возле дома Гаврилов, муж соседки. Рубашка на нем цветная в клеточку, сандалии на босу ногу.

— Освобдился? — спрашивает Азарий. — Поздравляю. А я вот развожусь.

— Правильно делаешь, — одобрил Гаврилов. — Я и сам от своей ушел. На улице жить буду, а к ней не вернусь. Представляешь — приехал, а она — ни копейки. И ведь есть у нее, знаю я. Сто пятьдесят в месяц. Платят ей за службу.

— За какую службу? — спрашивает Азарий.

Гаврилов поглядел по сторонам и на ухо Азарию:

— Ты не доверяй ей, сосед. Никаким образом. Наседка она, понимаешь?

— Какая еще наседка?

— Завербовали ее и в камеры подсаживают. Служба такая есть — доверенное лицо. У нее и кличка имеется — агент Шидунова. Иногда по месяцу в камерах сидит. Представляешь? Я оттого и сбежал от нее. Как же мне? Вокруг одни оперативники. И ты разводишься, не думай.

— Ты так считаешь? — сказал Азарий и пошел дальше.

А тут теперь еще участковый, Федорчук. Является как-то вечером прямо в комнату (до этого он у Гавриловой сидел). Уверенно так, как к себе домой.

— Что это музыка у вас громкая! Гости, смотрю... Праздник что ли?

А какой там праздник, какая музыка? Телевизор просто включен. Ну а гости — так это мать Надежды, Павла Петровна, старенькая совсем, еле ходит. Как будто почувствовала, что дочь разводится — явилась.

Азарий как раз на нее злился. «И чего притащилась? Теперь будет зудить». А Павла Петровна пьет чай и говорит:

— Помру я скоро. Вы уж вдвоем меня хороните.

А то как же мне там?

Федорчук потом вызывает Азария на кухню и говорит:

— Заявление тут на твою соседку, на вдову Т. Гости, мол, к ней разные часто ходят.

— Ну и что? — спрашивает Азарий. — Кто же это сигнализирует?

— Этого я сказать не могу. Только ты уж сделай милость — присматривай. Что, дескать, за люди? Если что — мы тебя вызовем.

Азарий, конечно, возмущился.

— Сейчас не те времена, — говорит.

А Федорчук его по плечу хлопает.

— Да в твоих же интересах. Ты же сам здесь виды имеешь.

— Откуда вы взяли? — спрашивает Азарий.

— Знаю, знаю. Про тебя тоже пишут.

Федорчук отступил на шаг и строго оглядел Азария.

— Ты уж смотри — уладь это дело. Нехорошо. В одной квартире с двумя сразу. Это знаешь, чем пахнет? Разводиться тебе надо.

Азарий тоскливо вздохнул.

— Выходит, нет у меня другого пути? — спрашивает.

— Выходит, что нету, — отвечает Федорчук.

Ну, раз так, делать нечего, подали заявление, два месяца ждали. Развели их, слава Богу, быстро, без церемоний. Судья, хоть и ехидная попалась, сморщенная вся, как сморчок сушеный, но, спасибо, не стала тянуть, управилась в какие-нибудь десять минут. Только и были с ее стороны

расспросы, что про вдову Т., что да как (самой, наверное, интересно). Глаза прищурила, прямо насквозь сверлит.

— Ах, вот у вас как? — говорит. — Тогда конечно. Тогда непременно. Расходитесь и разъезжайтесь. А то аморально получается.

— Вот видишь, — говорит Азарий жене. — Нет у нас другого выхода.

И все вроде бы ничего, одна беда — дорого. Денег ушло — пропасть. Прямо грабеж какой-то. Азарий так и сказал на суде:

— Обдираловка здесь у вас, а не учреждение...

Это когда сморчок сушеный стала поздравлять его, ехидно так.

— Вот теперь, — говорит, — у вас руки развязаны и полная свобода для любви.

Вот тогда Азарий и выложил ей про обдираловку.

— Обдираловка у вас, а не учреждение...

После развода Надя переехала к матери на Скатертный. Павла Петровна совсем уже плоха — уход за ней нужен. Азарий остался на Молчановке. «Вот и живи с ней, — думал он. — Два сапога пара».

Каждый раз, как приходил он в комнату вдовы, она говорила:

— Вот теперь другое дело.

Против гостей ее Азарий сначала никак особенно не выступал. Разве что намекнул про Федорчука, участкового, да и то вскользь. Мол, приходил Федорчук, интересовался. А вдова на это:

— Да мне и самой гости надоели. Да как избавиться? Еще зарежут как-нибудь.

Ну, а тут как-то вечером приходит Азарий домой, а Гаврилова уже в коридоре ждет, на кухню его манит.

— Днем приходил в шляпе. Новый какой-то. Ругались они, в шляпе грозил. Потом вроде помирились. Минут через сорок ушел.

Азарий вспомнил, что вдова как раз сегодня выходная. На другой день смотрит, у вдовы в ушах сережки новые, крупные такие, под ракушки сделаны. С работы он поздно в этот день вернулся, задержался, сел у вдовы чай пить и видит — сережки. Он, конечно, интересуется, откуда они и что это за гость в шляпе. А вдова спокойно так, как ни в чем не бывало, объясняет, что это брат ее двоюродный Константин из Воронежа. Тогда Азарий встает из-за стола, оставляет чай недопитый, варенье в розетке и собирается уйти. А вдова удерживает его и говорит:

— Жена к тебе приходила, ждала. Велела сказать, что мать у нее умерла.

Азарий подумал: «Как в воду глядела — умерла. Знала она, что ли? Прямо вещунья какая-то». Надя потом

говорила, что мама перед смертью все молилась — не за себя — за них: «Господи Милосердный! Будь им заступник и вразуми их. Поддай им прощение грехов и соедини их любовью...»

Отпевали ее в Обыденской церкви за Арбатом. Народу в церкви много, но это все с другими покойниками (там сразу трех отпевали). Возле ихнего гроба всего несколько старух в платках. Стоит Азарий сбоку, слушает бормотанье батюшки. «Да будут все едины, как Ты, Отче, во мне, и я в Тебе..., — доносится до него. — Яко у Господа милость и многие у Него избавления...» А как гроб выносить стали, спрашивает он у Нади:

— Может, ты вернуться хочешь?

Надя головой качает:

— Нет, нет. Так лучше. Мы теперь с тобой не в плотской связи, а в духовной. Прежде как муж и жена были, а теперь в духе брат и сестра.

Поминки были скромные. Все те же старухи, что и за гробом, только теперь без платков. Воздух в комнате свежий, легкий. По стенам — иконы, большие и маленькие, в окладах под золото, кресты разные, особенно одно распятие — крупное, блестящее. В углу — лампадка перед Спасителем, салфетка кружевная. Когда прощались, Надя поцеловала Азария в лоб и сказала:

— Мы теперь ближе с тобой, чем раньше.

А дома Азарий как увидел снова вдову — в халате, сережки новые, опять у него внутри будто переворачивается. Вдова на кровати сидит, сережки на ночь снимает, говорит:

— Ты же мне подарков не делаешь.

— Какие еще подарки? — бормочет Азарий. — За развод никак не расплачусь. В долгах по уши.

А среди ночи Азарий проснулся и вспоминает Павлу Петровну покойную. Во сне она только что явилась ему и водила по своей комнате. Водит и показывает — иконы, кресты. Всех святых, что на иконах, называет. А распятие так со стены сняла и в руки сует. Проснулся Азарий и думает: «За это же сейчас большие деньги дают». Утром, когда встали, вдова перед зеркалом волосы расчесывает, он ей и говорит:

— Я тоже могу подарок, если хочешь...

И в субботу отправился на Скатертный. Пришел, жара на улице, а Нади нет. Ждал ее возле дома на скамейке весь день. Скверик там небольшой, зелень. К вечеру смотрит — идет.

— А я в Марьино ездила, — объясняет Надя. —

Церковь там старую открыли. Прихожане сами все сделали, своими руками. Вот я им иконы и кресты отдала.

— Даром? — спрашивает Азарий.

Надя даже удивилась.

— А как же еще?

— Вот видишь, — говорит Азарий. — А я продать хотел. Выходит, ты лучше меня.

Надя тогда сходила в дом и вынесла немного денег, что от поминок остались.

— Все, что есть, — сказала она.

Азарий сначала не хотел брать, говорил — «Ты не знаешь, на что даешь», но потом подумал и взял.

— Ты не думай, я непременно отдам.

Подарок вдове он особенно не выбирал, купил, что попало — пудреница какая-то с крышкой, на лотке уличном увидел. Отдал ей и сказал:

— Смотри, чтобы больше никто не ходил.

С гостями после этого вроде бы утряслось — перестали шастать. Один только никак не мог успокоиться — лысый, с большим животом: звонил и звонил у дверей. И все бы, кажется, ничего, если бы не бесы: приходят, проклятые, по ночам и мучают. Что только Азарий против них не применял — не помогало. Продукты из комнаты прятал, порошки от клопов и тараканов рассыпал, мышеловку даже купил и подумывал завести собаку — все напрасно.

Гаврилова тоже участие принимала. Бумажку какую-то с заговором от бабки принесла за пятерку: «Уриил! Рафаил! Замкни, плакун, бесов и полубесов». Бумажку под порог клала и водой дверь обрызгивала. А Азарий думал: «Вот бы икону сюда и крест с распятием от тещи. Это уж бы точно отвадило».

А потом в один прекрасный день все бесы сами исчезли. Одна ночь проходит, другая — не являются. И так весь месяц. Это уже осенью, в ноябре, что ли, сразу как вдову Т. убили. Азарий этот день хорошо помнил. Ждал он тогда вдову всю ночь, а она не явилась: пропала. С утра ушла в свою аптеку и нет ее. На другое утро только нашли ее недалеко от дома, возле мусорных бачков. Всю ночь там лежала, скрюченная. Вещей при ней не оказалось — ни сумочки, ни денег, ни сережек новых. Приехала машина за мусором, а она так и лежит: горло бритвой перерезано. То, что именно горло, — Азария особенно поразило.

Он еще спал, когда Гаврилова к нему стучится. В коридоре, слышно, дети ее кричат:

— Машка, стерва, бежи труп смотреть!

Гаврилова комнату подозрительно оглядывает и спрашивает:

— Что ж, не дождался вчера? Так и уснул?

И все подробности рассказывает: про сумочку, про сережки. Азарий-то сразу не понял, что вдову зарезали, проснуться никак не может.

— Что ж, ни сумочки, ни сережек? — спрашивает.

А сам почему-то пудреницу свою вспомнил. «Наверное, и пудреница в сумочке была, — думает. — Где же ей еще быть?» Он нарочно на работу сразу не пошел, завернул —

место то посмотреть возле бачков. Крови на земле мало, ее за грязью и не видно. Тело простыней накрыто. Вокруг голуби ходят, из бачков зловоние. И народу никого, дети только стоят, человека четыре, смотрят. Азарий походил вокруг, думал, может, пудреница где валяется, — не нашел. Все ждал — милиции наедет видимо-невидимо, а был только один Федорчук, да с ним еще какой-то молоденький, в штатском, мальчишка совсем. Увидел Федорчук Азария и подмигивает ему:

— Не уследил? Предупреждал я тебя. Как теперь с тобой, не знаю.

И молодому что-то на ухо шепчет. Мальчишка этот оказался следователем. Вечером, только Азарий пришел, является. Сначала у Гавриловой целый час сидел, потом (поздно уже) к Азарю стучится. Азарий впустил его и говорит:

— Это, наверное, брат ее двоюродный Константин из Воронежа. Это его рук дело. Больше некому.

А следователь-мальчишка не слушает, смотрит так пристально и спрашивает:

— В сожительстве с потерпевшей состояли?

Азарий даже отвернулся, не хочет на следователя смотреть.

— А сейчас, — говорит, — свобода. Это раньше вы над нами командовали, теперь — хватит.

Следователь на стул садится, ногу на ногу закидывает и говорит:

— Не хочешь, значит, говорить? Ну, как знаешь. Если надумаешь — приходи.

И телефон свой оставляет. Только дверь за ним закрылась, Гаврилова на пороге, вином от нее разит.

— Ушел? — спрашивает.

Азарий даже сплюнул:

— Мальчишка! Сопляк!

Гаврилова на кровать села и доверительно, как своему:

— Ты их не ругай. Люди хорошие, жалостливые. Мне вон жизнь спасли, спасибо им. И детей моих тоже спасли. Мы же с голоду помирали. Мой в бегах, пенсия 35.

Я вязанки на рынке продавала, патента нет. Участковый, другой еще, до Федорчука, пришел и говорит — как же я тебя посажу? У тебя вон дети нищие. Ты, говорит, приходи к нам работать. Это я тебе помочь хочу. Теперь, вот, спасибо ему, дети живы. А то бы померли.

Здесь она поднялась с кровати и выскочила из комнаты, но через минуту возвращается, красная вся, губы вытирает, а на глазах слезы.

— Ты думаешь, мне их не жалко?

— Кого? — спрашивает Азарий.

— Кто убивает. Мне их, может быть, больше жалко,

чем убитых. Я им всегда говорю — не сознавайтесь, что нарочно убили. Срок только больше выйдет. Говорите, мол, неумышленно.

— Зачем ты мне это рассказываешь? — спрашивает Азарий.

А сам почему-то все про пудреницу думает. Прямо наваждение какое-то дьявольское. И когда комнату вдовы опечатавали, Азарий все интересовался — нельзя ли взглянуть — на месте ли? И злится на себя: «Вот привязалась! Зачем она мне?» На другой день, суббота, так опять с утра на то место возле бачков. Ходил, смотрел — нет, ничего нет. А как обратно стал возвращаться — возле дома Гаврилов, муж соседки. На детской площадке сидит, кепку свою на качели положил, раскачивает. Посмотрел на него Азарий и говорит:

— Теперь я свободен! Нет никакой вдовы!

— Стой! — хватает его за рукав Гаврилов. — Это дело отметить надо. Так просто нельзя. У меня с собой как раз бутылка.

Азарий подумал и спрашивает:

— Где же ее пить? Ты же домой не пойдешь?

— А кладбище на что? На кладбище и выпьем. Зачем далеко ходить?

Когда закуску покупали, Гаврилов говорит:

— Для этого дела нет лучше места, чем кладбище.

Тихо, спокойно. И никто слова тебе не скажет.

Дорогой Гаврилов все про вдову расспрашивал, жалел ее.

— Теперь моей насадке работа будет.

— Какая ж ей работа? — удивляется Гаврилов.

— А как же? Известно какая. В командировку ехать.

Сейчас самая работа у нее и пойдет. Как тяжелое преступление какое — убийство там или что, за ней посылают.

Оперативники бьются, бьются — ничего сделать не могут. Вот за ней и шлют.

Рассказывает Гаврилов, а сам по сторонам смотрит — нет ли где стакан?

Ехали приятели сначала на метро, а там пешком, совсем рядом. Место, действительно, подходящее. Народу мало. Лишь у входа бабка в черном сидит, голову опустила.

— Стой! — говорит Гаврилов. — Мелочь дать надо.

Наскроб он какие-то медяки, кинул бабке на колени.

Та голову подняла, посмотрела на него и спрашивает:

— Выпить что ли ищете?

Взглянул на нее Азарий — не старая еще, лицо строгое, белое, будто мукой выбелено.

— Ну, так я отведу.

Поднимается она и идет сначала по главной дорожке, потом на боковую сворачивает. Приводит к какой-то могилке. Могилка сразу видно — давняя, запущенная, вся

травой заросла. Ограда ржавая, одной стороной завалилась.

— Здесь и скамеечка есть, — говорит. — Располагайтесь.

Гаврилову место понравилось — воздух свежий, птички и от глаз посторонних в стороне. Обернулись тетку поблагодарить, а ее уже след простыл. Пропала неожиданным образом. Ну, разложились на скамеечке, сверток свой развернули (рыба у них жареная была). Только бутылку открыли, сторож мимо идет, подозрительно на них косится, на шее свисток. Гаврилов, человек опытный, сразу лицо скорбное делает и крестится так истово, будто всю жизнь только этим и занимался, а потом к фотографии на камне прикладывается.

— На кого ты меня оставила? — кричит громко, чтоб слышно бь ло.

А как сторож прошел, приятели интересуются, кто же все-таки лежит здесь под камнем, на котором они расположились. Читают: «Прянишникова Таисия Федоровна». Внизу даты — рождения и смерти. Шестидесяти даже не было. Больше никаких слов на камне. Фотография старая, стершаяся.

— Лицо хорошее, — одобрил Гаврилов.

— Знакомое очень, — соглашается Азарий. — Будто видел где. Прямо похоже и все тут.

А как выпили, тут Гаврилов и восклицает:

— Стой! Узнал я ее! Знаешь, кто здесь? Та самая, что сюда привела! Не сойти мне с этого места!

— Не может быть!

И тут голос рядом:

— Да я уж давно покойница. Что вы удивляетесь?

Обернулись — она! Таисия Федоровна Прянишникова! Та самая, что у ворот сидела. Стоит за оградой и улыбается.

— Господи! Да как же это? — выдохнул Азарий.

— Спасибо, что возле меня посидели, — отвечает Таисия Федоровна. — Я уж вам расскажу.

Рассказ Таисии Федоровны Прянишниковой

Умерла-то я быстро, можно сказать, сразу. Общее истощение, туберкулез и все, что положено. Это когда я уже из лагеря вернулась. Ну, пришла за мной смерть. Узнать-то я ее, конечно, узнала, а вот разглядеть как следует не могу. Тела-то у ней нет, только и видно, что нож в руке. Отсекла она мне этим ножом сначала ноги, потом руки, затем уж все суставы отделила. Тело мое тогда омертвело. После всего чашу мне выпить дает. А это такая горечь, что терпеть невозможно. Душа моя замутилась и изверглась наружу.

Ну, а тут ангелы святые. На руки меня приняли и ввысь. Смотрю я — вокруг один свет, а тверди нету. Оглянулась вниз, а там тело мое разделенное лежит. Как поднялись

мы к высоте небесной, вот тут мытарства и начались. Влекут меня ангелы, а по сторонам мытари лукавые. Руки у них черные, а сами по форме — фуражки, сапоги начищенные. За спинами решетки с мучениками. Сидят мытари на стульях с высокими спинками, судят. Мытарств там много, и везде души испытывают, долги земные спрашивают. Откупишься ты или нет...

Вот один в погоне встает, веселый такой. Увидел меня и руки от радости потирает.

— Еще одна наша! Сейчас только и идут, что к нам. Потому как теперь у всех грехи одинаковые: донос, оговор, лжесвидетельство. Жестокосердие и предательство.

А я ему — ничего, говорю, этого не было с моей стороны. Ни доноса, ни предательства. Ангелы тут обрадовались и вострубили: «Наша! Наша!» А я ангелам: «Нет, и не ваша я. Другой на мне грех». В погоне очень удивляется: «Если ты не ихняя и не наша, чья же ты? И какой грех такой на тебе?» «А такой на мне грех, — отвечаю, — который через сына моего Митеньку. Наговорил он на меня, чего не было. Вызвали его, он и наговорил. А это его запугали, я знаю. Сам бы он не стал. Ну, а то, что отрекся он от меня, так на то причина есть. Отца нет — вот он и обижен. Да разве ж думала я тогда — жили мы в любви и жили. А потом Митенька родился. А я и не думала. Выходит теперь, виновата я перед ним. Обидела своего Митеньку. Мой это грех, — говорю, — не его».

Теперь как подумаю, каково ему за оговор этот. Мучиться ведь ему за слова свои. Вот что мне тяжело. Один там особенно страшный был, губы красные, будто крови напился. Я уж прошу его — вы, если что, если Митенька когда перед вами, вы уж не очень, пожалейте его, ведь молоденький...

Ну, мытарили меня тогда, мытарили много дней. Куда деть — не знают. Наконец, один ангел говорит:

— Ну, что с тобой делать? Ладно уж, иди к нам.

— А как же грех? — спрашиваю.

А он мне отвечает:

— Один час искреннего покаяния сильнее всей грешной жизни.

И тут ворота какие-то небесные, свет. Поняла я, что пришла в место моего успокоения на сороковой день по разлучении с телом.

А то, что здесь я теперь хожу, так это старушка одна меня надоумила. Недавно она у нас, с лета. Хорошая такая старушка, Павла Петровна, так ее звали. Говорит — иди ищи своего Митеньку. Мытари вас развели, а вам вместе надо. Иди, говорит, ищи. Нас-то и вправду тогда разлучили. Меня в лагерь, Митеньку в Детский дом. Где он теперь, не знаю. Может, живой, а могилки моей

не видел. А у меня нет никого больше. Я уж вас привела, чтоб хоть какая живая душа.

Как кончила Прянишникова рассказ, Азарий и говорит:

— Павла-то Петровна — это, наверное, теща моя. Летом мы ее похоронили. Всех соединить хочет. Вот она какой у меня человек.

Гаврилов тут, конечно, остатки в стакан выливает, выпили за упокой души, сначала тещи Азария, Павлы Петровны, затем и Прянишниковой Таисии Федоровны. Только помянуть успели — свисток за кустами верещит: сторож. Заливается на все кладбище. Таисия Федоровна аж затряслась вся.

— Это мне, наверное... Режим нарушаю...

И исчезла. Только голос ее в воздухе:

— Если увидите моего Митеньку...

Тут и сторож собственной персоной. Увидел стакан, кости от рыбы (бутылку-то успели выкинуть), кричит:

— Не положено!

— Что не положено? — наседает Гаврилов, осмелевший уже.

— На свидание пришли, так ведите себя, как положено!

Кончилось все беспокойно. Сторож свистит, Гаврилов с криком «Не свисти — покойников разбудишь!» полез было в драку. Азарию удалось увести его, еле справился. Вернулся он домой, а на кухне Гаврилова, соседка, на табуретке сидит, плачет. Говорит, Машу и Петю в Детский дом отдала. Спасибо, начальники ее помогли. Заботятся.

— А как же? Мне ехать надо, оставить не с кем.

Раньше Надя была, смотрела. Теперь некому.

— А ты не езжай, — говорит Азарий.

— Да как же — не езжай? Я ж подписку дала, присягу подписала. Мне ж суточные — три рубля — выписывают.

— Ничего, — говорит Азарий. — Ты потерпи. Я, может, Надю обратно приведу. Что ей одной жить?

Как он сказал, так и сделал. В тот же день вечером отправился на Скатертный, но Нади дома не оказалось. Не было ее и в другие дни. Ходил он так каждый вечер, все не мог застать. «Наверное, замуж вышла», — думает Азарий. А когда в пятницу встретил ее на улице, она детей ведет за руки — мальчика и девочку. Смотрит Азарий, а это дети Гавриловой — Петя и Маша.

— Я их на выходные к себе беру, — говорит Надя.

Азарий отвернулся и сказал:

— Своих заводить надо...

— Бог, видно, не хочет. Семья, дети — это другое, не то, что мне назначено. Во мне широта такая, что в семье замкнуться нельзя. Во мне будто окно какое-то. И небо

близко. Такая любовь...

— А я за тобой, думал — вернешься.

Повернулась Надя к нему и заплакала.

— Когда я с тобой жила, я потерянной была. Тяжесть во мне сильная. Погляжу я на тебя и кажется, что лицо у тебя человеческое исчезло. И звериная природа кругом.

Тут Петя и Маша отбегают в сторону, лужа там большая, никогда не просыхала, и стали грязью кидаться. Большой комок жижи угодил в Азария, растекся по брюкам, но Азарий ничего детям не сказал. А Надя все плачет и говорит, говорит:

— Надо победить разделение между людьми. Неужели ты не видишь, что все вокруг разъединены? Надо же их собрать. Любовью только и можно. Ты понимаешь? Только любовью...

А Петя и Маша перепачкались и все смеются, остановиться не могут.

ХОЖДЕНИЕ ЕФИМИИ

Сколько она себя помнит, Фимка всегда искала свою лучшую долю. Как родилась, так и искала, уже десять лет. Какая она — лучшая доля — Фимка не могла рассказать, знала только, что у нее доля плохая, даже, может, вовсе никакой нет. Так сказала повариха Глафира Карповна из городской столовой, которая однажды из жалости налила Фимке горячих щей. «Ох, и долюшка твоя горькая, не приведи Господь», — говорила Глафира Карповна, вынимая из кастрюльки кусок разварного мяса. Была она раскормленная, краснолицая и называла Фимку все время дочкой, будто родная мать.

Настоящую свою мать Фимка мамой не звала. Все Дуся и Дуся. Так называли ее мужчины, у которых они останавливались и жили недолго. И Фимка так звала. Они с Дусей все время искали какого-нибудь счастливого человека, возле которого и им будет хорошо. Так казалось Фимке. Но такой все не попадался. Тогда они снова уходили и искали свою другую судьбу.

Последний раз жили они у Феди, истопника. Длинновязый такой, лицо узкое, похожее на бутылку. И кепочка на нем с козырьком, как пробка сидит. Это в каком-то маленьком городке, под Курском что ли, на самой окраине, возле магазина. У Феди было тепло. Маленькая комнатка, плита газсвая в закутке возле двери, тараканы в раковине бегают. Дуся больше спала, потому что, как выпьет вина, сразу засыпала. А Фимка управится по дому и сидит в закутке возле плиты, в окошко смотрит, хотя ничего интересного там никогда не происходило. Все одно и то же. Дождик сеется, и по доскам через лужи бегут школьники с сумками.

«Тоже доля незавидная — в школе сидеть, — думает Фимка. — Разве это занятие? Этак сдуреешь».

У самой Фимки дела серьезные. Надо воды из колонки нанести, посуду перемыть, пол отскоблить — работы хватало. С одними тараканами возни сколько — морила их Фимка яичными шариками с ядом. Приходил Федя и всегда удивлялся — как в комнате чисто. Однажды он даже платье Фимке принес с рисунком — застиранное, правда, ношеное, но еще крепкое. Фимка уже подумывала — может, здесь и есть лучшая доля? Она спрашивала Федю:

— Хорошая у тебя жизнь?

А Федя отвечал:

— Лучше некуда.

Но как Дуся нальет ему вина, он становился другим. Начинал грозиться, говорил, что убьет какого-то Крючкина, который премию квартальную режет. И всегда повторял:

— Какое у меня житье? Маленькое. А ведь я тоже справедливости хочу. И отчего это жизнь у всех неравная?

А ночью во сне беспокойно лежит, мечется, видно, переживает, что премию режут. А потом, когда Федя однажды был на дежурстве, Дуся возьми и продай его вещи, чтобы купить вина. И вещи-то дрянные — жилет какой-то на вате, старый, весь потертый, да туфли стоптанные. Но Федя, как утром пришел из котельной, очень переживал. Он сначала ругался, а потом несколько раз ударил Дусю и выгнал ее из дома вместе с Фимкой. Спасибо, платье у Фимки не отобрал. «Носи, — сказал, — на память». Фимка решила, что и здесь нет ее лучшей доли. «Какое уж тут счастье, когда Крючкин премию режет», — подумала она.

Покрутились они с Дусей возле магазина, но там никого не было и магазин закрыт. А потом вышли на шоссе и встали на обочине, будто ехать куда собрались. Так и стояли. Ветер их ломает, пробирает насквозь. Листья уже все на земле лежат, вот-вот снег наступит. Солнце в небе холодное. Фимка смотрит на Дусю: под глазами синяк здоровый, другой глаз сам собой опух. Думает: «Бедная, бедная! Замерзла, наверное, совсем. Кофточка вся дырявая. Разве такая согреет?» А Дуся только морщится и стонет. «Вот то-то. Не пила бы вина — лучше было бы», — рассудила Фимка.

Проезжающие мимо в другие города машины не обращали на них внимания. Ну, стоят себе и стоят. Но одна грузовая машина остановилась. Шофер открыл дверцу, спросил:

— Подвезти что ли?

А Дуся не отвечает, смотрит в другую сторону. Шофер видит такое дело — женщину трясет, девочка рядом в одном платье и в сандалиях на босу ногу. Вылез он

из кабины, подошел. В кожаной куртке, живот круглый, как лимон, а ножки в брючках тоненькие. Ну, ровно графин перевернутый. Пахнет от него теплом.

— Что же вы здесь делаете? — спрашивает.

— А тебе какое дело? — отвечает Дуся, а у самой голова так и ходит. — Угостил бы, не видишь — помираю.

А шофер поглядел на нее, на ее синяк, и говорит:

— Ну, тебя-то, положим, не жалко. А вот девочка очень даже просто погибнуть может. С ней-то что делать?

— А ты денег дай! Деньги-то есть?

Фимка видит, что Дуся хочет говорить с ним так, как она разговаривает всегда с мужчинами, и глазами также поводить, но у нее не получается.

— Так ведь пропьешь! — отвечает шофер. —

Девочке-то опять ничего не достанется.

Дуся дрожит вся, зуб на зуб не попадает.

— Помру я сейчас, не понимаешь? Не могу — на башку навалило. Не хочешь так дать — бери Фимку, коли такой жалостливый. Только денег дай.

— Никак продаешь? — изумился шофер. — За сколько же?

Дуся сначала не поняла, уставилась на шофера. Потом сообразила, подняла глаза к небу.

— Четвертную дашь, что ли? Или нет, погоди! Полста надо! Дочь все же!

Фимка даже испугалась. За что же такие деньги? Сбесилась она что ли? Фимка подумала, что шофер набухает сейчас Дусе кулачем, как Федя утром. Такое у него было лицо. Но шофер драться не стал. Он полез в карман куртки, достал бумажник, тоже кожаный, как и куртка. Смотрит Фимка, как он в бумажнике роется, сжалась вся — только бы нашел, только бы нашел. Не найдет — беда. Помрет ведь тогда Дуся. И надо же ей было такую сумму просить! Брала бы на бутылку и дело с концом. Так нет ведь — все мало. А кто же ей столько даст? Ну, так оно, конечно, и вышло. Шофер захлопнул бумажник, убрал обратно.

— Нет у меня сейчас полсотни. Даже четвертной нету. Десятку вот могу дать.

Дуся уперлась кулаками в бока. Нагнулась, чуть не упала.

— Это что же? — начала она визгливым голосом, какой Фимка хорошо знала. — Червонец за дочку? Совести у тебя нет, вот что! Да ты знаешь, какая она? Она же все может! Все хозяйство на себе тянет! Ты посмотри на нее! Вон какая здоровенькая! Красавица! Трешку-то хоть накинь!

— Больше ни рубля не могу, — сказал шофер.

Он уже повернулся к своей машине. Тут Фимка дернула Дусю за рукав: «Уходит же! Ну, что ты?»

— Ладно, давай, песья лодыга, — сдалась Дуся. —

Пользуйся моим видом. Было бы здоровье, разве отдала бы дочь родную? Кровиночку свою! Сколько слез над ней пролила, выходила! Давай деньги!

А шофер денег не дает.

— Пиши, — говорит, — расписку.

— Какую такую расписку? — удивляется Дуся.

— А такую, что продаешь родную дочь. Что не украл я ее у тебя, а купил за десять рублей.

— Да как же мне писать? — опять спрашивает Дуся, — когда я руками владеть не могу!

Тогда шофер достал из кармана сложенный листок, бланк какой-то, написал на обратной стороне и дает Дусе подписать. А та даже подпись поставить не может — рука на листок не попадает. Кое-как, однако, закорючку вывела, вроде неграмотная.

— Ну, теперь все в порядке, — сказал шофер.

Дал он Дусе десять рублей, посадил Фимку в кабину и завел машину. Поехали они. Обернулась Фимка, а Дуся кулаком машет, в котором десятка зажата, на глазах слезы и губы шевелятся. Фимка ей рукой — беги, мол, скорее, не успеешь. Видит, Дуся побежала. Упала по дороге, поднялась, снова бежит. «Только бы успела, — думает Фимка, — Только бы не померла. А то ведь ей-богу помрет».

— Ты не расстраивайся, — говорит ей дорогой дядя Леша (так шофера звали). — Ты теперь вроде царской дочери.

— Как это? — спрашивает Фимка.

— Проданная! — поясняет дядя Леша. — Был такой царь в древности, я читал. Обжора — мякинное брюхо. Никак наеду Бог не давал. Чем больше наедал, тем хуже мучился. Все свое царство проел.

— А дальше что? — интересуется Фимка.

— А дальше продал свою дочь. Ради насыщения утробы.

— И насытился?

— Какое там! Еще сильнее оголодал. Вот тогда и стал он рвать зубами свое тело и погиб в страшных мучениях. Известно, голод — не тетка, сама знаешь.

Фимка подумала: «А ведь верно. Я тоже как царская дочь. Вот как выходит». Она поудобнее устроилась на сиденье и кинула на дядю Лешу взгляд. Понарошку, конечно. Как если бы она и вправду была принцессой на горошине (слышала во дворе такую сказку). «А что, — думает она. — Может, здесь и есть моя новая доля — царская?» И тут видит, дядя Леша машину с дороги сворачивает и ставит на обочине. Там специальное место для машин было. Рядом магазин, столовая, палатки какие-то. Велел дядя Леша ей сидеть, а сам вышел. И скоро возвращается со свертком. Развернула Фимка бумагу и глазам не верит. Пальтишко там новенькое, колготки теплые, каких у нее

никогда не было, и ботинки на толстой подошве, чтобы, значит, не промокали. И еще — булка белая и пакет молока.

«Наврал дядя Леша, — думает Фимка. — Обманул Дусю. Были у него, выходит, деньги. А говорил — ни рубля». А вслух спросила:

— Я теперь ваша дочь буду?

Дядя Леша почесал в затылке.

— Вы не думайте, на меня тратиться не надо, — поспешила Фимка. — Не покупайте мне ничего. Я просто ишу свою долю. Мне бы человека счастливого найти.

Дядя Леша сказал, что он как раз и есть именно такой человек. Все у него хорошо. Квартира, семья. Сын Ларик и жена Катя. Ларик постарше Фимки, ему пятнадцать.

— Они у меня хорошие, — сказал дядя Леша и подмигнул Фимке. — Уговорим!

А когда вечером они приехали в дом дяди Леша, выяснилось, что его жена Катя не может оставить у себя незнакомую девочку. Оказалось, ей даже спать негде. Поставили в прихожей раскладушку, под самой вешалкой, где одежда висит. Лежит Фимка под какой-то шубой (к зиме уже приготовили), слышит, как в комнате дядя Леша с женой Катей разговаривает. Вернее, дядя Леша молчит, а разговаривает жена Катя.

— Вот малахай беспутный! — доносится до Фимки. — Блаженный ты что ли? Прошлый раз щенка какого-то привез, еле избавились, теперь девочку. Я со своим справиться не могу, а здесь чужая. Все ведь одна. Тебя неделями не бывает. А Ларик совсем отбился. Пропадает где-то. Компания у него завелась, что ли. Теперь эта бездомка. Она непременно его куда-нибудь втянет. Чтобы завтра же ноги ее в доме не было!

«Ох, ох! — вздыхает Фимка. — Вот, оказывается, какая у него жизнь. А говорил — все хорошо. И здесь, выходит, обманщик».

Фимка не знает — спала она ночью или нет. А как из окна на кухне пополз в прихожую свет, она неслышно поднялась, сложила раскладушку. Надела новое пальто, ботинки, старые сандалии аккуратно завернула с собой в газету — не бросать же. Вышла на кухню остатки булки забрать, что дядя Леша дорогой купил, а там на столе расписка Дусина. Взяла и ее с собой.

На улице дождь. Фимке жалко новенькое пальто. Видит — в подъезде лестница куда-то вниз. Внизу дверь, обитая железом. Фимка спустилась, потянула дверь. За дверью оказался подвал. Над входом горит лампочка в железной сетке. Пыль стоит и запах затхлый. По стенам какие-то трубы тянутся. Фимка решила переждать здесь, потому, что в подвале тепло. Она хотела устроиться на куче тряпья в углу возле двери, смотрит, а это не тряпье вовсе, а человек лежит. «Пьяный, видно», — привычно

подумала Фимка. И, вздохнув, опустилась возле ждаты, как всегда ждала возле Дуси. Человек сразу открыл глаза, будто не спал.

— Ты кто? — спрашивает.

Это был старик, взлохмаченный, грязный, похожий на лешего черта. Вином, однако, от него не пахло. Фимка сразу определила.

— Я свою долю ищу, — ответила она.

— Врешь, небось, — недовольно ворчал старик, весь почесываясь. — Из дома, верно, сбежала.

Фимка протянула старику Дусину расписку.

— Вы не знаете — проданная я. Как царская дочь.

Старик сел, скрестив ноги, нагнул листок к свету и стал читать. Потом вдруг поднял голову и воздел руки к низкому потолку:

— О, небеса! О, боги! И вы безмолвствуете? И земля не раскальвается от гнусных дел человеческих? О, чины небесные! Вострубите и разбудите мертвых от века!

Фимка решила, что старик повредился в уме. А тот продолжал:

— Дети — они ж ведь как ангелы. На них грехов-то нету. Им земля обетованная нужна. Рай им насадить надо. Чтобы херувимы и серафимы вокруг. И чтобы жизнь вечная. А вы торгуете ими! О, дети, дети! Светильники наши!

После этого старик сказал, что ему пора на городскую свалку. Утром он всегда туда ходит искать разные вещи, которые можно продать на барахолке.

— Смотри, что я вчера нашел.

Он порылся в тряпье и вынул мятую шляпу с обвисшими полями.

— Еще совсем хорошая, — сказал он. — Почти новая. Ты меня жди. Я и тебе что-нибудь принесу.

Фамилия старика была Козодоев. Он сказал, что он пенсионер и ему негде жить. Фимка поделилась с ним остатками черствой булки. Козодоев поел и сказал: «Спасибо».

Оставшись одна, Фимка свернулась на лежанке Козодоева. Перед ней стали носиться какие-то бесплотные тени. Множество детей с крыльями за спиной. Во дворе, где они давно когда-то жили с Дусей, рассказывали, что когда с крыльями — это и есть ангелы. И все приветствуют ее и почитают как царскую дочь. «Вот она — земля обетованная», — думает Фимка. Что такое земля обетованная, она, конечно, не знала, но решила — это когда справедливость для всех, которую хотел Федя-истопник. Потом смотрит, перед ней какие-то ребята. Четыре человека.

— Вы ангелы? — спрашивает Фимка.

Ребята засмеялись. Тут Фимка узнала одного. Это же Ларик, сын дяди Леши. В руках у него пакет целлофановый. В пакете жидкость желтого цвета, вроде пива.

— Ты что здесь делаешь? — спросил Ларик. Он тоже ее узнал.

— Райскую землю ищу, — ответила Фимка.

Ребята снова засмеялись.

— Вот она здесь, — поднял Ларик пакет с жидкостью. — Хочешь увидеть, гони трешку, покажем.

— Денег у меня нет, — отказалась Фимка. — Но только какая же это райская земля, если за нее платить надо? Не она это, значит.

Ребята отвернулись от нее. Они сели в углу возле труб, открыли пакет и стали по очереди прикладываться к нему и дышать. Фимка видела, как глаза их стекленели, точно у Дуси, когда она выпьет. Один из них, совсем маленький, с родинкой на верхней губе, вдруг отвернулся, и его вырвало. Остальные не обращали на него внимания.

«Вот теперь убирай после него, — по-хозяйски осудила Фимка. — Совсем как Дуся. Напакостил, одна грязь. Нет, это не может быть райская земля. Какая же это счастливая доля?»

Она хотела сказать об этом Ларику, потому что ей стало жалко его. Но тут вдруг распахнулась дверь и в подвал ворвались люди. Среди них был и дядя Леша. Женщина с толстым лицом, в маленькой шапочке на самой макушке, не переставая, тараторила:

— Я как увидела, что в подвал идут, меня сразу так и кольнуло. Зачем? — думаю. Что им там делать? А у самой сердце так и мечется. Дай, думаю, за людьми сбегаю.

Ребят вывели на свежий воздух. Лица у них как мукой выбелены. самого маленького с родинкой вынесли на руках — ноги его не держали. Кто-то вылил желтую жидкость на землю, и сразу резко запахло лекарством. Фимку дядя Леша взял за руку и повел куда-то. Лицо у него злое.

— И ты с ними? — сказал он. — Это в тебе гены играют. Наследственность. Так в порок и тянет. Права Катя. Как же тебе у нас оставаться?

Дядя Леша сказал, что теперь Фимка будет жить у инспектора по делам несовершеннолетних. Он привел ее в какой-то дом, на второй этаж. Там в коридоре стоял милиционер. Фимка увидела его и испугалась. Вспомнила, что Дуся всегда ругала людей в форме. Милиционер подмигнул Фимке и протянул к ней руку. Он хотел, наверное, погладить ее. Но Фимка вывернулась и укусила его за руку, хотя не очень сильно.

— Вы лучше ко мне не лезьте, — предупредила она.

Дядя Леша еще больше разозлился и дернул ее изо всех сил. Потом он открыл дверь и толкнул Фимку в кабинет. Там сидела женщина в обычной одежде, как у всех. Скромно так одетая. Простая жакетка без всяких

украшений. «Видно, мало получает, — подумала Фимка. — Беднота. Или премии квартальные режут». Она решила, что это, верно, и есть инспектор, у которой ей теперь надо жить. Богатая-то разве возьмет к себе? Фимка сняла пальтишко, аккуратно по-хозяйски сложила его на диванчик, сверху сверток с сандалиями, села рядом. Дядя Леша еще раньше отобрал у нее Дусину расписку. Теперь он показал ее инспекторше. Та очки наложила, читает, головой качает.

Потом в комнату какой-то мужчина вошел, похожий на Федю-истопника. Такой же узкий и длинный, короче сказать — как бутылка. Он тоже читал расписку и тоже качал головой. Одет он был хорошо, не то что инспекторша. Новенькая курточка с молниями, галстук, ботинки начищенные. Фимка решила, что тому живется не в пример лучше, а уж что он и есть здесь самый счастливый — так это по нему видно. Вот к такому бы пристроиться. Она подошла к нему.

— Возьмите меня к себе в дочери, — попросила. — Я буду вас слушаться. Не буду в подвал убегать.

И поспешно добавила:

— Я не даром у вас жить буду. Подметать стану, посуду мыть, дом сторожить.

Но мужчина пожал плечами и вышел.

— Никак и у этого жизнь несладкая? — спросила Фимка у инспекторши. — Тоже, верно, мучается. А с виду не скажешь. Думала — счастливый.

В тот же день Фимку отвезли в детский приемник-распределитель. Там сказали, что будут искать ее маму Дусю, а если не найдут, через месяц отправят в детский дом. В детприемнике Фимке понравилось. Больше всего на первом этаже у малышей. Фимка никогда не видела таких игрушек. Особенно одна кукла. Похожа на повариху Глафиру Карповну, которая когда-то налила ей горячих щей. Фимка долго играла с куклами, устраивала свиту для царской дочери. Ее здесь так и прозвали — царская дочь да царская дочь. Был там даже живой уголок с рыбками и попугайчиками. Одного попугайчика Фимка сразу же назвала Федей, и он даже вроде бы узнавал ее.

Потом ей выдали платье вишневого цвета, вельветовое. И вообще все было, как в раю, — лапша грибная сколько хочешь, постель с чистым бельем. Она так и сказала вечером своей новой подруге Инессе, когда они лежали (кровати их рядом):

— Прямо райская жизнь. Такую лапшу, наверное, ангелы едят.

— Ты что, совсем спятила? — спрашивает Инесса. — Какой же это рай? Тюрьма она и есть тюрьма. Рай там, где свобода, где денег много.

— А у тебя что, много денег было? — спрашивает

Фимка.

— Маленькая ты еще, — усмехается Инесса. — Знаешь, сколько я за ночь зарабатываю? Не меньше сотни. Вот это жизнь! Правда, год назад осечка была, какой-то паразит заразил! Измучилась я тогда. Но теперь все позади. Мне бы только выбраться отсюда.

Тогда Фимка спросила:

— А зачем тебе столько денег?

— Нет, ты дура, Фимка! Ты оглянись кругом! Как люди-то живут, видишь? Где деньги, там и рай! Поняла? Оттого и воруют все. А ты какую-то лучшую долю ищешь! Тоже мне — царская дочь!

Фимка вспомнила, что Дуся так же говорила — у кого, мол, деньги — тому и хорошо. Но Фимка так не считала. «Деньги деньгами, — рассуждала она. — А лучшая доля — это другое. Хотя, деньги, конечно, тоже нужны».

На другой день она нарочно присматривалась ко всем — чем здесь не райская жизнь? Вон Петенька, белобрысый, веселый такой. Спрашивает у него:

— Хорошо тебе здесь, Петенька?

А Петенька отвечает:

— Что же здесь хорошего? Вот когда с мамкой жил, тогда другое дело. Тогда хорошо было. Погоди, проспится она и заберет к себе.

Петенька сложил на груди руки, а Фимка смотрит, они у него все в маленьких рубчиках. Спрашивает, что это?

— От топорика, — отвечает Петенька.

— От какого такого топорика?

— А каким мясо рубят. Мамка меня топориком наказывает, когда я не слушаюсь. Но теперь я всегда буду слушаться.

Фимка тогда спустилась на первый этаж к малышам. Увидела Нинку по прозвищу «Свистулька», которая за живым уголком ухаживает, спрашивает, хорошо ли ей здесь? «Свистулька», как и Петенька, тоже говорит, что здесь плохо, а с мамашкой было хорошо. Вот ей только отъестся здесь надо, а там она домой вернется.

— А то у меня все время обмороки от голода, — говорит «Свистулька».

— А что же ты дома делать будешь? — спрашивает Фимка.

— Как что? То же, что и раньше. Попрошайничать. Мамашка меня посылает. Она даже воровать учит. Но воровать я не ходила. А просить — просила. Что ж тут такого? Даже интересно. Всегда что-нибудь дадут. Видят же, что маленькая. Кто хлеба даст, кто денег. А один толстяк, помню, в шубе такой, с воротником, зажигалку отдал.

Посмотрела Фимка на все это и вздохнула:

— И я бы к Дусе вернулась, если бы ее нашли.

А раз так, решила она, здесь и вправду нет лучшей

доли. Она и заявила воспитателям на утренней линейке при всех:

— Дети — они ведь как ангелы. На них грехов-то нету. Им земля обетованная нужна (вспомнила старика Козодоева в подвале), а вы что даете? Вам бы для них рай насадить. Чтобы серафимы и херувимы вокруг. И чтобы жизнь вечная. А вы их только мучаете.

Однако воспитатели рассердились на Фимку.

А Христофор Осипович, директор, вывел ее из строя и сказал, что ее надо наказать. Он отвел Фимку в изолятор и оставил без обеда. Изолятор был в самом низу, в подвале. Фимке вдруг представилось, что там непременно будет старик Козодоев, и она вспомнила, что он обещал ей принести что-нибудь со свалки. Но внизу никого не было.

Вот сидит Фимка в подвале и думает: «Был бы сейчас отец, он бы накормил. А то ишь моду взяли — без обеда. Отец бы не позволил». Это она впервые, что про отца подумала. Раньше отец не приходил ей в голову, потому что она его не знала. А тут только подумала, отец вдруг и явился. Стоит тут как тут.

— Пойдем, — говорит, — дочка.

А Фимка удивляется, как же он через дверь прошел? Ключи у него что ли? Потрогала она дверь, а дверь не заперта. Тогда Фимка и исчезла. Вечером пришел Христофор Осипович, а ее нет. Переполошились все, просто с ног сбились. «Царская дочь пропала», — только и разговору. Где ни искали, нет ее. В милицию сообщили, там тоже искать принялись. Долго Фимку найти не могли, с неделю. Потом нашли. Люди какие-то видели за городом, в лесу. Как она не замерзла — никто объяснить не мог. Холода уже, только что снега нет. По утрам лед под ногами. А на ней и пальтишка никакого. Ну, привели в детприемник обратно.

— Где ж ты была? — спрашивает Христофор Осипович.

— У папки — отвечает Фимка.

— А ела что?

— Да хлеб. У меня и сейчас осталось.

И вытаскивает что-то из кармана. Смотрят — а это наросты с берез, вроде грибов.

— Вот он, — говорит, — папкин хлеб.

Вечером легли все, погасили свет, а никто не спит. Собрались возле Фимки, она и рассказывает:

— Где я была, не поверите. Водил меня отец, водил. Ну, насмотрелась, спасибо! В одном месте — столы огненные, а на них люди. Корчатся все, а их черви едят.

— Что же это за люди?

— А это те, — отвечает она, — кому хорошо при жизни жилось. Кому премии не резали. У кого щи горячие с мясом каждый день. Только посмотрела я, и жалко мне их стало. За что, думаю, мучаются? Они же не виноваты, что им

жилось хорошо. А отец мне объясняет. Страдают они не за грехи, а потому, что жизнь так устроена, из двух половинок: хорошо — плохо. Как весы. Одна чашечка вверх, другая — вниз. Чтобы одним было хорошо, надо, чтобы другим непременно плохо. А так, чтобы всем сразу одинаково хорошо, — никак нельзя. Вот и надо, чтобы по очереди. Понятно?

— Понятно! — выдохнули все разом.

— А в другом месте, — продолжает Фимка, — люди в реке купаются. А река сладкая, как кисель. Это и есть, кому в жизни несладко было. Кто муками мучился. Пусть теперь отдохнут. Надо, чтоб по справедливости.

Все слушают Фимку, рты пораскрывали, не дышат. Фимка помолчала и закончила:

— Вот куда нам идти надо. И Петеньке, и Нинке-Свистульке, всем.

Все зашумели сразу, согласились идти, одна Инесса не захотела.

— Знаю я ваш копеечный рай, — сказала она. — Это для нищих.

Тут на шум вошел Христофор Осипович. Он, наверное, за дверью стоял и весь разговор слышал. Разогнал детей по кроватям, сел к Фимке. В темноте слышно, как Фимка шепчет:

— Вы не думайте, Христофор Осипович, вы тоже можете с нами. Там лучшей доли на всех хватит. Я же вижу — вы только мучаетесь здесь. Вон как детей не любите, все злитесь. И наказываете их.

А Христофор Осипович помолчал, а потом зло так говорит:

— Мамашу твою, Ефимия, нигде найти не могут. Бродяга она у тебя. Завтра тебе в детский дом. Там теперь будет твоя земля райская.

А когда Христофор Осипович ушел и все уснули, сошла к Фимке прозрачная женщина, вся из света, каких на земле не бывает.

— Не бойся, царская дочь, — сказала она. — Будет тебе лучшая доля. Потому что не может быть, чтобы ее не было. Спи спокойно.

«Мы всех туда возьмем, кому здесь плохо, — думала Фимка и не знала, спит она или нет. — И Федю-истопника, и дядю Лешу с Лариком, и старика Козодоева. Можно и того инспектора в начищенных ботинках, если у него и вправду жизнь несладкая. Но раньше всех Дусю. Ей хуже всех. Намучилась она, пусть отдохнет».

Так она и лежала счастливая. Утром проснулись, а от Фимкиной кровати свечение идет.

Сергей САМОЙЛЕНКО

КУСТ

* * *

Если сад превращается в лес,
это значит, что запил садовник,
и тогда одичавший шиповник
разрастается ввысь до небес.

И тогда он сцепленьем ветвей
образует подобие круга,
и его круговая порука
крепче ружей ночных сторожей.

И тогда он, шипы заострив,
оцепляет свой сад, будто зону,
где живёт по лесному закону
каждый куст, будь он хром или крив.

И тогда он стоит на часах,
свирипя в работе бессменной,
охраняя свой сад суверенный
не за совесть, но и не за страх.

Не за страх, а за право стоять,
перепутав порядок казённый,
уступая крапиве газоны,
до бровей лебедой зарастать.

Не за совесть, за волю цвести,
позабыв очередность цветенья,
за свободу стоять в оцепленье
и держать этот сад взаперти.

И держать этот лес под замком,
заклучая в ограду конвоя,
чтобы лес, вырываясь на волю,
был заколот садовым штыком.

* * *

Я мог бы в цветущую воду входить дважды
или дыханием воспламенять камень,
и питьевой кислотой утолять жажду,
и наложением рук врачевать память.

Я мог бы движением губ поднимать ветер
или усилием мысли сдвигать горы,
и разносить мог бы благие вести,
и за одну ночь возводить город.

Или писать на наждачной бумаге оды
о недостатке гражданской отваги в душах,
или засеять калёным зерном свободы,
может, шестую часть бесполезной суши.

Жестом я мог бы опустошать страны
и повергать в милость народ целый,
и исцелять солью стальной раны,
и назначать крови чужой цену.

Я мог бы убить душу, лишив боли,
и обрести бессмертье во имя счастья
тех, кто вошёл в мясорубку моей воли,
тех, кто пропал в костоломке моей власти.

Да, я мог бы владеть миром по праву веры
и оцепить сердце кольцом гнева,
но я не знаю в страсти своей меры,
но я не вижу в гневе своём неба.

Но я не знаю предела своей силы
в жажде вершить чудо одним махом,
и круговращение крови крушит жилы,
и сердце скрипит в карусельном чаду страха.

Так что же мне делать с напрасным, как жизнь, даром
в этом идущем вразнос колесе века
и как удержать сердце, одним ударом
поставленное на ребро поперёк света?

* * *

Неродная вода с помертвевшим от горя лицом
в чёрном обруче кованой крови стоит, как свеча,
перед небом потушенным, перед приёмным отцом,
как осиновый лист, на ладони его трепеща.

Накануне расправы, как ключ накануне замка,
семикратно увита венцом металлических роз,
бесполезно бледнея насквозь, как стакан молока,
как кисель поминальный, пройдя перекрёстный допрос.

Полированный кровью наточен казённый топор,
он обёрнут парным молоком, как цветок правоты.
Всё никак не кончается этот семейный позор
и никак не срастается ствол расщеплённой воды.

Даже семя, политое этой водой, прорастёт
сиротой на семи неповинных в позоре ветрах,
не запомнит родства, по привычке пустив в оборот
вместе с полой водой безголосый наследственный страх.

Гипсом скрыто лицо летописца с железным пером,
расщеплённым повдоль, чтоб писать молоком между строк.
Мы учились читать алфавит со счастливым концом,
затвердив немоту наизусть, как последний урок.

До седьмого колена разрублена память моя.
На каком перекрёстке кровь сбилась с прямого пути?
Сколько ж нужно хлебать полусладкий кисель забытья
и свинцовую воду беспамьятства пить из горсти?

Опечатаны стрелки могучих чугунных часов.
Семиричное время стоит по колено во льду
перед дверью, заложенной на заповедный засов
накануне расплаты, свечой освещаая звезду.

Гарантийные сроки молчанья подходят к концу.
Если ключ не подходит — топор отопрёт ворота.
Мы хотя бы посмотрим в лицо неродному отцу
и пригубим воды настоящей, сжигая уста.

КУСТ

Куст сирени, сожжённый почти дотла
молнией, выбравшей эту скупую жертву,
стоит один на самом краю села,
он пуст и бесплоден, как взмах холостого жеста.

Ночью окольный гул мне тревожит слух,
как трансформатор, мерцая огнём во мраке.
Гулом и странным свеченьем томится дух,
и начинают выть по селу собаки.

Ближе подходишь: свет холоднее и глубже страх,
туман омывает шорох травы белесой.
И видишь: остов куста в вытянутых руках
держит сферу беспамятства и наркоза.

Видно, ангел здесь снёс яйцо, и в нём
сквозь стеклянную скорлупу различима ветка
белой сирени, лежащая вверх лицом,
сотрясая дыханием воздух стоячий лета.

Пламенем полон этот прозрачный гроб,
пчёлы бормочут псалмы языком сгоревшим,
ищут обугленный мёд, и трясёт озноб
воздух, расколотый молнией, как орешек.

Ветка делится надвое, и ещё раз, и вот
свет, нарастая, изнутри разрывает колбу,
и куст выходит на волю, одетый в лёд,
с лицом, искажённым ненавистью и скорбью.

Пчёлы поют, замыкая щеколдой рот.
Воздух пахнет огнём и ещё — сиренью.
Я пробую горлом лёд, подбираю код
слухом, перегорающим от напряженья.

В этой цепи должна быть прореха, брешь.
Нотным ключом откроешь замок стеклянный —
вслед за натужным слухом сгорает речь,
гулом наполнив оплавленную поляну.

Куст заслоняет небо, сметает мрак,
я заслоняю глаза, затыкаю уши.
Я понял, Господи, Ты мне даёшь знак,
прежде чем светом своим сокрушишь душу.

Я этим светом пронизан уже насквозь,
я этим гулом наполнен уже по горло,
и я принимаю в ладони горящую гроздь,
с лицом, искажённым ненавистью и восторгом.

* * *

Я рождён под созвездием рыбы, на свет фонаря
выплывающей из заповедных глубин февраля,
озаряя мерцанием тусклым углы небосвода,
ртом натужно хватая замерзший кусок кислорода.

Я рождён в рыбный день; чешуёй осенив колыбель,
«баю-бай» заводила фальцетом мне песню форель
и с серебряной ложки меня рыбьим жиром поила,
застудила мне кровь и по жилам стеклянным пустила.

Я рождён под созвездием рыбы, но сам не рыбак,
и не сын рыбака, и не внук, и не правнук, а так...
Я, скорее, Емеля, не знающий щучьего слова,
и поэтому вёдра мои не приносят улова.

Я и сам плавниками едва подо льдом шевелю
и блесну из серебряной ложки губами ловлю,
круглым глазом стеклянным гляжу, ожидая подвоха,
и под прорубь всплываю для каждого нового вдоха.

...Мы молчанье своё не меняем на птичьи права
и плывём на огонь, на котором сгорают слова,
вылетая на ветер в порыве бесплодного гнева,
превращённые в выдох на фоне морозного неба.

В этом промысле нас направляет рука рыбака.
Рыбы молча всплывают со дна на огонь фонаря,
в произволе чужом обретая сплошную свободу
и возможность понять и быть понятым без перевода.

И поэтому я, сожалея и благодаря,
говорю ещё: Отче, Ты выбрал свой невод не зря,
если прорубь Твоя — только дверь из такого замора,
и молчание наше — лишь часть Твоего разговора.

Светлана МАКСИМОВА

ИГРА В ПОДДАВКИ ИЛИ РАССКАЗ НИ О ЧЁМ

Он и она... На столе стакан... Но не пустой — в нем ветка вербы, распустившаяся. Значит въезд в Иерусалим уже состоялся, вербное воскресенье прошло. Понедельник, последний понедельник перед воскресением, перед Пасхой. Великий пост подходит к концу... Страстная неделя... Она ходит по комнате. Комната любая. Именно любая, потому что эта комната не ее, чужая. И это главная особенность этой комнаты. Она ходит по комнате, медленно, бессмысленно, отрешенно, уже как бы не касаясь пола ногами, но между тем, касаясь каждого предмета кончиками пальцев, как бы лаская, задабривая его, словно приручая диких зверей. Она ходит и приручает к себе предметы в этой комнате. Так кажется ему. И он в раздражении от ее бессмысленного поведения — ведь она так давно живет в этой комнате, могла бы уже приручить пару ложек и чашек, а больше ей зачем. Ему кажется, что она ходит так уже полчаса, а на самом деле всего полминуты. Она его не ждала. Она растерялась. И хотя скрыла это умело и первые пятнадцать минут прошли на самом высоком уровне — радушно-равнодушное приветствие, светский обмен новостями и комплиментами, да и, вообще, — ведь мы же друзья, а имеется в виду — мы же современные люди... И очевидно, был предложен ему чай. И она пошла за чашкой — и тут ее повело... Как только она повернулась к нему спиной и сбросила маску с лица — какое это блаженство, когда не нужно делать лицо! — она сразу расслабилась и выпустила себя из рук. Она совершенно забыла, что ничто так не выдает женщину, как спина. Плечи ее поплыли вперед и вверх... Как она стала сутулиться, — подумал он, проводив это движение взглядом. И вот она пошла за чашкой и совершенно забыла, зачем пошла. И так начались ее блуждания по комнате и прикосновения к предметам кончиками пальцев. Вначале у нее еще была надежда, что она вспомнит, зачем встала из-за стола и пошла вот в этот угол, вспомнит, если натолкнется взглядом на этот предмет, если прикоснется к нему. И так она стала блуждать и задабривать предметы ласковыми прикосновениями. Но

вскоре она потеряла всякую надежду и поняла, что уже никогда не вспомнит этого, что нужно вернуться, сесть за стол и продолжать светскую беседу, но все не могла решиться это сделать, потому что она совсем потеряла власть над своим лицом и руками, которые жили и двигались уже совершенно отдельно от ее сознания. И ей не хотелось, чтобы он видел, какое у нее сейчас лицо. И она, блуждая по комнате, все время старалась держаться к нему спиной. А ему казалось, что это уже никогда не кончится. И в то мгновение, когда движения ее вошли в ритм вечности, раздражение его неожиданно растаяло, и он ощутил такой покой и мир в душе, и лицо его стало таким, каким бывало, когда они еще не скрывали, что любят друг друга. И он был уже рад, что она так долго не поворачивается к нему лицом. Он рассматривал ее спину в старом домашнем свитере и видел сквозь него веснушки на плечах, словно этот свитер был прозрачным. А на самом деле он просто знал это. И он испытывал странное успокоение и отдохновение — наконец-то исчезло нечто, чему он так упорно сопротивлялся, и теперь даже не имеет значения, уступил ли он или это нечто просто материализовалось и отступило на несколько шагов в сторону. И теперь можно набираться сил и рассматривать это со стороны...

И тут она сделала движение, как будто собиралась обернуться к нему — и он сразу ощутил всеми нервами, всеми морщинками и порами кожи свое расслабленное умиленное лицо, и испугался, что она увидит его таким. Он так испугался, что у него похолодело все внутри, и руки, в которые он зачем-то взял стакан с вербой, задрожали, расплескивая воду на отутюженные брюки. Но она не обернулась, а сделав какой-то сложный поворот, опять оказалась спиной к нему. Он быстро поставил стакан с вербой на середину стола и на старой затертой клеенке задышали лужицы воды. После перенесенного испуга он уже не мог больше ни о чем думать, кроме собственного лица. Он понял, что ему уже не удастся сделать его таким, с каким он вошел сюда, и тогда он с равнодушной репликой: «а это что у тебя» потянулся к первой попавшейся книге и, как бы между прочим, одним движением пересел на другой стул, спиной к ней. Как раз на эту фразу она обернулась и увидела его спину. Оба вздохнули с облегчением. И тогда завязался разговор, вернее, продолжился — ведь о чем-то же они говорили все это время. Но о чем, уже не припомнил бы ни один из них. И первой фразой, которая запомнилась им обоим из этой встречи, было:

— Я несколько раз заезжал к тебе, но не заставал...

Наверное, потому и запомнилось, что это было неправдой. Но это настолько было важно в ту минуту, что стало правдой, как только он произнес это.

— Я уезжала надолго. Недавно только вернулась.

— Куда?

— В Ленинград, как всегда... А вот ты куда пропал?

Я тебе звонила несколько раз, телефон не отвечал.

Отключили, что ли, за неуплату?.. Или ты переехал?..

— Да-да отключали... было такое дело... Но теперь уже все в порядке. Можешь звонить. (Что он говорит! Зачем?!)

Но разговор развивался неуправляемо, и вот уже получалось, что они оба свободны и могут начать все сначала или просто продолжить, хотя на самом деле это было не так. И стоило ли беспокоиться о том, какое будет лицо у каждого из них, стоило ли так скрывать его, поворачиваясь друг к другу спиной, если важно было совсем другое. Она незаметно подошла к нему и встала сзади, положив руки на спинку стула, и ей стало видно его лицо, отражавшееся в оконном стекле — усталое, слегка настороженное, но уже бесконечно нежное. И она порадовалась тайно, что вот она видит его, а он ее нет. Так же обрадовался и он, увидев отражение ее лица в том же оконном стекле и не видя своего. Так они и беседовали некоторое время с отражениями друг друга в оконном стекле, за которым прозрачно застыл весенний пробуждающийся сад. Это было за городом на окраине дачного поселка. Иногда сюда забредали лоси.

— И знаешь, у него были вот такие рога, — воскликнула она, рассказывая о лосе, зашедшем в ее сад. И она сделала большой полукруг руками над головой своего гостя и как бы невзначай коснулась волос, по-мальчишески взвихренных на затылке, — и ощутила словно удар тока, который пронзил ее всю от кончиков пальцев. Она от неожиданности закрыла глаза, а он крупно сглотнул и еще сильнее уперся локтями в стол. И каждый из них видел лицо другого отраженным в оконном стекле и каждый радовался, что его лица не видно. И все это продолжалось полмгновения — и он нашелся первым:

— Но вот уж этого не надо — над моей головой рога показывать!..

И она засмеялась облегченно. И они рассмеялись оба — теперь все позади и можно разговаривать, как прежде, как тогда, когда... Но она все не решалась опустить свои зависшие руки ему на плечи. А рукам так хотелось этого, их притягивало туда, как магнитом. И чтобы побороть искушение, она решила наконец-то присесть за стол. Когда она вплыла в его боковое зрение, он вполне совладал со своим лицом, а ей было уже совершенно все равно, какой он увидит ее. Присев, она сразу вспомнила, что не принесла чашку для чая, и вспомнила, что и не могла ее принести, ибо ее не было в доме — вся посуда была побита на счастье

на буйном праздновании ее дня рождения накануне. Остался только вот этот стакан с вербой. Но она все же воскликнула:

— Ах, я ведь чашку забыла принести!

— А, так это ты за чашкой ходила так долго, — засмеялся он.

И было так легко им обоим.

— Я сейчас принесу, — вскинулась она опять.

— Ну, нет уж, если ты второй раз за ней пойдешь, ты пожалуй, уже никогда не вернешься. Ты все бродила в каких-то пространствах, и я все беспокоился, как ты выберешься оттуда.

Она все смеялась.

— Уж лучше я сам. Где они у тебя? — Но он и сам знал, где, и повернулся к стелажу. — Тут ничего нет! Где же твои чашки?

— Ты знаешь, я вспомнила. Их все разбили на моем дне рождения... На счастье. Вот только стакан остался, но в него я поставила вербу.

— Ну, вы даете! А из чего же мы будем пить чай?

— Вот из этого стакана и будем.

— А вербу куда денем?

И они оба посмотрели по сторонам, сделав при этом совершенно одинаковые движения, как в языческом ритуальном танце. Но ничего не попало на глаза.

— Слушай, а давай ее посадим, — пришло ему в голову. — Воткнем в землю, она и примется.

— Давай! Давай! — и чему, спрашивается, она так обрадовалась? Но счастье так и захлестнуло ее оттого, что они эту вербу посадят. А ведь неизвестно еще, примется ли она... Но кто думает об этом в такую минуту...

— Ну вот, дерево мы уже посадили, осталось написать книгу и родить ребенка, — пошутил он, когда они вернулись из сада.

— Ничего нет проще, — поддержала она, — самое трудное мы уже сделали.

А ведь неизвестно было, примется ли эта верба вообще? Но это их совершенно не волновало. Они, понимаете ли, все равно посадили ее, несмотря ни на что. Потом они пили чай из одного стакана и вспоминали: «Не будем пить из одного стакана ни воду и ни сладкое вино...» Потом пили вино из того же стакана и повторяли те же строки. Потом он положил голову ей на колени, и она забралась пальцами в его седеющую шевелюру. Уверенно и спокойно. Голова ее плыла, и она несла всякую чушь — расспрашивала про одних общих знакомых, рассказывала про других, вспоминала забытые имена и уже не только общих знакомых.

— А кто он тебе? — неожиданно спросил он, чутко отловив среди лавины незнакомых имен именно то, которое не следовало.

— Ах, мы знакомы с ним сто лет. Он мой друг.

— А я тебе кто?..

Это и был тот вопрос, с которым он приехал. Он так и не прояснил это для себя, хотя прошел уже целый вечер. Но он и не собирался уходить без ответа, без такого ответа, какой был ему нужен, а не того, который являлся истинным...

Утром она проводила его на электричку. Больше они уже никогда не виделись. А верба принялась... Вот и все.

БОТИЧЕЛЛИ

Эта женщина... Ее отцом был Ботичелли... Ее матерью был Ботичелли... Ее создателем был Ботичелли...

Ботичелли... Ботинки промокли... В щели моей лачуги дует ветер, просачивается ночь. Ботичелли... Печь разваливается — три кирпича выпали, трещины пошли... Если объяснять иностранцу, куда пошли, ни за что не объяснишь. А тут и ребенок понимает. Поэтому никуда и не деться отсюда. Кроме разве что... Ботичелли... Я живу внутри слова — дышу через гласные, а согласными укрываюсь от ветра. Но печь разваливается, огонь бьет в лицо, когда я растапливаю вечером ее. А если нет тяги, дышу дымом. Но эту женщину все равно создал Ботичелли. И мне изнутри слова это более чем очевидно... изнутри слова с разрушенной печью, с выбитыми окнами... Мне оно досталось таким. И что мне до того, что в этом благословенном потрепанном томике на моей книжной полке горит камин. Жизнь я за него, конечно, отдам, но жить-то мне все равно в слове с полюбившейся печью и замирать по ночам от шороха шагов. Ботичелли... Ботичелли... Ботинки сохнут на печи. Один уже дымится. Поздно! Скукожился! Тоже не объяснишь. Скука жизни и все тут! Так вот идешь, а один бот словно лимон жует. И ребенок сразу понимает. Смеется. И поэтому тоже... И потому что Ботичелли создал эту женщину. Она ходит, говорит, дышит, смеется. У нее теплая кожа и светлые волосы. А взгляд ее похож на йотированную гласную, когда вначале идет краткое волнительное заикание, а потом свободный открытый звук — й-а-а-а...

Так и просыпаешься утром, смотришь в окно — сердце екает — й-й-й — но потом — о-о-о — свободно, глубоко — о-о-о — и к вечеру все глубже, все тяжелей, все

невыносимей — ведро со дна колодца не поднять — о-о-о — да и есть ли ведро, есть ли дно? — о-о-о — какой колодец — и бессонница, глаз не сомкнуть и все — о-о-о — и утром взгляд в окно и опять — й-й-й...

Й-о-о-ой — говорят на Украине, и круг замыкается. И вся жизнь похожа на йотированную гласную. Рождаешься — й-й-й — а дальше вечность — а-а-а, ... а потом опять — й-й-й — рождаешься в другую сторону и опять — а-а-ай! Ах, эти качели... Смерти нет... Это просто качели. Это более чем очевидно, если жить внутри слова. Это просто качели. Ребенку объяснять не надо, но даже взрослый это поймет, если заговорит языками ангельскими и человеческими. Все доказательство в языке — и Бытия Божия и царства небесного. Если ты Фома неверующий, сунь персты в эти раны и ты уверуешь — все в языке. Это более чем очевидно и... более чем Ботичелли... И вот поэтому, когда эта женщина смотрит, сердце твое говорит — ой!

А куда смотрел, интересно, этот китайский садовник? Посмотри, что он сделал с нашими розами! Он засмотрелся на эту женщину, и сердце его сказало — ой! — и он стал не властен над своими ножницами, что, словно крылья ангелов, сомкнулись над лепестками. И я клянусь всею тысячей морщинок умиления у его глаз, что мир не видывал большего позора и большей насмешки, чем эта остриженная роза. Заметь, что он не обезглавил ее, нет — он оставил на стебле белый остриженный пучок, засмотревшись на эту женщину. И только ты видел, как крылья ангелов, словно ножницы, сомкнулись над ее головой. И ты тоже был не властен, потому что, если целовать эту стриженную макушку и медленно спускаться губами к ложбинке на шее тропею ангелов низвергнутых, то уже никогда не заглядеться на ту женщину, которую создал Ботичелли. Но она-то заметила этот взгляд и полуобернулась, и полуулыбнулась. И он закричал — вот так и смотри! И кисть его повело, как ножницы бедного садовника. Так он и состриг невзначай это божественное сияние, чтобы не слепило, не пугало, но незримо сочилось из надрезанных лепестков и перехватывало дыхание острым запахом жизни. И он уснул прямо за мольбертом, этот старик. А ты проснулся и увидел рядом на подушке светлую остриженную голову и прошептал: «Зачем?» А вот затем... Затем, что теперь, когда ты наматаешь на ладонь эти светлые волосы, она становится все дальше и дальше, хотя рядом на подушке лежит эта белая остриженная роза из китайской новеллы, которую ты не променяешь на целый сад цветущих роз, где уснул этот старик прямо за мольбертом. Хотя, конечно же, это было не в Китае. И началом его сна был тот мазок кистью, что он собирался сделать наяву. Ему

снилось, что он пишет ее портрет и внезапно засыпает прямо за мольбертом.

— Что ж это такое? Боже мой! — думает она и какое-то время сидит, не шевелясь. Потом подается вперед, чтобы рассмотреть его получше — какой удобный случай! Так вот он какой! И откидывает волосы, упавшие на лицо при резком движении, чтобы встать решительно. Это возмутительно! Но вместо того, чтобы уйти или окликнуть маэстро, подходит к нему тихо, склоняется, опять откинув непокорные пряди... Морщины... морщины... И пока она ищет выход из этого лабиринта, волосы ее вырываются на волю и низвергаются на старого маэстро лавиной. Он вздрагивает весь, вцепившись двумя руками в них. Какой зверь! Какой страшный зверь! Геенна огненная! Пламя, где горят его картины. А он рад. Ах, как он рад! Теперь этот зверь не уйдет. А если намотать его шерсть еще два раза на ладонь... И ему снится, что он просыпается от крика, с которым зверь превращается в женщину, склонившуюся над ним.

— Ах, так это сон... — говорит он и вместо того, чтобы отпустить волосы, перехватывает их еще раз, наматывая на ладонь.

— Что вы делаете?! — она испугана, но говорит почему-то шепотом. — Отпустите. Я хотела разбудить вас...

— Но ведь это сон, — шепчет он, продолжая наматывать ее волосы на ладонь.

— Это не сон... Я будила вас...

— Но ведь не разбудила, — не поднимая век...

...Не поднимая век, чтобы не увидеть, чья голова лежит рядом на подушке, а чьи волосы наматываешь на ладонь и кто становится все дальше и дальше... Не поднимая век, чтобы увидеть, какие розы в твоём саду, да и есть ли розы, да и есть ли сад, зато всегда есть садовник, который сделает все так непоправимо, что уже никак не отказаться от этого. Как не отказаться от жизни. И лучше не пробовать, или столько раз еще вернуться придется. Плохая примета, говорят. Дороги не будет. А что может быть хуже. А смерти, конечно, нет. Это более чем очевидно. Это просто качели...

А ведь признаться честно, я начинала писать с камнем на душе. И первая фраза, наверное, должна была быть о... Но пока я искала ручку, бумагу, с почти нежеланием жить, но почему-то все еще с желанием писать, выяснилось, что ручка утеряна, а бумага кончилась и оказалось, что это более невыносимо, чем утрата смысла жизни. И пока продолжались поиски ручки, бумаги, звонки к соседям, поиски соседней... У одной соседки все

нашлось. И она была похожа на ту женщину...

...Он смотрел на нее снизу вверх, с ужасом понимая, что в самом деле проснулся. И не то, что проснулся, а то, что — «Ну, зачем я это понял, — мучило его, — Ведь в снах своих мы не властны и всякое может случиться, пока не поймешь, что проснулся. А тогда уже все...» Но может быть, он проснулся не до конца и это мгновение между сном и явью все еще колеблется — туда-сюда — и это тоже качели, и если раскачаться посильней, то можно проникнуть в самые сокровенные глубины детства, где он раскачивается на старой скрипучей качели и летит прямо к солнцу, а если там раскачаться посильней, то можно проникнуть в самые запретные желания и даже осуществить их и оказаться опять под ее склоненным лицом, как под солнцем — значит, он все же не долетел тогда до солнца... но как близко, Боже мой, как близко... А может быть, уже все произошло и... это мгновение... оно уже даже не колеблется, оно остановилось, трижды намотанное на его ладонь светлыми шелковыми волосами и, значит, произошло что-то непоправимое, и ему уже не проснуться...

— Да, мне уже не проснуться, — повторил он вслух, не отрывая глаз от нее.

— Да-да, тебе уже не проснуться и ты допишешь портрет, как сомнамбула. Но должен же ты видеть, как развеваются мои волосы и пляшут на этих качелях. Отпусти, ведь чтобы дописать портрет, руки должны быть свободны, и чтобы все случилось...

— Они уже никогда не будут свободны, потому что это мгновение намотано на них трижды, время остановилось, и это значит, что все уже случилось, все произошло между нами, все уже было...

— Нет-нет! Ничего не было! Даже и портрет не закончен...

— Поэтому и портрет не закончен, и он никогда не будет закончен.

— Но я ничего не помню, почему же я ничего не помню? Когда же я вспомню?..

— Ты вспомнишь это тогда, когда все кончится и все начнется и наступит время воспоминаний души, прежде чем...

— Но прежде чем... неужели я успею все это вспомнить — и этот страх, доходящий до восторга, и это желание, что сильнее страха, и стыд, как праздник, и все-все...

— И все-все, потому что мгновение намотано на ладонь трижды и портрет никогда не будет закончен, чтобы все начиналось и никогда не кончалось.

— Но мне так хотелось этот портрет...

— Да, но тогда бы мне пришлось выпустить это мгновение, и никто бы никогда не прикоснулся кистью к этому портрету. Тогда мне пришлось бы выпустить эти светлые шелковые волосы, чтобы наделать из них кисточек, которыми не к чему было бы прикоснуться, ибо тогда как бы я увидел, как развеваются и пляшут на качелях эти волосы, если бы они все ушли на кисти.

— Но если не хватает кисточек или бумаги, или ломтя хлеба, всегда можно пойти к соседям. Ведь у одной соседки все нашлось, и она даже была похожа на ту женщину, даже более того — она и была той женщиной... А я к тому времени забыла про смысл жизни, про первую фразу, камень на душе стал маятником, он стал раскачиваться, раскачиваться — и оказалось, что это опять качели, а на них сидит ребенок. А камня и не было вовсе, а всегда был ребенок — на душе, под сердцем, под ладонью. А ведь так хотелось сбросить этот камень с души. Но не зря говорят: так и ребенка с водой выплеснуть можно. А этот смысл... Лучше не вспоминать о нем. Помнят о том, что болит, вспоминают о том, что утеряно. А жизнь есть жизнь, о ней не вспоминают, не забывают — она просто есть... пока она есть... И мне странно вспоминать о том, что было со мной до первой фразы. Мне странно, что это могло быть, что я могла усомниться... Но ведь могла... предпочесть ничто... Куда все это делось? Когда это кончилось и что началось? Когда началось это ничто? Тогда ли в саду у роз, которые мы посадили вместе и ты сказал: «Мы живем в Вавилоне, а о чем ты пишешь... Пора расстаться с детством». И я не нашла оправдания своему детству. А яблоко просто лежало на ладони. И все было так просто. Но прежде чем решиться на это, я подумала: а как же напишу тебе письмо в конце жизни, эту заветную фразу: «Сегодня утром я полила свои розы.» И как же ты ответишь мне тем же: «Сегодня утром я тоже полил свои розы». И это все. И в этом все. И мы пойдем друг друга, как те два садовника из китайской новеллы. Ты же мне сам напомнил ее. А я притворилась, что читала, хотя легко догадаться, что в детстве этого не читают, об этом знают и так. И я вспомнила эту новеллу, хотя никогда не читала ее. Я просто ее знала. Это то, что не вспоминается и не забывается — это то, что просто есть. Как это яблоко, что лежит на ладони и вечно искушает. И можешь мне поверить, что нет такой женщины, которая бы не откусила от него, какие бы мысли ни пронеслись у нее в голове перед этим и чем бы ей это ни грозило. Потому что, если не уступить, все это будет свершаться внутри тебя бесчисленное число раз. А если грех в мыслях — еще более грех, то зачем же так умножать его беспредельно, если можно положить этому конец. И наделать много-много

кисточек из собственных волос... Но можешь мне поверить, что нет такой женщины, которая, раскаявшись, не повторила бы этого сна. Так все и было. И мы были изгнаны из рая и смотрели на ребенка, как на запертые ворота в этот рай. Но поистине Бог милосерден. Пока я искала ручку, бумагу, металась в тоске и страхе, звонила соседям, друзьям, врагам — я забыла тебя, себя, свои грехи — и очнулась опять в раю, внутри слова с полуобвалившейся печью, где вечно горит огонь, разожженный мною же. И я повторяю, мне странно вспоминать, что было со мной до первой фразы. Мне странно, что это вообще могло быть. И я еще раз повторю — мне странно и смешно видеть рядом с тобой эту женщину. И ладно бы еще она была похожа на ту, которую, без сомнения, создал Ботичелли. Ладно бы она была похожа на нее... А если это она и есть?! Ведь пересекая времена и пространства, очень трудно не угодить под ножницы рассеянного садовника. И потому кто-то наматывает на ладонь шелковые волосы, приближая к себе свое ничто и теряя все, а кто-то имеет все, но не знает, как приблизить свое ничто, и сходит с ума от этого. А она-то... она гуляет себе от ножниц старого садовника до кисти старого маэстро и она никогда не будет ничьей. Она — это то, что не твое. И ты же знаешь, когда это становится твоим, пора говорить: «Прощай». Даже поздно уже говорить. Так было со всеми. Так было и с нами. Зато теперь и я могу свободно разгуливать от ножниц старого садовника до кисти старого маэстро. И попробуй меня найти там. Пустое... Разве что только — ты займешь место старого маэстро, только смотри не засыпай прямо за мольбертом... или место старого садовника, только смотри не засматривайся на ту женщину. Все равно она не та, которую создал Ботичелли. Это более чем очевидно. Это более, чем Ботичелли. И я повторю это в сотый раз, пока я в своем раю — внутри слова с полуобвалившейся печью, пока я не вкусила от запретного плода и не ведаю стыда, и не ведаю, что нага, ибо пока не ведаю этого, то и не такова. И я только об этой женщине и хотела сказать, а вовсе не о чем ином, и вовсе не о том, что жить так больше невозможно, а иначе я не умею и не хочу. И пока я смотрю на мир сквозь йотированную гласную, я чувствую опять, как зубы мои вонзились в мякоть запретного плода и я опять смотрю на ребенка, а вижу ворота запертого рая и ощущаю вдруг, что нага, и чувство стыда захлестывает меня. И теперь долго ждать, пока потеряется ручка, кончится бумага, Бог простит и я очнусь внутри слова и повторю снова и снова, что эту женщину создал Ботичелли и это более очевидно, чем то, что ее создал Бог, хотя и это несомненно.

КУПАЛЬЩИЦА

Но пока роза распускается, все время ждешь, когда же она выйдет, эта маленькая купальщица, вздымающая целые ворохи нижних юбок и утопающая в них по макушку. И всегда упустишь этот момент — только сморгнешь, а она уже поплыла. И тебе кажется, что ты везде видишь эту русую шелковую головку — а это птица пролетела, а это шишка упала, а это все не то, не то, не то... Конечно, не то... Это совсем не то маленькое лесное озеро, где я купалась по ночам нагишом в обжигающей ледяной воде, а Кузьма, громадный рыжий пес неизвестной породы, носился по берегу, как угорелый, в необъяснимом восторге. И такая же громадная рыжая луна отражалась в озере, подплывая под грудь и растекаясь медью по телу. Вот откуда мои доспехи...

А когда я вернулась в Москву и предстала перед тобой в таком виде, ты обозвал меня не амазонкой и не Жанной д'Арк, а медным самоваром. Естественно, я обиделась. Кто бы не обиделся?! Тем более, что все сидели за тем же самоваром и пили чай. А хозяин взял тыкву и положил ее на самовар сверху вместо головы. Я обиделась смертельно... Я встала и вышла... из маленького лесного озера и надела длинную мужскую рубаху прямо на влажное тело, а полотенце повязала на бедрах. Остальную одежду я привязала Кузьме к ошейнику на загривок, и пес тут же стал кататься во мхах, рыча и пытаясь сорвать все с себя. Ну, конечно же, он растрепал все мои тряпки и они развевались по ветру, когда Кузя носился между сосен. И тогда он был похож на золотую летучую собаку с белыми крыльями. Пока я спасала свои вещи от Кузьмы, совсем рядом раздался тихий смех:

— Ну, вы даете!

Кузьма рванул на голос, а я уткнулась лицом прямо в спицы велосипедного колеса, совсем как в паутину в сезон бабьего лета. В железную паутину... Вслед за Кузьмой я вскочила с мстительной мыслью о том, как я сейчас отчитаю этого противного мальчишку, который весь месяц с первого дня подсматривает за мной из кустов с другой стороны озера. И резко разогнувшись, увидела перед собой совершенно безбровое безресничное лицо и идеально лысую голову.

— Ну, ты даешь!.. — произнес почему-то мой рот сам по себе. — Ну, ты прямо всю белую ночь отражаешь. Ты чего это выбрился весь?

— Дура, — обиделся мальчишка и нажал на педаль.

Но тут же Кузя со всей своей дури кинулся на велосипедиста, и пока тот сообразил в чем дело, облизал все его безбровое лицо и лысую голову, завалив вместе с велосипедом.

— Ну и слюнявый же! Фу! Да отстань! Отстань! — отбрыкивался мой наблюдатель от собаки.

— Кузьма, — ревниво сказала я, — вместо того, чтобы защищать меня от всяких мальчишек, ты их целуешь с первого же взгляда.

— Да от его поцелуя и помереть можно. Лучше защиты не придумаешь, — засмеялся мальчишка и повел велосипед рядом.

Он оказался необидчивым, хотя уж я могла бы и догадаться, в чем дело. Свое имя назвать он отказался, мое не спросил, и какое-то время мы шли молча. На вид ему было лет тринадцать. Я рассматривала его поневоле, и он не мог не заметить этого.

— Ты мне кого-то напоминаешь, — оправдываясь, объяснила я.

— Джоконду, — просто сказал он.

— Точно! — я поразились, — Пстой! Пстой! — и, приблизив лицо, начала пристально рассматривать. — Поразительно! Один к одному...

Пауза затянулась... Он побледнел, отстранился и рванул велосипед, но все же не захотел прерывать игру, в которую переросла моя нечаянная бестактность.

— А мне многие говорят об этом, — с деланной беспечностью произнес он, — Говорят, тогда модно было брови обривать. Это считалось красиво.

— Да-а-а, — протянула я, — это действительно красиво... Но не в этом дело. Ты ведь действительно похож на нее. И взгляд... И чувство такое же...

— Какое? — насторожился он.

— Такое. Не поймешь, маленький еще.

— Да ну, — и усмехнулся.

Что за черт — и усмешка та же!..

— Ну ты смотри! Кто ж тебя нарисовал такого джоконистого?

— Известно кто... Мамка с папкой...

— А где они?

— Где? Там...

Он кивнул головой так, что они оказались почти на луне. Ему не понравился этот переход, он почувствовал, что игра ускользает, но можно еще попытаться все спасти. Главное не быть в этой игре большим ребенком, которого нужно жалеть, кем угодно, только не им. Ну, хоть пришельцем, из тех, у кого не растут ресницы, брови и волосы.

— А говорят, Леонардо в Джоконде изобразил пришельца, — выпалил он.

— Да что ты! — удивилась я, — такой версии я еще не слышала. Я читала, что это его автопортрет.

— Значит, Леонардо — пришелец, — подытожил мальчишка.

— Ну, уж это, конечно, само собой разумеется.

— Ну, а я, как ты понимаешь, его прямой потомок. Наша тарелочка замаскирована вон там, — и он махнул рукой на ту сторону озера.

— Угу, — хмыкнула я, припомнив свое, — и наблюдательный пункт у вас тоже там? Вы что, с Леонардо там вместе сидите?

Он покраснел.

— Сама виновата, — буркнул он сердито.

— В чем?! — поразилась я.

— Сама знаешь в чем...

— Фу, какой примитивный пришелец мне попался.

А еще прямой потомок Леонардо.

— Ты! — он вскипел неожиданно. — Ты дура! Ты ничего не понимаешь!

— К тому же для потомка Леонардо у тебя очень скудный словарь. Здешние мальчишки кроме «дура» знают куда более красочные определения. Ах да! Ты же пришелец! Ты, наверное, еще не изучил. Не успел...

— Ты сама примитивная. И, вообще, я в тебе ошибся!

— Ну, надо же — целый месяц изучал с той стороны озера и ошибся!

— Да! Ошибся! С тобой, вообще, не о чем говорить! Ты же ничего не понимаешь. А раз не понимаешь — то и не смей!.. И, вообще, я больше никогда!..

— Скажите пожалуйста, напугал!

— Ну и дура... — он вскочил на велосипед и запылил по дороге.

Кузьма ринулся следом с радостным лаем. Я осталась одна.

Действительно дура! Связалась с мальчишкой.

Тропинка сделала поворот и я издали увидела наш дом, который мы с друзьями снимали на лето... Когда я вернулась в Москву, ты конечно же сказал мне, что и помнить не помнишь этот дом и ту веселую бородатую компанию, с которой мы познакомились в Эрмитаже на выставке Гогена, где нам и предложили войти в долю и снять дом на Ладого на все лето. Но что бы ты не говорил, а тогда в Эрмитаже нас восхитило это предложение и через неделю мы уже делили комнаты в большом бревенчатом доме, который нам недорого уступил местный рыбразвод. Нам досталась самая маленькая комната, и ее

единственное окно как раз и выходило на ту дорогу, по которой я возвращалась с озера...

Но ты настаивал на том, что ничего этого не помнишь и это просто замечательно, потому что это развязало мне руки и я теперь могу напоминать тебе все в подробностях, но только в тех подробностях, которые интересны мне самой. Поэтому я не буду напоминать тебе причину нашей ссоры и твоего внезапного отъезда, я не буду заставлять тебя вспоминать имена и лица этого лета, но зато ты ясно вспомнишь широкую лесную тропу, которая была видна из наших окон и поселок, то есть тот же рыбразвод, который был настолько крохотным, что войти в него казалось невозможным. Как только ты входил в него, так получалось, что ты из него уже выходишь, и выходишь к Ладоге, от ветров которой эти три избы были защищены только прибрежной сосновой рощей да небольшим всхолмием.

Я подходила к нашему дому и знала, что сейчас распахну дверь и окунусь в густой грибной запах. Мы приехали как раз после сезона дождей — и белые ночи были на исходе, а грибы на подходе. Наши новые друзья, назвавшись художниками, оказались заядлыми грибниками, и вскоре эта страсть восторжествовала над живописью. Весь дом был опутан бесконечными нитями сушеных грибов, постоянно жарилось, парилось, варилось что-то грибное. Грибники всей округи издали поводили носом и выходили на наш дом, как на большой белый гриб, стоящий на самой тропе. Поэтому шумные пиршества в доме не прекращались, что не очень нравилось тебе, искавшему здесь покой и уединение, но впрочем об этом мы решили не вспоминать.

И вот я вошла в этот густой грибной запах и все возрадовалось во мне — и белые пески зыбучих дюн, и ладожские валуны, и коряги, и мхи... Везде тайно зрели грибы — они напрягали свои маленькие холодные тела под сиреневыми мхами и маленькие равнодушные ню Монмартра выходили из-за ширмы, чтобы острый взгляд художника срезал их под корень, а назавтра, после ночного дождя, они всходили снова из того же корня из-за той же ширмы, но перед другим художником... Нечего, нечего так часто ходить в Эрмитаж да еще тащить альбом французской живописи в столь девственные места. Это все было потом... Это все было после того, как ты вышла из маленького лесного озера и надела чьи-то цветные очки, оставленные среди окурков и пустых консервных банок. Сними эти очки, пока не поздно, маленькая купальщица, и посмотри на себя со стороны, с того берега. Это ты выносишь свое легкое холодное тело из воды, спустившейся с

небес и прошедшей сквозь мхи и корни. И сколько ни подрезай тебя под корень, на следующую ночь твоя красно-рыжая шапка волос опять взламывает поверхность воды, в которую можно войти трижды, ибо она уже потекла с крыши и собрана в чан, где заварены травы для мытья этих волос. Одно я знала точно — что бы ни случилось в мире, я всегда буду выходить из этого маленького лесного озера ровно в полночь под взглядом этого несносного мальчишки, затаившегося на другой стороне озера. Это наша с ним вечность и тайна в искривленной вселенной, где перехлестнулись время и пространство, чтобы перейти друг в друга, чтобы обменяться взглядами с берега на берег, пока рука занесена откинуть волосы с лица и локоть отведен высоко, выводя грудь, как волна волну из красно-песчаной отмели упавших волос. И это самое верное лекало, по которому закручиваются все галактики, по которому все начинается и ничего не кончается, по которому идут все войны и революции своей муравьиной тропой вдоль некоего магического для них запаха, вдоль неведомо для них чего, ибо им не дано постигнуть этого, но тропа их всегда проходит по линии этого лекала — закинутого локтя под взглядом с другого берега. И как же он может не прийти, этот смешной мальчишка, не ему же нарушать порядок мироздания...

И он пришел. И догнал меня опять на обратном пути с озера, «прыгнул с велосипеда, и Кузьма в восторге опять сбил его с ног и облизал лысину.

— Ты знаешь, — было первыми его словами, — ведь уже скоро, очень скоро...

— Что скоро?

Я решила удивляться всему — ведь это купальщица все выходит и выходит из воды, пока цветы распускаются и грибы поднимаются, а я-то уже иду по лесу и должна выслушивать всякие глупости от этого привязчивого мальчишки.

— Ну, что скоро-то? О чем ты?

— Да не притворяйся пожалуйста. Ты же все понимаешь. А впрочем, как хочешь, как тебе удобнее.

— Ты говоришь совсем как взрослый.

— Как... — он рассмеялся.

— И это скучно.

Он опять рассмеялся. Почти счастливо.

— Ты-ы-ы, — протянул он и вздохнул.

— И вообще, почему ты говоришь мне «ты». Мы с тобой даже не знакомы. Ты даже имени моего не знаешь. И к тому же я старшего тебя почти в два раза.

— Это неважно. Это совсем неважно. Это не имеет

никакого значения, потому что скоро, уже совсем скоро...

— Ну, что скоро-то...

— Ах, какая ты... ну, тарелочка наша скоро улетает... уже совсем скоро, понимаешь... Да ты посмотри на меня...

Он говорил как в горячке — глаза запали, но лихорадочно блестели, лицо с прошлой ночи осунулось и посерело, и оживление его было пугающе неестественным, казалось, им движет какая-то посторонняя сила. Мне стало не по себе.

— По-моему, у тебя температура. Ты зря пришел сегодня. Отлежался бы лучше, — как-то вяло и неуверенно сказала я. Играть становилось все труднее.

— Ну, ты же знаешь! Это невозможно!

И тут я разозлилась:

— Да почему это я все знаю и все понимаю? Ты противный надоедливый мальчишка! Не смей больше ходить за мной и говорить загадками. Я знать тебя не желаю. Иди домой и ложись спать, а то схватишь насморк и приведешь в ужас свою мамашу!

Он улыбнулся.

— Нет, вы только посмотрите на него. Он еще улыбается. Он еще смеет утверждать, что похож на Джоконду! На дебила ты похож, а не на Джоконду!

— Ага, — счастливо подхватил он, — я тоже считаю, что Джоконда похожа на дебила.

— Да не Джоконда, а ты... ты... У тебя и волосы не растут поэтому. У дебилов никогда волосы не растут. Вот и разгадка, а то придумал себе невесть что...

Он хохотал счастливо, с упоением. Он приседал и ронял велосипед на дорогу. А Кузя заливался и сходил с ума оттого, что он не может смеяться так, как этот мальчишка. Кузя предал меня окончательно. Он прыгал прищельцу на грудь и все время пытался лизнуть его прямо в хохочущий рот.

— Я теперь знаю... — захлебываясь от смеха, стонал мальчишка. — Я теперь точно знаю... Это... Это...

Он вдруг перестал смеяться и судорожно зевнул, как ребенок после долгого плача.

— Это... — он опять зевнул с долгой судорогой и до слез.

Горло мое напряглось, и я почувствовала подступающий зевок.

— Ну, ты это брось... Это заразное... Всю ночь теперь зевать буду и не усну. А-а-а... Ну, вот опять... Ну, пока, пока... мне некогда...

И я быстро пошла к дому не оглядываясь. Кузя догнал меня уже у порога. Он был грустным и не похожим

на себя. Он только для того и догнал меня, чтобы всем своим видом показать, насколько ему нет до меня никакого дела. Он догнал меня и демонстративно прошел мимо по направлению к Ладоге по своим собачьим делам. А я вошла в дом, где густо пахло грибами, где сушились, варились, жарились грибы весь день и всю ночь напролет.

— И как это можно есть грибы круглые сутки?! У меня, вообще, уже аллергия от ваших грибов. И везде такой запах — хоть топор вешай. И не смейте сушить свои грибы у меня в комнате! Они носками воняют! Сейчас же снимите!

— Ты сегодня что-то не в духе, — ответил мне старший бородач. — Иди спать и открой окошко на ночь, если не боишься комаров, конечно.

Я хлопнула дверью и, рванув ее опять на себя, чтобы выбросить вон связки грибов, услышала:

— Эх, знаешь, как нужно писать этих нюшечек — как будто гриб под корешок срезаешь и в корзинку, и на холст, и нет ее, а на утро она опять тут как тут...

Сволочи, — подумала я, — читали начало моей рукописи. Я знаю, что я сделаю — я завтра утром сожгу альбом французской живописи и свои черновики, и все сушеные грибы, а у вновь выросших расставлю капканы для грибников — пусть не трогают, пусть все кончится! Пусть не выходят больше купальщицы. Потому что если один раз не срезать, он больше никогда не вырастет, этот гриб, и если хоть раз не взглянуть — она больше никогда не выйдет, эта купальщица. Пусть не выходит никогда! Пусть все кончится! И главное — пусть кончится эта ужасная судорожная зевота — до слез, до спазмов! Это невозможно! Это небо так напрягается и поднимается, как небо перед концом света. Это пространство растет в горле, расширяется и разрывает все, и выходит прочь, и вновь начинает расти в самом горле. Господи, когда же это кончится?! Я же задыхаюсь уже!

Борода склонилась надо мной:

— Что с тобой?

— Не знаю! Какой-то приступ удушья. Спазмы какие-то. Какой-то зевок огромный. Я не в силах... Мне кажется, я бездну проглотила...

— Сейчас... сейчас... Выпей это. Это тебе поможет. Ты переутомилась, ты перекупалась, ты пере...

Сквозь сон я уже не слышала, что еще я пере...

Я все-таки уснула. Я даже во сне удивилась тому, что уснула. Так удивилась, что от удивления тут же и проснулась во сне. И проснулась я в нашем загоряном доме, и проснулась совсем не той, какой уснула, но уже

той, которой проснусь по-настоящему на Ладого. И мне снился сон, который я вспомню много позже, и, вспомнив, начну жизнь с него заново. Во-первых, мне снился ты. Трудно сказать, как я поняла, что это ты, если я была уже не я... Но все-таки это был ты. И еще мне снился этот мальчишка. И ты представляешь! Во сне я была влюблена в него. Нет, не влюблена. Я уже любила его, как и тебя. Но ведь я уже сказала, что там во сне — я была не я, но в то же время и я, или нас было двое. Одна любила его, другая — тебя. Но которая из них проснулась, это еще вопрос... Но нет... пока про сон... Он еще не кончился. Он был долгим, очень долгим... Нет, тебя я все-таки так не любила. Я вообще не знала, что можно так любить. До этого сна не знала. Мы ничего не говорили, не делали, не смотрели друг на друга, мы словно вообще не замечали друг друга, мы только присутствовали в одном пространстве и все. Больше ничего не происходило. Но знаешь, оказывается, это очень важно — находиться в одном пространстве. Оказывается, мы все замкнуты — каждый в своем, — и прорваться почти невозможно. Ты, наверное, спросишь, как это понимать и в чем это все-таки выражалось. Ну помнишь, мы как-то гуляли по лесу, хотели заблудиться, и кружили без тропинок, и вдруг я поймала себя на том, что этими кругами я веду тебя к совершенно определенному месту, что мы не можем не выйти к этому месту, даже если бы кружили на другой стороне планеты. И я знала, что это за место. И мы вышли туда. Это была дальняя опушка леса, где сосняк перехлестнулся с березняком и сошел на нет причудливо изогнутыми редкими березами. По правую руку было маленькое болотце под ветхим воздушным мостиком, по левую — человеческие постройки, так называемые огороды. Ты помнишь это место — эти участки, захваченные самовольно и тайно всякими бедными человеками, которые их огородили, построили маленькие домики и держали оборону много лет. Там много лет, что частокол почернел, поредел и стал совсем сквозным, домики обветшали и светились насквозь, и ничего не подновлялось, так как до сих пор непонятно было, кто победил... Но все-таки там было хорошо. Ведь был март. И не было ни души. И все дело было в том состоянии света, которое можно уловить только там после полудня, когда солнце проходит сквозь призму этих сквозных шалашей и частоколов, сквозь кривизну берез на опушке и мостика над болотом — и все это, включая блики на воде, горячим световым пучком соединяется в сердце и расходится по жилам, в точности воспроизводя ту же картину. И вот когда мы пришли на эту опушку уже

как-то почти порознь, поодаль друг от друга, тогда это и произошло. Понимаешь, это было даже страшно, потому что меня самой уже не было, да и тебя уже не было, а было только это состояние присутствия в одном пространстве, в каком-то новом, только что возникшем пространстве. Ты посмотрел на меня и сказал... Ну, в общем, ты сказал то же самое, что я чувствовала. Но ты еще обозвал меня ведьмой и сказал, что не хочешь этого. Ты сказал, что мне, вообще, никто не нужен, и что меня, можно сказать, и нет. «Но я-то, — заключил ты, — есть и хочу быть, и буду». И еще ты добавил, что в эти игры больше не играешь. В общем, ты хорошо пошутил. Прямо в десятку... Но знаешь, сколько после этого я туда ни приходила одна, оно там по-прежнему было, это пространство с нами двоими, которые растворились в нем. А те мы, которые жили себе дальше каждый своей жизнью, были, скорее всего, самозванцами, но разоблачить их было некому.

И вот в этом сне я словно опять вернулась в состояние этого пространства, но только вместо тебя там был этот мальчишка. Но ты тоже как-то присутствовал там, словно кружа около и не в силах, не в состоянии проникнуть вовнутрь, как часто я потом на опушке нашего леса. Да, я тоже знаю, как это страшно — быть вне пространства и смотреть на себя в нем со стороны.

...Но тут я проснулась и обрадовалась, что первое пробуждение было во сне, и что все это было во сне, и тут же испугалась, что это вообще было, хоть и во сне. Мне вспомнился вчерашний разговор с моим ночным спутником. Какой бес в меня вселился?! Так говорить с больным ребенком — это нужно быть просто чудовищем. Весь день я провела в муках раскаяния и самобичевания. Кончилось все тем, что уже в сумерках я зачем-то сожгла альбом французской живописи, твой единственный подарок. Он сопротивлялся и не хотел гореть. А я упорно пыталась сжечь его целиком, не разывая на страницы. Меня застучали художники и чуть не побили.

— Мой альбом, что хочу, то и делаю, — заявила я.

— Это произведения искусства, — кричали мне, — с ними нельзя так обращаться, даже в репродукции.

— Вы ничего не понимаете! Это он во всем виноват! Все эти купальщицы! — чуть не рыдала я в ответ.

Все дружно решили, что у меня окончательно поехала крыша. Бородатые братья отняли у меня обугленные останки французской живописи и торжественно похоронили их в саду, а потом устроили буйные поминки с местным самогоном. По этой причине в дом возвращаться не хотелось. Я бродила вдоль Ладоги, а за мной уныло

брел Кузя. Он уже все простил мне и переживал вместе со мной. Берег был изрезан неглубокими бухтами, которые мы пересекали, прыгая и скользя с валуна на валун. И вдруг Кузя замер. И я увидела его, этого мальчишку. Я увидела его, еще не глядя в ту сторону, куда насторожился пес. Я увидела его Кузиным слухом и нюхом, всю его распушившейся рыжей шерстью, всем его собачьим любвеобильным сердцем, готовым выскочить из груди от радости: он здесь! Я опустила руку Кузе на загривок, и он понимающе посмотрел на меня. Мы тихо, шаг в шаг, обошли нагромождение валунов, и в маленькой бухточке я теперь по-человечьи действительно увидела этого мальчишку. Он сидел, скрючившись, и перебирал камешки, внимательно рассматривая каждый и как-то по-особому раскладывая их. Он занимался тем же, чем занимался бы любой ребенок на берегу моря, озера, реки — играл с камешками. Как это делал бы и любой из нас. Он был худобы необычайной — прежде это так не бросалось в глаза, когда на нем был свитер. У него были странные вытянутые ладони и очень длинные пальцы. Когда пальцы эти замирали, а потом начинали шевелиться, перебирая камешки, каждый раз казалось — что-то должно произойти. Настолько это было странно. Этого не объяснить. А может, я просто не могла выйти из игры, придуманной им. Я усвоила ее правила и начала жить по ее законам с того самого мгновения, когда почувствовала этот взгляд с другой стороны озера. Да, что-то должно произойти! Не может быть, чтобы это было и все! Это перебирание камешков на берегу, это магическое движение пальцев — и все! И больше ничего и никогда?! И это все из-за какой-то муравьиной тропы, которая и проходит-то по нашему с ним замыслу. Да... да... Сейчас он встанет и пойдет в сторону маленького лесного озера, укрытого от ладожских ветров соснами, откуда каждую ночь выходит купальщица. И она будет выходить, что бы ни случилось. И как же он улетит, если его взгляд с другого берега там необходим, чтобы она выходила всегда и закидывала локоть, и задавала траекторию движения этой муравьиной тропы. И с чего это я взяла, что он так болен. Что за бред! Это все игра. И все. Он же сам ничего не говорил определенного. Сейчас он встанет и... И на этой фразе Кузя, терпеливо выслушивающий мой мысленный бред, не выдержал и ринулся к своему любимцу. Встреча была бурной. А потом мы сидели втроем на берегу. Все обиды были забыты, все прошлые опасные игры сменила одна великая и вечная игра — игра в камешки на берегу озера. И оказалось, что в этом все, и больше ничего не надо, что можно потратить и жизнь, и талант

на передвижение камешков, и это будет не худшим применением Божьего дара. И уж во всяком случае, гораздо более безопасным для человечества.

Мы сидели и перебирали камни, и болтали о том, что волны выносили. А волны выносили бесконечный закат белой ночи — лиловый, зеленый, багряный, они выносили и разбивали у ног все музеи мира, где хранятся маленькие купальщицы, которые вставали из обломков и шли от Ладоги к маленькому лесному озеру, чтобы в назначенный час выйти из прозрачно-зеленоватой воды и закинуть руку, откидывая волосы с лица. И мы опять попали впросак — оказалось, игра в камешки в белую ночь включает в себе самые невинные и опасные игры, вместе взятые. Мы перебирали камешки на берегу и молчали. И я начинала понимать, что происходит, когда пальцы рук этого мальчишки вздрагивают при прикосновении к новому камешку — этим неуловимым магическим движением он выходит из времени. Он сбрасывает время, как старую змеиную кожу, легким движением пальцев ускользает на свободу. О, это самая пленительная игра на свете — игра в камешки со временем на берегу озера.

— Как это у тебя получается? Я тоже хочу. Научи меня, — сказала я в полной уверенности, что он поймет. Он понял вполне.

— Смотри и учись.

— Я не умею. Помоги мне. Я ни за что не смогу сама!

Он рассмеялся, а потом положил свою ладонь на мою сверху и мы стали вместе передвигать камешки и ускользать от времени. И пока мы так передвигали камешки, вокруг нас образовалась световая воронка, где время боролось с пространством, как Иаков с ангелом. Они катались в обнимку над Ладогой, и кто-то оказывался сверху, но лишь на мгновение. Казалось, кто-то все время переворачивал песочные часы. И так передвигая камешки, мы сквозь узкую горловину песочных часов просачивались в другое пространство, но кто-то опять переворачивал эти часы и мы вновь покидали это новое едва обретенное пространство, но возвращались не в прежнее покинутое, а в совсем иное — третье, а потом в четвертое. И мы были — и песок, и Иаков с ангелом, и мы сами, пропускающие на берегу песок сквозь пальцы. И это было так же, когда занырываешь глубоко в маленькое лесное озеро, а потом обратно в белую ночь и так опять проходишь сквозь узкую горловину песочных часов и переплываешь с одной чаши весов на другую и, находясь сразу на двух, держишь равновесие и гармонию в мире.

И так я на берегу Ладоги, не чувствуя раздвоения, но напротив, высшее единство, почувствовала себя сразу на двух чашах весов — на одной я, купальщица, на другой — я... но кто была та «я», я уже не помнила, ибо в это мгновение чаша с купальщицей стала перевешивать, и та, другая, ставшая легкой как воздух и готовой как пар отойти от уст купальщицы, из последних сил воспротивилась и сказала:

— Ты подлая! С кем ты играешь! И в какие игры!

— Я не подлая, — рассмеялась купальщица, — я не подлая, я свободная и счастливая. Я не играю, я живу. Это ты все играешь свою жалкую жизнь и цепляешься за нее, как невеста за что.

— Нет, ты подлая! Подлая и распущенная. И не трогай ребенка, не смущай его своими играми.

— Да он эти игры знает лучше меня! Ведь он мой учитель. Посмотри, как он ведет мою руку.

— Не оправдывайся. Ты знаешь, сколько ему лет?

— А ты знаешь?

— Нет, но догадываюсь.

— А если это не так, а если у него совсем нет лет...

И очень на то похоже. Ты послушай, как он говорит.

— Ну-ну... уже мне-то ты голову не заморочишь.

Сейчас же поднимайся и отправляйся домой. Ты мерзкая и развратная баба.

— Ах, так... Ну, ладно, пусть я развратная, а ты — ханжа и больше никто. Поговори, в таком случае, с ним сама, а я постою тут за валуном и послушаю.

И я очнулась на земле в своей уже единственной чаше весов и, оглядевшись вокруг, не совсем поняла, почему сижу здесь ночью на берегу Ладоги с каким-то мальчишкой и о чем я с ним говорю, о чем я, вообще, могу с ним говорить. Но по-видимому, мы беседовали, и довольно увлеченно, и он задал мне какой-то вопрос, а теперь ждал ответа, искоса поглядывая на меня и продолжая передвигать камешки. А я напрочь забыла, о чем мы говорили, я выпала из разговора и не знала, как мне быть. И вдруг я вспомнила, что даже не знаю его имени и само собой у меня вырвалось:

— Послушай, а как же все-таки тебя зовут?..

И даже Кузя вздрогнул от моего неожиданно приторного голоса, а мальчишка почти с ужасом посмотрел на меня.

— Что эт... с тоб... — прошептал он, заглатывая окончания слов и машинально проводя на песке странную изогнутую линию длинным оттопыренным мизинцем.

— Ну, так как же?

— Джо... Деб... Але... А вас?

— Что? — я опешила и тоже посмотрела на него почти с ужасом. Это «Вы» меня убило. Я беспомощно оглянулась за валун и быстро решила все переиграть.

— Нас... Кузя и... — я хотела добавить и себя по имени-отчеству, но конец фразы застрял в горле, и я только показала пальцем на Кузю, в ответ на что он радостно гавкнул.

Заметив мое замешательство, мальчишка оживился и улыбнулся. Но я решила не сдаваться.

— Но как же тебя зовут все-таки? Алее... Але... Алеша, что ли?

— Але! Але! Да что с тобой?! Але! — захохотал он, — Очнись! Но если тебе очень хочется, можешь называть меня Джо, как производное от Джоконды или Деб от дебила.

— Нет. Мне это не нравится, — еще бы мне это нравилось, особенно последнее, которое напомнило мне, как безобразно я на него орала вчера по дороге с озера. — Нет. Наверное, тебя все-таки зовут Алеша. Послушай, Алеша, — начала я опять приторным голосом.

— Не Алеша я, — закричал он. — И, вообще, не говори так со мной. Никогда не говори со мной так!

— Как? А как же тогда?!

— Я хочу, чтобы ты говорила со мной так, как вчера!

— Как вчера? Прости меня, ради Бога! Это было ужасно. Я сама не знаю, что на меня нашло.

— Да, я хочу, чтобы ты говорила зло, нестерпимо, совсем невыносимо, чтобы... чтобы... — он задохнулся.

— Но почему? Почему?! Это же невыносимо. Это невозможно. Я больше никогда так не смогу говорить. Вчера это было случайно. У меня просто было плохое настроение.

— Нет, нет! Я тебя очень прошу! Только так!

— Но почему это так важно для тебя, в конце концов?

— Потому что когда ты со мной говоришь так, как вчера, я чувствую, что все по-настоящему, и тогда я... счастлив...

Я не знала, что мне ответить на это, кроме растерянного:

— Я не знаю... я, наверное, все равно не смогу...

— Но почему?.. почему? Ведь только это! Ведь больше ничего! Только это — неужели это так много? Или ты думаешь, что я так часто бывал счастлив, — он запнулся.

— Да, я так думаю, — и опять на меня что-то нашло. — Да что там думаю! Я точно это знаю. Да ты счастливее всех на свете! То, что можешь ты, не может

никто. И тебе для этого ничего не надо делать — ты просто рожден таким. И пока я сижу здесь рядом с тобой, я тоже чувствую себя счастливой, потому что ты делишься со мной этим. И я, сидя на берегу Ладоги в этой световой воронке, нахожусь сразу во всех точках вселенной и смотрю оттуда на землю и чувствую ее у себя вот здесь, чуть пониже сердца, не в самом сердце, а чуть пониже, а почему не в самом, я и сама не знаю — может быть, там другая планета, а может быть, у меня два сердца, ведь мы же ничего не знаем о себе. И каждую точку вселенной, каждую погасшую и живую звезду я могу почувствовать в своем существе и оттуда опять взглянуть на землю, на этот берег Ладоги, на нас с тобой. И это все ты. Это только твое. Потому что стоит мне сделать шаг от тебя в сторону, и я потеряю эту способность и почувствую, как наваливается на меня вся тяжесть земной невоплощенности. Я не то что не смогу находиться сразу во всех точках вселенной, но меня начнет грызть досада, что я не могу сейчас взять и оказаться в Париже, а уж о какой-нибудь дальней точке вселенной я и не вспомню. А ты все время находишься и там, и здесь, и в то же время ты живой, горячий, ты молод, талантлив, красив...

Он выслушал все это, не поднимая головы, и вдруг спросил:

— Скажи, я правда так уродлив?

— Ты что, с ума сошел! — я искренне возмутилась.

— Но ведь все это, наверное, непривычно взгляду.

Вернее, отсутствие этого.

— Ты знаешь, я это воспринимаю просто как небо без облаков. По мне так даже лучше — светлее и дальше видно. Не зря же в средние века считалось красивым сбривать брови. Но ты, может быть, этого не понимаешь. Ты же еще маленький.

Он поднял на меня смеющиеся, широко раскрытые глаза:

— А ты сколько, думаешь, мне лет?

— Ну, лет тринадцать.

— Ну, знаешь ли... — он не нашел слов и рассмеялся.

— Неужто больше?.. Нет, это уж ты переигрываешь.

Тебе точно тринадцать. Я себя очень хорошо помню в тринадцать лет. Я была точно такой же. Слушай, а может, ты мой двойник, тогдашний, конечно?

— Нет-нет, — как-то слишком поспешно и слишком серьезно возразил он.

— Ах, да, я же знаю, кто мой двойник. Ну тогда ты мой тройник...

— Ну, это уже что-то из электротехники, — усмехнулся он.

— Действительно смешно звучит. Но ведь правда, должен быть в человеке еще кто-то третий, чтобы он был един. И вот нас трое... Нет, кроме шуток, ты действительно очень похож на меня тогдашнюю, даже внешне. И знаешь, что удивительно, я плохо помню, какой я была лет пять назад, но тринадцатилетней я помню себя в точности, всеми фибрами души, всеми порами кожи, и почти каждый свой день тогда я могу вспомнить.

— Да это потому, что тебе и сейчас тринадцать.

— О, ты уже умеешь делать комплименты! Или, может быть, ты намекаешь, что я уже достигла того возраста, когда впадают в детство?!

И мы рассмеялись вместе, все стало легко и просто, можно было говорить о чем угодно, о любых пустяках.

И вдруг, совсем не к месту, он сказал:

— А знаешь, если так вдруг случится, что наша тарелочка в ближайшее, — он прищурился и что-то сосчитал в уме, потом посмотрел на меня оценивающе, — ну, в общем, если наша тарелочка в ближайшее энное количество лет не улетит отсюда, то вот через такое-то энное количество лет мы поженимся и возьмем ребенка из детдома.

Обескураженная концом фразы, я совершенно забыла, как собиралась иронически ответить на это предложение и только глупо спросила:

— А почему из детдома?

— Ну, ты же к тому времени, наверное, уже не сможешь рожать, — невинно ответил он.

— Ах! — я просто задохнулась от возмущения. — Ах ты хам! Нет, таких беспардонных наглецов мне еще не приходилось встречать. Как, вообще, ты смел подумать...

— Ах, — тоже сказал он и начал хохотать.

— Ну что ты все время хохочешь, как идиот?!

— Если бы ты только знала, какая ты смешная, когда сердиться! ты даже не представляешь. Ну вот я сейчас... сейчас... смотри!

И он нарисовал на песке... нет, это даже не описать, какую кикимору в профиль он нарисовал. Если бы я не была так зла, я бы просто обхохоталась с этого рисунка. И что самое возмутительное — эта кикимора, как две капли воды, была похожа на меня. Уж себя-то я знаю... Но это уже было слишком. Всему есть предел. Я встала. Резко. Как и положено в таких случаях.

— Да если хочешь знать, я и в сто лет могу родить, — он катался на песке от смеха, — но не от тебя, конечно, — он притих. — И вообще, я уезжаю! Немедленно!

И я пошла прочь, чувствуя конечно же его дыхание

за спиной.

— Послушай. Я не хотел тебя обидеть. Конечно, я не сомневаюсь, что и в сто... Я даже читал где-то...

— Не ври, — перебила я.

— Нет, правда, правда... Но я же так сказал не потому... Я от собственного самолюбия. Ведь от таких, как я, нельзя рожать — родится опять какой-нибудь пришелец, будет мучиться. Зачем это... Да и кто знает, встретится ли ему купальщица.

— Ну хорошо. Сделаем так, — я заметно подобрела. Чтобы мужчина сам признал, что обидел женщину ради собственного самолюбия — это что-то невиданное.

— Я к тому времени за это энное количество лет нарожаю кучу детей и мы будем вместе их воспитывать.

— Нет, постой, постой... От кого это ты их нарожаешь?

— Ну не важно... Мало ли хороших людей на свете. Вот от них и нарожаю «всех мастей», как поется в песне.

— Нет, мне это не нравится. И песня мне эта не нравится!

— А мне нравится!

— Нет, мне, вообще, эти твои шутки не нравятся!

— Послушай! — возмущенно начала я

— Нет это ты послушай! — перебил он...

И вдруг мы посмотрели друг на друга и опять рассмеялись.

— Ты хоть заметил, что мы обращаемся друг к другу одинаково: «Послушай, послушай», — воскликнула я.

— Это потому, что мы не знаем друг друга по имени.

— А мне так больше нравится — как будто все время раковину морскую к уху прикладываешь, а там море шумит: «Послушай». И действительно это слово похоже на раковину морскую, — и я написала «Послушай» рядом со своим портретом, —

Мы надолго замолчали, глядя на Ладогу. Кузьма затосковал и начал маяться. Он клал голову мне на колени, потом отбегал и смотрел выжидающе. Его тянуло в лес на ночную прогулку к маленькому лесному озеру. Он боялся опоздать. Но было еще рано. И не хотелось уходить от Ладоги — большой, холодной, светящейся легкой нервной зыбью.

— Говорят, в Ладоге нельзя купаться. Правда? — спросил мальчишка.

— Правда. Но я купаюсь, — ответила я.

И мы опять замолчали.

— Послушай! — сказал он после затянувшейся паузы как-то глухо и словно вовнутрь себя. — Послушай!

Неужели вы никогда не остановитесь?!

— Нет, мы никогда не остановимся, — спокойно и уверенно ответила я, словно только и ждала этого вопроса.

— Но почему?

— Да потому что невозможно остановиться!

— Но неужели нет никакой надежды?!

— Послушай! Три дня назад мы были незнакомы.

Позавчера мы шли по лесу. Вчера мы шли по лесу. Сегодня мы сидим на берегу. Завтра я уеду. Ты чувствуешь? Это может остановиться? Можем ли мы, вообще, остановиться, сейчас, сию минуту — встать и разойтись по домам? Ты чувствуешь это? Ты можешь это сделать? Так остановись же! Встань и уйди.

— Нет, — прошептал он, — Я не могу... Я не могу встать и уйти. Я не могу остановиться.

— Вот так и мы не сможем остановиться! Я повторю это еще сто раз, потому что это так и никуда от этого не деться.

— Но все-таки... Ты подумай только — какого бы технического совершенства ни достигла цивилизация, через тысячи лет от нее остается только осколок искусства, какой-нибудь рисунок на глиняном черепке. Только векторы искусства складываются, остальные взаимно уничтожаются. И только искусство...

— Ну, а куда же тогда, по-твоему, направлен этот всеобщий вектор искусства? Или туда же, куда движется этот вихрь, засасывающий в себя все цивилизации и закручивающийся по этому вектору...

— По вектору локтя купальщицы, откидывающей волосы со лба, — усмехнулся он.

— Издеваешься?.. — и вдруг до меня дошло. — Погоди, а откуда ты это знаешь?

— Да твои черновики летают по всему лесу и побережью, — рассмеялся он.

— Ну, нечего сказки рассказывать! Нигде они не летают. Я их сама сожгла сегодня. Признавайся, откуда ты знаешь? Откуда ты, вообще, все знаешь! Не пришелец же ты в самом деле!

— В самом деле... в самом деле... в самом деле, — дурашливо запел он.

— Ах, так! Ну смотри. Подумай еще раз, по силам ли тебе условия игры, которые ты ставишь? Имей в виду — снисхождения больше не будет.

— В самом деле, в самом деле, — продолжал он.

— Ну если так... Такое великое саморазрушение может быть только во имя еще большего самосозидания. И если ты оттуда, из той точки вселенной, где этот

вектор меняется и разрушение переходит в созидание, скажи мне, неужели это все оправдано, скажи мне во имя чего все это происходит? Скажи мне — неужели возможно придумать еще что-либо лучше всего этого, и самое главное, лучше нас двоих... Понимаешь — нас с тобой, когда мы вместе, когда мы сидим вот здесь на берегу... и если это так, дай же я еще раз посмотрю на тебя, посмотрю со стороны, отдельно от нас с тобой — со своего одиночества на твое одиночество, чтобы увидеть, что же происходит там, в этой точке вселенной, — и я стала отдаляться от него, от Ладоги, пятась спиной к лесу.

— Нет! — он вскрикнул.

— Сдаешься! Но это же твои условия игры! Или тебе они не по силам?!

— Нет, — опять повторил он, но уже спокойнее. — Просто ты так ничего не увидишь. Ты не поняла. Ты не все поняла, не вполне... Я сам тебе покажу, что происходит там, в той точке вселенной.

И он протянул мне руку.

— Пошли...

И, взявшись за руки, мы пошли напрямик через сосны, не разбирая тропинок, а притихший Кузя как-то не по-собачьи крался за нами. И мы вышли к маленькому лесному озеру как раз в ту минуту, когда купальщица выходила из воды. Она была вся покрыта ровным густым загаром цвета старинной меди... и странные блики, продолговатые, как ладони пришельцев, скользили по ее телу и гасли, и возникали вновь. В то мгновение, когда мы вышли к озеру, она откидывала волосы со лба, высоко заведя локоть, и грудь ее из-под локтя острым соском указывала на прозрачную бледно-зеленую звезду, едва заметную в мареве белой ночи. И мы посмотрели на эту звезду — и увидели, что купальщица шла по тропинке от озера уже не одна, а с каким-то мальчишкой. И мы рассмеялись, глядя, как она кокетничает и играет с этим мальчишкой, с простым подростком, худющим и лысым

.....

Рано утром я уехала с оказией на попутке и как раз успела на первую электричку. Это очень важно было — успеть на первую электричку.



Сегодня, когда, говоря газетным языком, «исчезают белые пятна истории», мы постепенно перестаём уniżать её своим незнанием. Но унизить историю можно не только упрощением, но и «усложнением»: неотрeфлектированным, неосторожным привнесением в прошлое своего сегодняшнего — архивного, статистического, «междисциплинарного» — понимания.

При этом действующие лица истории превращаются /зачастую помимо воли исследователей/ из героев трагедии, не знающих развязки, в расчётливых интриганов фарсового действия, наперёд взвешивающих и просчитывающих каждый свой ход. Именно герой фарса, заводя пружину интриги, делится деталями своего замысла со зрителями; и, напротив — в трагедии зритель знает больше героя и потому хотел бы его предостеречь, но это невозможно: герой трагедии движется вместе с трагедией, движимый «энергией заблуждения» /Л. Толстой/ и «недостатком видения» /М. Бахтин/.

Почему об этом захотелось сказать именно здесь? Среди большого числа интересных и содержательных докладов, прочитанных в январе прошлого 1991 года на юбилейных мандельштамовских чтениях, отчётливо выделялся один — «Метрическое соседство Оды Сталину» М. Л. Гаспарова. Ныне, перечитывая эту работу перед сдачей в набор и ещё раз утверждаясь в своём тогдашнем впечатлении, понимаешь, что дело здесь — помимо филигранного филологического анализа — ещё и в этом: особом, бережном и тактичном, взгляде на историю и её героев.

Ода Сталину О. Мандельштама рассматривается обычно с двух точек зрения: либо как «выражение слабости духа поэта» /О. Мандельштам, Сочинения в 2-х тт., т. 1, М., 1990, с. 587/, либо как скрытая и расчётливая ирония /по замечанию М. Л. Гаспарова, скрытая столь тщательно, что она полностью укрылась даже от цензоров НКВД/. Обе эти точки зрения, при всей их видимой противоположности, объединяет взгляд на Оду как на некое механико-филологическое упражнение, нечто вроде гаммы, совершенно не затрагивающее внутреннего состава жизни поэта, который при этом неизбежно превращается в фарсового героя с «фигой в кармане».

В работе М. Л. Гаспарова предпринят, по нашему мнению, более справедливый и глубокий подход. Сталинская Ода анализируется в единстве с примыкающими к ней метрически близкими стихотворениями, что позволяет, при выявлении внутренней связи всех упомянутых произведений, рассматривать её как средоточие целого периода — поэтического и исторического — жизни О. Мандельштама /с середины января до середины февраля 1937 г./ Корпус рассматриваемых произведений создаёт единое пространство трагического действия — со своими перипетиями в мировоззрении поэта — пространство, в котором Ода становится не казусом, не чисто внешней уступкой-выпадом поэта, но внутренне подготовленной кульминацией, в котором каждое стихотворение связано с предыдущим и последующим прорастанием смысла и движением чувств, и где всё это вместе составляет пространство **жизненной** трагедии, оплаченной «потом и опытом».

Никто, даже гений, не может быть целиком выше своей эпохи, ибо, при всей своей духовности и бытийственности, он неизбежно является ещё и реальным, теплокровным человеком. Воссоздавая поле зрения героя адекватным реальному историческому, мы нисколько не унизим его, но, напротив, делаем более величественным и трагичным. Тем более не нуждается в чуждом ему завершении внешним опытом поэт, ибо он всегда — герой трагедии.

Сегодня, когда суд над прошлым так лёгок и безопасен, именно эта лёгкость и безопасность должны нас останавливать. Это позволило нам самим избежать несправедливых упреков в необъяснимой слепоте или беспринципности, когда истина — при взгляде из будущего — станет так очевидна. Мы — действующие лица непрекращающейся трагедии под названием «История», и знания потомков нам недоступны.

Этим кратким вступлением редакция посчитала возможным предварить публикацию работы М. Л. Гаспарова, которая, разумеется, совершенно самодостаточна и говорит сама за себя.

М. Немцов

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Михаил ГАСПАРОВ

МЕТРИЧЕСКОЕ СОСЕДСТВО ОДЫ СТАЛИНУ¹

Общепризнано, что стихи позднего Мандельштама группируются в циклы, ветвящиеся из единых первоначальных замыслов. Общепризнано, что такой цикл вырос и из Оды Сталину: Н. Я. Мандельштам насчитывает в нем с 12 января по 12 февраля 1937 г. 22 стихотворения.² Я позволю себе ограничить этот список до 16 по формальным соображениям: рассмотреть только те стихи, которые написаны тем же стихотворным размером, что и Ода. У Мандельштама не было обычая менять размер на ходу; поэтому естественно, что все вариации замысла, начатого таким-то размером, сохраняли этот размер и в отпочкованиях³. Поэтому, например, о таких стихотворениях сталинской темы, как «Средь народного шума и спеха» или «Если б меня наши враги взяли», написанных иными размерами, здесь речи не будет, разве что мимоходом. Предметом разбора будут следующие стихотворения — как бы два полуцикла с хронологическим перерывом между ними. Крайние даты взяты те, которые названы Н. Я. М.:

Еще не умер ты, еще ты не один — 15—16.1.1937.
В лицо морозу я гляжу один — 16.1
О, этот медленный, одышливый простор — 16.1.
Что делать нам с убитостью равнин — 16.1.
Не сравнивай: живущий несравним — 18.1.
Я нынче в паутине световой — 19.1.

Затем хронологический перерыв в полторы недели: видимо, на это время приходится главная, без отвлечений, работа над Одой. Через этот провал перекидывается одно, очень важное стихотворение:

Где связанный и пригвожденный стон — 19.1—4.2.1937.

Затем второй полуцикл:

Куда мне деться в этом январе — 1.2.1937.
Обороняет сон мою донскую сонь — 3—11.2.
Как светотени мученик Рембрандт — 4.2.
Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева — 4.2.
Еще он помнит башмаков износ — 7—11.2.
Люю, когда гортань сыра, душа — суха — 8.2.
Вооруженный зреньем узких ос — 8.2.

Как дерево и медь — Фаворского полет — 11.2.

Я в ливинный ров и в крепость погружен — 12.2.

Размер Сталинской Оды и этих стихотворений — чередование длинных и коротких ямбов с рифмовкой МЖМЖ. Длина строк колеблется от 6 до 4 стоп, четные строки должны быть не длиннее нечетных. В цикле, примыкающем к Оде, самые ранние стихи соблюдают самое контрастное чередование 6—4—6—4-ст. («Еще не умер ты...» и следующие), самые поздние сглаживают чередование до чистого 6-ст. ямба или почти чистого 5-ст. ямба; сама Ода стоит на полупути. Исходный размер, 6—4—6—4 МЖМЖ — это русский аналог того французского размера, который условно назывался «ямбы» и который со времен Шенье и Барбье прочно связывался с гражданской поэзией. Для Мандельштама это, конечно, было в высшей степени значимо. А размер, намечающийся в конце цикла, 5—5—5—5 МЖМЖ — это размер знаменитого пастернаковского перевода «Сталин» из Н. Мицшивили; он тоже, несомненно, звучал в сознании Мандельштама.¹

Я хотел бы говорить об этом материале только с литературной точки зрения. О внелитературной — лишь в двух словах. Смысл сталинской Оды, очень сложной, я понимаю в соответствии с тем, что говорит о себе сам Мандельштам в «Стансах» 1935 г., очень прямых. Это попытка «войти в мир», «как в колхоз идет единоличник» («Стансы»), «слиться с русской поэзией», стать «понятым решительно всем» (письмо Тынянову 21.1.1937). А если «мир», «люди», которые хороши, «русская поэзия» едины в преклонении перед Сталиным, то слиться с ними и в этом: разночинская традиция Мандельштама не допускала мысли, что один поручик идет в ногу, а вся рота не в ногу.

Я знаю, что такое понимание не для всех приемлемо, и что потому-то Оду так долго не печатали ни в России, ни на Западе.² Спорить я не буду, потому что спорить пришлось бы почти исключительно с Н. Я. Мандельштам, а на это я не имею нравственного права. Н. Я. совершила подвиг: она имела возможность просто уничтожить Оду, но вопреки чужим и собственным желаниям сохранила ее для нас (Н. Я. М., 197). Этого достаточно. Оспорить хотелось бы другое ее утверждение — не идеологическое, а филологическое: «Из Оды вышло множество стихов, совершенно на нее непохожих, противоположных ей, как будто здесь действовал закон об отдаче пружины... Искусственно задуманное стихотворение³ стало маткой целого цикла противоположно направленных, враждебных ему стихов» (194—195). Нам хотелось бы показать, наоборот, что стихотворения этого цикла подготавливают или развивают мотивы Оды в едином с нею направлении. Я постараюсь коснуться тем: пространство, время, суд, народ, творчество.

В первой половине цикла интереснее всего меняется подача **пространства**: от горизонтали равнин к вертикали гор. Последовательность такова. Сперва наслаждение: «величие равнин», их «дышащее чудо». Потом пресыщение: «одышливый простор», «убитость равнин» (двусмысленность), «голод их чуда» — и в ответ стремление к вертикали, к «крутояркам Камы». После этого — смягчение горизонтальности, «холмы» воронежские и тосканские; смягчение

мучительности, «ясная тоска», — и в ответ второй порыв вверх, от Крыма и Урала к Эльбрусу и свету и воздуху над ним. Там, где горизонтальная мучительность достигает предела, появляется образ «народов будущих Иуда»; там, где вертикальное облегчение достигает предела, появляется сам народ, которому нужен свет, хлеб и стих, а вместо Иуды — распятый спаситель-Прометей («Где связанный и пригвожденный стон...»).

В этом рубежном стихотворении «Где связанный и пригвожденный стон...» горизонталь и вертикаль находят, наконец, совмещение. Вертикаль названа все та же — гора, а на ней Прометей; но теперь эта гора окружена или полуокружена театром, в котором «все хотят увидеть всех», и театр этот, и без того по-гречески «растущий» ступень за ступенью, «встал на ноги»: горизонталью становится сам народ, и эта горизонталь стремится в вертикальное движение.

Так постепенно создается то пространство, в котором развертываются образы Оды Сталину: в середине — вертикаль с горой, превращающейся в героя, вокруг — горизонтальная площадь с народом — буграми голов, уходящими вдаль. О герое говорится: «он родился в горах», «Он свесился с трибуны, как с горы, В бугры голов» (взгляд сверху вниз; это скрещение вертикали и горизонтали — в средней строфе стихотворения), «глазами Сталина раздвинута гора». О площади говорится: «бугры голов», «чудная площадь» (и на ней — взгляд снизу вверх — «в шинели, в картузе» вертикальная фигура), «вдаль прищурилась равнина... как море без морщин... до солнца борозды» (земля — море — небо), «шести-клятвенный простор», «уходят вдаль людских голов бугры». Сперва утверждается вертикаль, затем вокруг расстилается плоскость. Именно такое пространство подсказывает образ «оси», который будет так важен для Мандельштама (кто хочет, может говорить о мифологических архетипах). Этот образ появляется в Оде трижды: «кто сдвинул мира ось», взаимодействие героя с миром; «ловить лишь сходства ось», тождество героя с самим собой; «ворочается счастье стержневое», результат его подвига, жатва хлеба, жатва рукопожатий.

(Отступление. У мотива «о том, кто сдвинул мира ось», есть, как кажется, неожиданный подтекст. Это два стихотворения С. Нельдихена из сборника «Органное многоголосье», П., 1922: см. Приложение. В первом исправителем оси выступает «озлобленный калмык», т. е. (на общепринятом тогдашнем эзоповом языке) Ленин, в другом — отшельник-эскимос; оба образа перекликаются в Оде и со Сталиным и с упоминанием «ста сорока народов». Кто видит в Оде исхищенное издевательство то ли над Сталиным, то ли над самим собой, может считать, что этот нельдихенский подтекст обыгрывается Мандельштамом сознательно; вероятно, однако, что реминисценция была произвольной, а внимание Мандельштама было обращено через ее голову на общую «космическую» образность ранней революционной поэзии типа «Кузницы» или «Мистерии-буфф». Любопытно, что стихи Нельдихена сами порождены реминисценцией из Г. Иванова — из стихотворения «Литография», кончавшегося «И жалобно скрипит земная ось»).

Если, таким образом, пространство Оды было подготовлено

начальными стихотворениями цикла, то этого нельзя сказать о другой категории — **времени**. Оно присутствует в них лишь намеками и лишь как личное, пережитое время: «Еще не умер ты...», воспоминания о Каме и Урале, «Я соглашался с равенством равнин...» и т. д. Время историческое, умопостигаемое, пришло в Оду издали из оглядки на «Стансы» и другие ранние воронежские стихи 1935 г.: в них судьба поэта вписывается в судьбу страны, в них суровая современность получает оправдание при взгляде из будущего: «мы говорить должны о будущем советской старины», отсюда перспектива и в прошлое («мир начинался...», «родовое железо»), и в будущее («покуда на земле последний жив невольник»).

Ода подхватывает эту установку на будущее. В первой ее строфе говорится еще «чтоб настоящее в чертах отозвалось»; во второй это настоящее раздвигается: «все младожавое его тысячелетье». В третьей уже «само грядущее — дружина мудреца», в предпоследней — вид на «завтра из вчера» и разговор, «который начался и длится без конца», и наконец, в последней — точка в этой бесконечности будущего: «воскресну я сказать, что солнце светит». Прошлое же захвачено Одой лишь на малую глубину: до тех мест, где «пластами боли поднят большевик»; это — строки в начале «Он родился в горах и горечь знал тюрьмы» и в конце «Его огромный путь — через тайгу И ленинский октябрь — до выполненной клятвы».

В середине Оды, где скрещиваются горизонталь и вертикаль, соприкасаются также прошлое и будущее — в словах «Он свесился с трибуны, как с горы, В бугры голов. Должник сильнее иска». Площадь, форум с трибуной — для всякого человека с гимназическим образованием это не только площадь демонстраций, но и площадь **суда**. Иск Сталину предъявляет прошлое за все то злое, что было в революции и после нее; Сталин пересиливает это настоящим и будущим. Несчастья — это случайности, чадающие вокруг большого плана. Решение на этом суде выносит народ, и оно непререкаемо: «народ, как судия, судит» (ср. давнее «О солнце, судия, народ» в «Сумерках свободы», где рядом было и «бремя, которое в слезах народный вождь берет»). В памятной эпиграмме против Сталина поэт выступал обвинителем от прошлого — по народному приговору он неправ и должен платиться и раскаиваться. В ранних воронежских стихах об этом говорилось: «Я должен жить, дыша и большевая», «Ты должен мной повелевать, А я обязан быть послушным». В Оде об этом сказано: «Я у него учусь — к себе не зная пощады», «Пусть недостойн я еще иметь друзей, Пусть не насыщен я и желчью и слезами» («слезы» народного вождя из «Сумерек свободы» переходят к его наказанному обвинителю). Наконец, в предпоследнем стихотворении нашего цикла, «Как дерево и медь...», повторяется: «я сердцем виноват», а дальше суммируются все главные мотивы Оды: изображение Сталина, «бесконечность расширенного часа», «бесчисленные друзья», «грозные площади с счастливыми глазами» (счастливые глаза вождя из Оды переходят к осчастливленному им народу).

Тема **народа** и сталинского дела неизменно сопровождается мотивом **дружбы** и друзей: «иметь друзей», «как все друзья», «бесчисленных друзей»; ср. в «Если б меня...» — «легион братских

очей», в «Стансах» — «еще побыть и поиграть с людьми». Поэт отрезает от себя и искупает свое прошлое именно ради этого слияния с народом. В начале сталинского цикла, в «Еще не умер ты...» Мандельштам уговаривал себя: «живи спокоен» в одиночестве со своим «сладкогласным трудом», — но самоуголаживание не сработало, одиночество оказалось неприемлемым. Поэтому вторая половина цикла, после перерыва, начинается стихотворением на ту же тему, но с противоположным смыслом, «Куда мне деться в этом январе?»: «Читателя! советчика! врача! На лестнице колючей — разговора б!» (ср. отчаянные письма того же времени; в частности, во втором письме к Чуковскому от начала 1937 г. появляется мотив «я — тень» из «Еще не умер ты...» и, что важнее, мысль о письме к незадуманному Сталину). Из этого одиночества в Оде поэт прорывается к воссоединению с народом, к «бесчисленным друзьям» на «грозных площадях» в предпоследнем стихотворении цикла; здесь он обретает облегчение («но разве сердце лишь испуганное мясо?») и движется к выстраданному (в «львином рве») успокоенному финалу последнего стихотворения: «Неограниченна еще моя пора (ср. сталинский разговор, который «длится без конца»: поэт доравнивается до вождя): И я сопровождал восторг вселенский, Как вполголосная органная игра Сопровождает голос женский» (поэт входит в мировую гармонию).

Воссоединение с народом преобразует в цикле трактовку темы **творчества**. Первый из видов творчества — это, понятно, поэзия. В начале первого полуцикла этот труд из «безгрешного» для себя становится «нужным» для народа: «Народу нужен стих таинственно-родной». В следующем, рубежном стихотворении, «Где связанный и пригвожденный стон», этот труженический стих наполняет собой целый театр, творцом его становится сам трудовой народ: являются образы «Эхсила-грузчика, Софокла-лесоруба». (Что Эсхил в автоэпитафии гордился не своими трагедиями, а своей борьбой за народную свободу, помнил каждый студент-филолог). Отсюда один шаг до Эхсила и Прометея в начале Оды; до строк «ему народ родной — Народ-Гомер хвалу утроит» в середине Оды (за этим образом — весь культ фольклора в сталинской культурной программе); а в конце Оды эта поэзия, вышедшая в народ, возвращается к человеку, опять становится словом «для сжатых губ» одинокого «чтеца»-читателя¹¹.

Но поэзия — это не единственный вид творчества. Образ Эхсила порождает образ Прометея, Прометей ассоциируется с Христом, а Христос является на картине Рембрандта: стихотворения «Где связанный и пригвожденный стон» и «Как светотени мученик Рембрандт» были закончены в один и тот же день. От уголька Прометея возникает образ графического рисунка в начале Оды; в стихотворении о Рембрандте он оплотневает в масляную живопись; а затем в стихотворении о Фаворском — в «дерево и медь» с изображением народа. В промежутке, в стихотворении «Пою, когда гортань сыра...» является образ одноголосой песни в устах народа; в «Обороняет сон...» эта песня становится хоровой; а в последнем стихотворении цикла, «Я в львиный ров...», значение ее расширяется до первобытных, праматеринских начал народного творчества. Так все искусства оказываются мобилизованы сталинским образом. А общий их исток

для поэта — проникновение в «жизнь», в суть, в колеблющую «ось земную» интуицией бергсоновских «узких ос» с их «зреньем», слухом («услышать ось земную», ср. «зоркий слух» в Оде), вкусом («сосущих ось земную»), осязанием («стрекало воздуха и летнее тепло») и обонянием («я чую все» — при всей расширенности смысла этого глагола). Об этом — стихотворение «Вооруженный зреньем узких ос»¹⁰, перечисляющее и изобразительное искусство, и поэзию, и музыку («И не рисую я, и не пою, И не вожу смычком черногolosым» — эпитет от пения Мариан Андерсон, которому посвящено и «Я в львиный ров...»).

Из всех этих видов творчества стержневым для Оды Мандельштам избирает **рисунок**: «Когда б я уголь взял для высшей похвалы... Я б воздух расчертил на хитрые углы... Я б поднял брови малый уголок...» и т. д. до «Я уголь искрошу, ища его обличья». Не следует считать, как делает комментатор последнего двухтомника (1, 587), что это нагромождение сослагательных наклонений «многозначительно... проводит черту между реальным автором и «лирическим героем» Оды» — это традиционный с античности одический прием «рекузации», позволяющий прославлять, сохраняя вид скромной уклончивости. Не следует также считать (там же), что «хитрые углы» — это «ремесленный прием... портретистов, расчерчивающих образцы и свою копию на квадраты»: «гремучие линии», «лепное, сложное... веко», по-видимому, свидетельствуют, что речь идет о построении объема из больших и малых плоскостей, — видимо, мандельштамовское изображение Сталина следует представлять по образцу портретов Ю. Анненкова или Н. Альтмана (кстати, оба эти художника, как известно, рисовали Ленина, и стиль их набросков был именно таков). Элементы портрета, перечисляемые в стихотворении, — бровь, мудрые глаза, лепное веко, твердый рот, морщинки, улыбка; через улыбку этот образ неожиданно связывается с прямо предшествующим циклу стихотворением «Когда заулыбается дитя» и с производным от него «Внутри горы бездействует камир», в котором еще М. Мейлах обнаружил «сталинские» мотивы¹¹.

На фоне ряда сослагательных наклонений в Оде резко выделяется изъявительное: «И в дружбе мудрых глаз **найду** для близнеца, Какого, не скажу¹², то выраженье, близясь К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца» и т. д. По смыслу, «близнецом» здесь назван портрет; но отчего такая странная метафора? Можно предположить: оттого, что в портрете сходятся черты, взятые от оригинала, и черты, неустранимо привносимые портретистом, и это сближает в нем героя с художником. «Одно лишь **сходство**», «**сходства ось**» не случайно рифмует игрою слов с «угольком, в котором все **сошлось**», сошлось от оригинала и от портретиста; Мандельштам не мог не знать брошюры Н. Евреинова «Оригинал о портретистах» (1922), где демонстрировалось, как разные художники привносят черты собственного облика в один и тот же оригинал. Пастернаковские стихи о «**Художнике**», подсказавшие Мандельштаму его тему («знание друг о друге предельно крайних двух начал») тоже, как известно, на противоположном полюсе от Сталина имели в виду не только самого Пастернака, но и Г. Леонидзе, задумывавшего тогда поэму о Сталине. Но у Пастернака художник приближен к

Герою («не гусяр и не балакирь»), а у Мандельштама к Народу («народ-Гомер»); его отношение к герою — не равного к равному, а сына к отцу. Слияние со Сталиным в «близнеце»-портрете и через него слияние с народом в «буграх голов», уходящих вдаль, — к этому ведет все построение Оды. Для этого и понадобилась Мандельштаму тема рисунка.

Таким образом, стихотворения второй половины цикла, как мы видим, развивают преимущественно мотивы народа, творчества, страдания и искупления, возникшие у Мандельштама не с самого начала цикла, а лишь на пороге Оды и получившие разработку в Оде. Таковы «Куда мне деться в этом январе» (бегство от одиночества), «Как светотени мученик Рембрандт» (искупление, творчество), «Пою, когда гортань сыра, душа — суха» (народная первобытная песня с кавказскими ассоциациями, см. ВСб., 287), «Вооруженный зреньем узких ос» (творчество), «Как дерево и медь — Фаворского полет» (творчество, площадь с народом, история — «расширенный час», «с временем соседи»), «Я в львиный ров и в крепость погружен» (страдание, творчество, народная первобытная песня). Тема пространства получает завершение в «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева»: отрешение от Крыма (и подобного ему Средиземноморья), примирение со своей ссыльной участью — Воронеж уже не противопоставляется Уралу и Поволжью, а сближается с ними, «вот все мои права». Тема времени в последний раз оживает в стихах о Тифлисе — бывшая тифлисская бедность служит общим знаменателем для поэта и Сталина. Самое близкое Оде стихотворение — «Обороняет сон мою донскую сонь» (в автографе еще слитое с ней — 1,415 и 433-434): здесь единственный раз прямо названы Москва и Кремль, графический образ Сталина («и бровь, и голова Вместе с глазами полюбовно собраны») соседствует с образом народа («любопытные ковры людского говора»), а тема «рабу не быть рабом» окрашивает и мотив бедности в стихах о Тифлисе, и мотив кавказской и океанийской инонародности («ста сорока народов чтя обычай») в «Пою, когда гортань сыра...» и «Я в львиный ров...»

Религиозных аспектов содержания Оды я. рассматривать не буду, они хорошо разобраны Г. Фрейдиным. Замечу лишь, что и эти мотивы выходят за пределы Оды в смежные с нею стихотворения. Оба центральные мотива, и «искупления» и «сына и отца», отождествляют поэта с Христом, а отождествление это прямо выражено только в стихотворении «Как светотени мученик Рембрандт». В Оде отсюда — только концовочное «Воскресну я сказать, что солнце светит». А в «Обороняет сон...» этот мотив расширяется в неожиданную строчку о стране-земле, «где смерть уснет, как днем сова», — идея воскресения распространяется на все освобожденное человечество (ср. в «Если б меня наши враги...» тот же образ: «на земле, что избежит тленья»). Эта тема преодоления смерти уже предвещает «Стихи о неизвестном солдате», которые Мандельштам напишет в следующем месяце; ассоциации в них с идеями Н. Федорова выявлены М. Живовым¹³.

И последнее. В Оде Сталину и других воронежских стихах Мандельштам пишет многое противоположное тому, что писал раньше. Это не только шокирует мандельштамоведов, это вызывало удивление и у самого Мандельштама; случаи его сомнений береж-

но фиксирует Н. Я. Раздумье на эту тему представляет собой четверостишие, написанное в середине работы над Одой, 20 января 1937 г., и в нем Мандельштам решает спор между бессознательной своей потребностью в палинодической Оде и сознательным сомнением в ней, — решает в пользу бессознательного:

Как землю где-нибудь небесный камень будит,
Упал опальный стих, не знающий отца.
Неумолимое — находка для творца —
Не может быть другим, никто его не судит.

Здесь прямо сказано, что «опальный стих», нелюбезный ни поэту, ни людям, «не может быть другим», потому что он — свыше. Кажется, в этих стихах не отмечалась реминисценция из С. В. Шервинского (сб. «Лирика», М., 1924 — см. Приложение), которое кончается: «И людей пленит беспечный **Сын, не знающий отца**, — Стих, рожден от правды вечной, Не открывшей мне лица». «От правды вечной» бессознательно производил Мандельштам свои стихи о Сталине.

Я намеренно не ставлю вопроса, хороши или нет сталинская Ода и смежные с ней стихотворения Мандельштама. Оценка — не дело науки, она — дело вкуса каждого читателя. Я хотел лишь показать, как тесно связана Ода со всеми без исключения стихами, написанными во второй половине января и феврале 1937 г. (а через них — с предшествующими и последующими циклами, и так со всем творчеством Мандельштама). С. С. Аверинцев когда-то сказал, что из корпуса стихов Ахматовой можно изъять цикл «Слава миру» 1950 г. (NB как и поступают все издатели), и это будет совершенно беспоследственно, а сталинскую Оду изъять из корпуса стихов Мандельштама нельзя: порвутся органические связи и пострадает целое. Я только детализировал это наблюдение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все цитаты — по изд.: О. Мандельштам, Сочинения, в 2-х тт. М., 1990; Н. Я. Мандельштам, Воспоминания, М., 1989 (сокр.: Н. Я. М.); «Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама», ред. С. С. Аверинцев и др., Воронеж, 1990 (сокр. ВСб.).

² В комментарии (ВСб., 285) названы 16 стихотворений между 18 января и 12 февраля; в «Воспоминаниях» начало цикла отодвинуто к 12 января.

³ И наоборот, когда стихотворение на тему цикла пишется новым размером, мы можем с уверенностью говорить о видоизменении замысла. Так, ядром цикла о щегле являются два стихотворения «Детский рот жует свою мякину» и «Мой щегол, я голову закину» (с почти тождественной средней строфой); по стихотворному размеру (и по «птичьему сравнению», ВСб., 268—269) к ним примыкает «Нынче день какой-то желторотый» и поэтому может считаться продуктом того же творческого замысла, хотя там речь идет не о щегле, а о Петербурге; а по теме к ним примыкает «Когда

щегол в воздушной сдобе», но здесь размер меняется из хоря на 4-ст. ямб, и это — сигнал перестройки замысла: вместо улыбки и обращения на «ты» — «клеветает клетка» и подача от третьего лица.

¹ К «Сталину» Мицшвили—Пастернака восходит и концевочная анаграмматическая рифма Оды («стали — имя славное... застали»). Перевод Пастернака кончался: «Будь гордостью еще особой нам и Нашей славой, человек из стали». Впрочем, эта игра слов была популярна в «сталинской» поэзии всех трех десятилетий.

⁵ Первая публикация на Западе — 1975, в СССР — 1989. Многочисленны были попытки показать, что Ода на самом деле написана эзоповым языком и скрывает отрицательное отношение к Сталину; последнее и самое утонченное исследование в этом направлении — Л. Ф. Кацис, *Поэт и палач, «Литературное обозрение»*, 1991, 1, с. 46—54; эта же тенденция — в комментарии П. М. Нерлера к изд. 1990. Лучшим возражением против этого может служить внутренняя рецензия П. Павленко для наркома Н. Ежова, опубликованная В. Шенталинским в журнале «Огонек», 1991, 1, с. 20: «Советские ли это стихи? Да, конечно. Но только в «Стихах о Сталине» это чувствуется без обиняков...». Если Мандельштам зашифровал «истинный» смысл своего стихотворения так, что даже литконсультант НКВД не усомнился в его лояльности, то до читателей он заведомо не дошел бы и остался бы игрой поэта с самим собой и грядущими интерпретаторами.

⁶ Признаком «искусственности», «заданности» Оды часто считается то, что Мандельштам, в противоположность своим привычкам, сочинял ее не «на слух», а за рабочим столом («Просто Федин какой-то!» — Н. Я. М., 195). Маяковский тоже однажды в жизни засел на месяц сочинять стихи не «на ходу», а взаперти — станем ли мы от этого считать поэму «Про это» искусственной и неискренней?

⁷ Герой крупным планом на трибуне и мелкоголовая толпа без края внизу — схема популярнейшей картины А. Герасимова «Ленин на трибуне» (1929—1930). Но движение Ленина направлено вперед и вверх, а движение Сталина у Мандельштама — вниз, к народу.

⁸ Образы Прометея-благодетеля (не испугателя!) и Орфея-творца одновременно сближены со Сталиным в стихотворении Мицшвили, переведенном Пастернаком: «Он («твой край») Прометеевым огнем согрел Тебя, и ты, по старой сказки слову, Из зуб дракона нижешь тучи стрел, — Орфей, с рабов сдвигающий оковы». На этот подтекст обратил наше внимание А. С. Кушнер.

⁹ «По предположению И. М. Семенко, имеется в виду В. Яхонтов: не было ли замысла, чтобы эта Ода вошла в репертуар В. Яхонтова?» (1, 588). «Сжать губы» этому противоречит.

¹⁰ Концовка этого стихотворения «О если б и меня когда-нибудь могло Заставить... стрекало воздуха... Услышать ось земную, ось земную» — копирует концовку стихотворения Н. Гумилева «Деревья»: «О если бы и мне найти страну, В которой мог не плакать и не петь я (ср. «и не пою» у Мандельштама), Безмолвно поднимаясь в высоту Неисчислимыя тысячелетья!» Связь образа (мирового) дерева с образом мировой оси здесь несомненна.

¹¹ М. Б. Мейлах, «Внутри горы безмолвствует кумир»: к сталинской теме в поэзии Мандельштама, ВСБ., 416—426.

¹² И. А. Бродский указал нам, что слова «какого, не скажу» восходят к разговорному обороту, обычному в речи А. Ахматовой и ее круга. Образ «близнеца» — самый неясный в стихотворении. Для любого советского читателя первый напрашивающийся «близнец» Сталина — Ленин. Для Г. Фрейдина это — сам поэт-художник: см. G. Freidin, *A coat of many colours: O. Mandelstam and his mythologies of self-presentation*, Berkeley — Los Angeles, 1987, p. 250—271; Id., *Mandelstam's Ode to Stalin: history and myth*, „The Russian Review“, 1982, p. 400—426. На наш взгляд, это лучшее, что до сих пор написано об Оде.

¹³ Автор глубоко признателен В. М. Живоу за возможность познакомиться с его работой в рукописи.

1

От старости скрипит земная ось;
На ней вертелся долгими веками
Тяжелый шар, дымящийся парами,
Водой, огнем пронизанный насквозь.

И мастера у Бога не нашлось,
И он решил, что люди могут сами
Ее исправить рыжими руками, —
Ведь многое в делах им удалось.

Но человек из своего жилища
Давно устроил для себя кладбища
И к звукам разрушения привык;

И лишь один над пеплом у обрыва
Поднял глаза змеиною отлива, —
И это был озлобленный калмык.

2

Отшельник-эскимос запряг собак
И на охоту выехал за льдины, —
Хотелось свежей жирной моржевины, —
При запахе ее вкусней табак.

На полюсе конец ось земной,
Точенорезный стержень заржавелый,
Погнулся; терся ком оледенелый,
Скрипел в воронке синеватый слой.

И эскимос услышал странный скрип:
— Кто там на льдине будто кости пилит?..
У берегов нигде моржи не выли,
Графитный лед полосками прилип.

— Поехать, посмотреть, кто — костепил? —
Собаки дернулись, кусая, лая...

— О чудо! странная какая свая!.. —
И сани эскимос остановил.

— Хорошая находка — летний дом
На этой свае был бы очень крепок,
Попробовать свалить, — лдяных прилепок
На ней немного, — обрублю багром. —

Качнул, — шатается в хромой дыре,

Качнул еще и вытянул из ямы,
Перебирая плоскими руками;
Запахло на снегу, как на костре.
 Взвалил, донес до льдин, лежавших вкось,
Но столб о что-то в небе зацепился
Концом невидным; эскимос скривился,
Споткнулся, выронил земную ось.
 И медленно проткнулся хрипый лед,
И ось прошла сквозь ком, застряла туго,
Ком наклонился на седьмую круга,
Окрасил льдины солнечный восход...
 Какая небывалая зима! —
Февраль, а поле — пестрая решетка,
Озерное стекло прозрачно, четко,
Как цейсовский двойной анастигмат.
 У пулковских раскрытых горловин
К подзорным трубам липнут астрономы:
Склонились к солнцу ледяные комы
От неизвестных никому причин.

* * *

С. Шервинский

Душу негой услаждают
Злая лень и пустота.
Самовольные уста
Стих бессмысленный рождают.

Чувством беден, словом щедр,
Нерешительный немею:
Не хочу иль не умею
Пробудить душевных недр?

Но, быть может, стих бездомный,
Как случайное дитя,
Будет полон жизни томной,
В мир явившийся шутя,

И людей пленит беспечный
Сын, не знающий отца, —
Стих, рожден от правды вечной,
Не открывшей мне лица...

〈ОДА〉

Когда б я уголь взял для высшей похвалы —
 Для радости рисунка непреложной, —
 Я б воздух расчертил на хитрые углы
 И осторожно и тревожно.
 Чтоб настоящее в чертах отозвалось,
 В искусстве с дерзостью граница,
 Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,
 Ста сорока народов чтя обычай.
 Я б поднял брови малый уголок
 И поднял вновь и разрешил иначе:
 Знать, Прометей раздул свой уголёк, —
 Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

Я б несколько гремучих линий взял,
 Все моложавое его тысячелетье,
 И мужество улыбкою связал
 И развязал в ненапряжённом свете,
 И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,
 Какого не скажу, то выраженьё, близясь
 К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца
 И задыхаешься, почуяв мира близость.
 И я хочу благодарить холмы,
 Что эту кость и эту кисть развили:
 Он родился в горах и горечь знал тюрьмы.
 Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!

Художник, береги и охраняй бойца:
 В рост окружи его сырым и синим бором
 Вниманья влажного. Не огорчить отца
 Недобрым образом иль мыслей недобором,
 Художник, помоги тому, кто весь с тобой,
 Кто мыслит, чувствует и строит.
 Не я и не другой — ему народ родной —
 Народ-Гомер хвалу утроит.
 Художник, береги и охраняй бойца:
 Лес человечества за ним поёт, густея,
 Само грядущее — дружина мудреца
 И слушает его все чаще, все смелее.

Он свесился с трибуны, как с горы,
 В бугры голов. Должник сильнее иска.
 Могучие глаза решительно добры,
 Густая бровь кому-то светит близко,
 И я хотел бы стрелкой указать
 На твёрдость рта — отца речей упрямых,

Лепное, сложное, крутое веко — знать,
Работает из миллиона рамок.
Весь — откровенность, весь — признанья медь,
И зоркий слух, не терпящий сурдинки,
На всех готовых жить и умереть
Бегут, играя, хмурые морщинки.

Сжимая уголёк, в котором все сошлось,
Рукою жадною одно лишь сходство клича,
Рукою хищною — ловить лишь сходства ось —
Я уголь искрошу, ища его обличья.
Я у него учусь, не для себя учась.
Я у него учусь — к себе не зная пощады,
Несчастья скроют ли большого плана часть,
Я разыщу его в случайностях их чада...
Пусть недостоин я еще иметь друзей,
Пусть не насыщен я и желчью и слезами,
Он все мне чудится в шинели, в картузе,
На чудной площади с счастливыми глазами.

Глазами Сталина раздвинута гора
И вдаль прищурилась равнина.
Как море без морщин, как завтра из вчера —
До солнца борозды от плуга-исполина.
Он улыбается улыбкою жнеца
Рукопожатий в разговоре,
Который начался и длится без конца
На шестиклятвенном просторе.
И каждое гумно и каждая копна
Сильна, убориста, умна — добро живое —
Чудо народное! Да будет жизнь крупна.
Ворочается счастье стержневое.

И шестикратно я в сознании берегу,
Свидетель медленный труда, борьбы и жатвы,
Его огромный путь — через тайгу
И ленинский октябрь — до выполненной клятвы.
Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, что солнце светит.
Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
Для чести и любви, для доблести и стали
Есть имя славное для сжатых губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

Станислав ДЖИМБИНОВ

ВОЗВРАЩЕНИЕ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

Чтобы понять, что произошло у нас с русской философией, проделаем такой мысленный эксперимент: представим себе, что то же самое произошло бы у нас с русской литературой. То есть, что нам оставили бы только «революционных демократов» и созвучных им писателей — материалистов-безбожников. Для чистоты и простоты эксперимента обратимся только к самым крупным именам. Итак, издаем, ценим и изучаем только писателей «прогрессивных» в вышеназванном смысле. Остались бы, пожалуй, только два писателя — М. Салтыков-Щедрин и Н. Некрасов, да и то оба с некоторой натяжкой — Щедрин все-таки автор «Губернских очерков», а Некрасов — автор «Власа», в которых столько любви к святой Руси с ее юродивыми и нищими. А теперь посмотрим, кого бы мы не досчитались, не стали бы ни издавать, ни изучать. Прежде всего, конечно, Толстого и Достоевского, их религиозность не вызывает ни малейших сомнений. (Мало кто знает, что в 1928 году к 100-летию рождения Л. Толстого, в Москве, в государственном издательстве «Атеист», вышла книга под названием «Лев Толстой как столп и утверждение поповщины» с трогательным подзаголовком «Сборник полезных материалов» (предназначенных, разумеется, для «агитаторов, горланов, главарей»). Книга была издана огромным для того времени тиражом — 10 тысяч экземпляров, но увы, вскоре попала в спецхран — не из-за своего названия, поверьте, — название вполне в духе времени, а только потому, что наряду с руководящими статьями Р. Люксембург и Л. Аксельрод туда попала и руководящая статья Л. Троцкого. Но это к слову.)

Вслед за Толстым и Достоевским исчез бы и Гоголь: всем известно, чем он кончил. Вслед за Гоголем, после некоторых колебаний, пришлось бы отказаться и от Пушкина и Лермонтова, так как отнести их к числу представителей материалистического мировоззрения не представляется возможным. А дальше неиздаваемые и неизучаемые посыпались бы градом: Державин, Жуковский, Батюшков, Крылов, Карамзин, Баратынский, Тютчев, Кольцов, А.К. Толстой, Гончаров, А.Н. Островский, Лесков, Писемский, да что тут считать — на всю великую русскую литературу было, пожалуй, только два классика-атеиста — Тургенев и Чехов, — но и они передовым (разрушительным) течениям своего времени не особенно сочувствовали, так что сблизать их с революционными демократами можно только против их воли. Словом, остались бы мы с Салтыковым-Щедриним и Некрасовым. К счастью, все это только страшный сон, и ничего подобного не произошло (хотя, в скобках, к сборнику о Толстом до-

бавлю еще один поразительный и столь же малоизвестный факт: за все 20-е годы у нас не вышло ни одного собрания сочинения Пушкина, были только избранные однотомники, первое собрание сочинений вышло лишь в 1930 году в 6-и томах с руководящей статьей тов. Луначарского об исторической ограниченности Пушкина — в качестве приложения к журналу «Красная нива». Привожу этот факт как материал к размышлению: мы до сих пор так любим идеализировать 20-е годы, а они прекрасно обошлись без собрания сочинений Пушкина, предпочитая издавать многотомные собрания сочинений В. Лидина, М. Кольцова и других гигантов той эпохи, многим из которых к тому времени не было и тридцати лет от роду. Славное было время). Но в 30-е годы ситуация резко изменилась, а 37-й год людям старшего поколения запомнился прямо-таки как год Пушкина: Пушкина навязывали в сотнях изданий до явного перебора, как бы забывая, что празднуют 100-летие убийства поэта. Что же касается Толстого и Достоевского, то еще в 20-е годы были начаты полные собрания их сочинений (Достоевского — в 1926 году, Толстого — в 1928, оно растянулось на 30 лет, ибо состояло из 90 томов).

Словом, литературу у русского народа отнять не удалось. Тем удивительней, что с философией это удалось сделать так полно и совершенно. Прежде всего история русской мысли была разделена на две вопиюще неравные части: революционно-демократическую, «прогрессивную» (то есть всех тех, кто содействовал гибели исторической России) и «реакционную», религиозную. И количественное, и качественное соотношение этих двух частей можно для наглядности выразить так: 5% и 95%. Пять процентов издавались и комментировались до изнеможения (впрочем, тоже достаточно бездарно: верх наивности думать, что у нас были возможны выдающиеся труды о Добролюбове и Чернышевском. Достаточно сказать, что главным специалистом по Добролюбову до войны был главный цензор всея Руси, начальник Главлита П.И. Лебедев-Полянский). Что же касается 95 процентов, то есть, по существу, всего массива русской философии, то он был объявлен как бы несуществующим: не только издавать и комментировать, но даже ругать этих философов сколько-нибудь подробно было нельзя (не случайно первая книга, целиком и полностью посвященная такой ругани — «Русская религиозная философия» В. Кувакина — появилась только в 1980 году, то есть почти «под занавес», и автор, наверное, не на шутку гордился тем, что пробил «заговор молчания»). Хотя что лучше: молчание или заборная брань — это еще вопрос).

Напомним основные даты, ограничившись лишь XX веком. После октября 1905 года цензура в России по существу была отменена. Начался бурный, трудно предстивимый сейчас, расцвет русской философской мысли. Что ни год, то одна, а то и две великие философские книги. Рождался новый, четвертый по счету, дар России миру (после иконы, литературы и музыки) — русская мысль. Словно чувствуя, что времени осталось мало — всего 10-12 лет — философы спешили, закладывая гранитные глыбы в основание будущего здания. Началась война, но и она не остановила духовного творчества. Чтобы не быть голословным, назову основные книги:

- 1914 год — «Столп и утверждение истины» П. Флоренского,
- 1915 год — «Предмет знания» С. Франка,
- 1916 год — «Смысл творчества» Н. Бердяева,

1917 год — «Свет невечерний» С. Булгакова,

1918 год — «Смысл жизни» Е. Трубецкого, «Об общественном идеале» П. Новгородцева», «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова.

1918 год... Уже гасили свет, уже нельзя было писать в темноте, а философы спешили, и книги каким-то чудом выходили (у большевиков в первые годы просто «не доходили руки» до всего). Говорят, что если бы Россию не уничтожили в 1917 году, то через два десятилетия (то есть к 1937 году) она стала бы самой богатой и процветающей страной в мире. Не знаю, но вполне допускаю такую возможность. Но что я точно знаю — если бы русской философии была дана возможность еще целых два десятилетия свободно развиваться у себя на родине, были бы созданы ценности трудно представимого сейчас мирового значения, сопоставимые с русской литературой XIX века.

О значении русской литературы лучше всех сказал В. Розанов: «Собственно — гениальное и как-то гениально-урожденное — в России и была только одна литература. Ни вера наша, ни церковь наша, ни государство — все уже не было столь же гениально, выразительно, сильно. Русская литература, несмотря на всего один только век ее существования — поднялась до явления совершенно универсального, не уступающего в красоте и достоинствах своих никакой нации, не исключая греков и Гомера их, не исключая итальянцев и Данта их, не исключая англичан и Шекспира их и, наконец — даже не уступая евреям и их Священному писанию, их «иератическим пергаментам». Тут дело в самоощущении, в душе, в сердце. Тот век, который Россия прожила в литературе так страстно, этот век она совершенно верила, во всякой строчке своей верила, что переживает какое-то священное писание, священные манускрипты... И это до последнего времени, до закрытия всех почти газет, вот до рокового 1918 года...»¹.

Это Розанов написал хладенющей рукой в Сергиевом Посаде в 1918 году, за полгода до смерти от голода, в статье «С вершины тысячелетней пирамиды. (Размышление о ходе русской литературы)», которую уже негде было напечатать, и статья терпеливо прождала публикацию 72 года...

Случайно ли, что лучшее слово о русской литературе сказал философ? Конечно, нет: философия и есть то, что в науке называют фундаментальными исследованиями, без которых вся эмпирическая часть не сможет осмысленно развиваться.

Незадолго до первой мировой войны возникли первые русские философские издательства. Приятно вспомнить, что два лучших и серьезнейших издательства — «Путь» и «Г. Леман и С. Сахаров» — возникли в Москве, а не в блистательном Санкт-Петербурге. «Путь» же начал и неслыханную серию монографий — «Русские мыслители». Всего успели выйти три книги — «А.С. Хомяков» Н. Бердяева, «А. А. Козлов» С. Аскольдова (автор — внебрачный сын А. Козлова) и «Г.С. Сковорода» В. Эрн, в предисловии к которой дано, может быть, лучшее определение особенностей русской философии. Готовились книги В. Бородаевского о К. Леонтьеве, Н. Бердяева о Н. Федорове, Вяч. Иванова о Ф. Тютчеве, П. Флоренского об о. Серрапионе Машкине, В. Зеньковского о Н. Гоголе, С. Розанова об А.И. Бухареве... Издательство «Путь» просуществовало семь лет (1910-1917), выпустило всего 40 книг, но какие это были книги! Полные гершензоновские

издания И. Киреевского и П. Чаадаева (каждый в 2-х томах), до сих пор непревзойденный труд Е. Трубецкого «Мирозозерцание Вл. Соловьева» (2 тома), двухтомник С. Булгакова «Два града» и его же «Философия хозяйства», «Борьба за Логос» В.Ф. Эрна, названные выше «Столп...» Флоренского и «Свет не вечерний» С. Булгакова.

Да, это не сравнить с политиздатовской чертовщиной, семьдесят лет заменявшей нам русскую мысль.

Но вернемся к истории. 1922 год. Высылка «людей мысли» за границу. Здесь самое примечательное то, что всех пришлось высылать насильно, под страхом смертной казни (каждый давал подписку, что будет расстрелян, если попытается вернуться). Никто не покинул родину по своей воле. Вот список высланных философов: Н. Бердяев, С. Булгаков, С. Франк, Н. Лосский, И. Ильин, Л. Карсавин, Б. Вышеславцев, Ф. Степун, И. Лапшин...

Л. Шестов еще до революции жил за границей, Д. Мережковский уехал раньше, в 1920 году, В. Розанов умер в 1919-ом... Кто же остался? Из великих философов остались только о. Павел Флоренский и совсем молодой (в 1922 году ему было 29 лет) А. Лосев. Обоих, разумеется, ждали арест и лагерь (Флоренского расстреляли, а Лосев после лагеря прожил еще полвека и чуть было не сделался марксистом. Об этом больно писать).

Почему-то не выслали М. Гершензона, вдохновителя сборника «Вехи», но он вскоре умер (в 1925 году).

Кажется, последней «идеалистической» русской книгой был 4-й том «Писем» Вл. Соловьева, вышедший в 1923 году. Дальше пролегал пустыня 20-40-х годов, в которой все же было несколько оазисов. В 1927-30 гг. вышли, пусть крохотным тиражом (от 500 до 1500 экземпляров) целых восемь книг А.Ф. Лосева, а в 1935 году произошло еще одно примечательное событие — в очередном томе «Литературного наследства» (№ 22-24) были напечатаны сразу пять неизвестных ранее «Философических писем» П. Чаадаева (при этом обнаруживалось, что публиковавшееся ранее под номером 4 в гершензоновских изданиях письмо «О зодчестве» вообще не входит в состав «Философических писем», так что по сути дела было известно лишь три письма из восьми). В том же номере «Литературного наследства» была и еще одна бесценная публикация — обширная автобиография Константина Леонтьева «Моя литературная судьба». Вот, пожалуй, и все, что было сделано в довоенные годы.

Наша знаменитая литературная «оттепель» конца 50-х — начала 60-х годов (1955-1962), пожалуй сравнима с 20-ми годами, обходившимися без Пушкина. Буквально ничего не было сделано в эти годы для издания или комментирования русской религиозной философии. По странной случайности на 1956 год (пик «оттепели») падает 100-летие со дня рождения В.В. Розанова. Но «не токмо реци, но и помыслити» о том, чтобы как-то отметить эту дату в печати никто не посмел. На первый взгляд это может показаться загадочным. Но только на первый взгляд. Вся наша «оттепель», как и ее носители — «шестидесятники», пришедшие к власти во времена «перестройки», были людьми совершенно безрелигиозными, и поэтому для них русская философия просто не существовала. Да что 1956 год! Тридцать лет спустя, в 1986 году, исполнилось 100 лет со дня рождения другого русского мыслителя — Георгия Федотова. Но по-прежнему «ни реци, ни помыслити» — слишком рано, оставалось ждать еще

целых два года. Но не будем забегать вперед.

Все-таки что-то происходило, хотя и на большой глубине. В 1954 году, то есть, в сущности, даже до оттепели, почти на другой день после смерти Сталина, в Издательстве иностранной литературы в Москве появился русский перевод книги Н.О. Лосского «История русской философии». Издание было закрытое, нумерованное, с грифом «Рассылается по особому списку», тираж его, вероятно, был где-то между пятьюстами и одной тысячей экземпляров. Рассылалось оно, разумеется, только товарищам, «проваренным в чистках, как соль», но все-таки оно было, и в библиографических ссылках разрешалось его называть. Правда, перевод был достаточно малограмотный, даже имена философов переводчик не всегда писал правильно — например, вместо Шилкарского — «Сцилкарский», вместо Кобылинского — «Кобилинский», но что особенно курьезно — названия книг философов и цитаты из них были переведены с английского перевода и «волшебным» образом преобразились. (За последний год вышли два переиздания этой книги, в «Советском писателе» и «Высшей школе», — в первом издании вообще не изменено ни слова, а во втором — самые грубые ляпсусы устранены, но цитаты по-прежнему идут в обратном переводе с английского. А ведь наверняка существует и русский оригинал «Истории русской философии», да где уж двум нашим могучим издательствам до него дотянуться.)

Спустя два года, в 1956 году, в том же Издательстве иностранной литературы и в том же закрытом номерном издании, вышла и по сей день самая лучшая «История русской философии» В. Зеньковского (2 тома). Тут уж хотя бы не нужно было делать обратный перевод. Обе работы — Лосского и Зеньковского — были в спецхранах больших библиотек, но до широкого читателя они стали доходить в виде бледных ксерокопий разве что в 70-е годы...

В том же 1956 году исполнилось 100 лет со дня смерти П.Я. Чаадаева, и в издательстве Академии наук было объявлено однотомное собрание его сочинений. Но годы шли, книга не выходила, и вскоре стало известно, что книгу «зарезали». Поразительно, что даже Чаадаев был «непроходим» для нашей «оттепели»! Дело в том, что сочинения Чаадаева были запрещены до 1905 года, а теперь мы поняли, что они запрещены (по крайней мере, для отдельного издания) и после 1917 года. Нетрудно проверить и убедиться, что все отдельные издания сочинений Чаадаева были изданы в короткий промежуток между 1906 и 1917 годами. Не сразу вспомнишь хоть еще одну такую фигуру: запрещен до 1905 и после 1917 года... Да и были ли такие в истории России?

Объяснить этот загадочный феномен не так уж и трудно: определенный заряд русофобии делал Чаадаева неприемлемым для старой и новой государственной власти. Первый сборник Чаадаева, весьма неполный, появился только через 30 лет после 1956 года, уже в начале «перестройки», в 1987 году в издательстве «Современник», а уже через год за ним последовал достаточно полный сборник в том же издательстве (оба под редакцией и с предисловием Б. Тарасова).

Но вернемся в далекие уже 60-е годы. С 1960 «оттепельного» года в издательстве «Советская энциклопедия» выходила вполне официозная «Философская энциклопедия». Были там статьи о русских философах-идеалистах, но написанные в самом ортодоксальном зубодробительном духе. И вдруг в 1967 году, с IV тома, с редакцией

произошло какое-то чудо. В этом томе появился десяток статей совсем тогда еще молодого, 30-летнего С. Аверинцева. Помню, как из уст в уста передавались слова одного московского священника, который, прочитав статью С. Аверинцева «Православие», сказал: такую статью каждый из нас мог бы подписать, не изменив ни единого слова. И эта статья, большая статья на две с половиной страницы, напечатана в официальной советской энциклопедии! Это было неслыханно... Правда, к статье была коротенькая приписка, подписанная другой фамилией, где давалась официальная атеистическая точка зрения, но кто же читал эту приписку, кто обращал на нее внимание?.. Она четко была отделена от статьи Аверинцева.

Но главное событие произошло два года спустя, в 1970 году, когда вышел последний, пятый том «Философской энциклопедии». Это была настоящая сенсация. Жаль только, что том охватывал лишь небольшую часть букв алфавита — с середины буквы «с» до конца, до «я». Помню, как мой товарищ не только с изумлением, но даже с испугом, показал мне статью «В. Соловьев» и предложил сравнить со статьей об Энгельсе в том же томе. Статья о Соловьеве была больше по размерам! Под ней стояли сразу четыре подписи, начиная с В. Асмуса и кончая моим другом С. Хоружим. Но главное все-таки не размер статьи, а ее тон: серьезный, деловой, вдумчивый, без гнусного марксистского заушательства. Я начал изучать том и прежде всего составил (карандашом, на форзаце в конце тома) полный список статей С. Аверинцева, чтобы потом, не спеша, по порядку, читать их друг за другом и наслаждаться. Да, это было почти физиологическое наслаждение. Не только тон, но и сама фактура статей была совсем иная: густая, насыщенная и насыщающая. Это был голос из другого мира. Среди нас жил и работал современный светский богослов, по возрасту — почти наш ровесник. Таким был и С. Булгаков, пока не принял сан в 1918 году.

С. Аверинцев с редкой гармоничностью одинаково полно усвоил опыт и европейской, и русской культуры. Он воскресил тип русского европейца, русского скитальца по Европе, о котором так любил писать Достоевский (потому что чувствовал его в себе) и который, казалось бы, полностью был истреблен у нас еще в предвоенные годы... Все-таки борьба с духом бесполезна: он неистребим и неискореним.

В пятом томе было целых двадцать семь статей Аверинцева, сама их тематика уже казалась невероятной для советского (лучше сказать «подсоветского») издания: София, Спасение, Теодицея, Хилизм, Эсхатология... Только в энциклопедии и можно было об этом писать, попробуйте представить себе статью о Софии в журнале «Вопросы философии»...

Аверинцев показал, что можно составить себе имя на статьях в... справочном издании, где, казалось бы, самый характер статьи исключает индивидуальность. Конечно, в эти же годы был у него и цикл статей в «Вопросах литературы» (но только не в «Вопросах философии»), были статьи в малотиражных научных сборниках, но статьи в энциклопедии почему-то особенно дороги, их не затмили и более поздние статьи в другой энциклопедии — «Мифы народов мира». Их можно было бы даже собрать в книгу, как собраны же в 10-м томе Владимира Соловьева его статьи из энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона.

Кстати, для одного автора такая работа, хотя бы частично, уже

сделана. В начале 70-х годов, когда я познакомился с А.Ф. Лосевым, он подарил мне воистину редкостную книгу: «А. Лосев. Статьи по истории античной философии для IV-V томов «Философской энциклопедии», М., 1965». В выходных данных можно было прочесть невозмутимое — «Тираж 250 экз.» Книга была напечатана тем же форматом и шрифтом, что и энциклопедия, но на правах рукописи для обсуждения. Я стал сравнивать статьи в книге и в энциклопедии. Статья «Неоплатонизм» в энциклопедии сокращена в четыре раза (с десяти страниц до двух с половиной), о Прокле — втрое и т. д. А как «выправлен» стиль! Исчезли все живые разговорные модуляции лосевского голоса... Какое счастье, что хоть 250 экземпляров хранят для нас этот голос... Конечно, в энциклопедии нужно было соблюдать определенные пропорции, и все же для Лосева можно было бы сделать исключение... Неужели и над статьями Аверинцева была проделана подобная работа? Нет, там все-таки интонации слышны...

Гимн последним томам энциклопедии незаметно перешел в критику, но тут я вспоминаю, как воспринимался пятый том тогда, в 1970 году. Помню, как на семинаре по философии в Литературном институте, где я тогда учился, наш преподаватель громко заявил, что «наверху» принято специальное постановление о V-ом томе «Философской энциклопедии»: эта вылазка врага получила достойную оценку и принято решение выпустить новое, целиком исправленное издание V-го тома, выдержанное в строго научном, марксистском и атеистическом духе. Помню, после семинара я сказал нашему преподавателю, что плохо верю его предсказанию: на титуле энциклопедии стоит имя главного редактора — академика Ф. Константинова, и вряд ли он захочет уподобить себя унтер-офицерской вдове, которая сама себя высекала. Так и случилось: прошли годы, но никакого второго, «исправленного» издания V-го тома не последовало. Тогда же называлось громко и имя человека, который стоял за всеми чудесами IV и V томов. Разумеется, это был не сам Константинов, а его заместитель А. Спиркин, и научные редакторы Ю. Попов и Р. Гальцева.

В пятом томе было много статей о русских философах — Е. Трубецком, Н. Федорове, П. Флоренском, А. Хомякове, Л. Шестове, — и обо всех было написано с неизменным уважением. Интересно, что авторы многих из этих статей — Р. Гальцева и И. Роднянская — не были даже кандидатами наук, и не надо было объяснять почему: стоило только представить себе введение и заключение к любой диссертации по философии того времени с лесом цитат из классиков марксизма, с библиографией, открывавшейся (всегда, независимо от темы диссертации) трудами тех же классиков, чтобы понять, что для человека, не желавшего сказать «ни слова маленького лжи» (Б. Ахмадулина), диссертация была унижительным хождением в Каноссу и прохождением под игом. Лучше ходить без прибавки к жалованью. На такое, кажется, были способны только женщины. Даже мой друг Д. Ляликос (автор статей о Н. Федорове, Г. Федотове и многих других в том же V-ом томе) был кандидатом наук, правда, географических. Недавно этого замечательного челоока и ученого почтили отдельным — посмертным — изданием его статей из «Философской энциклопедии» и БСЭ, но тираж этой книги не многим больше тиража лосевского раритета: 600 экземпляров!²

Шок от двух последних томов «Философской энциклопедии» был все-таки достаточно сильным, потому что целых десять последую-

щих лет, вплоть до 1979 года, ничего сколько-нибудь примечательного по русской философии не издавалось (кроме двухтомника Г. Сковороды в 1973 году). И вдруг (всегда вдруг!) в 1979 году в давно известной и вполне благонадежной серии «История эстетики в памятниках и документах» выходит полновесный том сочинений подлинного основателя новой русской философии Ивана Васильевича Киреевского (под ред. Ю. Манна). Но, видимо, такое уж было глухое время, что книга не вызвала особого отклика. А ведь в ней при желании можно было отыскать две великих статьи, заложивших основы русского философствования — «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» и «О необходимости и возможности новых начал для философии»... Забегая вперед, скажу, что через 5 лет, но все еще в годы «застоя», вышел несколько более полный том Киреевского в издательстве «Современник», в серии «Любителям российской словесности». Составитель В. Котельников отважился поместить в разделе «Отрывки» исключительно важный фрагмент из незаконченной второй половины статьи «О необходимости и возможности новых начал...».

Но еще за три года до этого, в той же серии «Любителям российской словесности» вышел том литературно-критических статей братьев Константина и Ивана Аксаковых (под ред. А. Курилова). Какой же это был плачевный том! Стоило посмотреть только знаменитую (и ни разу не издававшуюся в советское время) биографию Ф. И. Тютчева — всю изрезанную, сокращенную более чем вдвое, чтобы отложить книгу в сторону. И тем не менее она вызвала скандал: как посмели издать двух реакционеров-славянофилов таким большим массовым тиражом! Готовившийся в том же издательстве сборник А. Хомякова был запрещен и вышел только во время «перестройки» в 1988 году (А. Хомяков. «О старом и новом» под ред. Б. Егорова).

Но тут подоспели еще более шумные события. В издательстве «Мысль» в престижной серии «Философское наследие», издававшей Канта и Гегеля, вдруг появился том вроде бы забытого Н. Ф. Федорова. «Философская общественность» во главе с «самим» М. Иовчуком не на шутку всполошилась. Требовали репрессий. Решено было нераспроданные экземпляры книги изъять, но «увы», из-за обычной чиновничьей нерасторопности (и расторопности читателей) уже почти все было распродано. «Сам» генсек Ю. В. Андропов беседовал по поводу этой книги с ни в чем неповинным (в данном случае) Георгием Мокеевичем Марковым. Репрессии обрушились на заместителя главного редактора серии «Философское наследие» Гулыгу, разжалованного в рядовые члены редколлегии. Имя Арсения Владимировича должно быть названо наряду с А. Г. Спиркиным в числе тех очень и очень немногих имен из официального философского истеблишмента, для которых беспросветный материализм «ревдемов» («революционных демократов») никогда не мог заслонить всю русскую мысль. Еще в конце 70-х годов А. В. Гулыга вместе с А. Ф. Лосевым начал готовить большое трехтомное издание сочинений В. Соловьева. «Землетрясение» с Н. Федоровым торпедировало это издание.

Помню, как я пришел к Лосеву, и он был страшно расстроен, все время повторял: «Зачем нужно было издавать этого Федорова? Это вообще не философ. А теперь из-за него не выйдет Соловьев».

Вот так у нас всегда: из-за Аксаковых не вышел Хомяков, из-за

Федорова — Соловьев... «Боливар не вынесет двоих». Как все это грустно...

Но жизнь продолжалась. В 1983 году готовилась к выходу маленькая книжка Лосева о В. Соловьеве в серии «Мыслители прошлого» (изд-во «Мысль»). Снова «землетрясение»: в безобидной, немилосердно общипанной книжке («Гамлет без принца датского», Соловьев без его религиозной философии, — почти вся книга посвящена колоритной личности философа, а не его философии) увидели подрыв основ. Госкомиздат принял соломоново решение: запретить продавать книгу в обеих столицах и в больших городах, услатить все «в деревню, в глушь, в Саратов»... Кто-то привез Алексею Федоровичу целую пачку его книги с острова Сахалин...

В следующем, в 1984 году, — опять неожиданное событие — в не раз уже упоминавшейся серии «Любителям российской словесности» издательства «Современник» вышел том литературно-критических статей Н. Н. Страхова (под ред. Н. Скатова). Конечно, том порезанный, весь в купюрах: стоит Страхову вступить в спор с «неистовым Виссарионом», как появляются три точки в квадратных скобках... И все-таки целый том Страхова! За год до начала «перестройки»!

Все это рассказывается с единственной целью — подвести читателя к ошеломляющему выводу — возвращение русской философии было неизбежно, даже если бы не было «перестройки»... Что-то неумолимо пришло в движение с конца 70-х годов... Иовчуки запрещали одно, но появлялось другое. Запрещали другое, появлялось третье... Репрессии уже не действовали так эффективно, как раньше.

Кстати, «перестройка» тоже не означала немедленного пересмотра истории русской философии. Только через три года после ее начала, летом 1988 года, изумленные читатели «Правды» прочитали, что на очередном заседании Политбюро ЦК КПСС принято решение «Об издании серии книг «Из истории отечественной философской мысли» в виде приложения к журналу «Вопросы философии». С каких это пор Политбюро стало заниматься такими пустяками? Но для нас это были бетховенские удары судьбы. Эпоха иовчуков кончилась. На партийное издательство «Правда» было возложено издание Бердяева и Флоренского. Ирония истории... Долгожданный свет в конце туннеля.

Первыми книгами новой эпохи стало то давнее многострадальное издание Соловьева. Три тома превратились в два, правда, весьма объемистых. Содержание их и радовало, и огорчало. Есть «Смысл любви» и «Три разговора»; но из «Критики отвлеченных начал» вырезана чуть ли не половина, в том числе вся критика социализма. А такие важнейших работ, как «Чтения о Богочеловечестве» и «Духовные основы жизни» и вовсе нет. Тираж был издевательски маленький — 30 тысяч... Словом, издание несло на себе все родимые пятна социализма.

И все-таки мы были счастливы. Начиналась новая эпоха. Не пройдет и трех лет — и появится не менее десяти различных изданий В. Соловьева и В. Розанова, больше десятка изданий Н. Бердяева... Но обо всем этом в другой раз.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Розанов. Сочинения, М., «Советская Россия», 1990, стр. 463-464.

² См. Д. Н. Ляликов. Работы по философии, психологии, культуре. Том I (Энциклопедические статьи), М., 1991, ИНИОН.

Мераб МАМАРДАШВИЛИ

ЗАКОН ИНАКОНЕМЫСЛИЯ

(запись одного из выступлений перед студентами, сделанная осенью 1988 г.)

...многие проблемы увязаны для меня в одной очень странной теме — условно назову ее темой закона, который я попытаюсь сейчас сформулировать, а именно — «закона инаконемыслия».

⟨1⟩

Тема эта относится к языку; в широком смысле это — тема языка, в той мере, в какой язык есть не просто совокупность значений, которыми мы владеем и которые мы можем привязать к готовым уже в нас, в нашей голове представлениям и мыслям — и тем самым выразить эти представления и мысли. Под языком мы должны, очевидно, понимать некую плотную или материальную массу, обладающую какой-то динамикой, внутри которой и посредством которой мы впервые устанавливаем то, что мы хотели бы сказать. То есть посредством языка или того, что я в данном случае называю языком, мы только и узнаем то, что мы чувствуем и думаем, а потом находим для этого удачный или неудачный язык выражения.

Следовательно, сам язык (или сам текст) обладает какой-то производящей силой. У людей искусства, которые имеют собственный опыт такого рода, существование этого явления очень часто обозначается такими выражениями, как «делать что-то по законам языка»; у критиков это выражается иначе: судить о произведении по его собственным законам, по тем законам, которые диктуют что-то художнику, а не по каким-то другим критериям и основаниям. Все эти выражения являются

Фонограмма лекции Мераба Константиновича Мамардашвили, любезно предоставленная редакции журнала «Здесь и Теперь» Ю. П. Сенокосовым, подготовлена к публикации Д. Кудрей. К сожалению, магнитофонная запись не сохранила авторскую формулировку темы лекции, ее начало и завершение. Предположительной является датировка — конец 1988 г.; место прочтения лекции не установлено, известно только, что это — одно из многочисленных выступлений философа перед студентами московских ВУЗов.

иносказаниями — иногда ясными, а иногда смутными — того факта, что до чего-то, называемого языком, не существует в действительности готовой и ясной для самой себя мысли, или ощущения, или состояния чувства. В этом смысле, всякая конструкция, называемая искусством, как я уже сказал, обладает какой-то динамикой, всякая такая конструкция есть некая приводимая в движение сцепленная масса, посредством которой что-то производится в нашей душе или в наших мыслях — такое, что не производилось бы простым естественным продолжением и приложением наших психических сил, простым продолжением естественно данных нам способностей, в том числе и языковых.

То, о чем я говорю, это не обыденный язык, но и не абстрактный символический язык математики. Это то, что можно было бы назвать Словом с большой буквы, некая стихия или элемент-стихия, являющаяся материей мира, т. е. материей тех самых предметов, о которых мы что-то узнаем, что-то постигаем, и от которых мы можем получить какие-то чувства. Мы ведь не получаем чувства из внешней, предметной точки зрения на мир.

И здесь я попытаюсь ввести пункт, который связан с феноменологией. Когда я произнес слова «предметная точка зрения на мир», я использовал термин — чтобы обозначить проблему, которая и есть собственно феноменологическая проблема.

Скажем, я вижу предмет, вижу людей, на которых этот предмет воздействует, вижу, что у этого предмета есть определенные свойства, например, он красив, прекрасен, и соответственно вызывает определенные эмоциональные состояния в людях, на которых он воздействует. Женщина красива — она должна вызывать эротическое и другое, более возвышенное волнение. Но фактом является то, что это волнует одного и не волнует другого. Моя душа может быть совершенно неподвижна и в ней может ничего не шелохнуться перед самым прекрасным — с предметной точки зрения — обязательно вызывающим волнение. А я не взволнован. Или вы не взволнованы, а я взволнован. И к мысли это относится. Что является источником эмоции и мысли?

Или другой пример — непостижимый феномен человеческой слепоты: сколько раз вы замечали на других и на себе, что можно открытыми глазами глядеть на сияющую тебе в глаза истину и не видеть ее. Также как можно оказаться нос к носу с явлением доблести и чести и не узнать его, не быть приведенным в состояние восприятия явления чести, доблести, не проникнуться им. Также как можно не узнать героя — есть же непризнанные, неузнанные герои. Это именно те, кто, хотя и обладает —

с внешней точки зрения какого-то третьего наблюдателя, или божественного наблюдателя — определенным качеством, которое должно было бы вызвать определенные состояния в наблюдателях этого качества, но у них такого состояния не возникает. Значит, предмет может не стать источником чувства или мысли, хотя он и наделен — с какой-то третьей точки зрения — тем качеством или свойством, которое должно было бы вызвать это чувство или это понимание.

Так вот, то, что я условно назвал словом или языком, предупредив, что не имею в виду обиденный язык, и, с другой стороны, не имею в виду символический язык математики, то, что я назвал словом, есть то, посредством чего предмет становится источником восприятия и переживания в нем тех качеств, которые мы воспринимаем и переживаем. Я фактически выразил тавтологию: мы воспринимаем то, что мы воспринимаем. Мы видим то, что видим. При этом сам предмет уже невозможно бывает отличить от видения. С другой стороны, если кто-то извне наблюдает поле зрения, поле предметов, которые выделены глазом, то в этих предметах он не увидит ничего такого, по чему можно было бы понять или заключить, что их видит именно глаз.

Аналогичный пример — в категории вещей, охватываемых этим отвлеченным утверждением. Если рассмотреть динамомашину, исходя из законов механики и взаиморасположения ее частей, то мы не поймем, для чего они расположены именно таким образом, и наблюдение этих частей не индуцирует в нас представление об электрическом токе; это представление — для понимания устройства и назначения динамомашин — мы должны иметь заранее.

Для иллюстрации этих вещей я приводил когда-то пример театра, а позже обнаружил нечто близкое в одной из новелл Хорхе Борхеса: как бы внимательно «марсианин» ни наблюдал театральное представление, — которое также является определенной динамикой, соотношением тел, предметов на сцене, происходящих между ними действий и циркулирующих между ними значений, выраженных репликами, диалогами, — он никогда бы не понял, что там происходит, если бы не имел уже понятия о театре.

Это и есть феноменологическая проблема, т. е. проблема таких состояний нашей мысли и наших ощущений, которые имеют феноменальный характер, а не характер явлений. Я вижу перед собой механические части, это их явление мне, моему наблюдающему аппарату, устройству, глазу. А вот они же — с пониманием смысла: понятие о театре — в случае спектакля, понятие об электрическом токе — в случае динамомашин. Эти понятия — суть

феномены, за которыми не стоит уже ничего другого; тогда как, говоря о явлениях, мы должны идти к чему-то иному, чем само это явление.

Такая же феноменальная материя есть у языка. Кроме внешних соотносимых его значений, которые мы можем установить по лексике, по словарю, есть еще материя, предполагающая мою включенность в язык и мою неспособность отделить мое языковое представление от моего бытия, или — неспособность отступить от моего бытия в представлении к моему представлению о внешнем объекте. Эту сторону языка нельзя объективировать, т. е. отступить от своей жизни в ней в некое представление. Куда бы мы ни отступали, мы все время будем в этом нашем бытии в представлении. Точно так же как глаз в принципе будет видеть то, что может видеть глаз, — я возвращаюсь к этой тавтологии — глаз будет видеть то, что видит глаз. И это поле глаза есть нечто непрерывное и бесконечное, внутрь чего вы не сможете вклиниться и образовать интервал, вклиниться и поместить еще что-то, так, чтобы все это разделилось, и вы могли бы сказать, что вот это объект, а это его знак. Или значение, или представление.

Жизнь в этой материи языка, движение ее воспроизводит в наших мыслях и в наших чувствах — если это организовано искусно (отсюда слово искусство) — состояние понимания, переживания, волнения, возвышенности, духовности и так далее. То, чего у нас не произошло бы, если бы мы продолжали простое применение наших наличных естественных психологических сил. И это — то, что происходит с нами, если происходит, посредством искусства и не зависит, следовательно, от психологического различения ума и глупости, таланта и бездарности; это все другие вещи, которые мы лишь потом психологизируем — в терминах качеств и свойств различных людей: один умный, другой глупый, третий еще умнее первого и т. д.

Отсюда мы можем сделать вывод, что существование в нашей голове каких-то постижений, ориентаций, разумных мыслей, эстетических переживаний предполагает предсуществование некоторой вещи, которую я описывал как стихию, элемент или феноменальную материю, и которую я назвал «словом».

Малларме в свое время говорил, что только пища стихотворение, я узнаю то, что из меня рвалось и хотело быть написанным, хотело выразиться, высказаться. И поэтому он говорил, что поэмы не пишутся идеями, то есть ментально представленными значениями, располагаемыми в определенной последовательности и в определенной комбинации, дающей якобы какой-то смысл и порождающей

переживания, — поэмы не пишутся идеями, поэмы пишутся словами. Под словом он имел в виду выявление или способность дать жить вот этой материи и, будучи сцепленным с ней, дать ей тем самым породить в нас состояние мысли.

Допустим, что эта странная вещь, которую я пытался описать, есть некая непрерывность, некоторая жизнь бесконечного, и мы пытаемся дать ее, воплотить ее в конечном... потому что все материальные образования — а слово ведь тоже материальное образование, уже в простом, нефеноменологическом смысле — конечны, и слова тоже конечны, все слова имеют конечные значения. Качественно близким к бесконечности обладает лишь музыка. В отличие от языка, литературы, живописи она пользуется такими материальными элементами, которым мы не можем придать конечное значение. Ведь по существу само написание буквы — это конечная форма, а в музыке нет букв. Музыка — это предельное выражение свойства феноменальной материи, и поэтому для обозначения свойств этой феноменальной материи всплывает слово, заимствованное практически из музыки, слово «гармония».

Применим теперь к тому, что я назвал феноменальной материей, словом, еще один термин: область гармоний, искомых искусством, искомых мыслью. И не случайно, что приходится брать этот термин из области музыкальной. Ведь материя, о которой я говорю, обладает свойством непрерывности, бесконечности: куда бы мы ни шли, мы не можем отступить от своего бытия в ней, там невозможно внешнее сравнение предметов. И куда бы мы ни пришли, мы останемся внутри этой бесконечности.

Значит, гармония. И то, что мы получаем, есть результаты гармонии — если мы эти гармонии, живущие и наличные в мире феноменальной материи, восприняли, если они нам открылись.

Конечно, в начале было Слово. И Слово было Бог. И все, что возникает — если возникает и имеет право на бытие, — возникает отсюда: в начале было Слово. Не в том смысле, что оно было вначале по времени, это неизвестно: мы не можем этого сказать, потому что о времени мы говорим в словах и не можем пройти к его началу. В этом отвлеченном смысле мы вообще не можем говорить о времени, о вещах во времени до человека. Потому что, если вообще время нам доступно, оно доступно нам лишь феноменально. А раз феноменально, значит, мы уже включены в него и не можем посмотреть на него со стороны, не можем провести никакое внешнее сравнение. Например, между одним ходом времени и другим ходом времени.

Здесь мы имеем как бы абсолютное время или время само по себе, время как таковое. И не имеем никакой относительности. Следовательно, мы имеем здесь дело с тем, что в философской традиции называлось идеей; в данном случае это — идея времени. Все то, что я говорил о глазе — это идея зрения. Не зрение и не понятие зрения, не слово, обозначающее зрение и не термин «зрение», а **идея** зрения. То, что Платон называл идеями. Впервые он вычленил в термине «идея» то, что я могу сейчас назвать иначе: жизнь сознания. Или текстуальность сознания. Идея есть текст сознания. Вот тут и находится материя, ее динамика и прочее — гармонии, которые порождают в нас свои результаты. И эти результаты мы называем нашими мыслями, нашими чувствами, нашими переживаниями. Думая, что это мы породили их — в смысле функционирования наших естественных способностей и сил. Ничего подобного. В начале было Слово. Оно породило. Оно было Богом.

⟨II⟩

Теперь я намечу вторую сторону моей беседы — воспользовавшись переключкой со стихотворением Гумилева: «И, как пчелы в улье запустелом, Дурно пахнут мертвые слова». Мертвые слова — те, в которых мы позабыли о том, что в начале было Слово, и Слово было Бог. Этот опустелый улей мертвых слов, эти мертвые пчелы слов гумилевского улья ассоциируются со слепой ласточкой Мандельштама. Той, которая возвращается в чертог теней, не найдя слова. Эта слепая мертвая ласточка, эта бесплотная мысль, не нашедшая слово, эти дурно пахнущие мертвые пчелы слов — оказываются в чертоге теней.

Возьмем метафору мертвых слов и рассмотрим вторую сторону этой темы.

Судьбы результатов гармонии могут сложиться различно: они могут быть признаны и непризнаны. Скажем, результатом гармонии является стихотворение, философский трактат, фильм и т. д. — произведения искусства и мысли. Они могут цензурироваться, запрещаться, продаваться, покупаться — но всегда предположено, что они уже есть. У гонимого поэта есть стихотворение, запрещен существующий фильм, цензуре подверглось написанное произведение. Это — обычная ситуация, к которой мы прилагаем понятие «подцензурной литературы», обычная ситуация, в рамках которой формулируются протесты художников, идет борьба против гонений на художников, попытки освобождения искусства и науки...

Но есть нечто гораздо более страшное. Возможность этого подозревал еще Блок. Он предчувствовал ситуацию,

как бы предвидя и самого себя в ней, и предсказание его сбылось на нем самом: может случиться что-то такое, что окажутся задетыми, разрушенными внутренние источники гармонии. То есть не то, как мы — достойно или недостойно — обращаемся с результатами гармоний, а сами внутренние источники гармонии, внутренняя организация вот той жизни, жизни слова, о которой я говорил.

Почему я об этом говорю? По той причине, что мы живем, пытаемся чувствовать и думать как раз в этой второй ситуации, в ситуации, когда разрушены или повреждены самые внутренние источники гармонии. И поэтому для нас проблема мышления, свободного или несвободного искусства, не есть проблема защиты того, что мы подумали или написали, нарисовали, сочинили. Наша проблема не в том, чтобы защитить подуманное, наша проблема в том, чтобы суметь подумать. Наша проблема не в том, чтобы пробить, пропихнуть куда-нибудь написанное, нарисованное, а чтобы суметь написать, нарисовать. Артикулировать. Ибо разрушено поле — а я все время говорил о стихии, о слове, — поле возможной артикуляции, кристаллизации мысли, эстетического состояния, переживания.

Возвращаясь к музыкальным метафорам, я бы сказал, что это — ситуация мертвой музыки. Не гонимой музыки — это один ужас, но еще больший ужас — мертвой музыки! Блок говорил: «из культуры ушла музыка». А это ведь очень частое переживание нашей действительности — переживание мертвой музыки. Перед нами стоят ситуации, призраки, привидения, которые внешне бывают неотличимы от истины, от прекрасного, отличаясь только каким-то тоном. А именно — мертвостью этого тона. И мертвость эта показывает, что здесь что-то не то, что это из мира пляски мертвецов. Есть какой-то тон, который выдает фундаментальную разницу двух миров.

Вот, например, есть реальный мир вина и пьющих людей, и есть он же, в котором — вот так, два притопа, три прихлопа — пытаются быть трезвыми и борются с алкоголизмом. И скрежет тех же самых слов — о вине, о трезвости — он лишь мертвостью тона, мертвостью музыки выдает, что это — история другого племени, другого рода. Я не узнаю, не вижу себя во всей этой нашей антиалкогольной ситуации. Не только потому, что я грузин, и вино для меня естественно, оно — часть моего духа и бытия, а еще и по тем причинам, которые я фактически уже привел.

У нас разрушен язык. Язык в том смысле, в котором я его ввел. Формально, например, русский или грузинский язык есть, но он весь в раковых опухолях: это какие-то блоки неподвижности, которые ворочать нельзя, которые

не способны к развитию, которые, будучи высказаны, не способны к движению в голове того, кто их услышал, кому ты их передал. Посредством этих блоков, где сцеплены десятки слов, невозможно никакое движение. Они выжигают вокруг себя — эффективнее любого монгольского бича божьего — пространство возможной мысли. И они являются носителями не силы цензурирования нашей культуры, а носителями закона, который я выразил в самом начале: закона инаконемыслия.

Мы не мыслим не потому, что это запрещено — в смысле запрещения результатов мысли, а не мыслим потому, что разрушены внутренние источники мысли, разрушены источники гармонии, разрушено поле, и в этом смысле — разрушен язык.

Вот скажите, пожалуйста, можно ли что-нибудь выразить о войне таким словосочетанием, дать о войне картину и смысл того, о чем говоришь: «сражался в ограниченном контингенте советских войск в Афганистане»? Вот пример того, что я назвал блоками. Это — обязательный, незаменимый блок. Он говоритесь весь целиком, чтобы сказать то, что нужно сказать. Так ведь? Или «овощной конвейер страны» — это о том, как нужно производить, заготавливать и продавать овощи. «Общественная таможня» — имеется в виду науськивание матросов друг на друга, чтобы они сами друг друга обыскивали и находили бы контрабанду. Я могу привести много таких примеров, а вы можете еще больше, потому что слух у вас еще более обострен, чем у меня, к феномену языка и выразительности. Я еще раз хочу подчеркнуть особенность этого языка: вокруг себя и внутри себя он уничтожает возможность кристаллизации мысли.

Мне как-то пришлось выступать перед американцами с лекцией о характере идеологии и объяснять им следующую вещь: я говорил, что преимущество Европы, одна из характеристик европейской цивилизации, культуры, заключается в отсутствии в европейской культуре единой системы, в том числе и единой идеологической системы. И это отнюдь не недостаток — не надо пытаться пробовать строить единую систему — а наоборот достоинство. Это признак гибкости, приспособляемости, изменяемости, и при этом — возрождаемости в виде самой себя европейской культуры. Она живуча. И живуча в том числе потому, что нет системы. А там, где есть система, там смерть. Нацизм пытался создать систему и был системой. Социализм претендует быть системой, а не одним из феноменов — наряду с другими — в составе развитого гражданского общества. И в той мере, в которой он — часть определенной конкретной формы и пронизывает собой как клеточка все

остальные общественные явления и образования и не признает, не допускает ни одного, которое существовало бы и возникло независимо от него, не пройдя через его опосредование — в той мере он есть система и в той мере он есть смерть всего живого.

Почему смерть? Потому что такие системы обязательно должны быть идеологическими. Вообще XX век — свидетель нового явления в государственной жизни нашей истории, таких типов государств еще не было. Новое явление — это понятие идеологических государств.

Есть простой закон — и этим я завяжу нить, с которой начал — что всякая идеология разрушает поле кристаллизации мысли. Мы измеряем идеологию — по глупости своей — в терминах ее эффективности, понимая под эффективностью ее способность воздействия на людей, то, насколько искренне люди разделяют убеждения, систематизированные данной идеологией, насколько они в нее верят, насколько они — убежденные носители определенных идей. Вот тогда, если мы имеем, с одной стороны, систему идеологии, а с другой — носителей идей, людей и наблюдаем их, то мы говорим, например, что вот эта идеология очень сильная, эффективная, потому что в нее верят, потому что какие-то убеждения есть в людях, и эти люди придерживаются своих убеждений. А если перестают верить, придерживаться этих убеждений и действовать согласно им, то это означает, что идеология стала неэффективна.

Все это — чушь.

Есть закон, по которому всякая идеология стремится дойти в своем систематическом развитии до такой точки, где ее эффективность измеряется не тем, насколько верят в нее люди и как много таких людей, а тем, что она не дает думать и не дает сказать.

Вы прекрасно видите и сейчас, что нашим властям плевать на то, во что мы верим или не верим и насколько верим, если верим. И это очень эффективно. И нечего критиковать идеологию за ее якобы слабость, неэффективность, потому что она не воздействует. А ей это и не нужно, потому что ее эффективность измеряется совсем другим, измеряется — если переводить в те термины, которые я ввел, — степень разрушения поля, в котором возможна кристаллизация мысли. Ведь я не имею мысли до ее выражения, и я оказываюсь лишен этого амплификатора моих побуждений — побуждений переживать, побуждений что-то помыслить, что-то сделать...

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ПРАВОСЛАВИИ: МИСТИКА ИСИХАЗМА И МЕТАФИЗИКА ВСЕЕДИНСТВА

Господствующий класс феодалов выдвинул так называемую мистическую теорию исихастов, во главе которых стоял мракобес Григорий Палама. Целью исихастов было отвлечение народных масс от классовой борьбы¹.

Начнем с некоторых общих утверждений философской антропологии. Есть классические отношения An-sich и Für-sich; и есть их достаточно традиционная интерпретация: An-sich как Selbst-erhaltung и Für-sich как Selbst-entfaltung. Переводя это в антропологический план, мы можем сказать так. Существование человека занято двояким делом: оно держится и движется. Будь то отдельный человек, или социум, или существование как таковое (здесьнее бытие, Dasein), — перед ними налицо две задачи: воспроизведение (поддержание, сохранение) и возрастание (самопревосхождение, трансцендирование). Взятые вместе, эти две задачи и составляют существо, смысловое содержание здесьнего бытия. Первая из них понятна и не требует разъяснений. Вторая же задача в классической европейской философии признана как определяющее свойство разума, а в религиозной мысли рассматривается как прямая реализация отношения человека к Богу (духовное назначение человека тут видится как соединение с Богом, последнее же с необходимостью означает преодоление, превосхождение человеком собственной природы и претворение ее в иную, божественную природу). При этом, в онтологическом смысле, т. е. применительно к строению бытия, задача воспроизведения является, очевидно, задачей статической, остающейся в рамках бытийной статики: речь идет о том, каким должно быть Dasein для продолжения своего пребывания в наличном образе бытия. Задача же возрастания есть задача именно бытийного возрастания, онтологической динамики: речь идет о том, каким должно быть Dasein для изменения наличного образа бытия. Поэтому цельная антропологическая концепция должна иметь в своем сос-

таве два принципа, характеризующих Dasein, соответственно, в аспекте бытийной статики, как онтологически пребывающее, и в аспекте бытийной динамики, как онтологически изменяющееся, подвижное. Представление о здешнем бытии, существовании человека и социума, как о реальности, определяемой двумя онтологическими принципами, статическим и динамическим, или же, в понятном смысле, «горизонтальным» и «вертикальным», присуще самому широкому спектру философских и религиозных воззрений. (По сути, даже сциентистские, позитивистские и агностические позиции также усваивают его через посредство концепций эволюции, прогресса и т. п.). Различия философских направлений и религиозных традиций начинаются далее и связаны с различными трактовками этих двух принципов.

Принцип онтологического пребывания применительно к здешнему бытию может раскрываться двумя основными путями, на которых сущее трактуется, соответственно, как механическое или органическое единство. Православие следует здесь по второму пути. Принцип же онтологической динамики здешнего бытия получает различные трактовки в зависимости, прежде всего, от представлений о связи Dasein с той иной природой, в которую Dasein имеет перейти, претвориться. Философское и религиозное мышление оперирует двумя главными видами такой связи: связью двух образов бытия (в религиозных учениях, связью человека и Бога) по сущности или же по энергии. Классическим образцом онтологии первого типа служит платонизм с его учением об идеях. Здесь иная природа, другой образ или горизонт бытия — это платоновский умный мир, *κοινὸς νοητός*, и мир здешний связан с умным миром своею сущностью или смыслом: любому из его явлений отвечает определенная идея (сущность, смысл), пребывающая в умном мире. Развитием этой онтологической концепции служит неоплатонизм, а также вся широчайшая традиция христианского платонизма, идущая через все эпохи христианской мысли вплоть до русской софиологии и метафизики всеединства. Но стоит указать, что это религиозное русло отнюдь не охватывает всех существующих примеров онтологии сущностного соединения. К ней же относятся, например, и разнообразные учения эволюционного типа, в которых процесс трансформации биологической, исторической или социокультурной реальности трактуется как развертывание, воплощение определенных источников элементов, задатков.

Второй тип онтологии принимает, что уровни бытия связаны между собой не сущностно, а энергично: они соединяются своими энергиями, т. е. устремлениями, волениями, действиями, «выступлениями». Это — существенно менее жесткий и тесный вид соединения, нежели соединение по сущности,

и различие, онтологическое отстояние бытийных уровней тут гораздо значительней. Онтология православия, которой мы будем тут заниматься, есть самый чистый образец данного типа: энергийный характер связи человека и Бога здесь закреплён догматом. Опять-таки, это — совсем не единственный пример. Энергийные представления о связи Бога и человека неотделимы от общехристианского учения о Божией благодати как действию Святого Духа в здешней реальности, и потому они, хотя бы отчасти, неизбежно присутствуют и в других христианских исповеданиях, пускай там и не вводят явно концепции божественных энергий. Правда, оба ведущих направления или стиля западной мистики, спекулятивное и визионерское, едва ли соответствуют таким представлениям. Принцип благодатности в них не стоит во главе угла, и с православной точки зрения они таят большую опасность прельщения и субъективного произвола. Однако в наиболее глубоких своих образцах западная религиозность преодолевает крайности этих направлений. Неотрывность Богообщения от устремленности к благодати можно разглядеть в корнях многих учений — например, св. Франциска, св. Бонавентуры, а особенно, может быть, — св. Бернарда Клервоского, который определяет Богообщение формулой: *non substantiarum, sed voluntatum conjunctio* (не сущностей, но воля сопряжение), буквально утверждающей энергийное соединение. И Таулер учил о спасении действием благодати. Даже в англиканстве существует старинная традиция мистического богословия, родственная православной мистике благодатного обожения²¹). Наконец, и в целом ряде философских учений онтология носит в той или иной мере энергийный характер. Из наиболее известных тут могут быть названы философия творческой эволюции Бергсона и фундаментальная онтология Хайдеггера, а в какой-то степени и экзистенциализм в целом.

Итак, в православии образ существования человека и общества, *Dasein*, рассматривается как горизонт реальности, статический аспект которого характеризуется органическим принципом, а динамический аспект — принципом энергийного соединения Бога и человека. Божественные энергии, с которыми соединяется человек, по учению отцов Церкви, принадлежат Сущности Божией (Усии) и по отношению к человеку выступают как благодать, непосредственно посылаемая Святым Духом. Посредством особой духовной работы, существо которой — в достижении особой организации и фокусировки всего множества его энергий, человек воспринимает благодать: это и есть его энергийное соединение с Богом, именуемое в православии стяжанием благодати. Трансцендирование и преобразование человеческой природы, достигаемое на этом пути, называют **обожением**. Учение о назначении человека как обожении, осуществляемом посредством энергийного сое-

динения божественной и человеческой природ, составляет ядро православной антропологии, и на философском уровне его обычно называют **православным энергетизмом**. Оно зародилось и долгое время пребывало имплицитным, не выраженным теоретически, в сфере православной аскетики и, в первую очередь, в лоне духовной традиции исихазма или священнобазмолвия, которая издревле развивалась в византийском, а затем и в русском монашестве. В эпоху исихастских споров в Византии XIV века оно получило богословское оформление в трудах св. Григория Паламы и было введено в корпус догматов. Однако, по историческим и иным причинам, теоретическая разработка учения в дальнейшем совершалась лишь спорадически и еще далеко не завершена до сего дня. Этапы развития этой магистральной линии православной антропологии удобно представить наглядной схемой:

ПРАКТИКА
исихазм

IV—XX вв.

БОГОСЛОВИЕ
паламизм

XIV—XX вв.

ФИЛОСОФИЯ
православный
энергетизм
XX в.

Важнейшее отличие энергийного соединения от сущностного составляет его свобода. Как уже сказано, в рамках энергийной концепции онтологическое отстояние божественной и человеческой природ неизмеримо более велико, и это проявляется, в первую очередь, в том, что соединение двух природ — уже не дело необходимости, а дело свободы. Организация и ориентация энергий к восприятию благодати есть духовная работа, которую человек волен делать или не делать: его свобода, наряду с благодатью, есть равноправный фактор в деле обожения. «У человека два крыла, дабы взлетать к Богу: свобода и благодать» (преп. Максим Исповедник). Эти два фактора, две движущие силы обожения должны быть сообразованы меж собою, должны находиться в согласии и сотрудничестве, что ясно выражает и образ св. Максима. Принцип свободного сотрудничества, энергийной согласованности человека с обоживающей благодатью передается в православии особым понятием синергии (нашедшим широкие и плодотворные применения во многих областях современной науки). Итак, важное уточнение: антропология православия — не просто энергийная, но и синергийная онтологическая динамика. Опять-таки, и этот важнейший принцип не чужд западной традиции, хотя и не играет в ней столь решающей роли. Чисто синергийный характер носит классическое рассуждение св. Бернарда, которым он открывает свой трактат “De libero arbitrio”: «Убери свободную волю, и будет заведомо нечего спасать; убери благодать, и будет нечем человеку спасаться... Свободная воля — помощница благодати, в ней действующей, и обе вещи потребны, дабы свершилось

действие». Самая близкая переключка с преподобным Максимом здесь очевидна и поучительна.

Позиции православия в социальной философии уже довольно ясно угадываются из сказанного; но прежде перехода к ним еще надо указать, каково же здесь понятие личности. В главном оно определяется строгим следованием христианской догматике: личный характер, обладание личностью присуще Богу, и понятие личности отождествляется с понятием Божией Ипостаси, Лица Пресвятой Троицы. «Личность в христианстве есть начало божественное и само Божество», — говорит русский философ нашего века Л. Карсавин. Человек же тогда не есть личность; но его соединение с Богом, обожение, означает одновременно и обретение им личной природы, становление личностью, «лицетворение». Не отказываясь иногда от общепринятых терминов «человеческая личность», «индивидуальная личность» и т. п., православная мысль в то же время считает их известным злоупотреблением речи, рассматривая, в действительности, человека как несовершенно личное бытие, несущее лишь задатки, потенции претворения в личность. Категория личности при этом выступает в антропологии ключевой и центральной, однако принадлежащей горизонту не здешнего (тварного), а совершенного (божественного) бытия и составляющей для человека не данность, а задание, предмет стремления. Подобный тип антропологических воззрений иногда обозначают термином **теоцентрический персонализм**.

Хотя человеку и не отводится здесь полного статуса личности, — таковым наделен лишь Бог, — но, тем не менее, нельзя уже усомниться в том, что вся концепция человека в православном синергизме является бескомпромиссным утверждением ценности и достоинства «человеческой личности». Эта ее черта выступит еще ярче, если мы укажем еще одно краеугольное положение исихастской традиции: принцип прямого Богообщения. Данный принцип, непосредственно продолжающий и раскрывающий принцип синергии, утверждает, что в стяжании благодати осуществляется прямая связь, непосредственное взаимодействие Бога и человека. «Для нас возможно непосредственное единение с Богом... Когда благодать явилась, необязательно всему совершаться через посредников», — говорит Палама. Поэтому человек, подвизаясь в стяжании благодати, выступает как всецело независимый, суверенный деятель, совершитель обожения. В горизонте здешнего бытия, в тварном космосе человек, таким образом, полностью суверенен, никому и ничему не подчинен, ни с чем в сравнении не вторичен. Он обладает полной свободой, полной ответственности и полной диапозона творческого, преображающего действия в тварном мире. Притом же, само понятие свободы здесь принципиально шире и глубже, чем в безрелигиозных доктринах: это не

привычная в них свобода выбора между какими-то решениями и акциями, замкнутыми в здешнем бытии, но свобода онтологического самоопределения, выбора собственной природы и сущности в широчайшем распахе — от ничто до Бога. Соответственно, подлинную онтологическую значимость и глубину приобретает и ответственность человека. «Как Бог свободен, так свободен и ты; и если захочешь погибнуть, никто тебе не противится... Если захочет человек, делается сыном Божиим или сыном погибели», — говорит св. Макарий Великий, один из основателей православного подвижничества.

Вместе с тем, возникает впечатление, что описываемая концепция человека последовательно индивидуалистична и эгоцентрична. Сказанное покуда о ней близко напоминает концепцию экзистенции в европейском экзистенциализме и протестантской теологии, напоминает мысль Киркегора и Хайдеггера, в особенности же учение последнего об экстатическом пребывании *Dasein* в элементе бытия. Все эти учения открыто индивидуалистичны и представляют исполнение *Dasein*, реализацию человеком своей сущности, как своего рода онтологическую монодраму, путь, проходимый в одиночестве отдельным изолированным человеком, "*la quête solitaire de l'âme, montant vers Dieu*", как выразилась Мирра Бородина-Лот, современный православный богослов. Однако указанное впечатление поверхностно. Нельзя отрицать известной общности православного синергизма с экзистенциальной мыслью Запада; однако эта общность далеко не охватывает даже главнейших вех, определяющих православное решение проблемы «личность и общество». Вопрос об этом решении вовсе не прост: достаточно сказать, что тут налицо не столько какое-то одно решение, одна общепринятая позиция православия в социальной философии, сколько — целый спектр, веер различных позиций, порой далеко расходящихся между собою.

* * *

Вернемся к началу и вспомним: в основаниях православной антропологии мы сразу выделили два общих принципа, статический и динамический, конкретизировав их, соответственно, как органический принцип и принцип синергии. Но вслед за тем мы обсуждали покамест только энергийно-синергийные свойства, восходящие ко второму из этих принципов. Время теперь учесть и роль органических начал. Заранее ясно, что с ними уже не связано никаких экзистенциалистских мотивов. Оба принципа выдвигают на первый план различные стороны социального бытия; и в своем полном виде проблема личности и общества, центральная проблема социальной философии, встает как проблема сочетания этих

принципов. Отсюда и происходит веер различных социальных позиций: это как раз и суть попытки сочетания двух принципов, вольно выражаясь, в разных пропорциях. Но до сих пор еще среди них не найти гармонического сочетания, где оба принципа были бы выражены полноценно, неущербно, без подавления одного другим (и притом в развитой философской форме). Причины к тому двойки. Прежде всего, благодать и синергия — мистические начала, предельно трудные для философского выражения. Как уже говорилось, такое выражение они начали обретать только в нашем столетии, и социальное содержание православного синергизма еще далеко не расшифровано до конца. Помимо этого, проблемой является и само совмещение органического и синергичного принципов: ибо применительно к социальному бытию они оказываются даже не просто различными, но скорей — прямо противоположными, находящимися в антиномическом отношении. В согласии с органическим принципом, здешнее бытие, и с ним социум, мыслится как (обобщенный) организм, т. е. такое единство множества, где части подчинены целому, и лишь в составе него, от него получают свой смысл и ценность. Индивидуальная личность тут, стало быть, вторична по отношению к социуму; и если здешнее бытие входит в общение и соединение с Богом, то непосредственным деятелем и участником, стороною в общении при этом выступает (религиозный) социум, опосредующий связь личности с Богом. Принцип органического устройства как социальный принцип является, таким образом, иерархическим принципом. И возникает апория, противоречие между положениями об органическом устройстве здешнего бытия и о суверенной человеческой личности, которой открыто прямое Богообщение.

Простым разрешением атории было бы принятие «экзистенциалистской» позиции: попросту отбросить органический принцип, оставив лишь энергично-синергичную динамику (индивидуального) обожения. Но это — неприемлемое решение. Обожение не может пониматься как узко индивидуальный процесс, подвиг отдельной «личности», не нуждающейся в других, в социуме. Православная мистика церковна, и в стяжании благодати неотъемлемо присутствует соборный аспект, осуществляется мистическое единение не только с Богом, но и с другими людьми, происходит открытие и реализация человеком собственной всечеловечности. (Используя язык Хайдеггера, можно сказать, что в православии экзистенция с необходимостью имеет особое «соборные» экзистенциалы). Поэтому ни один из двух принципов не может быть исключен, и следует искать именно их сочетания.

От века известен идеальный вариант органического принципа, в котором все элементы органического целого остаются самоценны и суверенны, поскольку оказываются

тождественны целому. Это — знаменитый принцип всеединства (Unomnia, Alleinheit) или же идеального единства множества. Как конструктивный принцип совершенного бытия он многократно использовался в онтологии, начиная с неоплатонизма. В нашем веке метафизика всеединства стала ведущим направлением русской религиозной философии. Начало этому направлению положил Владимир Соловьев. Затем под влиянием его мысли возникла целая группа философских систем, в которой наиболее крупными являются учения Е. Трубецкого, Флоренского, Булгакова и Карсавина. Как правило, в системах философии всеединства присутствуют и темы социальной философии. Учитывая идеальное соотношение между частью и целым во всеединстве, тут надеялись достичь и идеального решения проблемы личности и общества, обеспечивающего совершенное равновесие и гармонию индивидуального и коллективного начал. Следует констатировать, что эти надежды не оправдались. Причина этого довольно понятна в свете нашего рассуждения: всеединство — хотя и «идеальный», но все же лишь вариант органического принципа; и как не получается состоятельной социальной философии на базе одного принципа синергии, так не получается ее и на базе одного принципа всеединства. Дополнить же последний первым русская метафизика не успела, ибо едва подходила к освоению принципа синергии, когда ее развитие было оборвано. Если бы принцип всеединства мог отвечать реальному социуму, он, несомненно, не оставлял бы желать лучшего в качестве краеугольного принципа социального устройства. Однако по самому своему определению он несовместим с главным предикатом Dasein, конечностью: если социум — всеединство, что делается в нем с тождеством части и целого, когда часть (скажем, любой человек) пожирается смертью? Аргумент этот очевиден, тривиален — и тем не менее идея общества как всеединства продолжала существовать из поколения в поколение, обходя его стороной. В тех же немногих случаях, когда его замечали, — например, в «Философии истории» Л. П. Карсавина (1923) — приходилось говорить о «замене» одного члена другим, «замещении», «восполнении» и т. п. Но при таком решении, следующем известному гоголевскому принципу: один умер, другой родится, а всё в дело годится! — общество не может состоять из личностей, ибо таковым присущи, по определению, уникальность, незаменимость; да и все равно дефиниция всеединства требует какого-то изменения. — Итак, всеединство принципиально неосуществимо в здешнем бытии. Оно может лишь как-то частично отражаться в нем; и чтобы построить социальную философию на базе принципа всеединства, нужны еще некие положения, определяющие отношение этого принципа к наличному социальному бытию.

В такой ситуации социальная мысль выбирала разные пути. Во-первых, философия может ограничиться наблюдением, указанием в социальном бытии сторон, тенденций, начал, находящихся в согласии с принципом всеединства, либо, наоборот, его нарушающих. Такой феноменологический подход избирает социальная философия С. Франка, где в социальном бытии усматриваются два слоя, внутренний и наружный, реализующая всеединство «соборность» и стоящая на розни и распре «внешняя общественность». Это — философски корректный подход, однако же он заведомо неполно выражает социально-антропологические позиции православия, ибо оставляет в стороне все пласты опыта, свидетельствующие о динамизме здешнего бытия, о его благодатном энергийно-синергийном обожении. Близки к такому подходу и построения софиологических учений Соловьева и Е. Трубецкого, с тою, однако, разницей, что софиология заметно ближе к старой, традиционной спекулятивной метафизике, чем более современный и строгий феноменологизм Франка. Соответственно, здесь всеединство утверждается еще и как смысл здешнего бытия. Так, в главном сочинении Е. Трубецкого «Смысл жизни» читаем: «Этот мир еще не есть всеединство, ибо всеединство в нем не осуществлено; но он подзаконен всеединству, ибо всеединство... есть то, чем все движется».

Существуют пути и иного рода, на которых социальная мысль, не удовлетворяясь позицией философского наблюдения, стремится стать более жизненной и действенной. Такое стремление вообще — стойкая черта русской философии. Очень естественно является мысль, желание выставить всеединство как идеал, и притом не просто умозрительный онтологический идеал, но — «общественный идеал», прообраз совершенного социального устройства. Отсюда, тоже очень естественно, всеединство начинает выступать и в качестве идеальной нормы социального бытия, подлежащей, хотя бы в перспективе, актуальному осуществлению. Но что это может означать? В силу заведомой несовместимости всеединства в горизонте Dasein, если есть вообще путь к всеединству, то это лишь путь преобразования жизни, имеющий истоки свои — благодатными, и конечные цели свои — премирными. Это все тот же путь обожения, энергийно-синергийного онтологического трансцендирования. В забвении же начал благодати и синергии, «активистский» подход к всеединству автоматически означает утверждение какой-то иной (или просто никакой) онтологической динамики на место динамики синергийной — т. е. означает узурпацию, подмену последней. И такой путь с неизбежностью влечет:

либо насилие над действительностью — лозунг волевого, форсированного (ибо не-синергийного, безблагодатного) ее преобразования во всеединое устройство;

либо насилие над мыслью — искажение принципа всеединства, его низведение, выхолащивание до чего-нибудь, совместного с миром сим, скажем, до механизма или организма;

либо и то, и другое вместе — лозунг насильственного осуществления искаженного всеединства.

Разумеется, эти опасности и пороки — очень общего рода, никак не ограниченные рамками русской метафизики всеединства, но свойственные судьбе едва ли не всякого социального идеала. Как в социальных теориях, так и в практике религиозных и социальных движений все они хорошо знакомы истории. Первый уклон нередок в учениях радикальных сект и ересей, особенно распространенных в эпохи раннего христианства и позднего средневековья, да, пожалуй, и в наше время. Второй уклон характерен для почвенных, консервативных течений, в частности, для их современной разновидности — корпоративных социальных доктрин типа идеологий авторитарных режимов. Третий же, сочетающий насильственность первого с онтологической слепотой второго, — традиционная принадлежность революционных движений. В зависимости от того, в какое именно искажение всеединства предполагается вогнать социум, движения эти естественно разделяются на «черную сотню» и «красную сотню» (по терминологии Солженицына): в первом случае нормою выступает органический, иерархический коллективизм, во втором — механический эгалитарный коллективизм. Эти внутренние связи с коллективизмом и утопизмом, присущие принципу всеединства в социальной философии, давно отмечали Бердяев и Флоровский, и проницательный их анализ был дан последним еще в 1926 г. в работе «Метафизические предпосылки утопизма».

Русская мысль и, в частности, русская философия Серебряного Века, не миновала ни одного из названных уклонов. Соблазну безблагодатного религиозного максимализма и самочинной апокалиптики — впрочем, скорее в форме безобидной псевдомистической хлестаковщины — была отдана немалая дань на раннем этапе нашего религиозно-философского Ренессанса — на рубеже XIX и XX веков, в пору религиозно-философских собраний в Петербурге и так называемого «нового религиозного сознания». В целом, этот этап был довольно быстро изжит, хотя поверхностный, но решительный социально-мистический утопизм остался заметным периодом в творчестве Мережковского, Минского, Бердяева... С другой стороны, в русской мысли существуют и более глубокие корни этих тенденций, кроющиеся в народной религиозности (как это было и на Западе в позднем средневековье); отражение их можно видеть, например, в мысли Федорова. Достаточно характерна для нас и почвенная тен-

денция, отождествляющая с всеединством органический уклад тех или иных «исконных», традиционных социальных структур. Сейчас она вновь набирает популярность, по закону отталкивания от предыдущего этапа революционной идеологии. Теоретическим ее выражением служат, в первую очередь, учения поздних славянофилов; а уже в нашем веке она обрела существенное подкрепление и модернизацию в социальной философии Карсавина. Отправляясь от христианской догматики, привлекая идеи как русских (Хомяков, Соловьев), так и западных (Эригена, Кузанский) мыслителей, Карсавин разработал обширное учение о личности как всеединстве и о социуме как единой коллективной личности. Такая личность представляет собою всеединство и одновременно — иерархию всеединств низших порядков, которыми служат всевозможные человеческие сообщества, входящие в данный социум и называемые «симфоническими» или «соборными» личностями. Понятно, что при всей глубине разработки, это типичная органическая модель, где человек рассматривается как качество, проявление, если угодно, — функция высших коллективных личностей и оказывается подчиненным, производным по отношению к ним. Здесь однако присутствует весьма характерный для Карсавина парадокс, эксцентрическое сочетание социального футуризма и пассаизма: как правило, почвенные и органические учения в политическом аспекте глубоко охранительны, консервативны; Карсавин же прилагает свою философию к оправданию революционной социальной практики большевизма. В двадцатые годы эта философия была воспринята евразийским движением в русской эмиграции, дополнена построениями других евразийцев и послужила философским обоснованием для линии на сближение с большевистским режимом.

Из всего этого ясен общий вывод, в главном уже высказанный заранее: принцип всеединства сам по себе, без дополнения принципом синергии, ведет к социальным концепциям, которые в лучшем случае неполны, а в худшем (и более часто) оправдывают авторитарную или даже тоталитарную практику. Помимо того, из сказанного рождается и более общее сомнение: не только в идеале всеединства, но и в идеале как таковом, в самой концепции общественного идеала. Налицо закономерная связь: идеал рождает норму, норма же рождает насилие. При всякой попытке построить его из земных материалов, воздушный замок идеала оказывается тюремным зданием. Ярче всего эти связи выступают не в русской философии, а у самого отца идеализма, Платона. На примере его социальной философии они анализировались не раз, и снова были детально разобраны совсем недавно — «новыми философами» во Франции. Стоит здесь напомнить и то, что уж много раз объяснялось христианскими учителями: дело

Христа — отнюдь не проповедь неких идей или идеалов, но **осуществление-показ нового способа жизни**. И потому антропологическая стратегия, утверждаемая христианством, — это тоже не следование идеям и идеалам, хотя бы самым благим, а достижение определенного устройства-устремления цельного человеческого существа: **антропологическая фокусировка**. Возвращаясь же к православному энергетизму, легко увидеть, что с его позиций понятие социального идеала вообще принадлежит скорее языческому, чем христианскому типу мышления и мирозерцания, поскольку связано с платоновской онтологией сущностной, а не энергийной причастности здешнего Абсолютному. Ясно, что принцип синергии говорит не о каком-либо идеале, а о тяге здешнего бытия к Богу — живому, но Которого «никто никогда не видел» (1 Ио 4, 12). Но и органический принцип не обязательно принимает форму идеала. Вспомним учение Хомякова о соборности. Здесь органический принцип реализуется в концепции Церкви как совершенно особого «соборного» организма, организма любви и благодати. Для такой реализации определяющие ее критерии энергийно-экзистенциальны, они не рисуют никакого наглядного смыслового образа, из них не вывести внешней нормы — и, следовательно, было бы неверным рассматривать соборность как идеал.

Как видно из сказанного, в понятии соборности у Хомякова мы находим искомое сочетание, сопряжение двух фундаментальных принципов православной антропологии. Однако учение Хомякова не получило философской формы, оно, по существу, осталось лишь в виде богословских набросков. Поэтому оно может дать лишь веху, ориентир для философских поисков полноценного сочетания органических и благодатных начал. Другой такой вехой служат размышления позднего Достоевского, в центре которых стояла тема «монастырь и мир», тема «русского инока» — не столько наличного, сколько провидимого и чаемого человеческого типа, сочетающего аскетический строй внутренней жизни, работу стяжания благодати с жизнью в миру, с богатством межчеловеческих уз. Интуиции Достоевского и Хомякова, возможно, помогут дать «благодатную прививку» русской философии, которая до сих пор гораздо более занималась органическими, «горизонтальными» сторонами здешнего бытия, нежели его синергийными, «вертикальными» устремлениями. Будучи христианской философией, она должна помнить притчу о Закхее, который «взлез на смоковницу, чтобы увидеть Его» (Лк 19, 4).

Эти задачи, стоящие сегодня перед русской мыслью, — не просто ее внутренние проблемы, частности хода ее развития; за ними виден немалый всеобщий смысл. При неизменности своей бытийной сути и миссии, человек меняется, и

меняется его мир. Каждая из больших духовных традиций, от которых человек получает ведение этой сути и миссии — окормляется, говоря по-православному — своим путем осознает и осмысливает это изменение, влияет на его ход. И в понимании общего смысла и направления изменений все мировые традиции едва ли сильно расходятся между собой: сущность происходящего заключается в становлении человека свободной и суверенной личностью, личностно предстоящей своему богу, уж какой у кого. Говоря так, я не говорю как религиозный релятивист и не думаю забывать о том, что личность — признанное открытие христианства. Но я думаю, что факт присутствия христианства в мире воздействует на внехристианскую ойкумену, исподволь побуждая ее выявлять в себе и открывать как свое, в собственных пределах, личностные потенции, стороны сообразные, сродственные христианскому видению человека. Больше того, к этому христианскому личностному видению подводит сама ситуация современного мира. Ибо все шире делается размах человеческой свободы, все глубже бездна ответственности — и это именно значит, что человек все более возрастает в личность, лицетворится. Поэтому раскрытие древней исихастской традиции, искони утверждавшей свободу и ответственность человека, личностную картину мира, — прямое участие православия во всечеловеческой работе постижения и созидания новой антропологической реальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трахтенберг О. В. Очерки по истории Западно-европейской средневековой философии. М. 1957, с. 89.

² См. Allchin A. M. Participation in God. A forgotten strand in Anglican tradition. Lnd. 1988.

Марк ТУРОВСКИЙ

О ЗАВИСИМОСТИ КУЛЬТУРЫ ОТ ФИЛОСОФИИ

Вероятно, прочитав заголовок статьи, трудно составить представление, какой предмет будет в ней обсуждаться. И уж во всяком случае, читатель вряд ли решит, что речь пойдет о злободневных вопросах не только повседневного бытия, но даже культурной, духовной жизни. Такое заглавие скорее всего предполагает некие теоретические изыскания, охотно нарекаемые схоластикой.

Не намерен отрещиваться от подобного впечатления. Действительно, меня увлекла задача объяснить взаимосвязь вынесенных в заголовок понятий так, чтобы их взаимозависимость можно было посчитать установленной. Эта задача представлялась тем более привлекательной, что обращалась к понятиям в определенном смысле достопримечательным. С одной стороны, они являются общераспространенными по своему употреблению, с другой же, далеко не простыми, можно даже сказать, умозрительными по содержанию.

Хотел бы, однако, оградить себя от подозрения в своего рода научном снобизме. Мол, автор решил покрасоваться своей умелостью — выбрал задачку посложнее, чтобы продемонстрировать свои способности к умственным манипулированиям. Если читатель внимательно прочитает заглавие, он увидит, что заявлена тема зависимости культуры от философии. Значит, имеется в виду определенное авторское понимание именно такой зависимости, которое и подлежит изложению. Но в этом случае речь пойдет о развертке определенной концепции, а тут уж не до произвольных упражнений.

При подобном повороте темы обозначается необходимость, прежде всего, указать ее место в реальности, чтобы прояснилась цель предпринимаемых размышлений. Однако, если отнестись со вниманием к намерению обозначить место предмета в многообразии реальности, особенно коль скоро предмет выступает как понятие, то становится ясной трудность этого предприятия. В самом деле, попробуйте определить назначение в жизни людей культуры, а тем более философии.

Здесь мы встречаемся с фундаментальной особенностью философского осмысления мира, которой философия заявила о себе как о виде умозрения, представляющем знание по преимуществу. Читатели, осведомленные в истории философии, знают, что среди философов античности центральное место отводится Сократу и Платону, причем в диалогах последнего главным участником-наставником выступает его учитель Сократ. И вот основным предметом обсуждения у них оказываются поиски определения понятий. Это обстоятельство, как и учение Аристотеля о категориях — «наиболее общих родах бытия» /т. е. опять-таки о понятиях/, достоверно свидетельствуют о том, что философская концентрация внимания на понятиях действительно является неслучайным признаком возникновения философии как знания. Но тогда следует понять исторический смысл выдвижения понятий на позицию предмета знания.

История человеческой мысли удостоверяет, что философия возникла как новый способ миропонимания, состоящий в универсализации картины мира. Это нам, современным

людям, представляется естественной идея об универсальных мировых законах. Между тем, большую часть своей истории человечество прожило в представлениях о локальной, этнической устроенности мира. И выражением этих представлений были мифы, которые никогда не претендовали на роль единой уникальной объяснительной системы как раз потому, что являлись безусловным сводом объяснений мира и жизни для данной этнической общности. Переход к философскому миропониманию произошел не путем экстенсивного расширения рамок картины мира, но посредством изобретения нового способа мышления с помощью понятий. Об этом с определенностью свидетельствует содержание древних философий, развивавшихся культурами Индии, Китая, Греции.

Несомненна их преемственность относительно автохтонных мифологий, от которых они унаследовали представления о Земле и Космосе. В то же время существенное отличие от мифологий заложено в совершенно иной манере мыслить о мире. В мифологиях этих стран, как и в иных, господствуют представления о произвольности мира, в котором живут люди. Единственным источником порядка выступает традиция, или, как сказал бы Гегель, положенность. Заметим, что объясняющим мотивом традиции является факт принятия в обычай способа ли действий, представлений ли о действующих силах и зависимостях в мире. Впервые именно философы предложили перевернутое по сравнению с мифологией понимание мира — не от его наличной хаотической данности к упорядочивающей традиции, а от исходного порядка вещей к его запечатлению в нравах и обычаях людей. Самая возможность такого миропонимания оказалась производной от предпосылки, согласно которой мировой универсальный порядок господствует в мире. Гераклит назвал этот порядок Логосом, древнекитайский философ Лао цзы — Дао, древнеиндийские философы — Кармой.

Тогда, естественно, впервые встал вопрос о возможности приобщения к этому универсальному закону человеческого индивида. Была сформулирована пресловутая проблема познания. Как след своего происхождения от названной предпосылки она сохранила инверсный порядок следования — от мирового Логоса к его представленности в индивидуальном разуме. Однако при этом на передний план выступил проблемный характер этого отношения. Действительно, если упорядоченность мира универсальна, то к ней должен быть причастен любой конкретный объект, и притом так, чтобы эта причастность составляла самую его природу. А в таком случае вопрос о представленности общего в единичном образует проблему не только их совпадения и различия, но и способов выражения отдельного всеобщим образом. В свете такой

постановки проблемы усмотрение общего в конкретном представилось способом постижения бытия. Именно этот способ и разрабатывался Сократом и Платоном, причем последний назвал его диалектикой.

Но какое отношение имеет эта занимательная история к теме нашего разговора? Здесь мы встречаемся с примечательной исторической особенностью диалектики. Буквально это слово означает искусство диалога, спора. Естественно задать вопрос, как понять движение мысли древних философов, связавшей процесс речевого общения с познанием бытия. При этом сразу же вспоминается высказывание философа V в. до н.э. Парменида: одно и то же мысль и то, о чем она мыслит. Иными словами, обращение к логическому способу познания началось с присвоения мыслительному обобщению значения бытийной реальности. Ярче всего такое понимание объективности мысли, идеи выразил Платон в своем толковании человеческого мышления. Оно есть способность души. До своего воплощения в живом человеке душа пребывает в мире идей. Одухотворив же человеческое тело, она оказывается связанной последним и утрачивает свободное духовное бытие. Однако ее приобщенность к миру идей не элиминируется вовсе. Теперь ей приходится воспроизводить идеи не непосредственно, но лишь посредством воспоминания о своем пребывании в мире их бытия. Конечно, это объяснение образно-мифологическое. Но мы уже встречались с этой зависимостью философии от своей предшественницы мифологии, выраженной заимствованием мифологических образов при логическом истолковании реальности. Более тысячелетия со времени своего появления философия населяла свои логические объяснительные конструкции образами и символами, унаследованными от древних мифов.

Но тезис о тождестве мысли и бытия не только не снял проблемы познания, а, наоборот, впервые поставил эту проблему. В свете этого тезиса оказалось, что знанием является отнюдь не сумма традиционно-наглядных сведений, бытующих в повседневной жизни и в общении людей, но как раз прорыв их души-разума к сущности бытия, пребывающей в идеях. А чтобы осуществить этот прорыв к истинному знанию, надо научить душу воспоминаниям идей, не давая ей обольщаться непосредственными впечатлениями существования, или обыденными мнениями. Такое сущностное знание получило название науки /эпистеме/, а диалектика /логика/ была оценена как метод образования разума. Таким образом, философия с самого начала выступила в роли педагогики истинного знания, а диалектика — как «повивальное искусство» /майевтика/ рождения истины в душе человека.

Но тем самым философия заявила сразу две претензии.

Во-первых, она потребовала признать ее единственной владелицей знания, безоговорочно лишаящей права притязать на него каким бы то ни было сведениям о реальности, основывающимся на традиции. Категоричность этого требования подчеркивалась тем обстоятельством, что философия ввела в мыслительный обиход и самое понятие истины как базы и критерия знания. Только с введением этого понятия обрел смысл самый феномен знания. Во-вторых, философия установила, что человек выступает в своем бытии не только, и даже не столько как субъект действия, но прежде всего как субъект познания. Громадный исторический заряд этого открытия философии стал ясен отнюдь не сразу, но содержал в себе великую силу развития и, можно сказать, предопределил осознание философией собственного предмета.

Однако первоначально человек заинтересовал философов не сам по себе, не как особое явление в мире, а именно своей причастностью к знанию истины. Ретроспективно обращение философии к человеку поражает особенно этой непрямой заинтересованностью. Настаивая на своем нераздельном владении знанием, философская мысль в то же время направила на человека отнюдь не как на собственный объект познания, но как на единственное в своем роде средство познания мира. Здесь сразу же вспоминается знаменитое высказывание Сократа, ставшее девизом его философии: «познай самого себя» (*gnosi seauton*).

Менее всего это выражение означало «самокопание», мыслительный онанизм. Это было как раз утверждение величия человеческого духа, которому по силе объять, вместить в себе Космос, и не только в его многообразии, но и в его упорядоченности, единстве. Именно так родилась философская идея рефлексии, самоопределения человека.

Но вот здесь естественно рождается мысль, отчего же философская рефлексия увидела свет так поздно. Свидетельства философии датируются не древнее VII в. до н.э., а значит, философии от роду не более 2,5 тыс. лет. А человеческая история, даже по меркам палеоантропологии, отсчитывающей историческое время соответственно возникновению *Homo sapiens*, длится уже 40 тыс. лет. А ведь до этого 2,5 млн. лет продолжался антропогенез, становление человека нынешнего типа. Даже принимая эволюционную гипотезу его происхождения, мы не можем отрицать, что древние предки нынешних людей мыслили. Так что с точки зрения исторической последовательности закономерен вопрос, почему же способность людей к философской рефлексии столь непервоначальна.

Представляется очевидным ответ: людям необходимо накопить опыт исторического развития в качестве предпосылки самосознания. Видимая несомненность этого заключения

содержит в себе существенную опасность — она провоцирует понимание исторического процесса как линейного «пумнения» людей по мере умножения опыта. Несостоятельность такого понимания истории явствует из того, что оно внушает толкование исторического прогресса по принципу «от достигнутого». А отсюда в оценке людьми своей истории рождается неустранимое противоречие — чем богаче исторический опыт, тем, казалось бы, в большей степени он служит залогом преуспевания человечества, а между тем каждая новая эпоха порождает новые страдания и беды, кризисы и крушения идеалов. Так что в пору засомневаться, да по́лно, действительно ли путь человечества отмечен прогрессом.

В общественном мнении, и притом не только в массовом сознании, но и среди интеллектуальной элиты, с безоговорочной прочностью укоренилось убеждение, что оплотом и свидетельством общественного прогресса является культура. Если попытаться уяснить, на чем зиждется такая уверенность, то внимание обратится на превалирующие виды деятельности людей, с которыми принято по преимуществу связывать это понятие. Таковыми выступают в первую очередь художественно-творческие занятия человека и увенчивающие их свершения. В современном обществе считается, что приобщение к культуре общедоступно и, более того, является своего рода нравственной обязанностью каждого. Во всяком случае, причастность к культуре принято рассматривать как критерий полноценности гражданина.

Но вот далее контуры определений причастности к культуре расплываются. В значительной мере это связано с обозначенной спецификацией культурной деятельности. С одной стороны, развита тенденция идентифицировать ее с занятиями искусством. С другой, культурный статус личности определяется образованностью вообще, в любой области знания, так что люди склонны отождествлять степень культурного развития с мерой образования. Если исключить маргинальные случаи и ситуации, то представляется, что такая неопределенность в оценке культурного развития личности не наносит заметного ущерба обществу. Однако она сопряжена с тем, что лишает общество четких представлений о мере зависимости его исторического развития от культуры. Складывается впечатление, что культура образует совокупность благоприобретенных свойств личности, сообщающих ей привлекательный имидж. С этой точки зрения, культура воспринимается как своего рода антураж цивилизованного существования людей, налагаемый условиями упорядоченных взаимоотношений между ними и тем сопричастный нормам общественной морали. Так складывается впечатление, что культура не имеет собственного содержания, но выступает своеобразным отражением и дополнением предметно-материальной деятель-

ности людей — жизненной основы их исторического бытия.

Помехой для признания правомерности такой оценки феномена культуры служат как раз наиндивидуальные реальности культурного творчества, и прежде всего корпус произведений различных видов искусства, включая такой предметно необходимый, как архитектура. Этот модус существования культуры как бы снимает с нее те черты общественной необязательности, которые проступают в вышеназванном личностном аспекте ее бытования.

Приглашаю, однако, задуматься над фактом взаимной разведенности, и даже противопоставленности, отмеченных способов существования культуры — личностного и наиндивидуального. Наиболее отчетливо это различие представлено в распространенном делении культуры на духовную и материальную. Критически отнестись к этому суждению побуждает его, на первый взгляд, непосредственная очевидность — творческие результаты художественной деятельности живут в духовном мире людей, в то время как продукты производственно-технического творчества обеспечивают предметно-материальные нужды.

Смущает явная поверхностность такого суждения. Ведь самая очевидность факта названного разделения культуры настоятельно требует обратиться к вопросу об исторических истоках такого дуализма. Чем более мы проникаем вглубь истории древнего человечества, тем менее различимыми оказываются предметы практического назначения и художественные изделия. А если к тому же учесть подчеркнуто культурную функцию последних, то выясняется тесная слитность целей изготовления творений обоего рода. Так что в крайнем случае мы можем говорить об изначальной спаянности практических и духовных мотивов творчества, но уж никак не об их разведенности. А значит, неверно предполагать предзаданную разделенность духовных и материальных мотивов в деятельности людей.

Тогда возникает, на первый взгляд, странная догадка, уж не ввели ли такую разность интересов люди намеренно. Действительно, в современной системе человеческой деятельности безусловно господствует общественное разделение труда, наиболее отчетливо проявляющееся в профессиональной специализации. Естественно поинтересоваться, какими причинами порожден этот привычный порядок распределения между людьми их деятельностных функций. Самая укорененность разделения труда в составе общественной деятельности, свойственная всем минувшим временам и преемственно следующая вплоть до современности, свидетельствует о целеустремленном поддержании этой системы. Какова же причина ее жизнестойкости?

Если установить отправную точку, базис существования

людей, то представится несомненным, что таковым выступает их жизненная зависимость от нормального функционирования общественного производства. Известно, что именно на этой зависимости основывалось марксистское материалистическое понимание истории. В неизбежном для всякой теории исторического развития вопросе о роли индивида, личности в истории марксистская концепция опиралась на тезис о детерминировании личности совокупностью общественных отношений, в которых она существует. Но ведь если обратиться к действительной истории, то нетрудно заметить, что эта обусловленность развития индивида общественными отношениями вовсе не выступает безусловной предпосылкой истории. Об этом ярко свидетельствует историческая неустойчивость общественных систем. Хаоса, войн, катастроф, целых эпох социальной неупорядоченности в истории едва ли не больше, чем периодов относительного порядка. Не станем заниматься статистическими сопоставлениями. Обратимся вот к какому вопросу. Нельзя отрицать жизненную реальность общественной обусловленности существования индивида. Но ведь этот факт имеет и другую сторону — социальные влияния направлены на нормирование поведения индивидов, т. е. на ограничения их жизненной активности. Достаточно в этой связи обратить внимание на системы воспитания и обучения, а затем и специализации деятельности человека на всем его жизненном пути. В социологии одно из центральных мест занимает понятие социальной роли, приравнивания к которой общество требует от индивида, до нивелирования его личного своеобразия. Но если столь массовым является нормализующее давление общества на личность, значит, последняя исходно образует совсем не винтик общественного механизма, а, наоборот, заряд непредсказуемой энергии, опасный для общественной жизни, если его не обуздывать постоянно. И тогда едва ли не краеугольным историческим вопросом станет природа этого жизненного заряда человеческой индивидуальности.

Социальное существование людей повседневно подтверждает, что жизнедеятельность индивида выступает по отношению к общественному укладу, порядку возмущением. И это не только в смысле различных антиобщественных проявлений, правонарушений. Не менее конфликтным оказывается любое творческое деяние личности, потому что оно вносит перебой в налаженный ритм общественных технологий, будь то производственные процессы, устоявшиеся социальные взаимодействия или даже принятые формы общения. И как бы странно ни звучало такое утверждение, опыт общественной жизни свидетельствует, что общество тратит массу энергии на нормализацию возможных возмущающих инициатив со стороны личностных отклонений, будь то правонарушения или творче-

ские порывы. И, похоже, игра стоит свеч, потому что налаженная организация деятельных согласований между сотрудничающими людьми выступает едва ли не самой эффективной производительной силой.

Указанная коллизия образует неистребимое, постоянно возобновляемое противоречие, потому что для хода истории равно органичны и творческая инициативность личности — источник общественных новаций, и упорядоченность во всем диапазоне сотрудничества между людьми — условие эффективности их совместного существования. В этом отношении история предстает как парадоксальный процесс постоянного возобновления неустранимого конфликта.

Что здесь имеет место конфликт, явствует из постоянного противоборства творческих сил с силами массовой организованности и конформизма в обществе. Причем первые преимущественно представлены как революционеры и большей частью пользуются симпатией творческой интеллигенции в качестве носителей идеи свободы. Вторым же свойственна репутация консерваторов, и они заслуженно ассоциируются с властными общественными структурами.

Ситуация с названным конфликтом представится безвыходной, если признать, что обе противоборствующие силы равномошны. Здесь, однако, важно отдать себе отчет, что такое заключение означало бы принятие в качестве предпосылки вовсе не очевидного мнения о свойственности таких альтернативных качеств самой природе человеческих существ, о делении их от природы на беспокойных творцов и уравновешенных конформистов.

Не будем вдаваться в психологию темперамента и характера личности. Нас интересует в контексте статьи другая сторона дела. Общественные воздействия на личность, при всем их многообразии, направлены на нормализацию, а значит, на ограничение ее деятельной активности для придания ей организованности, чтобы индивид был в состоянии вписаться в сотрудничество и, шире, в общественную жизнь. Этот процесс можно в глобальном смысле охарактеризовать как воспитание. Непременным условием воспитания /которому человек фактически подвержен всю свою жизнь/ является система норм, от правил общественного поведения, морали и до формул принятого в обществе знания. Важно при этом обратить внимание, что все эти нормы сформулированы как наиндивидуальные, всеобщезначимые реальности, как если бы им было присуще объективное бытие. Совокупность этих идеальных реальностей, воспринимаемых людьми как наиндивидуальные императивы их лояльного поведения, составляет так называемое общественное сознание.

Социальная признанность реальности общественного сознания порождает одну из самых острых проблем исторической

жизни — проблему индивидуального сознания человека. Если общество оказывает постоянное формирующее воздействие на индивида, начиная с первых часов его рождения, то откуда берется личностное своеобразие, почему индивиды не образуют однородной массы, в которой все на одно лицо? Ответ на этот вопрос далеко не самоочевиден: потому что они мыслят.

В самом деле, в чем состоит мыслительная способность человека? Если дать себе труд внимательно ответить на этот вопрос, то дело окажется в том, что мышление человека заключается в обобщающем, универсализирующем восприятии окружающего мира. Конечно, этот ответ в первом приближении представляется элементарным, почти тавтологией. Приглашение к внимательному обдумыванию здесь связано с далеко не простым составом познавательного отношения. Надо сказать, что квалификация его как отражения есть поверхностная, неосновательная метафора. Отражение вообще есть физическое, а не философское понятие и к тому же определяет конкретный тип взаимодействия. Поэтому перенос этого понятия на познавательный процесс создает лишь иллюзию наглядного впечатления о представленности объекта в сознании субъекта. На самом деле просто нелепо полагать, что образ объекта копируется субъектом в своем натуральном виде уже потому, что тогда приходится считать предусловием познания особое устройство нервной системы и ее органов. А это означает ставить телегу впереди лошади. Способность мышления рождается как особенность деятельного отношения человека к миру, а вовсе не как «функция мозга». Конкретно-научно это установили вовсе не философы, а как раз физиологи, прежде всего А. А. Ухтомский.

Обобщенное восприятие мира порождается целенаправленным освоением действительности, выработка которого составила основное содержание процесса антропогенеза. В отличие от животных, целеполагающая активность которых имеет своим пределом генетически предзаложенный арсенал средств достижения цели, человек свободен в определении способов присвоения объекта как средства удовлетворения своих нужд. Эта свобода выражается в том, что на человеческого индивида, освобожденного от генетической предзаданности программой действий, ложится ответственность выбора средств, способов освоения объекта /включая и изобретение новых/. Именно эта свобода и порождает обобщенное, универсальное восприятие объективного мира в качестве собственно целевой интенции, т. е. определения объекта как смысла, без предзаданности набора средств для его присвоения. Соответственно универсализирующее представление объекта выступает под видом направления действий человека на предмет свободного импровизирования средств преобразования объекта в своих целях, а не как расписание этих дейст-

вий. Таким образом, мышление оказывается способностью смыслового конструирования объекта и в таком качестве разводит целедостигающую деятельность человека на две составляющие. Одна из них, полагание цели, осуществляется в определениях универсализующего смысла, или собственно обобщения. Ориентируя себя на преобразование объекта как цели, человек с помощью обобщения мобилизуется на поиск и выбор оптимальных средств достижения цели, т. е. мобилизует свою свободу. В этом отношении обобщенная мысль остается неопределенной для выбора способов реализации цели. Поэтому поиск последних предполагает ввод в действие второй составляющей мышления, в определенном смысле обратной, а именно разуниверсализацию, или аналитическое расщепление смысловой целостности цели на цепь операций по ее достижению.

Таким образом, деятельность человека, а она-то и составляет содержание его истории, приобретает совершенно новое качество, отличное от приспособления животных. Руководствуясь мышлением, человек своей деятельностью конструирует мир, в котором он живет. Он вносит в этот мир универсальную смысловую упорядоченность, создавая в нем ментальное, смысловое пространство. Именно оно и образует ту характеристику человеческой истории, которая называется культурой.

Теперь, надеюсь, читателю понятно, что в изложении обсуждаемой темы никак невозможно было обойтись без теоретических, и довольно отвлеченных, выкладок, потому что, только опираясь на них, мы пришли к определению культуры, исторически обоснованному.

Чтобы уяснить историческое назначение философии, нужно обратиться к вопросу о месте в культуре человека. Из сказанного видно, что как субъект мышления он является и субъектом культуры. В то же время обобщающая и аналитическая способности мысли не могут не противостоять друг другу. И действительно, конструирующая сила мышления, образующая свободу индивида, неизбежно сообщает избыточность его действиям, делая его одновременно и творческим началом, и возмущающим фактором деятельности. История показывает, что эта избыточность индивида исходно выступила существенной помехой для оптимальной производительности деятельности людей. Способом преодоления этой помехи явилась общественная организация деятельности и формирование общественного сознания как надиндивидуального механизма внедрения нормативных правил, обуздывающих избыточность индивидов. Таким образом, общественная организация исторически выступила как бы надличностной и в этом смысле внешней силой, дисциплинирующей избыточных членов общества, специализирующей их собственные способ-

ности. Так с общественным разделением труда в историю вошел новый организационный принцип — отчуждение. Общество, общественное сознание отчуждает от индивида его собственные, но избыточные творческие способности, чтобы затем вернуть их ему, только уже в формализованном виде, в виде поручаемых ему же профессиональных обязанностей.

Действие этих двух противоположенных сил — избыточности и отчуждения — явилось постоянно возобновляемым конфликтом, формировавшим и формирующим до сих пор личность индивида как субъекта истории.

Чтобы установить, что этот конфликт не безысходен, надо отдать отчет в неравноценности его сторон. Действительно, источником и творческим началом исторического процесса является мыслящий индивид. Сила же отчуждения и его форм — общественного сознания /идеологии/, социальных структур /институтов власти/, экономических систем, конформистских образований человеческого общежития — выступает как общественная необходимость только в меру возмущающего эффекта производительной силы индивида. Это совершенно отчетливо проявляется в подавляюще-ограничивающем назначении форм отчуждения по адресу личности. Такое положение дел решительно подтверждается историей оппозиций установленным социальным порядкам, называемых освободительными движениями. До сих пор доминантой в таких действиях выступала свобода как цель. При этом имелось в виду прежде всего и главным образом освобождение от социального гнета, т. е. отрицание отчуждения, в то время как на втором плане оказывалось определение, для чего нужна взыскиваемая свобода. А это, как мы видели, вопрос об ответственности и адресуется он личности. Именно в нем концентрируется проблема роли личности в истории.

Но эта проблема не имеет однозначного решения, потому что формирование личности осуществляется в деятельности людей и в этом смысле есть их саморазвитие, т. е. протекает не по прямой, а по восходящей. С этой точки зрения, если личность оказывается детерминированной отчужденными формами власти, то лишь постольку, поскольку она не в состоянии домыслить меры своей ответственности до собственной свободы. В этом смысле исторический прогресс есть прогресс в понятии свободы. А отсюда следует, что культура является собой личностный аспект истории.

Такое личностное понимание истории необходимо предполагает решающую роль самосознания человека не только в его определении себя как делателя истории, но и как единственной планетарной силы, упорядочивающей мир, в котором он живет.

Столь высокая степень рефлексии дается мучительным

многовековым трудом поколений, но зато и выступает могучим двигателем прогресса. Как свидетельствует история, сила человеческой рефлексии на культуру есть базисная производительная сила человечества. Воплощаясь в развитии знания, она несравнимо ускоряет исторический процесс. Но ведь рефлексия на культуру и есть философия. Порождаемая культурным развитием, она тем более оказывается условием, направляющим культуру в будущее, что воздействие философии осуществляется как воспитание человеческого разума. А в конечном счете только такое воздействие в состоянии разрешить вышеуказанный конфликт избыточности индивида с давлением на него общественного отчуждения. Действительно, только сам человек может взять на себя ту задачу самоограничения, без которой он неизбежно оказывается во власти отчуждения. А выполнение этой задачи и есть собственно назначение философии. Так что именно философия как воспитатель призвана стать направляющей силой развития культуры, целью которого является обеспечение свободы личности, или ее способности взять на себя полноту ответственности за дальнейшую успешную историю человечества.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Владимир БИБЛЕР

О КУЛЬТУРЕ, ОБ ЕЁ ДОМИНАНТЕ И ЕЩЕ — О ЦИВИЛИЗАЦИИ

ответы на вопросы Редакции

М.Н.: Владимир Соломонович, мы хотели бы поговорить с Вами о проблемах личности, истории, цивилизации, культуры... Поскольку мы не философы, и нам, естественно, едва ли удастся вести с Вами собственно философский диалог, предполагающий столкновение философских концепций, позвольте построить нашу беседу в весьма популярном в свое время жанре — жанре беседы простецов с философом. Мы зададим Вам «детские», наивные вопросы, обсуждение которых, как нам кажется, сможет представить интерес для читателя.

Для начала приведем цитату из Вашей статьи «Идея культуры в работах Бахтина»: «Необходимое для гуманитарного мышления общение двух сознаний, движение взаимопонимания имеет своей первой предпосылкой эстетическое видение (?) другого человека.

В гносеологическом отношении к другому Я (или — в этическом отношении) встречи двух сознаний произойти **не может**. То есть эмпирически оно происходит, но осознается монологически.

Или — как встреча одного познающего сознания с его объектом (который необходимо познать, то есть перевести целиком в сферу теоретического понятия). Это — «гносеологизм».

Или — как необходимость отречься от своего я, влить мое сознание, мое бытие, мое я — в сознание, бытие, жизнь другого человека (и, далее, — Универсума, Бога). Подвиг гносеологии и подвиг этики состоит в напряжении снятия эмпирически наличных «двух сознаний».

Подвиг (то есть смысл) **эстетического** деяния и мышления состоит в возведении наличного бытия **двух** сознаний в предельное определение самого «сознания» и самой «личности» (курсив и пунктуация авт. — В.Б.).

А теперь попробуем поставить проблему. Представим себе социально-государственные образования, в которых в межиндивидуальных отношениях преобладает, соответственно, один из трех /«гносеологический», «этический», «эстетический»/ типов отношений.

Начнем с первого: «гносеологизм». Опуская за неимением места промежуточные выкладки, приведем сразу «правую часть» искомого уравнения: модель индивида — среднестатистический, атомарный субъект; модель отношений — система договоров; общественный регулятор — юриспруденция; эсхатология — прогресс /непрерывность/; идеология — наука. Взятые в своей совокупности, это, на наш взгляд, берущее начало с идеи Просвещения буржуазное государственное устройство. Отсутствие диалога внутри такой системы объясняется сверхразреженностью /раздельностью, центробежностью/, в конечном итоге **непроницаемостью** индивидуальных границ.

Второе: «этическое отношение». Модель индивида — подобие, часть некоего всеединства; модель отношений — объединение, взаиморастворение; общественный регулятор — Провидение /в форме ли Божественного откровения или вечных законов природы/; эсхатология — Страшный Суд, коммунизм /скачок/; идеология — вера. Историческими реализациями такого рода устройства могут служить раннехристианские общины, государства с коммунистической идеологией, средневековые государства. Последние можно рас-

сма­три­вать как наи­бо­лее ре­пре­зен­та­тив­ный тип. От­сут­ствие ди­ало­га внут­ри та­кой си­сте­мы про­ис­те­кает из сверх­плот­но­сти, сли­тно­сти и, в ре­зуль­та­те, **от­сут­ствия** меж­ин­ди­ви­ду­аль­ных гра­ниц.

И, на­ко­нец, тре­тье: «э­сте­ти­че­ское от­но­ше­ние». Та­кой род от­но­ше­ний в чи­стом /ин­тен­сив­ном/ ви­де на­хо­дим, оче­вид­но, толь­ко в эпо­ху Воз­ро­жде­ния. И го­су­дар­ствен­ные об­ра­зо­ва­ния это­го пе­ри­о­да — го­ро­да-ре­спу­бли­ки — скор­ее не­кие ин­ту­и­ции со­ци­аль­но-го­су­дар­ствен­но­го ус­трой­ства, чем стой­ко-ре­пре­зен­та­тив­ные об­щес­твен­ные ин­сти­ту­ты. Бо­лее то­го, соз­да­ет­ся впе­чат­ле­ние, что та­ко­го ро­да от­но­ше­ния («э­сте­ти­че­ские»), ре­а­ли­зо­ван­ные как го­су­дар­ствен­ные, воз­мож­ны толь­ко в крат­кий пе­ри­од ис­то­ри­че­ско­го пе­ре­хо­да ОТ — К и в си­лу это­го об­ре­че­ны на пре­хо­дя­щий ха­рак­тер.

Не ка­жет­ся ли Вам, что на­ше вре­мя, XX век есть как раз вре­мя та­кой пер­манент­ной пе­ре­ход­но­сти? Что «соз­на­ние» XX ве­ка есть (по­тен­ци­аль­но) «э­сте­ти­че­ское» соз­на­ние, точ­нее — пе­ре­ход от гно­се­оло­гиче­ско­го и эти­че­ско­го к эсте­ти­че­ско­му? Из это­го сле­ду­ет, что пре­ж­ние го­су­дар­ствен­ные ин­сти­ту­ты дол­жны быть за­ме­не­ны на что-то дру­гое (пер­манент­но пе­ре­ход­ное?). Но на­сколь­ко этот про­цесс ре­а­лен? На­сколь­ко ре­аль­на ло­гика но­вой ци­ви­ли­за­ции, ко­торая бу­дет — снова ис­поль­зу­ю я бах­тин­скую тер­ми­но­ло­гию — по­гра­нич­ной?

Всту­пи­ла ли Рос­сия в так по­ня­тый XX век? Дви­жем­ся ли мы от оче­вид­но­го «э­ти­че­ско­го» соз­на­ния к «э­сте­ти­че­ско­му»? И еще, в све­те это­го: быть мож­ет, Рос­сии нет смы­сла сей­час пе­ре­стра­и­вать­ся на «гно­се­оло­гиче­ский» путь «стран с ры­ноч­ной э­ко­но­ми­кой» (ко­пи­ру­я все по­дряд, не раз­би­рая), а сразу ис­кать путь «э­сте­ти­че­ский», ведь, в кон­це кон­цов, и Воз­ро­жде­ние по­сле­до­ва­ло за Сред­не­ве­ко­вьем («э­ти­че­ской» эрой)? И бо­лее жест­ко: воз­мож­но ли пе­рей­ти, из­ме­нить­ся, ми­ну­я — хо­тя бы на вре­мя пе­ре­хо­да — «э­сте­ти­че­ское»?

В.Б. Мне вна­чале хо­те­лось бы немно­го по­раз­мыш­лять в свя­зи с тем ос­нов­ным во­про­сом, ко­то­рый вы по­ста­ви­ли, и ко­то­рый свя­зан — в ка­кой-то ме­ре, как я по­ни­маю, — с воз­мож­но­стью или не­воз­мож­но­стью как бы рас­чле­нить куль­ту­ры, со­ци­аль­ные и да­же го­су­дар­ствен­ные об­ра­зо­ва­ния по кри­те­ри­ям гно­се­оло­гиче­ско­го, эти­че­ско­го и эсте­ти­че­ско­го при­оритет­а, до­ми­нант, с пред­по­ло­же­нием, что сов­ре­мен­ная со­ци­аль­но-го­су­дар­ствен­но-куль­тур­ная эпо­ха — (став­лю по­ка на­ро­чно че­рез де­фис) свя­за­на с **э­сте­ти­че­ской** до­ми­нант­ой или, ска­жем, с ее ста­нов­ле­нием, с пе­ре­хо­дом к ней. По­ста­нов­ка во­про­са мне ка­жет­ся ин­те­рес­ной, но хо­те­лось бы сразу вы­ска­зать не­сколь­ко со­об­ра­же­ний и не­сколь­ко сом­не­ний, при­чем в двух на­прав­ле­ниях: с од­ной сто­ро­ны, в плане бах­тин­ско­го под­хо­да к иде­ям куль­ту­ры, а да­лее в плане не­ко­то­рых моих

собственных — иногда совпадающих, иногда спорящих с М. М. Бахтиным — представлений о диалоге культур и диалоге логик — скажу я уже на своем, а не на бахтинском языке.

Начну с первого. Вы привели большую и очень представительную цитату из моей работы, отталкивающуюся от известных положений Бахтина. Но, я предполагаю, что эта эстетическая составляющая, которая фиксирует и углубляет идею «двух сознаний» и в эстетическом подвиге доводит ее до решающего отношения к другой личности, которая мне до предела насущна, а вместе с тем насущна именно потому, что она иная... — для Бахтина это и есть **определение** культуры. Бахтинский подход связан не с классификацией **разных** типов культур — эстетической, гносеологической, этической — но с **исходным** пониманием самой **культуры**: цивилизация (не будем использовать марксово слово «формация», хотя можно было бы и на эту тему интересно поразмышлять), каждая цивилизация — античная ли это, средневековая, нововременная, западная или восточная — **становится** культурой, преобразует себя в культуру в своей **эстетической** идее, эстетическом срезе. То есть, на мой взгляд (я не буду утверждать, что аутентично толкую тут Бахтина, но, так я его понимаю; впрочем, об этом говорят и бахтинские тексты достаточно определенно) для Бахтина эстетическая доминанта — это не одна из разновидностей возможной культуры, а это тот трансформатор, который превращает определение цивилизации в определение собственно культуры. В частности, благодаря этому эстетическому выявлению последних вопросов бытия (пусть они сначала сформулированы как нравственные вопросы) каждая цивилизация всегда выходит на грань с другой — пока еще только предполагаемой культурой, формулирует себя как некоторый SOS, и для нее человек иной культуры оказывается внутренне насущным. Т. е., цивилизация формируется как культура, поскольку она формируется на грани культур, или — уточним — на грани разных смыслов личности и предельных вопросов бытия. Именно в этом (эстетическом) обращении своего взгляда на себя, как бы извне, идея **двух сознаний** переформируется как идея **двух личностей**, насущных друг другу на грани культур; следовательно, здесь формируется культура, которая собственной территории не имеет и т. д. — вспомним столь часто цитируемые понятия и определения М. М. Бахтина. Что касается этической или гносеологической определенности человеческого освоения себя, мира, бытия, космоса, то для Бахтина эти определения крайне, конечно, существенны; может быть, даже в онтологическом, метафизическом плане этическая доминанта оказывается для него, в какой-то мере, как для религиозного человека, существенней, чем эстетическая. Но для понимания **сути куль-**

туры определяющей является ее **поэтика**. Культура становится культурой тогда, когда проблемы этического поступка, проблемы морали трансформируются — на высотах нравственности — в тот эстетический подвиг, в котором другой человек воспринимается как предельно вненаходимый и — предельно насущный.

Поэтому я думаю, что та классификация, которую вы даете, скорее была бы классификацией цивилизаций, но еще не культур.

Это — в плане бахтинского подхода по его сути, ну и мне он внутренне достаточно близок и понятен.

Один момент еще раз повторяю, потому что он как-то ускользает из нашего поля внимания. Цивилизация сосредотачивается и может на себя взглянуть со стороны как раз в тот момент, когда — в плане последних вопросов бытия — **рядом со мной** стоящий человек оказывается (потенциально) человеком **иной** культуры, т. е. иной возможности актуализировать бесконечный смысл бытия. На этих пределах культура осознает себя как культура, то есть, обращаясь к другому, рядом стоящему Ты, как возможному выразителю иного всеобщего смысла бытия. Но не просто «рядом стоящего», «иногo» индивида, а того иного **смысла бытия**, который для меня оказывается предельно насущным для решения моих предельных вопросов.

Ну, скажем, об античной культуре (если ограничиться одним этим примером) можно сказать так: античность понимает себя как культура минимум в двух точках. Во-первых, в сопряжении Логоса и Мифа. Предшествующая чисто мифическая культура в ключе **трагедии** (особенно — Софокла) заново возникает в предельном сопряжении с идеей характера. Сознание, полностью сливающееся с бытием в мире мифов, обнаруживает на этой грани (в трагедии) возможность как бы заново начинаться, и Герой всегда осознает **ответственность** за свой рок, за фатум своих предков, за сам момент **начинания** этого **рока**, т. е. Герой выводит себя на эту грань отношения двух культур, двух форм актуализации всеобщего смысла. В трагедии изначальны и Миф, и Логос. И вторая точка — это там, где античная культура может на себя взглянуть как бы с позиции зарождающейся **христианской** культуры — в точке, наиболее интенсивно отработанной в неоплатонизме — у Прокла, у Плотина. Здесь обнаруживается, что предельность понимания всех феноменов микрокосмоса и макрокосмоса в контексте внутренних форм и идеи эйдоса оказывается недостаточной, необходима форма форм, необходим некий несовпадающий с формой, но не бесформенный, а порождающий формы всеобщий субъект... — Осторожно: тут уже грань той средневековой христианской культуры,

в свете которой закругляется, оформляет себя как культуру греческая цивилизация. Вот почему мне кажется, что, все же, недостаточно точно то размежевание, та классификация, которую вы дали, для понимания особенностей культуры уже в контексте идей Бахтина.

Но если проговорить намного дальше и сказать о моем собственном подходе, то тут есть — для меня, во всяком случае, — и еще одна очень существенная сторона. Как я полагаю, проблема культуры связана с идеей **самодетерминации**, т. е. с таким планом человеческого бытия, когда наше сознание, в бесконечном потоке внешних воздействий — экономических, исторических, социальных, космических — определяемое извне, — все же приобретает странную способность самодетерминировать себя, т. е. индивид оказывается способным **отвечать** за свою судьбу, полностью быть свободным, а поэтому наиболее ответственным. И в этих феноменах самодетерминации, на мой взгляд, существуют две регулятивные идеи, через которые оказывается действительно возможным взглянуть на свою — еще незаконченную, незавершенную жизнь как на жизнь завершенную, увидеть себя «внеаходимым», — используя слова Бахтина, — по отношению к самому себе... Эти две регулятивные идеи, формируемые в контексте культуры, для меня могут быть сфокусированы в следующих определениях: первая регулятивная идея — **регулятивная идея личности**. Я думаю, нелепо говорить, что Иванов или Сидоров — личность, а Петров или Васильев — не личность, это детский, эмпирический подход; личность — это понятие не «наличного» бытия, но некоторой регулятивной идеи, к которой стремится индивид, стремится вывести себя на этот предел культур — в ту точку, где он может на себя в целом взглянуть со стороны, увидеть свою жизнь как уже завершенную, закругленную, внеаходимую, а следовательно, оказаться способным ее «перерешать», стать ответственным за свою судьбу. Вот именно такая предельная ситуация и позволяет человеку более или менее сознательно оказываться на горизонте личности, в горизонте личности, и тем самым выходить в ситуацию самодетерминации. Это — об идее личности как регулятивной идее в сознании индивида, идее, выносящей человека в перипетию культуры, а не в ситуацию цивилизационной детерминации извне или изнутри, скажем, политического, идеологического, генетического... мистического и т. п. характера. Но в свете культуры формируется и другая регулятивная идея — **регулятивная идея философской логики, моего — всеобщего — разума!** Всеобщего разума, который формируется усилиями индивидуального субъекта (в конечном счете — каждого человека). Тут дело не в том, в какой мере это осознано до конца, прорефлектировано

в философском плане — эта интенция существует у каждого человека определенной цивилизации и культуры. Так вот — возникает странная вещь: Разум оказывается **всеобщим** атрибутом **индивидуального**, особенного, уникального субъекта. В этом — наше коренное отличие от гегелевского подхода. Это то, что позволяет философскому пониманию смотреть на саму личность (на первую предельную регулятивную идею) с позиции **возможности** бытия мира, возможности мышления, т. е. в той точке, где ее как бы нет, не существует, als ob («как если бы») ее не было.

В этих **двух** регулятивных идеях — в их сопряжении, в их напряжении — в этих идеях, по-моему, фокусируются многие другие формы духовной деятельности. В идее личности в конечном счете фокусируется этическая и эстетическая идея; в идее философской — идея теоретическая и собственно философская, иначе говоря, дедуктивная выводимость из исходного начала бесконечного числа **следствий** (теория) и идея **начала** бытия (философия). Философия относит человека к возможности мышления, т. е., двигаясь от эпохи к эпохе — к безначальному началу мысли. Каждый человек, философствуя, должен быстро «пробежать» — в обратном движении — все то, что до нас помыслили, сделали, продумали люди предшествующих поколений и заново выносить всеобщее бытие на ту грань, где оно рассматривается, как если бы было только возможно, в перспективу мыслительного **предположения**. В этом двойном сопряжении «личность — всеобщий разум» и возникает собственное напряжение культуры. И еще два момента, которые в этой связи мне хотелось бы подчеркнуть. Первый: как я предполагаю, сам такой подход, который сейчас пунктирно мной намечен, это не результат «высасывания из пальца» или, как сказали бы немцы, предположения по схеме «frei erfunden»... Это — не мой личный логический ход. Это некоторый феномен конца XX в. накануне XXI в., когда обращение к началу бытия через регулятивную идею личности и через регулятивную идею философской логики оказывается не маргинальным, иногда возникающим излучением, вспышкой, но существенным — в связи с рядом культурных и социальных моментов — определением человеческого бытия. И — определением самой культуры. Не «надстройкой» над социальными производственными структурами, но ноуменами, определяющими все сферы, все стороны бытия и даже быта человека, когда он выбивается из матриц своей социальной преопределенности, из готовых, сложившихся общинных, семейных, социально-классовых детерминант его жизни. И вот эта ситуация самодетерминации — в окопах, на нарах, в концлагерях, в беженстве — оказывается почти повседневной проблемой, а не просто редкостной

культурологической проблемой человеческого бытия. В этом плане я согласен с тем, что для XX в. проблема начинания, и в этом смысле — эстетическая, и в этом смысле **собственно культурологическая проблема** — но в сопряжении с философской логикой — оказывается преимущественной характеристикой XX в. на его исходе. В некотором странном сопряжении — в новом конфликте, в новом взаимодополнении — цивилизации и культуры.

И в этой связи — последний момент, связанный с этими двумя понятиями, — цивилизации и культуры — о которых я сказал. По моим последним размышлениям, например, в статье «О гражданском обществе и общественном договоре», (сб. «Через тернии», М. 1990), отношение между цивилизацией и культурой в каждой исторической эпохе гораздо сложнее и тоньше, чем мы обычно представляем в традиции Шпенглера или Тойнби. Обычно к понятию цивилизации относятся с таким снобизмом — она и машинная, и вещная, и по отношению к культуре носит характер готовых стереотипов и норм — не буду повторять всех тех обвинений, которые тут обычно возникают. Но сейчас, вдумываясь в соотношение цивилизации и культуры, — скажем, в русской истории — я все больше убеждался, что одной из каверн истории России, причем в том числе и в истории ее культуры, было то, что очень высокая, очень тонкая, изощренная культура недостаточно опиралась на постоянно необходимые для нее цивилизационные нормы. Она отрывалась от цивилизационных основ — спокойного, иногда умеренного — а это казалось неприятным — расчета не на «маленького человека» — в смысле несчастного, обиженного, забитого, но на бюргерски «среднего» человека, уверенного в себе и стоящего на своих ногах. Без этого индивида, который владеет — ну, не скажем своей «рабочей силой», но — своей творческой силой и самим собой и оказывается собственником себя, без этого укоренения в гражданстве проблемы культуры повисают в воздухе, оказываются «перекати-полем» и легко могут сметаться какими-то политическими катаклизмами и произволами. Не вдаваясь сейчас в детали этих размышлений — я думаю, исходные пункты, исходные моменты ясны, — я лишь уточню следующее: на мой взгляд, в каждой исторической эпохе действительно существуют как бы две формы детерминации: детерминация **причинная**, скажем — «формационного» типа у Маркса, сексуального типа — Фрейда или какого-то другого, где определенное «устройство» положения людей, среда, воспитание, «архетипы», наконец, причинно определяют сознание, духовные, мыслительные и прочие установки человека; и детерминация **смысловая**: где созданный человеком феномен меняет его самого как автора, где человек,

скажу вслед за Жюлем Ренаром — я люблю повторять его изречение, — «растет корнями вверх», трансформируя собственные основания. Цивилизация — это некая **промежуточная пленка** в каждой исторической эпохе; в этой «мембране» происходит как бы двойной оборот превращения: смысловой, ну, скажем, культурной детерминации в причинную — формационную, производственную — в связи с необходимостью жить, действовать, работать; и обратное превращение — причинной детерминации в смысловую, культурную. Цивилизация — это и есть пленка, грань этого непрерывного взаимного превращения, больше всего определяемая теми или другими основными формами **свободного времени**, существующего в этом обществе в эту историческую эпоху. Скажем, для античности таким синонимом цивилизации оказывается полис, город, жизнь свободного плебея, который, конечно, должен был достаточно много работать, но обладал — в политической области — определенной свободой, определенным континуумом свободных решений; здесь осуществлялось превращение причинной, «формационной» (скажем условно, «кавычечно», чтобы не разворачивать далее идею) детерминации — в детерминацию собственно смысловую, и — обратно — переход смысловой детерминации — в причинную. Это очень интересно раскрывается в диалогах Платона, в понимании Платоном или Сократом роли ремесленника-демиурга, роли обычного гражданина полиса и т. п. Вот эта цивилизационная структура взаимопревращения смысловой и причинной детерминации крайне существенна, она дает внутреннюю основу жизни каждой исторической эпохи. Характеристики чисто марксовы — формационные, экономические — исчезают вместе со своей исторической эпохой, со своим периодом истории; культура переживает свою эпоху и остается в других эпохах подобно кораблю Одиссея; цивилизация оказывается очень важным накапливающим моментом, скажем тавтологично, «цивилизованности», воспитанности человека, моментом, позволяющим культуре быть достаточно укорененной. Для средневековья таким средостением, позволяющим сохранять цивилизационные и причинные смысловые связи, является статус некоторой, скажем, сословности, или — некоторой цеховой структуры, внутри которой накапливалась предельная виртуозность, исключительная способность — как «на кончике иголки» — умножать то, что сделает коллективный субъект, переводить «соборность» в некое индивидуальное воплощение. И тут, в «режиме» сословности и еще проще, жестче говоря, в «режиме» цехового порядка (см. цеховые уставы) в самом разном смысле этого слова, становится собственно возможным развивать и культурные, культурно-логические, и собственно производственные характеристики.

Для Нового времени такой сферой цивилизации является **гражданское общество**, где субъект оказывается не просто субъектом собственности, но субъектом некоторых индивидуально-гражданских прав, где возникнет эта мембрана, эта аура взаимопревращения культуры и цивилизации, причинной и смысловой связи. Я говорю об этом в связи с вашим вопросом потому, что та дальнейшая характеристика разных «типов обществ», которую вы даете, мне кажется очень существенной, но она характеризует не столько те или другие типы культуры, как это у вас получается, сколько те или иные формы цивилизационных превращений.

Д.К.: Владимир Соломонович, достигли ли цивилизационные превращения существенно новой формы от нововременной к XX веку, или они пока сохраняются в рамках того гражданского общества, которое задало Новое время?

В.Б.: Я бы не отвечал на этот вопрос в перфекте, но в некотором состоянии становления. Я думаю, что, может быть, одна из социологических ошибок Маркса в этом плане состоит в том, что он не представлял себе переход к иной форме духовной деятельности и культуры иначе, чем из идеи социализма, т. е. некоторой — скажу упрощенно — «общественной собственности». Между тем, гражданское общество (общество обособленных индивидов) обладает очень большой силой органического превращения одной формы детерминации в другую, и прежде всего — трансформации в «социум культуры». Оно еще не исчерпало свои возможности, хотя, я думаю, в начале XXI века, в связи со становлением того, что и возможно определить как «социум культуры» (общение непосредственно в малых группах, в формах личностной культурной ответственности за поступки), гражданское общество уступит место каким-то другим формам цивилизации, но уступит иначе, чем в предшествующих «формациях». Потому что гражданское общество, основанное на идее общественного договора, предполагает, что человек, даже вступая, скажем, в акционерное товарищество, сохраняет свое бытие индивидуального субъекта: он заключает договор, он может выйти из этого общества, т. е. он — субъект этого общественного договора. Следовательно, и его роль — не просто усредненного атома, а некоторого решающего свое поведение индивидуального субъекта, оказывается очень плодотворной для превращения в другую, скажем, микро-социальную форму общения. В качестве примера здесь очень показательна Япония, которая легко смогла соединить особенности предшествующей культуры с особенностями цивилизации гражданского общества.

Вообще, эта проблема очень существенна, и, на мой взгляд, развитие и укоренение гражданского общества яв-

ляется не только важным, потому что без этого рынок невозможен, нормальная демократия невозможна, — это все хорошие вещи, и я за них, — но потому еще, что гражданское общество является наиболее безобидной, не требующей политических революций формой трансформации к иному типу культуры, характерной для XXI века. А у нас... Мы много говорим о демократическом государстве, о том, что нужно большинством выбирать правительство и т. д. ... — это хорошая вещь, дай Бог до нее дожить, но ведь мы забываем о гражданском обществе, об этом фундаменте, о нижней части айсберга, где человек ощущает себя индивидуальным гражданином, собственником самого себя, вступающим в общественно-договорные отношения в производстве, в торговле, в политике с другими людьми, как бы заново формируя государство. Мы говорим сейчас о правах гражданина. О том, чтобы конституция была, чтобы она соблюдалась... Милые мои, это очень хорошо, но есть ли у нас тот **гражданин**, которому **нужны** эти гражданские права?

Д.К.: Это становление гражданской структуры у нас — не принципиально ли оно будет отличаться от западного; возможно ли у нас здесь восстановление гражданственности западной, или историческая ретроспектива настаивает на иных путях?

В.Б.: «Вступила ли Россия в так понятый XX в. — пишете вы в своем вопросе, — движемся ли мы от этического сознания к эстетическому, может, России нет смысла перестраиваться на гносеологический путь стран с рыночной экономикой, ...а сразу искать путь эстетический и т. д.» Я не думаю, что страны с рыночной экономикой не связаны — в своей **культуре** — с эстетической доминантой. Культура в этих странах — философская, теоретическая, нравственная — должна была (как всегда) пройти через узкое горлышко своеобразного эстетического превращения, в данном случае — через узкое горлышко романного слова, романа, позволяющего отстранять всю свою биографию как целое (не через точку акме или точку исповеди, но в отстраненность от самого «дефиса» между датой рождения и смерти). Буржуазная культура — не менее могучая и эстетически значимая культура, чем (да простят меня медиевисты и специалисты по античности) средневековая или античная культура. А вот со второй половиной вашего вопроса — что при переходе к цивилизованному, культурному, эстетическому XXI веку необходима эстетическая закраина самого «перехода» — с этим я согласился бы гораздо охотнее, но с одним уточнением. Я все же думаю, что, — как это произошло с Японией и рядом других стран, — нет особого пути в означенное будущее, — минувя путь «рыночной экономики» (если вы хотите сферу цивилизации сводить

к формационным определениям, хотя ведь рыночная экономика еще не говорит о целостном человеке — он и не существует только в экономическом «подвале», но — головой и сознанием — в культурном чердаке) или, минуя гражданское общество, т. е. стадию индивидуализации, которая только и позволяет людям свободно соединяться.

Нельзя миновать формы индивидуальной «собственности» на **свои силы и способности**. Что касается особенностей русского пути, то для меня они — не буду забираться в излишнюю древность, — скажем, начнем с Петра или, еще ближе, с «петербургского периода русской литературы», русской истории, для меня они — вовсе не «вне-европейские» особенности. Нет, мы уже достаточно до XX в. прошли в контексте Европы; сейчас нам надо подключиться к тому моменту, в котором произошел разрыв. Русская культура, обладая слабыми цивилизационными корнями, вместе с тем может быть более значительна (именно как культура), чем культура, скажем, немецкая или английская этого периода, но только если мы вспомним, что русская культура этого периода становилась и развивалась именно как **европейская** культура. Она более чем другие отряды европейской культуры была культурой «*par excellenz*» — культурой по преимуществу, по определению. Но разберемся, что сие означает...

Русская культура, отличаясь, как я уже сказал, очень слабыми цивилизационными корнями и слабыми взаимопереходами причинной и смысловой детерминации, о которых я говорил выше, вместе с тем существовала благодаря тому, что она — по преимуществу — осуществлялась как культура — на **границах** с другими отрогами, воплощениями европейской культуры. Ну, скажем, Пушкин не случайно оказывался способным глядеть на французскую культуру Просвещения с позиций русской культуры, а на русскую — исходя из глубин французской культуры Просвещения. (Мне пришлось говорить с Лидией Яковлевной Гинзбург незадолго до её смерти. Приехал я к ней — где-то она остановилась у родственников... Такое громадное впечатление — представляете, человеку 87 лет, — подошла — дряхлый, слабый-слабый человек, с таким трудным взглядом... Через пять минут разговора передо мной была женщина молодая, лет пятидесяти, с жестким нестарческим суховатым злым точным языком, мыслью! У меня было такое ощущение, что на глазах просто какое-то перевоплощение произошло — начиная с внешних каких-то деталей... Родственница привела ее, усадила, она начала говорить, а потом — «знаешь что, милочка, ты уходи, у нас будет мужской разговор, серьезный, ты нам будешь только мешать, будешь глупые вопросы задавать — иди!» Вот так, сразу взяла в оборот. Так вот, она говорила: как жалко, что до сих пор не понимают

внутреннюю связь Пушкина с культурой Просвещения, от которой он отталкивался, над которой он иронизировал, — вплоть до предсмертных его работ с этим мистификаторством по поводу Вольтера, — а вместе с тем внутренне был глубоко связан.) Вот — французская культура на грани собственно русской, затем немецкая, немецко-русский диалог, влияние немецкой классической философии; острая связь с английской культурой, Толстого — со Стерном, например... Это существование на грани культур, то бишь, по Бахтину, собственно культурное бытие крайне характерно для России. Точно так же как невозможна русская культура без этих Собеседников — без Вольтера, без Стерна, Шекспира, так же и европейская культура невозможна без русской закраины. Так что неверно думать, что мы шли «другим путем» и сейчас нужно возвращаться к какому-то «особому пути». Нет, культура наша всегда — в той мере, в которой она была и с того времени, с которого она была культурой — была неразрывной частью, стороной, оборотом, голосом европейской полифонии.

И два момента очень существенны. В русской культуре петербургского периода очень существенна была идея — я уже упоминал об этом в других текстах — маленького человека, Акакия Акакиевича: несчастного, забитого, униженного. И это понимание оказывалось другим полюсом европейского понимания «среднего человека», будь то Растиньяк или кто-то другой. И вот эти два полюса придавали внутреннюю стереоскопичность идее европейского индивида, столь существенной для романного слова. Как без бюргерского полюса, так без нашего маргинального полюса роман (как внутренний спор нововременного индивида) невозможен. Но и в самом «русском полюсе» есть свой «эллипсис», свои два средоточия. Это, с одной стороны, «забитый чиновник», но с другой — бунтарь, Стенька Разин... Ведь освободиться из-под власти общины, от кандалных имперских скреп — было страшно трудно, и вырваться приходилось, толкаясь локтями. Вот и возникает пафос бунтаря: то ли человек бежавший от крепостного права, куда-нибудь в Сибирь, положивший начало казачеству, то ли это уходящий от крепостников в город беженец... Формируется странное сопряжение: несчастного, забитого, и — уничтожение паче гордости — этим гордящегося человека (переход от Акакия Акакиевича к героям Достоевского) с идеей бунтаря. Вот сложное определение российской индивидуальности — не случайно, но как-то культурологически связанное затем и с переворотами XX в. Обе идеи взаимосвязаны: они и взаимно подрывают, но и по-боровски взаимно «дополняют» друг друга. Помните, как кончается гоголевская «Шинель»: возникает призрак — правда, не призрак коммунизма, но — призрак террора, ночного Вора, кото-

рый грозит снять шинели со многих. Это сращение двух особенностей русской культуры и цивилизации оказалось крайне существенно. Дальше назревал новый поворот. Уже в самом начале XX в. мы начали всерьез проходить путь превращения бандитско-несчастных «ипостасей» индивидуальности — (вовсе не общинных характеристик) — в формирующийся тип европейского мастера, бюргера, культурного цивилизованного человека. Купцы Островского быстро трансформировались в Морозовых, Мамонтовых, Солодовниковых, в Сытинных и т. п. Возник русский, достаточно цивилизованный рабочий класс, кстати, оказавшийся социологической основой преимущественно меньшевистских отрядов РСДРП. Короче говоря, я не думаю, что наш путь — это какой-то общинный, как сейчас говорят, какой-то особый. Но сейчас нам важно соединить цивилизованные и культурологические характеристики русской истории, и сейчас есть такая возможность. Дело в том, что сама Европа переходит от идеи мега-коллективов к (русской?) идее малых коллективов, к миниатюризации производства, к информационной значимости одинокого индивида. И это все, и многое другое, о чем сейчас невозможно говорить, оказывается некоторой подкормкой, почвой — не для избегания, обхода европейского пути, но — для быстрого включения в гражданское общество и — при благоприятных, что далеко не так уж невероятно, условиях — для быстрого подхода к тому, что переживает сейчас, к концу века, европейская культура, цивилизация и гражданское общество, которое в свою очередь не стоит на месте. В чем-то европейская культура сдвигается к своей... российской грани (в формах «Петербургского периода»). Поэтому, думаю, что именно укоренение гражданского общества, вплоть до его внешней характеристики — почти руссоистского «общественного договора», — будь это договор между рабочими и предпринимателями, или договор при формировании партий и государства, — окажется очень важной существенной характеристикой быстрого нашего вхождения в сферу современной цивилизации, в ту всемирную сферу, в которой — без насильственных революций — возможен переход к культуре XXI в.



Продолжение беседы с В. С. Библером будет напечатано в одном из следующих номеров журнала.

ОТ РЕДАКЦИИ

Раздел «Пристальный взгляд» в первом номере нашего журнала посвящен искусству кино. О причинах такого предпочтения можно было бы говорить достаточно долго, но позволим себе только одно соображение. А именно: «Искусство кино — это искусство XX века».

Предвижу недоуменное разочарование. Говорить так об искусстве, возникшем благодаря техническому изобретению 1895 г., — значит ломиться в открытую дверь. И все-таки.

В качестве попытки объяснения — один, правда очень показательный, пример, ибо речь пойдет о творчестве писателя, который всегда, вплоть до самой смерти, оставался предельно чутким к изменениям действительности. Я имею в виду творчество Л. Н. Толстого, точнее, три его романа: «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение».

Понятно, сколь самонадеянно в коротком абзаце касаться этих произведений, о каждом из которых написаны сотни книг, но один момент хотелось бы отметить: это очевидное и целенаправленное изменение **объекта** писательского внимания, анализа и воссоздания. От романа к роману, ссыхаясь как шагреневая кожа, сужается пространство романного действия, становясь все более локальным, «эпизодичным», все более соразмерным индивиду и даже отдельным его мыслям и чувствам — даруя, тем самым, возможность все более детальной, тщательной, «мелкомасштабной» проработки и воплощения материала. В самом деле, от **эпической** «Войны и мира», с ее почти предельной широтой охвата событий и положений, вырастающих до целой Истории народа и отечества, — к **семейной** драме «Анна Каренина» и от нее — к «Воскресению», где главной становится проблема самовоссоздания **отдельного** человека. От знаменитой сцены Бородинского сражения, в которой с десятков точек — временных, человеческих, исторических — реконструируется это событие /представляющее в качестве некоего поворотного пункта в отечественной и мировой истории/, и где отдельные герои проявляют себя как активное начало, но царит, все-таки, «закон больших чисел», властвует «сумма», которая больше и выше своих составных частей, которая довлеет над ними, как нечто над- и сверх-человеческое, историческое в гегелевском смысле, — к не менее знаменитой /и насколько же теперь более камерной, «единичной»/ сцене суда из

«Воскресения», где тот же прием — одномоментного, «со всех сторон», объемного писательского взгляда — воссоздает на этот раз не «сумму», в которой составляющие как бы выведены за скобки, а именно эти слагаемые: судей, присяжных, Катюшу, Нехлюдова...

Эмблематично обозначая центры тяготения авторского внимания и анализа в этих романах, можно позволить себе такую цепочку: **Общество — Семья — Человек**. Направленность вектора этой эволюции станет еще более ощутимой и впечатляющей, если мы вспомним и о четвертом — задуманном, но не написанном — романе Л. Н. Толстого. Замысел его в дневниковой записи 1906 г. был определен так: «Очень хотелось бы написать все, что думается человеком; хоть в продолжении шести часов, но все. Это было бы страшно ново и поучительно.» Таким образом, продолжая нашу цепочку, нам следовало бы добавить: ... — **Один День человека**.

Устремив этот ряд к его логическому пределу, мы, проходя все более стягивающимися кругами художественного пространства, должны, очевидно, будем придти к «точке» — т.е., получить мгновенный и максимально /в пределе — бесконечно/ подробный и детальный — как освещенный молнией — срез бытия в **полном** богатстве его сиюминутности: чувство, мысль, поворот головы, застывший жест и все остальные мельчайшие нюансы внутреннего и внешнего мира героя и окружающего его пространства, вид и состояние других персонажей, отблеск света, давление ветра, дотошная скрупулезность пейзажа и т. д. — то есть, **литературный эквивалент снимка, кадра**.

Таким образом, ноуменально, как идея, устремленность, кинематограф уже наличествует — осталось только соединить эти мгновенные срезы бытия в последовательность и, переведя с листа бумаги на прозрачную движущуюся ленту, спроецировать на экран. Не столь уж мало, но, согласитесь, не так и много.

Эта метаморфоза «литература — кино» есть проявление (на уровне взаимодействия видов искусств) **глубинной переориентации культуры**. Данная переориентация окончательно оформилась к рубежу XIX-XX веков, и суть ее заключалась в смене аксиологической системы — **в переходе от сущностных ценностей к ценностям существования**. Кризис религиозного отношения к миру и неуклонное усиление роли позитивистского мышления и основанного на нем самовозрастающего производства — две взаимодополняющие стороны этого процесса. Отныне не Град Небесный, а **град земной** — ориентир и цель движения. И потому не неподвижная вечная сущность, а дрящящаяся исчезающая конкретность становится объектом стремления искусства. И что, как не кино, могло ответить на этот «запрос» времени?..

Христос изображается на иконах с Книгой. Ныне, когда в центре наших земных городов — кинотеатры, мы понимаем, что книга, слово — это еще и символ сущностно ориентированной культуры. Конечно, видовое своеобразие искусства не клеймо, раз и навсегда определяющее статус и сферу интересов, — определяющей остается позиция самого художника, — и все же культуры так или иначе ориентированные на ценности существования /Античность, Возрождение, Новейшее время/ — это культуры с сильно развитыми невербально-изобразительными видами искусств: классическая скульптура, итальянская живопись, кинематограф.

Итак, кино не могло не появиться. Но почему, столь долгожданное дитя века, оно — по мнению и творцов, и зрителей — серьезно больно? Да потому что нет ничего более существующего, чем сама жизнь. И искусство, которое ставит своей целью только и исключительно существование, должно, если хочет и имеет силы быть последовательным, просто истаять, оставив жизнь наедине с самой собой.

Кино хочет быть. Не имеющее, подобно литературе, «врожденного защитного механизма» — слова — зазора между сущностью и существованием, кинематограф в гораздо большей степени подвержен опасности: увеличение внешней зрелищности, ничем иным не подкрепленной, — все более приближает кинематограф к той грани, за которой он как искусство теряет смысл.

Тем веселее и значительнее его победы, в которых — за «опытами быстротекущей жизни» — свидетельства вечности.

М. Немцов

Раздел «Пристальный взгляд» начинается с бесед, проведенных редакцией с Олегом Ивановичем Янковским, Вадимом Юсуповичем Абдрашитовым и Юрием Борисовичем Норштейном (соответственно — в сентябре, октябре и ноябре 1991 г.).

Олег ЯНКОВСКИЙ

МНЕ ПОСЧАСТЛИВИЛОСЬ...

М.Н.: Олег Иванович, в одном из своих интервью Вы говорили об особом рода отношениях, складывающихся между актером и эпохой. Суть их в том, что известность, имя (и глубже — сама возможность создать себя) появляются у актера лишь тогда, когда он улавливает то, что Мандельштам назвал «шумом времени», воплощая услышанное в определенном герое, образе, социокультурном типе. Иными словами, время требует не только своих героев, но и своих актеров, и, подобно тому, как хороший писатель пишет всю жизнь одну книгу, хороший актер играет одну роль...

Нам кажется, что для Вас такой сквозной ролью — необыкновенно ответственной и трудной, в ту пору, когда само это понятие было почти ругательным, — стала роль русского интеллигента. Считаете ли Вы, что этот Ваш Фильм еще продолжается, или для Вас наступает время Иного Фильма?

О.Я.: Действительно, Вы, навер-

ное, правы... но, начиная двадцать лет назад, я и думать не мог, что буду олицетворять какое-то определенное время, что выбор падет на меня, и поэтому уже в процессе, уже когда складывалась моя биография, я, оглядываясь на время и во времени на то, что делал и делаю, стал отталкиваться от каких-то безусловных ролей, стал конструировать свои роли и подход к сценарию, и, ощущая то, что я хотел делать, ко мне стали подключаться и режиссеры, и сценаристы... Мое человеческое и профессиональное счастье (потому что не от меня это зависит, а это колесо истории крутится и диктует свои права) — в том, что когда время «использовало» актеров (тут никакой обиды нет, это естественно), когда исследовались разные герои — и народный герой, был такой послевоенный период — очень счастливо развивался ряд актеров — Рыбников и другие; потом время потребовало такого колхозного, деревенского парня — тоже были свои ге-

рои и актеры — Харитонов, например; потом время потребовало интеллектуального героя, и появилось много замечательных актеров — Баталов, Смоктуновский...; потом время потребовало следующего — и тут мне посчастливилось: потребовался этот изничтоженный, загнанный в какое-то непотребное место, этот самый российский интеллигент, вернее, дети тех интеллигентов, внуки тех интеллигентов, такой герой стал необходим, и вот тут... так вот как-то звезды счастливо сошлись, и — не во всех картинах, но в ряде картин — стала материализоваться эта идея нового героя.

В этом плане есть несколько работ, которые обозначают, как Вы сказали, одну роль, и я стоял на том, что я это я, — представитель своего поколения, поколения шестидесятников — в разных ситуациях. Начиная с фильма «Служили два товарища» все лучшее входит в эту тему. Там это, может быть, делалось подсознательно, это была всего вторая моя картина, всего видеть я еще не мог, хотя понимал, что мог бы оказаться в такой ситуации, родители мои могли оказаться... И потом больше, больше, больше — и «Обыкновенное чудо», и «Мюнхгаузен» тоже: хотя фигура, скажем так, историческая, и тем не менее в нее вкладывался сегодняшний смысл. Ну, а уж отчетом, что ли, явилась, разумеется, картина «Полеты во сне и наяву». Потому что и автор сценария Виктор Мережко моего поколения, и Роман Балаян моего поколения; и вот мы все втроем как-то материализовали в этом персонаже, в этом человеке нашу общую боль. Через такого «героя», напрямую, мы и сказали свое слово. И если нас обвиняли в том, что это повтор темы «Утиной охоты» и герой похож, — то, я думаю, нам делали комплимент. Вампилов отчитывался за свою эпоху, он — другого поколения, он вывел Зилова; у нас с ним была разница во времени, был органичный переход — от Зилова, от той проблемы, к проблеме иного времени, к другому герою. Это не плагиат, а попытка возвращения к той же теме, к той же роли, но...

Д.К.: Есть некая метафизическая общность, которая так или иначе

воспроизводится в истории искусства; все искусство строится на этих центрах, каждая эпоха содержит в себе эти центры, собирая в них, как в фокусе, свой конкретный материал.

О.Я.: Да, конечно, Протасов — живой труп — это герой своего времени, так же как и Печорин — герой своего. И если сопоставить таких героев разных периодов — я, конечно, не хочу сравнивать уровень литературный — героев Пушкина, Лермонтова, Толстого, героев Вампилова, Мережко — это разное время, разная эстетика, но это всегда — попытка показать вот этого самого русского героя, российского интеллигента в зависимости от того, какова жизнь. А жизнь-то становилась все пошлее и пошлее, все примитивней и примитивней, и поэтому меня в «Полетах», конечно, рядышком с Протасовым трудно поставить — жизнь другая, среднестатистический уровень другой. Поэтому приходится... Ну нельзя сейчас выписать «Гамлета»... В действительности я Гамлета в театре, играя, так и не сыграл — в действительности, но вот в «Полетах» мне немножко удалось...

А сейчас я в каком-то безвременьи и думаю, что кинематограф в безвременьи, сегодняшнее время нужно еще как-то осознать, пережить... Я меняюсь, мне уже 47 лет, перехожу в другой возраст, и каким будет мой герой в будущем — пока трудно сказать.

М.Н.: Действительно, настоящее станет во многом яснее, когда превратится в прошлое. Во многом, но не во всем. Существует и бесценная ясность момента, живое, обостренное ощущение движущегося времени, и это ощущение, если и не уходит вслед за временем совсем, то постепенно становится сглаженным, приглушеннее.

Давайте мысленно раздвинем стены театра до пределов страны, а время спектакля — до времени нашей сегодняшней жизни: как Вы чувствуете Зрительный Зал, как Вам актеры, как Вам зрители-актеры в этом грандиозном действе?

О.Я.: Да, конечно, это трудно вот так... Тот спектакль, который сейчас разыгрывается со всеми нами, — это настолько мощный, жизненный спектакль, он в чем-то гораздо

сильнее того, что сегодня может преподнести искусство. Наверное, так и должно быть в какие-то особые моменты истории. (Этот разговор состоялся почти через месяц после августовских событий — Ред.). Сегодня мы свидетели и участники зрелища, в котором — смещение всех жанров и всех театральных направлений: начиная абсурдом и кончая трагедией — в самом высоком понимании этого слова. Я до сих пор не могу спокойно смотреть эти кадры — прощание с ребятами... Как это поднялось все! Полстраны, да почти вся страна выжидала, спала, а эта группа героев участвовала... И это сразу дало сигнал всем, от Находки и до Бреста народ немножко изменился, не своим участием прямым, нет, а от того, что люди увидели и почувствовали.

И, пережив такое мощное, такое светлое зрелище, сегодня зритель стал требовать на спектаклях простых, незатейливых человеческих проявлений, глубоких, конечно, но простых в смысле подачи, доверительного разговора о простых человеческих ценностях. Вот про любовь зритель сегодня хочет. Я сам мечтаю сыграть какую-нибудь ситуацию, передать какие-то взаимоотношения — нормальные, хорошие, человеческие, с хорошим концом, потому что сегодня во всей этой круговерти — явен вопль из зрительного зала: «дайте надежду, дайте надежду!»

Много хочется еще сделать, но подход — и в театре, и в драматургии, и в кинематографе, подход вообще к теме в искусстве — он изменится. А каким он будет точно — увидим.

Д. К.: Олег Иванович, мне кажется, что, говоря о своем герое в будущих работах, Вы имеете в виду прежде всего инструментарий — актерский, режиссерский — для Вас это важно в чисто профессиональном плане: как «сконструировать» роль, сцену, спектакль, фильм, как обновить исчерпавшие себя приемы, подходы, образы. Но Вам, как и другим настоящим актерам, не понадобится отказываться от чего-то более существенного, глубинного. Ведь не только Время направляло Вас на разыгранные Вами образы. «Запрос времени» формируется многими

факторами эпохи, но разные творческие личности — сценаристы, режиссеры, актеры — отвечают на это по-разному, сообразуясь в значительной степени со своими нравственными качествами: одни уходят в роли, спектакли, фильмы как поденщики, конформисты, другие выбирают иные пути. Думается, что когда Вы начинали никому не известным актером и выбирали Вас, а затем выбирать начали Вы, и, наконец, ориентируясь на Ваш формообразующий талант и Вашу позицию, для Вас начали писать сценарии — то именно через эти свои отказы и свое воплощение ролей, через свой выбор Вы и осуществляли себя — и свои роли. И в этом смысле для актера, как и для любого творческого человека, важны не только и, может быть, не столько эстетические, сколько нравственные моменты...

О. Я.: Да, безусловно. Я боюсь давать какие-то рецепты, ибо понимаю, какие трудности окружали и окружают актеров, но сегодня выжил тот, кто не делал безнравственных поступков. Можно было хуже или лучше сыграть, плохую, неудачную роль сыграть, но главное — чтобы в ней, в роли, вернее, в ее исполнении как в поступке не было заложено безнравственности.

Вы знаете, если меня спросят: «Олег Иванович, а вот был соцреализм в нашей стране или нет?», я отвечу — был. Потому что любой честный художник всячески сопротивлялся этому... кентавру официальной идеологии, шел вразрез, выражал свои замыслы каким-то очень специфическим языком, языком подтекста, намека; любой художник — актер, режиссер — пытался разговаривать с аудиторией на каком-то эзоповом языке, да, так ведь у нас было? — вот это и есть соцреализм. И все, что было плохого, слабого, неудачного, бездарного — ушло, а вот лучшее, победы — Эфроса, Товстоногова, Любимова, Ефремова, Марка Захарова — это осталось. И это, конечно, соцреализм.

Д. К.: Это — реализм нашей реальности, той, в которой мы жили, существовали, пребывали, и которую мы для себя и выражали.

О. Я.: Да, когда Лжедмитрий в постановке Любимова «Борис Го-

дунов» играл в тельняшке под камзолом, то это понятно по-настоящему только нам. И это было смело тогда, в те годы. Между зрителями и сценой было такое бетонное перекрытие, такой непробиваемый занавес, что нужно было умудриться его пробить. И ведь умудрялись — на этом воспитаны и актеры, и режиссура, и это — длящееся десятилетиями противостояние — и было соцреализмом. Ведь если так подойти и расшифровать, что же имеется в виду под этим самым «соцреализмом», то другого-то выхода у искусства не существовало. Другое дело, что, хотя искусство не может быть вне социальных проблем, оно, безусловно, не должно полностью определяться только ими, как это происходило со многими произведениями. И вот сегодня — тот рубеж, когда это уйдет и встанут более серьезные вопросы, более вечные вопросы перед искусством.

Д. К.: Быть может, принципиально новых вопросов не появится, но придется искать новые подходы, старые уже не будут срабатывать.

О. Я.: Да, истин-то — их мало, всего семь-восемь, ну десять, тех, которые исследуются искусством: рождение, смерть, любовь, предательство...

Д. К.: Чтобы они вновь из понятий разума возвращались в живые художественные формы — в новой, иной культуре.

О. Я.: Да, этим и будет заниматься искусство. И в этой сфере, опираясь на древнюю мощную русскую христианскую культуру, мне кажется, что XXI век — за Россией. Я не знаю, у меня сильных аргументов нет, могу только верить, интуитивно чувствовать и верить — и я в это верю. Верю, если действительно XIX век дал нам столько, если XX век мы хотя и проиграли, но все равно мир развивался под знаком России, или, будем считать, Союза, но все же — под знаком, и, наверное, при всех сложностях, которые Бог нам дал пережить — за счет того, что мы — шестая часть света и нам переживать очень сложно, и пройден очень трудный и трагический путь — это тоже за нами. Но главное — при всех уничтожениях физических — Дух остался. И вот

сегодня, в начале 90-х годов, все помня, все включая, не выбрасывая ничего, мне кажется, что и в начале XXI века будет очень мощный результат — в отношении каких-то новых открытий в культуре — именно за нами.

М. Н.: Олег Иванович, человеческую жизнь, прибегая к известной сентенции, можно уподобить подъему по лестнице, ведущей вниз: каждый шаг по ней, прибавляя опыта, мудрости, положения, — одновременно что-то отнимает: непосредственность, варианты выбора, «энергию заблуждения»... Скажите, что приобрел и что потерял народный артист Олег Иванович Янковский по сравнению с актером Олегом Янковским?

О. Я.: Вы знаете, я из тех людей, которых, как утверждает народная мудрость, жизнь ведет, то есть, судьба многое определяет, судьба, ангел-хранитель. Я очень хорошо понимаю это, обращаясь к своей жизни. Я рад, что родился в городе Джезказгане, в эвакуацию, в 1944 году, потом Саратов, Минск, опять возвращение в Саратов. Я впитывал какие-то токи, положительные эмоции, чистые ощущения от провинции, и поэтому приобретения, которые у меня потом были, они опирались на какую-то очень глубоку, здоровую основу, заложенную в меня провинцией. Потому что любая столица, любой круг цивилизованного мира, где потоки информации и высокое напряжение жизни, — все это разрушает немножко ту непосредственность, которую закладывает природа. И это, заложенное как фундамент, провинциальное ощущение жизни — в хорошем смысле провинциальное — то есть более естественное — оно во многом меня спасало и спасает сейчас. Я не говорю об образовании, о профессиональных вещах, а о чисто нравственной основе — и я убежден, что сегодня, когда вопросы нравственности будут возобладать, сегодня очень много даст провинция: среди ученых, литераторов, политических лидеров — всходы пойдет на периферии, потому что этот замес, это нравственное начало — оно сильнее все-таки, как это ни странно, — может быть, ближе к земле? — оно силь-

нее, мне кажется, в провинции.

Д. К.: Олег Иванович, а что бы Вы добавили о втором этапе жизни, периоде собственно профессионального становления?

О. Я.: Конечно, возраст — это профессионализм, своя позиция, какой-то ум, мудрость, но — безвозвратный уход того, что было во мне в первых ролях: непосредственность, чистота, за которую меня, наверное, и принял кинематограф, — я имею в виду какие-то вещи в картине «Служили два товарища», вот это невосполнимо... Я даже не знал тогда, что я вкладываю в роль. И эта простота и интуиция — безо всякого опыта, безо всякого профессионализма, его и не могло быть тогда... или моя роль князя Мышкина в Саратове, совершенно, кажется, непрофессиональная для тех моих 26 лет, но там были... вся роль была окрашена той естественностью, той непосредственностью, которая дороже, чем любой опыт, изначальная... Хотя, конечно, дело спорное, но, к сожалению, — одно приобретается, другое уходит.

М. Н.: Но все-таки, переход от простого актера, начинающего, но уже осознающего свое творческое Я, к актеру с союзной и даже мировой известностью — вот это изменение, помимо возрастных собственно сдвигов, от которых уйти, к сожалению, невозможно, принесло и отняло ли что-то, что как-то связано с отношением к жизни, к профессии? То, что пришло, — оковы или новые ступени свободы?

О. Я.: Хороший вопрос... помните, у Айтматова в «Буранном полустанке», когда кожу одевали на голову, и она начинала сохнуть, сохнуть и давить... что-то такое здесь тоже есть. Или другой пример: тяжеловес увеличивает поднимаемый вес — по килограмму, по 20 грамм, больше, больше — разъяренная аудитория требует еще больше, еще, и тут — все, не смог поднять, надорвался... Это ждет каждого актера, обязательно.

Д. К.: То есть, Вы считаете, что хорошему актеру перспектива — либо самому уйти, когда он поймет, что лучше уже не сможет, либо в конце концов начать движение по нисходящей, а непрерывный подъем — до конца — невозможен?

О. Я.: Да, спуск будет обязательно, все время вверх — невозможно. К сожалению, к сожалению...

М. Н.: Сегодня, когда уже чисто физически — уничтожением стен, поднятием шлагбаумов — рушатся границы, остаются гораздо более серьезные препятствия для настоящего взаимопонимания и общения — границы внутри человеческого сознания. И важным шагом к их преодолению должно стать более глубокое узнавание друг друга. Но узнаванию другого предшествует осмысление себя. В чем для Вас, прежде всего, скрыты особенности российской актерской школы, в отличие, скажем, от европейской и американской?

О. Я.: Да, можно, конечно, так разделить, но очень многое определяет еще и вера, так что представители протестантской веры — одни актеры, а славяне, русская школа — это уже другое. Так что сегодня мы имеем три, ну, четыре — еще восточная — школы.

А возвращаясь к Вашему вопросу, я думаю, что американская школа — она очень умело сконструирована; американцы взяли за основу несколько театральных школ, в том числе и школу Станиславского, и сконструировали нечто свое. Очень яркое, хорошо, добротное сделанное. Что касается европейской традиции, то она больше основана на школе представления, это тоже школа, которая имеет право на существование, которая дала много замечательных актеров.

А российский актер имеет очень большие отличия — более психологические, более изнутри, — это, конечно, представитель христианской славянской школы. Это умение выразить себя психологическим процессом, заложенным в персонаже автором, чтобы твое нутро, твоя актерская система заработала. А вообще эта профессия пошла от того, что человек по другому не мог. В основе этой профессии, в ее начале (если говорить о России) — скоморошество, вот когда языки вырывали. Ну, совершенно необразованные люди, ходившие по России, по миру — абсолютно убедительный, замечательный пример — в «Андрее Рублеве». Что этот скоморох там —

большой политик был, что ли? Что он понимал? Ну, видел все, что творится... Но он какими-то тонкими нитями, интуитивно был связан с мироощущением, с переживанием каждого... Это тот аппарат, который должен все собирать, собирать, даже не понимая — зачем это, и вдруг сказать то, что все вокруг подспудно ощущали, но никто не мог выразить... Российская актерская школа на этом зиждется и поэтому — такая связь — от скомороха. Даже не шута, шут — другое. Скоморох — это то, что пошло от людей, от земли, от рождения; человек, который занимался этим, не мог этим не заниматься — вот что лежит в основе российского актера.

Ну и, помимо особой интуиции, необходимо еще и ощущение особой свободы, своеобразной, заложенной природой, ибо в противном случае эта профессия невозможна. Невозможно, чтобы человек, начиная со скомороха, так бы себя вел — ну, есть же, как мы говорим, какие-то рамки, приличия. Но актер — в своем творчестве — позволяет себе не стесняться своих проявлений — хороших, плохих, средних — любых, вплоть до вопля или... снятия штанов. Что это? Это та свобода, которая **внутри**, без этого актеру просто невозможно.

И конечно, то, что заложено в русской душе, — сострадание. Какими жестокими мы ни стали, но вот в горе, в горе мы объединимся, идем навстречу друг другу. И, быть может, в горе более прекрасной нации нет. Мы в созидании другие, плохие в созидании. Тут вот трудность — звериная зависть просыпается, обязательно что-то разрушить, сломать, отнять, наступать... Но в горе — отдать последнее, в жалости — пожалеть.

И вот тут — барьер не барьер, но не все можно объяснить актеру другой школы, потому что это или есть внутри, или этого нет. Вот тут, наверное, и основывается различие школ — на глубинных различиях души.

Я не могу сказать, что мы лидируем сегодня в мировом кинематографе, и европейское кино как-то в упадке, там идей нет. Но

время проходит, и все становится на свои места. Вот давайте возьмем такой пример: очень, очень трудное экономическое положение, нищета, кризис в Италии после войны, а родился неореализм, прекрасное течение, которое мы используем и сегодня. Несомненно и отечественный кинематограф 60—80 годов, несмотря на все трудности, препоны, создал ряд безусловно талантливых работ мирового уровня. Жаль, конечно, что порой это делалось кувалдой и топором, так что если бы к таланту еще и инструмент нормальный... А что до трудностей — ну, не заставишь же Германа снимать то, что он не хочет! Не заставишь Сокурова халтурить ни при какой рыночной экономике. Тарковский, если бы он был жив, — его не заставишь, да у него и была возможность работать на Западе, но он остался нашим художником, классиком мирового кинематографа. И как на Западе ни трудно работать, но все равно Иоселиани и во Франции не расстанется со своим почерком. Я мог бы еще пять-шесть имен назвать... И когда присутствуешь на фестивалях, на ретроспекциях нашего кино, то все умоляют: «не теряйте того лучшего, что вы создали в советском театре и в советском кино, не теряйте, это — ваше лицо, оно ни на что не похоже! Ни на что».



Сейчас, когда этот номер вышел в свет, О. И. Янковский работает в Париже, в театре имени Жерара Филипа — он участвует в международной постановке режиссера Клода Режи по современной английской пьесе Грегори Моттона «Падение».

НИТОЧКА СУДЬБЫ И КАНАТ ИСТОРИИ

М.Н. Позвольте начать нашу беседу с такого, несколько «лесковского», что ли, захода. Англичане говорят, что со вкусом (правильно) одетый человек — это тот, кто — условно — одевает фрак, направляясь на королевский прием, и телогрейку, собираясь на рыбалку. Иными словами, это человек, знающий, куда ему идти и что делать. Не кажется ли Вам, что состояние нынешнего искусства (и уже — кинематографа) можно отчасти уподобить человеку, в растерянности перебирающему и примеривающему наугад весь свой гардероб в надежде, что уже одевание — по ассоциации, «а вдруг» — наведет его на цель движения, наполнит его действия смыслом? Что нарушился сам телеологический принцип человеческой деятельности как принцип начального целеполагания? Что, возвращаясь к искусству, сам поиск формы странен именно как поиск, как «сверхзадача» — ведь, скажем, когда говорят о любви искренно, то слова приходят сами? И форма есть только следствие, отпечаток чего-то большего? Что как-то незаметно это «что-то большее» оказалось утерянным?

В. А. По поводу человека, перебирающего и примеривающего свой гардероб в надежде, что одевание по ассоциации... — я думаю, что на самом деле здесь все проще. Что касается костюмов, одежды, всех аксессуаров этого рода, то наш кинематограф сейчас напоминает человека, которого семь с лишним десятков лет заставляли ходить в шинели или туго запахнутом и застегнутом на все пуговицы пальто, и вот сейчас появилась возможность расстегнуть эти пуговицы, поменять костюм, но чисто по русско-советской инерции это понимается, ощущается как возможность наконец-то раздеться догола. И вот это раздевание догола с абсолютным — для этого не надо быть Фрейдом — с абсолютным эксгибиционистским по-

сылком и составляет во многом содержание большинства фильмов, которые попадают сейчас на экран. Если же говорить серьезно, то, наверное, этого и следовало ожидать, потому что, ну как бы это сказать, культуры творчества, культуры самоощущения у нас не то чтобы не существует, но она — растоптана, растоптана уже давно, поэтому такой реакции на свободу следовало ожидать. Собственно, я говорю какие-то тривиальности, но, тем не менее, это, к сожалению, относится к реалиям нашей жизни и к тому, что происходит на экране.

Д. К. Да, конечно, наша культура вообще и творческая культура в особенности пережили страшные времена, но все-таки — пережили. И с конца 50-х годов, за эти более чем тридцать лет такой разнообразной, хотя и «нервной» во многом жизни, отечественный кинематограф создал значительное количество безусловно талантливых картин, вполне выдерживающих сравнение с лучшими произведениями зарубежного киноискусства.

Тем не менее, очередной раз — и на этот раз очень резко — изменилась сложная система жизненно важных ограничений: правовых, политических, материальных, религиозных. И заметнее всего пострадали так называемые нормы морали: прежние табу просто смыло перестроечной и постперестроечной волной, а выстраивать новые — дело мучительное и нескорое. Но табу — порождение, ровесник и вечный спутник культуры, и обживание новых форм продуктивной несвободы для обретения той «неволи», которая так необходима для зарождения искусства, — просто неизбежность. Не станет ли прослеживание деформированных границ, силовых линий взаимодействия нравственной личности и мутирующего социального организма хотя бы отчасти ближайшим делом киноискусства?

В. А. Вы переходите по витку на

другой радиус важного разговора, и я отвечу Вам, что разделяю известную мысль о том, что искусство рождается в неволе, мужает в борьбе и гибнет на свободе». К этому можно по-разному относиться, но доля правды в этом присутствует. Безусловно. Кроме того, я совершенно с вами согласен, что в 60, 70 и 80-х годах существовал определенный уровень отечественного кинематографа, который я считаю высоким. Не намного ниже по сравнению с тем, что происходило на Западе, а годами, я думаю, и выше. Во всяком случае, повторяю, это был достаточно высокий уровень, на который, кому удавалось, равнялись, но, в общем, этот уровень определял суммарную планку отечественного кино. И я отнюдь не считаю, и, надеюсь, из моих слов не следует, что в прошлом ничего не было достигнуто — отнюдь — это и была та самая почва, на которой сейчас что-то стоит...

Что же касается перспективы, то я не расцениваю сегодняшнюю ситуацию ни в обществе, ни в искусстве как заметно отличающуюся от той, которая была пять-шесть лет назад. Зададим простой вопрос: что, собственно, изменилось в жизни так называемого «простого человека»? Не в жизни политиков, не в жизни, так сказать, поэтов-трибунов, нет — простого человека? Человек стал больше видеть объективной правды по телевидению, больше слышать правдивой информации по радио, он может больше говорить, стоя в очередях, и, может быть, больше читать, если у него есть на это время. Все. А что, собственно, еще? Человек не почувствовал себя до сих пор хозяином — земли, труда, жизни. Фактически не произошло еще ничего. Ничего существенного, — т. е. такого, что действительно изменило бы качество жизни, способ жизни. Следовательно, если вообще можно говорить о задачах, стоящих перед искусством, и формулировать, что вот это время диктует такие-то задачи, а это — такие (помоему, это несколько рациональный, несколько псевдосоциологический подход), то ничего по сравнению с пятилетней давностью не изменилось, и «задачи» остались прежними: это человек, живущий в своей среде

и в свое время; и попытка художника понять, что мешает человеку жить человеческой жизнью — т. е., задача — осталась прежней и поэтому вопросы отношения содержания-формы тоже остались относительно прежними. Поэтому я не думаю, что в ближайшее время произойдет какой-то поворот в области искусства и художники и зрители, писатели и читатели вдруг перейдут в какую-то иную плоскость взаимоотношений, на какой-то особый язык. Если какие-то изменения и будут, то единственно, наверное, в связи с сильно приподнявшейся планкой художественного качества, потому что опубликование ранее непечатавшихся вещей, показ картин, которые лежали на полках, приток зарубежных замечательных, неизвестных нам ранее работ, естественно, поднимает, заставляет поднимать планку качества. (Но я вот говорю и понимаю, что это немножко наивный взгляд, потому что я не чувствую, чтобы эта планка поднималась. Я читаю так много плохо написанного и вижу так много просто плохо сделанных картин, что то, что я только что сказал, выглядит, наверное, просто идеализацией).

М. Н. Да, пожалуй. Но давайте продолжим эту идеализацию и попытаемся представить себе, что в конце XXI века серьезный, вдумчивый искусствовед, работая над монографией, посвященной искусству кино XX столетия, пишет главу о советском кинематографе 60—80-х годов. Что, по Вашему, он напишет? Какие явления, имена, фильмы, направления посчитает нужным отметить? Другими словами, — что оставит время?

В. А. По поводу 60—80 г.г. Как это ни странно, несмотря на пресс-цензуры, на пресс-идеологическое и политическое давление, кино этих лет очень точно описало время. (Естественно, когда мы говорим о кинематографе в связи с такими категориями, какие мы здесь употребляем, то имеем в виду лучшие произведения.) Дело в том, что оттепель, бывшая к началу 60-х уже как бы в пике, позволила к концу 50-х резко демократизировать, в лучшем смысле этого слова, советский кинематограф. Вдруг выяснилось, что существует некоторое

пространство жизни, совершенно советским кинематографом не исследованное. Это пространство жизни реальных людей или, как тогда называли, «простых советских людей». До этого в кинематографе действовали маршалы, начальники заводов, директора крупных предприятий, сверхзвездочки — вот был, так сказать, список действующих лиц — и вдруг выяснилось, что частная история какой-нибудь официантки, какого-нибудь слесаря, какого-то ничем не выдающегося, а в чем-то, быть может, даже асоциального рабочего — из «Весны на Заречной улице», — вдруг выяснилось, что их жизнь представляет собой не меньший, если даже не больший интерес для кинематографа, для искусства, для зрителя, чем жизнь тех маршалов или директоров. И кинематограф шестидесятых начал расширять это поле, это пространство, стал это пространство описывать, обдумывать, обчувствовать, обживать и, безусловно, в этом его основная историческая заслуга. Правда, надо сказать, что вообще-то это общий процесс, он существовал в определенные исторические периоды во всех странах, во всех кинематографах. Скажем, конец войны в Италии практически подготовил такое явление как итальянский неореализм, которым, собственно говоря, питались и мы, советские кинематографисты, в конце 50 — начале 60 г.г., — вся эта генеалогия очень легко прослеживается. Или французский кинематограф времен новой волны. И так далее, и так далее. У нас это происходило после XX съезда, после 56 года, происходило довольно долго. Я имею в виду это обживание вширь — до горизонта, и эти белые пятна кинематографической карты были все, в общем, открыты: не осталось белых пятен, жизнь во все стороны оказалась как бы изучена. Это пространство стало населенным, обжитым. А когда происходит такой процесс, то, наверно, следующий этап познания — это смена колышков и теодолита на сейсмографы, буры — надо сверлить, надо вдалбливаться в почву, надо изучать это пространство в глубину, заменять лупу на микроскоп, изменять ракурс, оптику и как-то по-новому,

в другой стилистике, я не хочу сказать жанре, но по-другому работать с материалом, рассказывать об этой жизни, изучать эту жизнь, — вот что стало происходить уже ближе к 80-м, потому что кино 60-х свою задачу в целом выполнило.

Оно было пристально и внимательно. Если вспомнить две картины Марлена Хуциева, которому, одному из немногих, удалось адекватно описать жизнь того времени, если взять две его картины — «Заставу Ильича» и «Июльский дождь», то можно, что называется, невооруженным глазом увидеть разницу в умонастроениях, в эмоциональном существовании героев. Фильм «Застава Ильича» как бы представлял, открывал новую эпоху, а «Июльский дождь» — эту эпоху закрывал, четко констатируя наступление нового времени, времени 70-х, хотя был, по моему, сделан в 66-м. Я это к тому, как пример, привел, что кино стало очень зорким и, несмотря на сопротивление властей, очень подробно и в лучших своих проявлениях качественно и оперативно описывало все то, что происходит вокруг.

Что касается имен, то тут трудно как-то, это уже не моя задача, тут нужно знать всех... но, конечно, это все, повторю, лежит в русле итальянского неореализма, который очень мощно продиффундировал в кинематограф, и вообще в жизнь, в наше поколение... Он питал и наш неореализм. И я думаю, что будущее опять за ним. Как он будет называться — «нео-неореализмом»? — это другое дело, но движение, я уверен, будет в этом направлении...

М. Н. Теперь, если позволите, несколько подробнее остановимся на Ваших фильмах. Мне кажется, для Вашего кинематографа очень характерно сочетание, взаимообусловленность, перетекание в друг друга, скажем так, реальности и метафизики. Это как бы две субстанции, взаимопревращение которых и создает энергию фильма. За реальным планом у Вас всегда просвечивает план метафизический, а последний, в свою очередь, определяет, осмысляет жизнь. Но ведь это очень российский тип мышления, который начинал строительство городов с возведения церквей, а церковную

жизнь делал соборной, семейной, уютной. Тип мышления, который, говоря словами О. Мандельштама, превращал вещь в утварь — одомашнивая, одушевляя ее, а одухотворенность — скажем, в модусе русской классической литературы — возвращал в жизнь, ставил ей на службу. Тип мышления, который скупал, томился, пребывая в «золотой середине», и, как маятник, простирался в своем разворачивании от великих свершений до великих мечтаний (и прозрений). Это, повторю еще раз, взаимопревращение двух планов — реального и метафизического — кажется мне **нервом** Вашей поэтики.

С этой точки зрения фильм «Парад планет» есть для меня пример абсолютного попадания, совпадения замысла (как я его понимаю) и воплощения (как я его вижу). Было воссоздано самое важное и почти неуловимое по трудности воплощение: сам **тип** национального мышления, и, тем самым, совершен выход на предельный уровень художественного обобщения. И в этом смысле этот фильм есть то, что можно назвать шедевром.

В других картинах (возьмем условно три предпоследних) такого равновесия, на мой взгляд, не получалось: в «Плюмбуме...» перевес реального плана, в «Слуге» — метафизического. Другое дело, что такие попадания в жизни художника бывают, быть может, вообще один раз (а кому и не повезет), и для Вас было важно исследовать отдельные стороны этой связи, и потому здесь необходим «суд» по другим эстетическим законам?

Как бы вы могли прокомментировать эти рассуждения?

В. А. Это серьезный, очень интересный вопрос насчет российского типа мышления... но начну я несколько издали. Я думаю, что самое интересное для меня и, так сложилось, для Миндадзе — тут, когда я говорю «для меня» то автоматически подразумеваю и его, потому что так долго работаем вместе, восемь картин уже сделали — наверное, самое интересное в кинематографе для нас — это обыграть кинематограф, использовать недостаток кинематографа, ужас кинематографа, превратив его в до-

стоинство. Что я имею в виду: дело в том, что великим проклятьем над кинематографом висит его фактографическая природа, я бы даже сказал точнее — фотографическая природа, объективная реальность в кадре. Этим кинематограф поразительно отличается, имеет совершенно другую психофизику восприятия и вообще другой тип взаимоотношения со зрителем, нежели у писателя с читателем. И вот самая интересная задача — превратить это «проклятье» в достоинство, а именно: каким образом можно эту объективную реальность изменить, изменить кинематографическим же образом — в то, что Вы называете сосуществованием, пересечением метафизического и реального планов. Все вроде бы правда, тебе доказывается с экрана, что физически этот объект существует, и в то же самое время он нереален, такого не может быть. И это при том, что изображение в наших картинах всегда подчеркнута реалистично, даже такая картина, как «Парад Планет», которая, казалось бы, должна была сниматься совсем по-другому, принципиально снята очень просто: практически постоянно с уровня человеческого глаза, объективом нормального человеческого взгляда, с 50 мм фокусным расстоянием, с нормальной цветопередачей... Вот самая интересная для нас с Миндадзе задача, которой приходится заниматься в кинематографе. Она должна быть очень точно решена, чтобы механизм остранения не был бы виден, был бы непонятен, но чтобы, повторяю, при абсолютно объективной картине мира присутствовала эта иррациональность и эта метафизика. Естественно, что это — не самоцель. Этим интересно заниматься, но это не самоцель. Самоцель — рассказать историю про человека, который живет в этом месте и в это время. Понять, почему он так живет, почему он так себя чувствует, почему он таков, какой есть, но рассказать об этом именно таким странным, «остраненным» способом — почти все сценарии Миндадзе так написаны. Скажем, что такое Плюмбум? — это реальность или придуманное? что это за образ, откуда этот мальчик, он реально существует или нет? И так далее, и

так далее. И отсюда начинает как бы расходиться кругами по поверхности замысла вот эта степень условности, степень соединения рационального и иррационального, реального и метафизического.

Так вот, возвращаясь к Вашему вопросу по поводу российского типа мышления, — абсолютно с вами согласен. И, несмотря на то, что кинематограф появился на Западе, он, в каком-то смысле этого слова, более русский, чем западный. И поразительно, что в этом смысле Гоголь — а он в основе исконно русской литературы, где то, что называется российским типом мышления, явлено, быть может, в наиболее чистом виде — так вот, Гоголь абсолютно кинематографичен. При абсолютной фотографической правде реальности пространства жизни присутствует нечто такое кинематографическое, что просто диву даешься, что это так давно было, когда и пленки-то еще не существовало.

Вот это и представляет если не нерв, то наш интерес в кинематографе. Это всегда сложная задача, в каждой картине она решается по-своему, и, арифметически говоря, степень условности у этих картин разная и она везде разной природы, различается способ реализации этой условности, способ остранения... Что же касается конкретных оценок, то в «Параде планет», как я это чувствую на сегодняшний день, попадание действительно произошло, там идеально совпало и само качество остранения, и способ сосуществования этих двух планов — реального и ирреального. При абсолютно, что замечательно в этой картине, при абсолютно как будто бы примитивном сюжете, в котором, собственно говоря, ничего не происходит — ну, собрались, пришли, даже поговаривать не успели, поостранствовались немного и вернулись домой. Если же говорить о «Плюмбуме» и «Слуге», то, как только что я сказал, в них присутствует другое качество остранения, и их нельзя вот так напрямую сравнивать — дело не в том, что в одном из фильмов перевес плана реального, в другом метафизического, а в третьем наличествует равновесие — на каких весах это взвешивать? — а в том, что эти пласты в каждом из фильмов

разной природы, сами плоскости реального и ирреального разнятся, и потому это не может быть вопросом количественного соотношения. Вот так бы я ответил на ваш вопрос.

Д. К. За пределами схематизма предыдущего вопроса остался Ваш новый фильм «Армавир». Но первые впечатления от его премьерного просмотра естественно входят в контекст следующего нашего вопроса.

М. Н. Есть такое понятие, как усталость физического материала. Историки и философы идут дальше и говорят о существовании такого явления, как усталость времени (исторического). К такому времени, например, относят конец XIX века, похожие симптомы обнаруживают и в нашем сегодняшнем дне.

Время личностное может в значительной степени определяться временем историческим (пушкинское «покорны общему закону»), но при этом можно быть «покорным» по-разному: вспомним того же Пушкина, о котором Гоголь говорил, как о примере русского человека, каким он будет через 200 лет. Иными словами, личностное и историческое времена способны вступать друг с другом в самые разные формы диалога. В свете этого, ощущается ли Вами лично как человеком и как художником эта усталость эпохи (эпохи культурной и исторической) или нет?

В. А. Это очень сложный вопрос — об усталости исторического времени. Наверно, лучше всего, но и печальнее всего на него отвечает Лев Гумилев, вводящий термин «пассионарность» и утверждающий, что мы этого качества — пассионарности, т. е. способности к действию, — к сегодняшнему дню лишились. Страшно задумываться над этим, потому что очень большая доля истины в этом у Л. Гумилева есть, на мое ощущение, судя по тому, что я вижу и наблюдаю в жизни. И вот спрашиваешь себя, ну, неужели до такой степени отсутствуют эти жизненные силы в поколении, в обществе, что их не хватит хотя бы на реализацию инстинкта самосохранения? Нации, народа, общества, жизни вообще? Неужели уж до такой степени отсутствуют... Хотя, повторю, если поглядеть вокруг, можно набрать массу примеров

правоты Гумилева... Конечно, советская власть специально взращивала, воспитывала от поколения к поколению нас всех так, чтобы этот потенциал заглушить, уничтожить — на любом уровне, любыми способами — вплоть до уровня генофонда, и сегодня мы как раз пожинаем плоды этих «усилий».

А если подойти к этому вопросу более локально, что ли, — это поколение шестидесятых уже как-то устало, его представители, условно говоря, в обиде друг на друга, сводят какие-то странные счеты, а следующего поколения — в историческом смысле слова, потому что, простите опять за тривиальность, поколение — это историческая, а не возрастная категория, — так вот, другого, следующего поколения просто нет как такового. Быть может, время его сейчас формообразует — хотелось бы верить, что потенциал этого исторического поколения, хотя еще и не оформлен, но все равно существует, хотелось бы, чтобы это было так.

Тяжелый вопрос? — конечно, тяжелый. Потому что, увы, очень во многом прав Гумилев. И вот когда читаешь, когда смотришь заседания бесконечных сессий, съездов — один съезд народных депутатов, другой съезд народных депутатов, — и ты смотришь, смотришь, а потом вдруг открываешь «Красное Колесо», читаешь о феврале 17-го и видишь, что было то же самое, шла бесконечная перепалка, бесконечная борьба за власть, при том, что реальная власть постепенно как-то просачивалась сквозь стены залов заседаний, и, просачиваясь, уходила куда-то в другие руки, потому что здесь, в помещении шел разговор об одном, а за стенами, на улице шли свои процессы, и, грубо говоря, все меньше и меньше становился сахара, все дорожал и дорожал хлеб, все тяжелее и тяжелее оказывалась жизнь. И вместо того, чтобы принимать радикальные решения, радикальные в том смысле, в каком их понимали выдающиеся русские эволюционисты типа Столыпина, все длились эти бесконечные рассуждения, и время обгоняло радикальные реформы. И вот, когда видишь, что все это уже было, то охватывают сомнения: неужели уж до такой

степени история повторяется, неужели не хватает жизненного потенциала, потенциала жизни, чтобы осмыслить, понять и использовать этот исторический опыт, использовать как предупреждение, во благо себе — и тут опять, увы, начинаются всякого рода аллюзии, параллели, и приходишь к выводу, что, может быть, действительно история ничему научить не может, кроме того, что она ничему не учит.

Д. К. Ни в коем случае не пытаюсь ставить под сомнение научную ценность работ и выводов Льва Николаевича Гумилева (для этого необходимо, как минимум, дискуссия профессионалов), отмечу только, что, когда наука предлагает мне такого рода вывод, как-то предрешающий судьбу культуры, а значит, в чем-то и мою собственную, я чувствую, как в конфликт с предлагаемым мне знанием вступает то, что принято называть нравственностью: личное переосмысление общего, того, что «для всех», что с необходимостью должно **быть** в силу тех или иных правил, законов.

В. А. Да, это вопрос тоже несколько более общий: скажем, я не хочу с такой силой притягиваться к земле, но существует закон всемирного тяготения, и я понимаю, что существует некая сила, которая прижимает меня к земле — я не хочу, а она меня прижимает. И я ничего с этим не могу поделать. А я хочу оторваться, хочу быть невесомым, хочу летать. В этот момент возникает мечта. Возникает искусство. Если уж так говорить.

А, конечно, ничего хорошего нет — ощущать себя песчинкой в историческом смерче, который куда-то несется, и ты ничего не можешь сделать; хочешь как-то вырваться, а не получается: силы — сильнее. Существует очень много произведений искусства, подчеркнуто выстроенных, как бы это сказать, на коллизии сопряжения тоненькой ниточки человеческой судьбы и мощного каната истории. Истории, которая оказывается всегда сильнее, потому что как их ни связывай, но, если их растягивает время, то, конечно, разрывается ниточка судьбы. А не канат истории.

Возвращаясь к усталости эпохи — в каком-то смысле наш по-

следний с Миндадзе фильм «Армавир» как раз об этой усталости. И думаю, что именно по этой причине, о которой вы только что сказали, — что что-то внутреннее, нравственное сопротивляется — именно по этой причине картина с трудом смотрится и далеко не всеми воспринимается. Зритель как бы отталкивается от нее, потому что рука поднялась на то, чтобы сказать как раз об этой самой усталости, о том, как усталость личная сплетается с усталостью исторической.

Д. К. Усталость действительно ощущается, быть может, как никогда сильно. Но именно сейчас, похоже, не удастся отдохнуть, восстановить силы, отлежаться, отложив решительные мысли и поступки на завтра. Ведь именно в такие моменты появляется и растет уверенность в том, что отдельные ниточки личных судеб могут противостоять рывкам времени, сохраняя целостность самого каната истории. И, переходя к другому образу, можно сказать, что сейчас, когда распад нашего социально-политического организма на уровне, так сказать, низкой физиологии — политики, экономики, идеологии, обыденного сознания — неизбежен и местами едва ли не завершен, сейчас прочность этих отдельных нитей, а значит, и всей плоти жизни в большой мере связана с сохранением и непрерывным наполнением прежнего общего духовного кровотока, русло которого пролегает через культуру вообще и через искусство — и не в последнюю очередь искусство кино — в особенности. Ведь настоящая усталость продлевает, усиливает потребность в осмысленной работе?

В. А. Вы высказали то, под чем я, что называется, подписываюсь. Конечно, усталость накопилась, а в наших сегодняшних условиях она приобретает особый характер — над ней висит еще, я бы сказал, тревожное ожидание возможного исторического обмана — вы понимаете: опять не туда, опять что-то не так, опять обманули. Однако усталость — усталостью, но нельзя позволять себе быть загипнотизированным этим состоянием, нельзя давать этому слову власть над собой, ибо за нами страна, дети, другие поколения... И потому «Армавир» не

просто о людях, уставших после борьбы с морем — да, они выброшены на берег, и, естественно, устали, — но и о том, как эти усталые люди начинают ходить по берегу и искать других людей, как они пытаются восстановить вековечные человеческие связи. И в этом смысле картина весьма тенденциозна, она практически черным по белому, чуть ли не титром говорит о том, что мы никуда не сможем двигаться, никуда не сможем плыть (а плыть надо — это закон жизни, остановиться-то невозможно), пока не восстановим — несмотря на усталость, несмотря на кораблекрушения, которые за спиной, — эти человеческие связи. А ведь у нас эти связи, эти ниточки человеческих судеб буквально кровоточат — до того они затоптаны, искромсаны, перерублены... И как, спрашивается, они могли сохраниться, если национальным героем у нас был Павлик Морозов, который, сдав отца чекистам, разорвал связь отец-сын; если героиней советского театра была Любовь Яровая, выдавшая мужа красноармейцам; если знаменитая Марютка из «Сорок первого» Б. Лавренева пристрелила из идейных соображений страстно любимого человека? Каковы герои, на которых воспитывались мы и воспитывали детей своих!?

И потому, повторюсь, усталость — усталостью, а жить надо, и живем, что называется... В фильме Киры Муратовой «Астенический синдром» — лучшей, на мой взгляд, картине последних лет — констатация полной астении, сна, ужаса... — «Армавир» в этом смысле менее страшен — он тенденциозен в своем призыве к восстановлению нормальных человеческих связей, преодолению этой астении. Потому что жизнь заставляет преодолевать. Не всегда это получается, но ясно, что иначе мы никуда плыть не сможем.

Д. К. Для меня в этом смысле важен самый последний кадр: зимний пейзаж, по которому, вернее, из которого движутся герои. Зима здесь — не холод и не пустота прежде всего (хотя и холод, и пустота, конечно, присутствуют — буквально в предыдущих кадрах, сценах), но скорее — чистота начала,

некое исходное состояние, из которого, с которого начинается новый виток жизни, точка отсчета, нулевое время.

В. А. Да, вот это последнее — скорее всего: нулевое время... Этот кадр и снят так, и специально высветлен, и специально отпечатан. Это действительно — как бы нулевое время: зима, но, все-таки, что-то там впереди.

Что касается второй части Вашего предыдущего вопроса — о необходимости сохранения общего духовного кровотока, раз уж мы о связях говорим — то, безусловно, такое единство необходимо. Ведь очевидно, что, несмотря на центробежные тенденции, во многом объединяемые амбициями современного политиканства, разрываемые сегодня связи между республиками, между экономическими регионами, между национальными культурами — эти связи будут восстанавливаться: процессы центробежные сменяются процессами центростремительными. Но я боюсь одного: как всегда, уйдет время — вначале на разрушение связей, а потом еще большее время на их созидание. А в это время весь мир окажется еще дальше. Вы смотрите: на уровне ЕЭС создан Европарламент, у которого сейчас появилось право накладывать вето на некоторые решения правительств Сообщества. Представляете себе — Европарламент запрещает, например, Франции то-то и то-то. Но они до этого договорились! Они так понимают единство — и не только экономическое. У нас же идут обратные процессы, хотя скоро придется не только все восстанавливать, но и идти вперед, в сторону интеграции.

Естественно, в первую очередь думаешь о связях культурных или, как принято сейчас говорить, о единстве культурного пространства. А оно существует — это не выдумка, не миф. И если говорить о кино, то очень многие кинематографисты едины в том, что нужно сохранить единое, скажем так, кинопространство, потому что иначе будет уничтожено национальное кино в большинстве республик, как это произошло в бывших социалистических странах Восточной Европы. Говорят, что зато, мол, сохранится российский

кинематограф. Но что такое российский кинематограф? Что такое киргизский, эстонский кинематограф? Это ведь феномен — единственный в мире феномен — нашего отечественного кинематографа, который заключается во многом именно в многонациональности, в национальной многоукладности, так сказать. Это — разные люди, разные сознания, и все, что там происходило, можно назвать взаимодиффузией культур. Нет чисто киргизского кино — любой художник киргизского кино смотрел и воспитывался на эстонских, казахских, российских фильмах, работал с режиссерами и артистами из других республик, и то же самое можно повторить, имея в виду любой другой национальной кинематограф. И если мы сейчас будем обрубать какие-то ветви, то ни к чему, кроме как к осколению, это не приведет. У нас получается несколько печальное завершение нашего разговора, но что поделаешь? — удовлетворимся тем, что мы все-таки понимаем, что за этим все равно последует интеграционный процесс — при отсутствии гражданской войны, конечно...

Д. К. Она еще более оттянет следующий период, еще больше шрамов образуется на этих ранах при их вторичном, как говорят медики, заживлении. Вадим Юсупович, чтобы еще раз выйти из пике мрачных мыслей, вернемся к работе. Только что появился на экранах новый фильм вашей творческой группы, и хочется думать, что Вы и Александр Миндадзе уже размышляете над следующим. Два слова об этом, если не возражаете.

В. А. Да, конечно, мы уже готовимся к новому фильму, потому что я без работы не могу. Это — моя жизнь. Равно, как я понимаю, и у Миндадзе.

Сейчас мы начали работать над сценарием, точнее, договорились, о чем должна быть эта картина — о замысле говорить трудно, но то, что это будет современная история, это, я думаю, ясно. Современная история на современном материале с современными героями: нам как-то так на роду написано — заниматься тем временем, в котором мы живем. Ничего более интересного для нас нет.

ПРОСТРАНСТВО, КОТОРОЕ НЕОБХОДИМО ПРОЙТИ

Д. К.: Юрий Борисович, можно сказать, что кинематограф возник благодаря изобретению, почти «вдруг». Но, обаянный своим появлением технике, он сразу же начал жить собственными законами, превратившись в новый вид художественного творчества, оставив технике ее склонность к прогрессу.

В чем, по Вашему, состоит та «добавка», которая делает кинематограф искусством, и в чем его своеобразие, не-перекрывание с теми искусствами, корни которых уходят вглубь времен (поэзия, музыка, живопись, скульптура...)?

Ю. Н.: Вы затронули сразу несколько моментов... Действительно, прогресса в искусстве не существует, иначе искусство просто теряет свои точки отсчета. Примеров достаточно. Можно назвать обожаемые мной фрески пещеры Альтамиры, сделанные около 20 тыс. лет назад. Когда эти фрески были открыты, искусствоведы решили, что перед ними мистификация художников ХХ в., настолько это было — по стилю, по простоте, по ясности взгляда, «по принципу растворения формы в пространстве», как сказали бы сегодняшние специалисты — сравнимо с поисками в живописи начала ХХ в. Что же касается кинематографа, то он для меня чудовищно необходимостью, неизбежностью технических средств — определенных и конкретных, и чем совершеннее, тем, казалось бы, лучше — для производства художественной идеи. А с другой стороны, меня убивает физиологичность кинематографа. Это было воспринято в свое время как величайший прогресс, но оказалось, что эта физиология неизбежно вытесняет, подавляет дух и, чтобы пробраться к вопросам, которыми занимаются другие искусства, нужны невероятные усилия, и мало кто из художников и режиссеров это преодолевает, проходит через эту вынужденную физиологичность...

Д. К.: Под физиологичностью Вы понимаете обращенность на материальное?

Ю. Н.: Прямо сам материал, само движение материи, саму гиперреалистичность. Если в реальном пространстве мы можем выхватить деталь, фиксируя ее наполовину сознанием, наполовину зрением, то кинообъектив не выбирает. И чтобы подключить к процессу восприятия-выбора сознание, необходимы сверхусилия, на которые способны лишь немногие режиссеры игрового кино. В основном останавливаются на самой зрелищности. Но зрелищность — не первое условие кинематографа, хотя и существенное. Важно пройти сквозь физиологическую плотность. И при этом — такой парадокс: там, где происходит приближение к физическому, реальному «правдоподобию», и это «правдоподобие» не преодолевается условностью, кино быстро стареет. Физиологична ли икона по отношению к духовной концентрации? Нет конечно же. Кино, в котором физическая материя принимается за условную единицу, — и эта условная единица помогает растворить в себе действие — быстро переходит к шутовству, комедиантству, лицедейству или — к трагедийности. При этом мы «забываем» о нарушениях физической реальности, и кино живет. Примеры — Чаплин, Феллини, Жан Виго, Эйзенштейн, Бергман, Тарковский. Фильмы этих режиссеров сами для себя вырабатывают свой язык, и они обеспечены сильным моментом условности. Тем, чем обеспечено любое другое искусство.

В отличие от игрового кино, документальный кадр условен знанием, что он документален. Время делает его уникальным. И игровой кинокадр, живой для своего времени, но набитый идеологией, со временем преобразуется в документальный факт и будет отмечен не художественной особенностью,

но исторической. Что мы и видим, скажем, на примере фильмов Александрова «Цирк», «Волга-Волга» и т. д. Сама попытка загримировать фильм исторической ложью становится документальным свидетельством.

Итак, с одной стороны, Чаплин, Феллини, а с другой, например, Бергман (из великих имен), который буквально перенапрягает изобразительную материю до такой степени, что она опять становится незаметной условностью по отношению к той жизни, которую передает изображение. Условный язык обеспечивает художественные задачи фильма, но не заменяет их и тем более не вывешивает. Соединение «проклятых вопросов», игральности кинокадра и нашей зрительской памяти составляют сущность кино. Но — это разговор по отношению к игровому кино.

Д. К.: Технические средства в кинематографе эволюционировали значительно: сначала просто движущееся изображение, затем звук, цвет, даже стереоскопичность, различные технические приемы...

Ю. Н.: ...а сейчас и компьютер, который способен свести любые изображения...

Д. К.: ...поменять материю физиологическую на материю условную. Но далеко не все режиссеры стремятся использовать богатство этой техногенной «палитры», отказываясь порой не только от ухищрений, но и от «элементарного» — цвета, звука, самого изображения.

И в этом смысле мультипликация, исходно основываясь на том же изображении, оказывается в остальном чуть ли не полной противоположностью кино игрового и тем более документального: эти последние живут по преимуществу существующей реальностью или ее узнаваемым — в той или иной мере — коррелятом, тогда как мультипликация всякий раз воссоздает свой мир заново и нацело, добываясь едва ли не максимального успеха именно там, где удаление от привычной видимости наибольшее, там, где не то что фотографичность, но и самое отдаленное подобие — не более, чем изобразительный момент.

Ю. Н.: Действительно, мультипликация изначально уже условна. Вы проводите линию на экране — она условна. Вы присоединяете к ней еще что-то — например, звук — и обыкновенную абстрактную единицу делаете одушевленным предметом. И настолько одушевленным, что он может быть одушевленное любой природы. Потому что сознание мгновенно убегают гораздо дальше самой реальной реальности. И вот здесь, как мне кажется, таятся огромные возможности у мультипликации и вообще у кинематографа такого рода. То, что в кино должно быть «неуклюжей камерой», с которой ты не очень можешь справиться, но именно желание преодолеть эту неуклюжесть вызывает в тебе силу вырвать из физиологии самое важное, самое необходимое. Сегодня видеокамерой можно снимать все что угодно, и экран потерял свою крепость. Любой человек может поставить камеру себе на плечо и снять любую панораму. Но не любой писатель может описать любую панораму. И в этом большая разница. Технически кино сегодня быстро достижимо. Это не профессия ремесла, где нужно наиграть кинокадр, как беглость пальцев на скрипке, — здесь все слишком просто, слишком доступно.

Необходимо создать условия, при которых тебе тяжело. Поэтому, с одной стороны — «неуклюжая камера», а с другой — условность, которой необходимо насытить киноэкран. Как это сделано у Феллини — у него очень мощный удар условности (почти на уровне Мельеса). В фильме «И корабль плывет...» море сделано буквально из целлофана. И это все видят, все знают, но бутафория только усиливает впечатление, когда герои встречают этот огромный корабль. А дальше Феллини вообще ввел этот прием в качестве кинематографического средства. И обусловил все до предела, почти до театра, оставаясь при этом **внутри** кинематографа. Для него стала невыносима эта физиология, которую так легко достичь, ему потребовалось пространство, которое надо было проходить. Из сказанного не следует, что условность кинематографа заключена в

театрализованности или бутафорности. Любое физически достоверное изображение, объединенное смыслом, устремленным за пределы конкретного действия, преодолевает физиологичность и становится не менее условным, чем любое бутафорское.

В мультипликации ситуация иная. В ней изначально не существует проблемы преодоления физиологии. Любая черточка, любая первая единица, даже пустой светящийся экран могут быть доведены до эффекта смешного или трагического. Здесь сознание опережает изображение. Мне кажется, что в мультипликации этот момент эстетически очень важен.

У всех искусств задача одинаковая, средства разные. Мне кажется, что мультипликация, по сравнению с другими искусствами, больше всего обращена к первой сигнальной системе. Каким образом происходит считывание с экрана изображения, действия, для меня это загадка, и я много раз пытался понять, когда, с какого же момента начинается этот путь в кинокадр, с какого момента зритель «съедает» кинокадр. Для меня это, повторяю, загадка, и подступаешься к ее «решению» всякий раз абсолютно интуитивно. Я просто знаю, что вот здесь, в этой области кинокадра должна быть концентрация энергии. А что именно там происходит и каким образом, и где граница этой концентрации, и где начинается пустое пространство — я сказать не могу. А его просто и нет, — этого пустого пространства, и границы этой нет. И парадокс — Ахиллес никогда не догонит черепаху — все время присутствует в работе. Ответа нет, а в то же время я знаю, что ответ — вот в этой точке.

Я как-то поймал себя на том, что эффект мультипликации — это соединение абстрактности и трезвой реальности. Я уже говорил, что даже линия, будучи абстракцией, становится реальной, как только соединяется еще с чем-то, с какой-то стихией — звуком, цветом, движением... Причем эту стихию нужно оформить в строго определенном направлении. Если строгая логика соединяется с абстракцией, полу-

чается художественный эффект. В этом, быть может, самое главное преимущество мультипликации перед игровым кино и перед другими зрелищами, искусствами.

Абстрагирование здесь может быть достигнуто в любой степени, равно как и выход из него к реальности, потому что на отмахе абстрактного любые реальные превращения становятся много реальнее, чем если бы мы их сделали без этого отмаха. Вот в этом, мне кажется, огромный смысл мультипликации.

И ведь на этом построен эффект сюрреализма. Если вы посмотрите внимательно, например, Сальвадора Дали (хотя я люблю больше Магритта), — его метафорические огни, бесовская их пляска подготовлена абстрактным живописным гулом. Дали может — причем это делается с мастерством почти Веласкесовским — на размахе кисти дать необычный, какой-то один кистевой удар, в котором мы можем прозреть каплю, и этого удара достаточно, чтобы заложить драматургию. Но это связано с огромным мастерством — уровня китайского художника: один удар по белой бумаге, исправить который невозможно — бумага впитала краску. Но, безусловно, мультипликация не замыкается на такой первичной условности. Если мы на этом остановимся, мы еще не можем назвать мультипликацию подлинным искусством. Мне кажется, чудо может произойти тогда, когда эта условность соединится с психологической глубиной. Вот тогда мы можем получить эффект необыкновенный, и эффект этот может быть много сильнее, чем в игровом кино. По своей силе он способен приблизиться к тому, что так подробно и тщательно разрабатывали Достоевский и Кафка. Поэтому — если брать слово «прогресс» по отношению к мультипликации — здесь ни в коем случае не технический прогресс, а прогресс в плане понимания, какое искусство мы держим в руках.

И для того, чтобы это понять глубже, необходимо, как мне кажется, найти контексты мультипликации, ее генеалогические связи. Она не выскочка, не отрезанный ломоть, не просто техническое сред-

ство для легкого развлечения. Это сначала — «обезьянья радость»; но как только мы достигаем определенного смыслового и художественного уровня, то сразу начинаешь искать эти контексты. И контексты проявляются. Я все жду, когда же придет нормальный, умный теоретик, который будет хорошо знать изобразительное искусство, чувствовать музыку, поэзию... А в прозаической литературе сколько, Боже мой, да ХХ в. — это сплошь кинематограф! «Петербург» Андрея Белого — там все можно разбирать с точки зрения кинематографа; у Бабеля — просто строчки, которые фиксируют кинокадр, буквально одной строкой, это поразительно. И, конечно, Платонов, Кафка — это грандиозная школа для мультипликатора. Платоновское слово — очень сгущенное, амбивалентное, и в мультипликации эту сгущенность и амбивалентность можно достичь. Естественно, это может сделать лишь человек, который понимает, чувствует плотность изображения, изобразительной энергии. То же — в передаче особого пространства, его метаморфоз у Кафки. На мой взгляд, и Платонов, и Кафка вполне органичны для рукотворного искусства, для мультипликации, где точки komponуются буквально, с точностью и логикой японской гравюры — Хокусая, Утамаро. И еще один момент: мы можем в кинокадре — что особенно важно и для Платонова, и для Кафки — регулировать время по всему пространству кадра. То, что сделать в игровом кинематографе чрезвычайно трудно. А в мультипликации это достигается — ну, не с легкостью, но во всяком случае мы осознаем этот момент движения в кинокадре, в его пространстве с разной степенью, с разной временной нагрузкой. И конечно, этот эффект может быть чрезвычайно неожиданным в соединении с прозой, вернее, он как бы вытекает из этой прозы. И поэзия Маяковского, прежде всего дореволюционная, хотя и в послереволюционной тоже хватает (я его очень люблю и не собираюсь пристраиваться в этот хвост, в эту очередь — «распни его!») — она вся наполнена мультипликационной метафорично-

стью. В ней все время присутствуют сюрреалистические превращения: «город дорогу мраком запер», «флейта-позвоночник», «скрипка и немножко нервно» — это просто совершенно готовые сюжеты для мультипликации. Я уже не говорю о японской поэзии, которая сама в своей концентрации есть мультипликация, кинематограф: «на позабытые стебли падает тихий снежок». Это — долгий монтажный план, который можно смотреть бесконечно. Потому что он имеет свое внутреннее развитие. Это то, что никогда не омертвевает, что и в ХХ, и в ХХV веке будет абсолютно адекватно.

Конечно же, необходим фундаментальный труд по мультипликации, по генеалогии мультипликации. Было бы очень полезно проследить какой-то эффект в искусстве ХХ в. в обратную сторону, т. е. от почки проследить, к какому корню это все ушло. То, что существует связи, — это безусловно. Даже беглое просматривание живописи обнаруживает эти связи. Взять хотя бы ряд — Делакруа, Курбе, импрессионисты, Ван Гог, Сезанн, Пикассо — и можно увидеть целую ветвь...

И опять невольно начинаешь вспоминать пещеры Альтамыры, пещеры Ляско, египетские рельефы, живопись Паоло Учелло. И обнаруживаешь понятие движения, понятие времени в живописном статичном искусстве. Вот как там растворяется время? Что оно там такое, какова там единица времени? И, конечно, если вспомнить египетские рельефы — мной очень любимые, и, видимо, не случайно, так как воспринимаются в контексте мультипликации, — египетских плакальщиц, то в них совершенно очевидно существует понятие времени в том самом разложении единого действия на отдельные фигуры, которые в мультипликации называются фазами движения. Если взять этот рельеф, выбрать дюжину фаз, сложить их в одну фигуру и последовательно снять, то мы получим эффект всплеска руками, падение ниц, расцарапывания лица — полный цикл движения. То же у Паоло Учелло: его знаменитые «Битвы при Сан-Романо», где с абсолютной отчетливостью все построено по принципу разложения целого движения на от-

дельные фазы, каждая из которых является отдельным персонажем. Если их сложить вместе, эффект движения получится завершенным. Так понятие времени постепенно осознавалось художниками. Импрессионисты заговорили о мгновении, о его фиксации. Задача была внутренне противоречивой, хотя достижения необычайны. Я не могу сказать, что импрессионисты выглядят завершеннее по сравнению, скажем, с искусством Возрождения или по сравнению с Веласкесом, однако нет. Но тот факт, что они фиксировали момент, единицу времени — вот это замечательно. У Ван Гога это получило эффект вообще поразительный. Глядя на его картину «Звездная ночь», видишь как бы фотографию звездного неба, какой она выглядит при съемке с выдержкой в несколько десятков минут, когда звезды словно чиркают по небу. Только у него это закручено в вихри.

В живопись XX в. вошло понятие **предмета со всех сторон**, но в плоскости. Живопись взяла на себя элементы скульптуры, т. е. как бы кинематограф, который мы сами себе создаем (и опять — для меня тут абсолютно классический пример — микеланджеловский Брут: голова Брута, которая трансформируется с одной точки, с одного профиля на другой, и мы видим два разных состояния одного героя). В живописи этот обход — задача как бы внутренне невозможная: предмет — в плоскости холста, но при этом художник как бы вращает его перед нами. Откуда появилось понятие объема в живописи? Объем вычленился и стал самостоятельной эстетической задачей. Здесь, очевидно, произошло смешение многих вещей: наверное, искусство XX в. — это искусство анализа (может быть, вообще XX в. — это анализ: выживем мы или нет. Но искусство эту функцию взяло на себя в большей степени). И физически реальное пространство как бы вдавилось в плоскость, и времени там стало просто тесно. Можно множество примеров привести. Особенно характерны 10-е годы: Малевич, Ларионов, Гончарова. У Гончаровой — велосипедист, чистый мультипликаци-

онный цикл движения велосипедиста, кручения педалей. Зафиксированы отдельные фазы, которые тают в этом пространстве. У Малевича понятие времени возникает из-за наложения одного предмета на другой, как если бы, поставив фотокамеру, произвели на один и тот же негатив несколько снимков. Нет ничего выдуманного, все идет от реальности, сверхреальности — такой реальности, какой не мог себе представить ни один художник-натуралист, который строго следовал букве реальности, но при этом не получал ее. А здесь как раз получается. И эти примеры можно множить. Например, Балла — он просто занимался исследованием в области разложения движений и, не подозревая о мультипликации, делал эту раскладку. У Шагала свое: он в пространстве холста соединял несколько историй; он вел свой рассказ, казалось бы, внутри хаоса, но на самом деле следуя строгой гармонии. У Сальвадора Дали — свое понятие времени, перешедшее в откровенную метафору, где метафора как бы соединяется с самим предметом. То есть, предмет, представление о предмете и образность предмета — все соединяется в одно. В общем, это такая достаточно подробная тема... В скульптуре — модули, все эти абстрактные движущиеся формы на каких-то тончайших подвесках, которые приходят в движение от ветра, крутятся.

Этим понятием о времени дышало пластическое искусство XX в. И времени там было тесно. В мультипликации — это для меня физически ощущаемо — пружина раскрывалась, и вот оно пошло, потекло, — не в тесноте единичного изображения, а совершенно естественно, в естественном пространстве, в естественно разлагаемом движении, которое потом соединяется в единое текучее действие.

Понятие прогресса заключается в одном — знать, каким искусством ты владеешь. Все остальное — технические средства, карандаш: компьютер — карандаш, камера — карандаш, пленка... Это все то, чем ты должен владеть настолько свободно, чтобы забыть эти средства в стремлении к истине.

Сегодняшнее стремление нашего кинематографа, казалось бы, обеспечено элементами условности. Но стыдно за намерения творцов и за их веру в важность ими совершаемого (за редчайшими исключениями — Кира Муратова, например). Кинематограф ушел от простодушия и той огромной внутренней силы, которой он обладал, и пытается выйти на грань технического совершенства, не имея при этом никакого оснащения. Соответственно, в связи с этим и убогость. Об убогости реализации фрейдистских мальчуковых комплексов не говорю, они все на экране... Кинематограф наш сейчас не просто опустился, он забыл о том, что вообще было кино.

Д. К.: Если говорить о достижениях нашего кинематографа последних тридцати лет, то чьи имена, чьи работы Вы могли бы назвать?

Ю. Н.: Все эти имена — они известны. Я назову три фильма Отара Иоселиани — он ничего не сделал лучше этого, живя во Франции и имея, может быть, более совершенные технические средства. Не сделал потому, что простодушие изображения, соединенное с огромной внутренней силой, и давало этот эффект. Ну, о Тарковском что говорить — это имя, вошедшее в анналы... Глеб Панфилов, который сделал первые два фильма — просто, я считаю, шедевры — «Начало» и «В огне брода нет». Потом — при всех технических мизансценных изощрениях — он все равно уже такого уровня не достигал. При том, что были тонкие чисто режиссерские разработки... но это идет уже на грани понимания, но не на уровне инстинкта, когда режиссер прорывается в неизвестное. Запрещение фильма о Жанне д'Арк не прошло даром. Фильм тот, судя по кускам из «Начала», мог стать лучшим из этих трех и соединился бы в диалоге с фильмом Дрейера «Страсти Жанны д'Арк».

У меня такое ощущение, что наш кинематограф стал трусливым. Не за что спрятаться — цензура исчезла. А режиссеры боятся рисковать. Это при том, что они очень много кричали о свободе — получив эту свободу, куда они ушли? 98% —

что они делают? Мне кажется, беда в том, что они даже не пытаются для себя осознать, что такое кинематограф. Не пытаются однажды сесть, успокоиться и посмотреть — что же все-таки было за всю историю кино. Идет непрерывный захлеб, желание, чтоб тебя слышали и видели. В свое время Михаил Ильич Ромм, режиссер достаточно драматической судьбы, сделал «Убийство на улице Данте» и получив от своих студентов полный разнос, лет на пять замолчал. А потом сделал «Девять дней одного года» и вслед за ним — «Обыкновенный фашизм». Но он замолчал, дал возможность себе помолчать. А сейчас они никак не хотят замолчать, домолчаться — до кинематографа, до настоящего... Только желание, чтобы тебя видели и слышали. Из этого вряд ли что-нибудь получится. Тут включается инстинкт: отстать — не отстать. Но куда они могут отстать? Только приблизиться к самому себе! А это — задача гораздо более тонкая.

Д. К.: Но все же я надеюсь, что отходную по отечественному кинематографу давать рано — он еще жив, в нем есть точки роста, энергия внутреннего развития. И взаимодействие различных видов кино в едином русле киноискусства, их взаимооглядка, отталкивание и притяжение должны работать на развитие всех его составляющих. А для отечественной мультипликации ситуация складывается, кажется, еще более тяжелой, чем для кино игрового, — она вовсе находится в заgone?

Ю. Н.: Мультипликация? Нет, ее загнали сами, сами режиссеры, и никто не виноват, они сами виноваты. Они не хотят видеть и слышать. Они тоже делают свой «дельфинарий», свои серии дикие, в которых им все равно не угнаться за техническими возможностями Запада, да и не надо, дело ведь не в этом. Там, на Западе, все это уже надоело. А наши хотят приблизиться к **этому!** Это действительно дикое зрелище. Вы можете, перещелкивая многочисленные программы, писать все подряд на видео и получить как бы один фильм — герои, стилистика, сюжет... Даже ответы и вопросы — они совпадают не случайно: у авторов есть уже дискетки с записью

будущих фильмов, остается только все разложить по квадратикам... И вот к **этому** мы хотим сейчас приближаться! Это дикость, и то, что происходит с прорвавшимся к нам так называемым массовым кинематографом, этот шквал, который обрушился на нас, — это ведь все пятого сорта, это кости от пятого супа, такое в Америке уже никто не ест.

М. Н.: Юрий Борисович, позвольте еще раз вернуться к паре мультипликация-кино. Последнее, очевидно, неискоренимо является искусством коллективным, «картельным», в котором кто-то может играть ведущую демиургическую роль, но которое все равно является соединением, равнодействующей нескольких творящих волю: режиссера, актера, оператора, художника... В мультипликации же вполне вероятно и не так уж редка ситуация, когда один и тот же человек является одновременно и режиссером, и художником, и оператором — иными словами, он может создать целиком, в одиночку, от начала до конца авторский фильм, проявляя тем самым наиболее полно свое авторское начало. Можно ли, отталкиваясь от этого, сказать, что мультипликация — будучи картинками на целлюлозе — как искусство ближе к таким древним и исходно «одиноким» видам искусства, как поэзия или проза?

Ю. Н.: Да, это абсолютно справедливо, и я мечтал бы о том, чтобы можно было, записав мультипликационную сцену, — если представить себе кино как письмо, — в строку, иметь возможность стереть эту строчку, записать новую. Как имеет эту возможность поэт: он сразу, одним росчерком всю стихию перестраивает. Но, чтобы перечеркнуть фразу нам, нужно перечеркнуть несколько недель работы. Это гораздо сложнее, хотя по сути, в идеале, это должно бы было соединиться с понятием прозы и поэзии. И я мог бы крикнуть наконец: свободен, свободен — и пойти по этому лучу, имея возможность вот так быстро взять и перевернуть эти кубики другой стороной. И увидеть другую сторону Луны. Но — к сожалению — так не бывает. Единствен-

ная свобода, которую ты можешь себе позволить, когда ты один, это взять и самому спокойно перенести сцену, никому за это не будучи обязанным. Поэтому — в этом плане — я более счастлив, чем другие режиссеры, которые хотели бы так работать, но не могут, потому что они не мультипликаторы.

...Личностное начало — все так, и не совсем так. Что значит — реализовать личностное начало? Если вспомнить историю искусства, — как это происходило? Те же самые пещеры Альтамиры или пещеры Ляско: что здесь — личность реализовалась или общественный интерес? Я видел, к сожалению, всего лишь хорошие репродукции этих фресок (похоже, изображение делалось коптящей головешкой или чем-то подобным, что дает такую густую маслянистую копоть; видны даже отдельные пятна этой копоти): огромные звери бредут по своду этих пещер — сбоку, сверху. Эффект какой-то поразительный, я даже не представляю, как это выглядит в натуре. Но — реализовалась здесь личность или общественный интерес? Конечно, общественный интерес. Личность вряд ли подозревала, что она создает. Это было естественно, об этом никто не говорил. И далее, если вспомнить эпоху Возрождения и вообще пройти по истории искусств, — отношение каждого художника к одному и тому же сюжету, к одной и той же истории. Слава Богу, мы имеем эту счастливую — или трагическую — историю, вокруг которой вращалась живопись. Ну, предположим, классический сюжет — положение во гроб. Христос в гробу гольбейновский, о котором Достоевский писал, что, глядя на эту картину, пропадает всякая вера: лежит буквально мертвый утопленник. И «Положение во гроб» Джотто, предположим.

А русская икона, где вообще материя ушла: есть только чистота, ясность действия и максимальное приближение к развитию этого действия в статичном пространстве. Личность здесь реализовалась или все-таки общественный интерес?

Конечно, общественный интерес может быть различным. Микеланджело, например, выполнял «пар-

тийный» заказ. Конечно — и что здесь дурного? Другое дело, что Папа ему никогда не диктовал — что и как. А когда Папа попытался диктовать, он на него сбросил доску, и тот ушел, и никогда уже больше не появлялся. Отношения были самые простодушные... Микеланджело вроде бы и не видел «жизни»: он каждый день поднимался по веревочной лестнице через окно люнеты на леса, а вечером спускался — вот и вся его жизнь. Но его личность — это строгое переплетение философии и времени (иначе бы он не был тем, кем он стал) и, с другой стороны, строгое следование тем заветам, которые он получил через Библию. Для него, как мне кажется, было почти физически невыносимо существование во плоти человеческой, его переполняло желание соединиться наконец с Тем, о Ком и с Кем он так много разговаривал в живописи.

Понятие самовыражения — это понятие XX века. Я нигде — ни у Вазария, ни в «Истории искусств» — не встречал этого выражения. Это больше относится к XX веку. Поэтому, если мы, двигаясь в своем времени, говорим «личностное начало в искусстве», то, безусловно, оно должно быть, но как часто от личностного начала перескок идет в самовыражение. С одной стороны, это как бы реализация личности, а с другой стороны, полная ее потеря — при полной потере общественного интереса.

Мне кажется, от того, что это стало распространяться, распирать художника изнутри — столько фальши сегодня появляется, особенно в кинематографе. Именно из-за видимой легкости достижения самовыражения. Достаточно показать вождя с трубкой, прохаживающегося по кабинету, и голую секретаршу, драпированную красным знаменем, которая будет сидеть за его столом и печатать на машинке. Это все легко достижимый абсурд, об этом просто смешно говорить, это просто не для серьезного человека. К тому же комический эффект быстро тает, остается пошлость. Режиссер постоянно пережевывает одну и ту же идею, образ. О чем это говорит? О бедности идеи. О бояз-

ни ее расплескать и потерять.

Микеланджело не боялся. Последняя скульптура, которую он сделал, наверное, одно из величайших в искусстве произведений. Это Пьета Рандонни, где всего лишь две фигуры — Мария и Христос, очень грубо обработанные — он работал над ними дня за четыре до смерти. Он сделал у Христа положение руки, которое ему не понравилось — и отрубил часть руки, и начал делать другую, а та осталась. Это грандиозно, здесь следы крови видны на этой скульптуре. Следы страшной ярости, страшной муки! Это Микеланджело, который уже был великий, признанный всеми вокруг. Но что ему... эта Гекуба. Когда перед ним задача гораздо более грандиозная, выходящая за пределы личности и самовыражения.

Д. К.: Мы все уходим, начиная говорить о мультипликации, в «другие материи», видимо потому, что для Вас это все предельно взаимосвязано...

Ю. Н.: Да, не просто даже связано... Мне хочется отойти от листа, от изображения, чтоб оно взвилось в пространство, чтобы оно не имело даже своей материальной сути; для меня это невыносимо принудительный ассортимент, но через него нужно пройти. Потому что без этого — не будет другого. Нужно прийти с утра и сделать 50—100 передвижений, чтобы потом получить их на экране. Я должен их физически сделать, но как мне хочется их миновать! Чтобы сразу получить результат. Это невыносимое состояние. Но без него невозможно получить этот результат.

М. Н.: В идеале было бы существование какого-то прибора, который, присоединяясь к мозгу, мог бы превращать мысли в изображение...

Ю. Н.: Который мог бы моделировать, но — в этом есть своя противоположность: когда я это делаю сам, руками, я работаю очень экономно, выбираю, отбираю. А там я становлюсь «свободным» — как в случае с видеокамерой, о которой мы говорили. Поэтому ограничения обязательно должны быть. У скульптора ограничение — камень. Срубил руку, сделал новую: это страшное

ограничение. У резчика — материал. Это не сегодня — зачеркнул и начал заново. Какое нужно было внимание переписчику Торы, он не должен был касаться поверхности оригинала никаким предметом, не должен был иначе рисовать ни одной буквы, а исправить было невозможно. А свиток-то огромный...

И в мультипликации то же самое. И эта трудность должна быть превращена, должна обернуться новой свободой. И тебя единственное, что успокаивает, что когда смотришь гравюры Хокусая или Утамаро, то там, чтобы пройти эти небесные линии — а у них эти линии просто текут, вьются, — необходимо было пройти поистине молекулярный путь. Можно вспомнить Рембрандта, один из его выдающихся офортов «Распятие». Существуют два отпечатка. Художник сделал сначала один оттиск, а потом продолжил работу. (То же самое сделал в XX в. Пикассо: он своего быка на типографском камне — мощного, во плоти — срезал, постепенно доведя его до пиктограммы.) Рембрандт срезал уже в готовом офорте, это невероятно, такое мог позволить себе только гений, с его внутренней мощью. Микеланджело, Рембрандт — это все мои любимые художники —

какое мучение над пространством! Рембрандт все срезал и сделал новый отпечаток. И в музеях обычно размещают рядом два эти отпечатка — пример того, как развивалась художественная идея. Причем во втором отпечатке он все упростил. Он убрал все лишнее, все, что только может помешать самому главному. И все это выход за пределы, там каждая линия — это своя художественная система, своя энергия. И поэтому никто не может сказать — дождь ли это. Нет, это не дождь, это сверху, с небес спустившиеся линии. Они содержат в себе колоссальную неуправляемую разумом энергию. И то же самое в гравюрах Хокусая или Утамаро. Когда смотришь гравюрную доску, то видишь — линия **вырабатывалась**, она не могла возникнуть разом. И все, что в искусстве представляется таким легким, на самом деле содержит в себе адскую — микроскопическую, атомную — работу. Так что, может быть, и в мультипликации — хотя я и испытываю страшное нетерпение получить результат — результат должен быть получен таким вот напряжением. Все остальное становится легким и быстро исчезает.



СТАТЬИ

Леонид КОСТЮКОВ

НАШЕ И НЕ НАШЕ КИНО

Когда я был маленький, моя двоюродная бабушка жила в Бескуднорово, в коммунальной квартире, с соседями Домной Федоровной и Иваном Григорьевичем. Это была пожилая супружеская чета. Ко времени моего знакомства с ними их жизнь совершенно устоялась; каждая вещь, каждый жест занимали

полагающееся им место. Бывало, Домна Федоровна садилась в кресло, раскрывала газету, надевала очки и говорила:

— Ваня! сегодня в 14.00 художественный фильм.

— Угу, — отзывался Иван Григорьевич.

Услышанные впервые, меня поразили эти слова. Для меня смотреть вообще художественный фильм значило то же, что читать вообще книгу или встретить на улице вообще человека. Мой опыт общения с кино был мал и потому ярок, любимые мной фильмы располагались в памяти кадр за кадром. Удивление — эмоция недолговечная, оно растаяло, но осталось затаенное чувство будущего превосходства: да, Домна Федоровна и Иван Григорьевич — превосходные люди, но никогда, никогда, даже в 60 лет, я не буду смотреть художественные фильмы, не спрашивая их имена.

Не клянитесь. Когда мне минуло 22 года, в мою жизнь как-то сами собой вползли фильмы, идущие по 11-му общесоюзному каналу в 21.30, после программы «Время». Давайте поговорим об этих фильмах.

Они не были шедеврами. Нелепо было бы ждать от мироздания бесконечный ряд шедевров — на каждый вечер, на 21.30, между ужином и сном. Более того, может быть, если бы даже Господь, для которого нет ничего невозможного, и устроил этот сверхмарафон, получилось бы только хуже. К просмотру шедевра надо как-то готовиться, внутренне подбираться. А тут — 21.30...

Эти фильмы зачастую были хороши, почти всегда — живы и искренни. Занимательны? Наверное, поскольку я досматривал их до конца. Герои жили почти той же жизнью, что зрители. (Наверное, если бы удалось истребить это самое «почти», небо пролилось бы на землю, а кино упразднилось). Там был Рыбников, ну, конечно, Баталов, впоследствии — Джигарханян. Я знал двух людей, внешне похожих на Рыбникова и одного, похожего на Джигарханяна. Если жизнь уподобить песку, то эти фильмы были куличиками из песка, то есть, минимальная оформленность и чуть большая плотность.

Там была любовь к детали — не детали-символу, как часы без стрелок у Бергмана, а детали, накопившей тепло времени и человеческих рук. Создатели фильма (в лучших случаях) упорядочивали и насыщали обычный жизненный ход, иногда очищали жизнь от фальши — ведь не станете же вы всерьез утверждать, что фальшь присутствует только в искусстве. Был в этом мире ежедневного кино если не шедевр, то чемпион — фильм по сценарию Михаила Анчарова с примечательным названием «День за днем». Он отличался от того, что было по эту сторону телеэкрана, только тем, что был черно-белый.

Прошло много лет, понемногу и без особого шума исчезло все или почти все советское, хорошо или плохо, но жившее по соседству со мной, напоследок исчез Советский Союз, и я в числе других голосовал за его исчезновение. Зато я много лет учился в разных местах и узнал, что такое «сюжет».

У тех фильмов были странные отношения с сюжетом. Либо он был невнятен и вял — женщине на излете молодости, например, по мнению ее матери, пора замуж; она ни хороша собой, ни дурна, сама, наверное, вообще ничего не хочет. Приезжает кандидат в женихи, ходят они по городу, ходят, потом он уезжает. Ничего не

получилось? Да нет, даже этого нельзя сказать. Он, может быть, вернется...

Либо сюжет был до безумия банален. Либо слишком подробен: один город, одна работа, другой город, другая работа, любовь, еще любовь — а «одним словом», с приличного расстояния вообще не излагался, не складывался ни во что; получалось, что дело именно в подробностях.

История не тянула.

Вообще — не хотелось узнать, что будет потом.

Интерес зрителя был сфокусирован не на следующем кадре, а на текущем. Вживление, жизнетечение...

Стол. Друг напротив друга (речь идет не о дружбе, просто так говорится) сидят двое мужчин в шляпах из мягкой материи. У одного лицо благородное, у другого — нет.

— Выбирай, Майк, либо ты сделаешь это, либо мы сделаем паштет из печени твоей дочери, — говорит другой.

Несколько секунд тяжелого молчания. Мы ждем, что ответит главный герой, — хотя бы потому, что больше делать нечего. Скорее всего, он ответит:

— Ты прекрасно знаешь, Джон, что я никогда не сделаю это,

а потом хладнокровно пристрелит Джона, понемногу прикончит всех остальных, а к концу фильма получит в награду дочь с нетронутой печенью. Может быть, он скажет:

— О'кей. У меня нет другого выхода,

но к концу фильма все равно обманет их и не сделает это.

Сценарист, который придумает третий вариант ответа, немедленно получит Оскара.

Стол. Внутренний двор многобалконного дома, щедро увитого плющом. Очень много света, одновременно очень много тени. За столом сидят трое ребят в майках и семейных трусах — тбилисцы, ереванцы, бакинцы...

— Резо говорит, рака можно поймать на особую блесну, — лениво роняет один из парней.

— Трепач твой Резо.

К столу подходит четвертый, степенно со всеми здоровается, открывает рот:

?

Попробуйте догадаться, что он сказал.

Это не просто невозможно. Это ненужно.

Можно было бы назвать каждую следующую реплику в этом беспечном разговоре непредсказуемой, если бы у зрителя возникло желание предсказывать. Нет ситуации выбора (фразы, поступка, кадра итп). Есть плавный ход.

(Забегая вперед: голливудское кино устроено принципиально иначе: есть жесткая, дискретная конструкция, внутри которой, как по ребрам муляжа молекулы из школьного кабинета химии, движутся авторы фильма. Или, если хотите, железнодорожная тракторка: прямые участки и стрелки. Выбор почти фиктивен, можно сказать, что это выбор между «так» и «иначе», и в случае чистых жанров (мелодрама, комедия, триллер, боевик, сказка) всегда

случается «так», а в случае «культурных» жанров (пародия, фильм абсурда, интеллектуальный фильм) зачастую выходит «иначе». С этой точки зрения, наш поток в 21.30 лишен жанровых идентификаторов. Но это так, к слову.)

Сказать, что наше кино связано с великой русской литературой, значит ничего не сказать. Это просто она и есть — причем литературным произведением «нового типа» (извините) является не сценарий, а готовый фильм. Развивать эту мысль значит ее последовательно разворачивать, сличать образцы, констатировать, уточнять диагноз итп. Зритель — читатель, поднявший глаза от книги к экрану. Или, если угодно, читатель, уставший после рабочего дня и сейчас — в 21.30 — предпочитающий фильм. Речь идет не о том, что фильм задевает те же струны в моей и вашей душе, что и книга. Речь идет о том, что «техника щипка» нашего кино насквозь литературна.

Одно имя — Чехов — должно быть рассмотрено особо. Конечно, неявно, если хотите, эфирно на наше кино влияют и Гоголь, и Пушкин, и Достоевский. Но так — сильнее или слабее — в пространстве культуры всё влияет на всё, даже будущее на прошлое. Чехов — та совершенно материальная питательная среда, куда ведет пуповина из организма нашего «регулярного» кинематографа. И пока пуповина эта не обрезана, ребенок, в общем-то, еще не отделился от матери, иначе говоря, не совсем родился.

«Свадьба», «Душечка», «Плохой хороший человек», «Мой ласковый и нежный зверь», «Неоконченная пьеса для механического пианино»... Можно подумать, что чеховская проза (кстати, именно проза, а не драмы) изначально нацелена на экран. С другой стороны, наверное, Чехов как никто выражает дух классической русской литературы. Достоевский и Толстой слишком уникальны, «островны», «одноразовы»; кроме того, их интенции далеко выходят за рамки литературы. Чехов же умудрился попасть в литературу, как великанский сапог — в пруд, причем пруд расплескался чуть ли не досуха. Ну, и бессюжетность того самого рода, о которой я упоминал выше: странность, либо вялость, либо чрезмерная подробность, либо дикая банальность. Разные кинематографические школы поразному литературны — речь идет не о степени явления, а о той или иной области литературы. Выбирая между новеллой и рассказом, наше кино достаточно уверенно выбрало рассказ и получило в награду живое дыхание.

Ставя рядом, поневоле начнешь сравнивать. Что есть кино (наше, например, кино) по отношению к литературе? Потенциальная «сверхлитература» или популяризация, недолитература? Посчитать шедевры с обеих сторон — неправомерно, поскольку кино гораздо моложе. Медалью маститого борца молодой противопоставляет мышцы.

Давайте скажем, что технические возможности кино выше, чем технические возможности книгопечатания. Вспомним «Лаокоон» Лессинга — сравнение текста и скульптуры. Скульптор силен в передаче пластики, поэт — в протяженности текста вдоль времени, фиксации движения. Если бы оно было действительно так, кино вышвырнуло бы за канаты разом литературу, театр, живопись, музыку и фотографию. Если бы Лессинг был прав...

Мне кажется, история мировой культуры не поправляет, а прямо опровергает постулат Лессинга. Давайте попробуем сформулировать так: есть сверхзадача рода искусства, заключающаяся в преодолении технической невозможности. И истинный успех, хотя бы в XX веке, в сильной степени связан с постижением этой сверхзадачи.

Например, литература, то есть, зафиксированная на бумаге человеческая речь, вроде бы предназначена для прямого выражения авторской мысли. В этом смысле, самые-самые литераторы — Паскаль и Ларошфуко. Но литературе тесно. Она хочет писать портрет, писать пейзаж, писать диалог, создавать эффект видимости, эффект слышимости; проза не требует больше «мысли и мысли», а решительно хочет поглупеть, ищет магический ритм, взвинчивает темп, специально лишая читателя ясных и четких ориентиров. Полотно художника, жертвуя как бы основой живописи — адекватным изображением предметного мира, — уходя в зыбкость, условность, старается, с одной стороны, сообщить наблюдателю некую чистую идею, с другой стороны, заключить в себя маршрут движения глаза, то есть, временную развертку. И так далее.

Задача может быть решена. Решение ее — разовая акция, после которой проблема снимается, интерес именно к этой задаче падает. Сверхзадача не может быть решена. Безнадежные, неокончательные попытки решения сверхзадачи постоянно возобновляются. Очевидно, что в искусстве продуктивны именно сверхзадачи, неразрешимости. Есть сверхзадачи этические, есть философские, на уровне миропостижения, есть сверхзадачи воздействия. Преодоление технической ограниченности — формообразующая сверхзадача, и чем полнее она стоит перед художником, тем, в некотором смысле, легче.

С этой точки зрения, создатели кино стоят на грани отчаяния: пространство «до горизонта» растет и ширится, а «за горизонтом» — съезживается. С этой точки зрения становится понятно, почему Чарли Чаплин не спешил переходить к звуковому кино, почему многие наши режиссеры отказывались работать в цвете, почему, наконец, стереокино так и не вытеснило обычное двумерное, а осталось в качестве интересного оптического трюка. Для кинематографа мало невозможного. До обидного мало.

То и дело припадая к земле, Антей побеждает своих антропоморфных противников, но ему никогда не одолеть саму Землю, Гею. Оставаясь разновидностью литературы, наше кино обмануло, что ли, пространство и время, присвоив чужой онтологический опыт, и бесплатно, гандикапом, оказалось в тысячу раз мудрее и глубже, нежели кинопродукция Голливуда. Но ему (нашему кино) в обозримом будущем навряд ли удастся обскатить нашу великую литературу.

Ради забавы — разобравшись со своим курятником, заглянем в чужой, суперкурятник, курятник до небес — ГОЛЛИВУД (!!!)

Пока моя двоюродная бабка доживала свой век в Бескудниково, мой отчим съездил в Японию и привез оттуда видеоманитофон. И некоторое время почти каждый вечер примерно в 21.30 я кушал по американскому фильму.

Это было чудо — представьте себе мертвый час в пионерском лагере, со всей его холостой энергетикой, незамысловатым юмором,

наивной пошлостью, смешными кошмарами, тупой дружбой и похотью, плавно переходящей в рукоблудие. Представьте себе, что какой-нибудь демон или джинн хватая дюжину пионеров, аккуратно, совершенно не затрагивая мозгов, начисляет им по 20—30 лет биологического возраста, снабжает брюхами, костюмами, сигарами, переселяет в Голливуд и говорит: «Ты будешь сценарист, ты — режиссер, ты — оператор, остальные актеры. Поехали».

Итак, с одной стороны — милая, но все же вторичность, с другой — тотальный мертвый час мировой культуры.

Первое место не присуждать никому. Второе оставить в пределах бывшего СССР. С третьего по предпоследнее опять же не присуждать...

Неужели все так просто?

Я думаю, все-таки нет.

Давайте наметим такие траектории возможного прорыва:

1. Намеренное ограничение технического потенциала кино для создания «недоступной территории», стремление к которой становится сверхзадачей.

2. Уход в области, невозможные в литературе.

Первое направление, некая сознательная аскеза, — путь обеднения, сужения природы, замыкания пространства фильма, театрализации, отказа от цвета, наконец, уничтожения движения, попытки создания «почти стоячего кино». Здесь можно вспомнить Тарковского, Занусси, Полоку, даже Н. Михалкова («Пять вечеров» и «Без свидетелей»), еще много имен и примеров, читатель подберет их без труда.

Второе направление... Что значит «невозможное в литературе», когда литература тянется к невозможному, как ребенок к недозволенному? Не подменяем ли мы сверхзадачу литературы задачей кино, что, как было сказано выше, есть путь к поражению?

Например, картина заката. Для режиссера и оператора нет ничего проще: поехали, нашли природу и сняли (конечно, я упрощаю, но все же). Писатель — или поэт — создает картину заката из негодного материала — слов, букв — но уж если зрительный образ возник, ценность его чрезвычайно высока.

Легко снять на пленку выразительное лицо, трудно написать. По этому пути: делать в кино, то, что в нем легко, следовать его природе, — идет Феллини. Второй феллини никому не нужен.

Парадоксальная, вывернутая логика «анти-Лессинга», сверхзадача подсказывает странный, удивительный ход: надо искать, наоборот, такие штуки, которые литературе даются легко, а кино — трудно.

Легко написать: «метров тридцать машина шла на двух колесах, потом вылетела за бордюр, три раза перевернулась в воздухе и прошла крышу гаража». Так легко, что и не слишком интересно. Литературного напряжения не возникло.

А если снять?

Легко написать: «он издал боевой крик и подскочил на добрых три метра».

А если снять?

Так, с усилием, кино нарабатывает материал, в общем-то, невозможный в литературе — невозможный именно потому, что чересчур легко дающийся, недостоверный. Именно из этих, казалось бы, абсолютно недуховных, но труднодостижимых деталей складываются штабеля ИХ кинофильмов.

(Выдуманных, искусственных).

Но эти детали — кремовые торты, неземные красавицы на каждом шагу, смачные удары в скулу, погони, полеты сквозь оконные рамы, смокинги, золотые пляжи, бреющие виражи, двойные сальто итп — может быть, имеют смысл как лексические единицы грядущего искусства кино. Пока только нащупывается язык. Но зато потом, когда будет выработана знаковая, условная система, в ней станут возможны высказывания, закрытые для литературы.

Я видел французский фильм «Дурная кровь», поразивший меня — мягче не скажешь.

Если бы его можно было пересказать, он бы меня не поразил. Его нельзя пересказать, поэтому я попробую это сделать.

Он начинается с кадров одновременно очень четких и очень туманных.

Четких буквально: перед нами двери вагона метро, очень выверенно, геометрически чисто расчерчивающие кадр. Двери открываются, закрываются, поезд уходит, приходит; люди-пассажиры каким-то образом оказываются вне геометрии и потому несущественны. Очень четкий звук — тех же работающих дверей.

Туманных сущности: что-то происходит, сложно понять, что именно. Вроде бы гибнет человек. Сам — или с чьей-то помощью? Понять невозможно.

Далее из разговора двух высоких благообразных пожилых людей мы выясняем, что этот человек — их третий друг — действительно погиб. Его убили по поручению некой АМЕРИКАНКИ. Сразу же, в разговоре, с подчеркнутым схематизмом излагается несколько совершенно стандартных коллизий: речь идет о двух мафиозных группах; пожилых героев и американку связывает общее прошлое; американка мстительна и всеильна; чтобы расплатиться с ней, нужно украсть НЕЧТО; это мог сделать убитый, поскольку у него были БЫСТРЫЕ РУКИ. Сейчас это сделать некому. Выхода нет...

Всякий внятный сюжет условен. В жизни всегда есть какой-то третий, пятый, абсолютно вне логики вещи, скучноватый выход. Но средний вестерн (например) пытается смазать условность, уверить нас, что «в данном случае» выбор действительно сформулирован окончательно. Карракс — автор «Дурной крови» — преднамеренно валит условность на условность, заставляя нас погрузиться в мир этих условностей, начать играть в игру режиссера.

...Выход есть. У убитого остался сын, по слухам, у него тоже БЫСТРЫЕ РУКИ. Надо найти его и уговорить украсть НЕЧТО.

Мы видим этого сына, мальчика пятнадцати или шестнадцати лет. У него странное, почти безобразное лицо. У него есть мотоцикл, любимая девушка и друг. У него быстрые руки, он тасует и сдает карты с нечеловеческой скоростью. У него полное самообладание и невероятное умение молчать. У него мудрый, почти старческий ум и красноречие демона. Он чревоушатель. У него странные боли в животе, с которыми он странно борется: боксирует с пустотой и начинает все быстрее бежать вперед (скорость бега дана не буквально, а ускорением съемки, то есть, посредством условного хода).

Иначе говоря, МАЛЫШКИ почти вымышлен. В нем нет почти ничего человеческого. Будучи написан на листе, он остался бы ТЕКСТОМ, бумажным гомункулосом между Бэккетом и Хармсом. В кино он существует «на грани», подтвержденный живым артистом.

(Странный, нигде мною прежде не виденный эффект: вроде бы условность сама по себе никого уже не может удивить; условность, сыгранная актером на экране или на сцене, — тоже. А тут — условность литературная, сценарная, играет же парень совершенно всерьез и совершенно серьезные чувства: жалость, нежность, любовь, — заполняя своей живой, горячей энергией выдуманный персонаж. Далекая аналогия — Джек Николсон.)

Сюжет спокойно, ordinarily течет дальше. Пожилые бандиты уговаривают мальчика, апеллируя к памяти его отца, он почти соглашается. В логове он встречает потрясающую женщину лет тридцати (вдвое старше себя и вдвое моложе мужчин). Он моментально — не влюбляется в нее, а начинает любить, какой-то зрелой, отчаянной, беспросветной и мудрой любовью. Она только СЛУШАЕТ его — слушает, впрочем, внимательно. Она говорит, что любит Марка — одного из стариков.

Она говорит, что Марк был совсем другим до истории с американкой, был смелым, блестящим. А сейчас у него что-то вроде паралича воли, заукливания...

Помимо сюжета:

прыжки с парашютом, просто так. Удивительная съемка — парашют, на котором вместе спускаются мальчик и женщина, потерявшая сознание, беззвучно висит в центре кадра, тихо возносится фон; парашют с одним из бандитов несется вдоль пространства экрана с жутким свистом;

резкая боль в животе — мальчик бежит — боль одолевает его — он ковыляет, еле идет, рядом идет мама с ребенком, делающим первые шаги, странно рифмующимся с нашим героем;

обстановка, фон фильма — Париж, но ужасная жара, КОТОРОЙ НИКОГДА НЕ БЫЛО В ПАРИЖЕ, плавится асфальт, никого в городе нет, ездит машина, где наши герои сидят голые до пояса.

Американка тоже находит мальчика, предлагает ему то же самое — украсть НЕЧТО. Она отрицает свою вину. Она говорит, что могла бы стать матерью мальчика. В ресторане мальчик встречается с американцем, подручным американки. Три проходные фразы из их диалога:

АМЕРИКАНЕЦ (указывая на старика за соседним столом): Слушай, а это не Кусто?

МАЛЬЧИК: Нет, Кусто давно умер.

АМЕРИКАНЕЦ (наблюдая за стариком): Да нет, он шевелится...

Мальчик никому не отказывает. Друг его пр. прежней жизни, которому он сказал, что уехал на море, встречает его в городе (неудивительно, условное, ограниченное пространство ЭТОГО Парижа так же тесно, как Петербург Достоевского). Мальчик идет красть НЕЧТО (из туманных намеков одного из бандитов мы понимаем, что это вирус СПИДа, «ящик Пандоры»). Если и был у него какой-либо сногшибательный план борьбы с сигнализацией, он не вошел в фильм, потому что сигнализация срывает. В фильме же нет ничего не реализовавшегося впоследствии. Из постели поднимают дерганого, необычного, условного комиссара, который боится только одного — жертв, того, что эти молодые дураки сами летят на огонь. Мальчик берет пробирку с вирусом и спускается на лифте к целой роте полицейских со взведенными курками.

Мальчик сообщает, что у него есть заложник.

Он выходит из лифта, приложив револьвер к виску.

Он проходит между растерянными полицейскими — комиссар кричит: «Не стрелять!» — выходит на улицу. Его ждет любимая девочка на мотоцикле. Она говорит, что друг его выдал. Уже уезжая, мальчик стреляет — и убивает комиссара, спасшего ему жизнь. «Зачем?» — спрашивает девочка. «Убийство — это все-таки то, что остается», — говорит мальчик.

Приезжая домой, он впрыскивает вирус в куриное яйцо, потому что ему нужно питаться. Яйцо прячет в матрешке, матрешку — в чемодане, чемодан отвозит на вокзал в камеру хранения. (Смерть в игле, игла в яйце..)

Он идет к своим новым друзьям-бандитам с пустой, холостой пробиркой. У самого их дома мальчика сшибает машина американки. Оттуда выскакивают исполнители, наскоро обшаривают карманы мальчика, берут пробирку и уезжают. Немного выждав, мальчик встает, отряхивается и заходит в логово. Он говорит номер ячейки в камере хранения, шифр... Один из бандитов мчится на вокзал. Все четверо, захватив смертоносное яйцо, садятся в машину и едут на аэродром, чтобы успеть спастись от американки..

(Если речь шла о бегстве, зачем все остальное?..)

Машина американки встречается им в пути. Не сразу, но женщина замечает, что мальчик ранен — шальной выстрел в краткий момент сближения машин. Американка разворачивается и догоняет нашу машину.

— Я не хочу больше крови! — кричит она. — Давай поговорим!

Крупный план: рука Марка с пистолетом безвольно свисает из окошка машины. И вот — по руке проходит как бы разряд. Душа возвращается в тело.

Марк спокойно пристреливает американку и ее спутников.

Надо успеть на аэродром, куда-то туда, кровь течет... Мальчика выносят из машины, кладут спиной на капот. Его глаза закрыты, губы сомкнуты, он, в общем-то, мертв, но ведь он чревоущатель, и ОТДЕЛЬНО звучат его последние слова; в числе прочего он говорит:

— Я не понимал, почему у меня болит живот. А там была пуля..

Приезжает и девушка на мотоцикле. Мальчик умирает. Ничего не вернуть. И тут женщина начинает бежать по летному полю, как раньше мальчик, все быстрее, быстрее, быстрее...

Надо для порядка что-то сказать в конце. Сказать, что западный путь кинематографа перспективнее, что так можно обыграть лите-

ратуру? Да... вроде бы... если бы литература стояла на месте. Я думаю, литература в состоянии уловить этот импульс уходящего от нее кино, испытать толику обреченности, перековать эту обреченность в новые шедевры. И кино снова окажется под мощным давлением уже новой литературы и снова будет искать способы сделать это давление формообразующим.

Наверное, настоящие выходы в искусстве — только в тупиках, только лбом в стену. Остальное — скорее уходы.

Вот улягутся страсти, устоятся цены, подрастут детишки, поставлю диван напротив телевизора, а телевизор напротив дивана и посмотрю новое кино, наше и не наше.

Надеюсь, оно к тому времени будет замечательным и неповторимым.



Ирина ШИЛОВА

ЗАМРИ, УМРИ, ВОСКРЕСНИ

Начну с констатации: последний этап развития советского многонационального кино, развернувшийся на наших глазах, похоже, близится к завершению. Его закат столь же драматичен, как и вся его история, и столь же (говорю об этом, несколько забегая вперед) плодотворен.

Утратив единое наименование, сменив шапку на нейтральную — отечественный, — кинематограф за последнее пятилетие пережил фантастические, головокружительные искушения и преобразования. Немыслимое увеличение производства — 400 фильмов в год, — огромные субсидии из непонятных источников, владельцы которых более заинтересованы во вкладывании денег, нежели в их возвращении, почти полное вытеснение отечественных фильмов из проката — вот наиболее заметные внешние примеры нынешнего состояния еще недавно «самого важного» и «самого массового» из всех искусств. Вырвавшись из-под власти цензуры, за очень короткий срок насытившись вседозволенностью, узнав цену невостребованности и диктата прокатчиков, кинематограф был поставлен перед кардинальным вопросом — вопросом выживания.

Процесс пошел вскачь. Кино, поставленное в условия коммерциализации, призраком которой упорно пугали деятелей искусства, оказавшись неспособным конкурировать в области развлечений с хлынувшей на экран американской продукцией, попыталось занять плацдарм социальной критики. В течение трех-четырех лет были захвачены и истреблены обойденные советским кино территории жестокости, секса, дьяволиад и антиутопий. Сор вынесли из избы, выкинули на продажу всё, что могло иметь хоть какой-нибудь спрос. Причем ситуация осложнялась тем, что амбиции поставторского кино утяжеляли, усложняли ленты, смысловый потенциал которых оказывался чаще всего очевиден и элементарен. Пафос обличений

стал доминирующим: каждый обвинялся в рабстве, в потакании злу, в ничтожности. Демократизация в кино обернулась взрывом антигуманности — своего рода мстостью за гуманизм предшествующих периодов. Кинематограф в лучшей части его произведений злом попытался победить зло.

В основу новых замыслов легло полное отрицание предшествующего исторического опыта как ложного и противоестественного. Мотивы конца света, смерти, безумства, сатанинства становятся первостепенными и для пророчеств («Посетитель музея»), и для оценки — далекого прошлого («Господин оформитель», «Спаси и сохрани»), недавнего прошлого («Бумажные глаза Пришвина», «Дни затмения»), настоящего («Муж и дочь Тамары Александровны», «Сфинкс», «Сатана», «Армавир»).

История делается предметом пародий, иронических и шуточных экзерсисов («Переход Чкалова через Северный полюс», «Валтасаров пир», «Город Зеро», «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», «Дом под звездным небом», «Поездка товарища Сталина в Африку»). Происходит травестирование высокого в низкое, трагического в фарсовое. Мистериальность сменяется фантазмагоричностью.

Постепенно эти метаморфозы кино начинают свидетельствовать о тиражировании очень поверхностно понятых антитоталитарных идей, о выветривании смыслов, об усталости всей системы представлений, поменявших по сути лишь знаки оценки.

Заведомо проигрывая печати и телевидению в актуальности, опасаясь обвинений в спекулятивности, кинематограф второй половины 80-х ломится в уже открытые двери: каталогизируя объекты и явления и не утруждая себя установкой на художественное познание их противоречивости и многомерности. Определены наиболее представительные способы моделирования: киноструктура сохраняет устойчивость не благодаря целостности авторского миропонимания, а благодаря сумме закрепленных общественным сознанием «прогрессивных» схем и моделей бытия. Композиция отличается характерной «размонтированностью» повествования, долженствующего в символике кадра, аттракционности монтажа представить загадку, ребус, пищу для ума. Наличие всевозможных смещений, искажений, опосредований во времени и пространстве должно обеспечить иллюзию многозначности, таинственности и выразительности достаточно знакомому набору знаков, регулируемых правилами своего рода киноэсперанто.

На этом этапе кинематограф уже не обладал и энергией формотворчества, выглядел слабым оттиском того, что в 20-е и 60-е являлось творческим исканием, экспериментом, откровением.

Сосредоточившись на обреченном, мертвом, начиная отсчет от смерти, кинематографисты игнорировали живого человека, живую жизнь. Тенденциозность, умозрительность, конструктивность изображения выводили за пределы все человеческое: чувства, переживания, надежды. Человек оказывался тварью, годной лишь для безжалостного попирания, для оперирования им как угодно, вплоть до распиливания («Дом под звездным небом», реж. С. Соловьев).

Кинематографисты словно не догадывались или не желали знать о том, что летальный исход реален не для марионеток, заполнив-

ших экран, а только для живых людей, продолжающих населять землю. Быть может, в этом заключается странное противоречие фильма А. Сокурова «Спаси и сохрани»: имитированное существование, экстравагантная искусственность личности героини не могли подвести воспринимающее сознание к апофеозу смерти как верховному и итоговому событию мирского существования. Не жизнь и смерть, а игра в жизнь и игра в смерть — вот вариация, характерная именно для кинематографа конца 80-х.

Переживания на экране не завершаются катарсисом, секс не знает любви, несчастья не зовут к состраданию. Экранизация романа Достоевского «Униженные и оскорбленные» (реж. А. Эшпай) представляет такую программу в известной ясности, концептуальной внятности, особенно очевидной в сравнении с первоисточником. Персонажи фильма — изломанные, извращенные российским существованием, имитирующие переживания, страсти, не знающие искренних чувств и естественных порывов, не умеющие жить, радоваться и любить — не заслуживают ни симпатии, ни сочувствия, ни сожаления. Гуманистическая традиция отечественной культуры с позиций 80-х начинает представляться великим обманом, причиной многих нынешних бед. Протестантское мироощущение находит своих проповедников.

И все же проблемы смерти, конца света, исхода, захватившие кинематограф почти целиком, находят в искусстве этого времени и другие истолкования. Абсолют уничтожительной социальной критики, отрицания советской истории получает в фильме В. Хотиненко «Зеркало для героя» сильную оппозицию. Сиюминутное не может быть мерой всех вещей. Вчувствование в прошедшее, проживание в нем, испытание им — вот эксперимент, проведенный с нашим современником, узнающим на собственной шкуре трагический опыт наших отцов и дедов. Отметая ставшую уже привычной легкость суда и приговоров, фильм ищет пространство для встречи прошлого и настоящего, пространство взаимопонимания, вне которого сегодняшнее грозит обернуться новым безвременьем, лишенным прошлого и не знающим будущего.

Сложность состояла в том, что кинематограф, бывший частью — и весьма существенной — целостного государственного устройства, и в апологетике и в полемике с режимом оказывался зараженным его болезнями. Конспиративный стиль жизни, господствовавший долгие времена, породил конспиративный стиль кино, выработал своего рода условный рефлекс — запрет на отображение естественных самоощущений, органику эмоционально-психологических состояний личности, на познание индивидуального, частного существования.

Любопытной метафорой выглядит один из мотивов фильма Г. Панфилова «Мать», отметивший исходный этап происшедшего раздвоения: форма конспирации, избранная молодыми революционерами, представляется героине картины (и таковой и является непредубежденному взгляду) подлинной, нормальной человеческой жизнью (здесь любовь, дружелюбие, доброе застолье, музыка), тогда как реальные намерения и действия (чтение прокламаций, подготовка к демонстрации) выглядят игрой, исполненной условностей, корпоративных ограничений, отказом от нормальных человеческих взаимоотношений. Постепенно такое раздвоение

обернулось узаконенным перевертышем и — вытеснением первого во имя второго: театральное, искусственное возоблададо над реальным.

Осознавая происшедшее как болезнь (к чему эта конспирация в период демократизации и гласности), современное искусство пожелало привести искаженные представления в порядок, понять, где почва, а где театральные подмостки, узнать, как выглядит мир, стоящий не на голове, а на ногах, и что же все-таки случилось с человеком.

Открытия были неутешительны: панцирь — защитное образование — оказался спрутом, который поглотил и живой организм. Именно панцирь — уже безотносительно к обстоятельствам — парализовал, лишал энергии и сил личность, стремящуюся освободиться от прежде спасительного «самоограждения». Это вело к летаргии, к астеническому синдрому, к многочисленным формам патологии. Даже дар, талант, проявляет себя сегодня лишь в припадках разрушения, в геростратовых акциях. Потому-то освободить от себя реальность, уйти в мрачную легенду или небытие должны будут все: не только коммунисты и диссиденты, репрессированные и их охранники, герои и безумцы, но и таланты с их даром разрушения («Духов день», реж. С. Сельянов).

Растерянная, забродившая, вулканизирующая действительность, сокрушающая все основы и опоры, освободившая кино от замещающих функций (в отличие от предшествующих десятилетий многие отрасли и общественные институты занялись собственной деятельностью, не передоверяя кино своих забот и проблем) скорректировала сложившиеся представления о роли и значении кинематографа в структуре современной жизни. Освобождение от этих путей давалось искусству с трудом: революционная ситуация вопреки всем прогнозам не породила в нем революционного отклика. В отличие от подъема 20-х годов, искусство уже не испытывало энтузиазма, ибо сегодня причины бед оказались заключены в «подведомственном» ему и им же разоблаченном человеке.

Есть тому и еще одна, как представляется, чрезвычайно существенная причина. Через все десятилетия отечественной истории нынешнего века и действительность, и искусство несли в себе память о системе нерушимых человеческих ценностей, нравственных ориентиров — патриархальном укладе, коллективистских идеалах, христианских заповедях. Возрождающееся отечественное киноискусство в шестидесятые и семидесятые годы в них искало (и находило) спасительный идеал, содержание для гуманистической проповеди. Спасительные при тоталитаризме, эти идеалы показались сомнительными в новых условиях: кинематограф второй половины 80-х если и принимал их в расчет, то лишь в качестве иллюзий, обманувших так же, как и призрачные социальные прогнозы.

Кроме того, разрушение традиционного кодекса было предопределено и объективными причинами: патриархальное сообщество постепенно сменяется массовым обществом, коллективизм — потребностью в индивидуализации, общечеловеческое — желанностью человеческого. Но потребность и желанность носили несколько фантастический характер: отказываясь от привычных устоев и норм, не поспевая обеспечить переход к новым, совершенно неподготов-

ленным, не обеспеченным ни действительностью, ни уровнем сознания, нынешняя современность застряла в межеумочном пространстве. Дегуманизация кино и была определена отказом от традиционной системы ценностей. Экран превратился в иллюстратора спекулятивных, рассчитанных на спрос коммерческих кошмаров, преподносимых в коммерческой же или в эстетизированной упаковке. Общество, ведущее (?) борьбу за права человека, породило кино, поставившее под сомнение не только права, но и самого человека.

Но еще до того момента, как кинематограф дошел до предела в своем нигилизме, искусство — точнее, его часть, не поддавшаяся на искушение модой, — делало свою работу, не забывая о собственной природе и предназначении.

Живой человек (вспомним страстный призыв Г. Козинцева, прозвучавший на рубеже 60—70-х и не услышанный в те годы) требовал внимания к себе. Человек в пространстве судьбы и пространстве истории: загнанный, измученный, во всем разуверившийся, доведенный до края, впервые столь жестко отрешившись от отечественного кино, и все же навечно отданный искусству в качестве объекта познания.

Варианты выхода из тупиков, в которых потерялось кино в последние годы восьмидесятых, различны. Один из них — в обращении искусства к тем заявленным, но незамеченным тенденциям, которые были потеснены более престижными: социально-критическими с одной стороны, и философско-метафорическими с другой.

Живой человек, оказавшийся лишним в реальном общественном устройстве, замеченный еще Шукшиным, Иоселиани, Муратовой, снова обнаруживал себя у черты терпения («Жил-был доктор», реж. В. Сорокин) или по ту сторону закона («Грачи», реж. К. Ершов). Этот человек не исчез, как на том настаивало совсем недавно отечественное кино, он только стал этому кино почти что неинтересен. Значительно более важным, насущным представилось открытие всевозможных мимикрий, классификация масок, не столько скрывающих истинное лицо, сколько сросшихся с ним, его заменивших.

Однако, еще в начале 80-х был проведен эксперимент: чтобы узнать подлинный человеческий «состав» социально зашифрованной личности, нужно выбить персонаж из седла, сбить с проторенного пути. Прием оказался продуктивным и стал тиражироваться, причем акт проверки, экзамена начал казаться существовать, значительнее ее итога. Подобным лентам противостояли другие, в которых роль анекдота, сбивающего с ног происшествия переставала быть самоигральной, получала центростремительный импульс — высвобождала личность из-под гипноза внешних сил и собственных предубеждений. Человек устал от обманов и самообманов, но — потеряв интерес к активному действию — еще сохранил способность откликнуться на провокацию обстоятельств, если эта провокация придает силы или обещает надежду. На рубеже 80—90-х г. г. отдельные произведения такого рода начинают выстраиваться в цепочку, обнаруживая плодотворную тенденцию. Завязка может быть эксцентрической (впрочем, эксцентризмом сегодня — вполне обыденная примета

социальной реальности), как в фильме Г. Кеворкова «Каталажка»; может родиться из простых житейских неурядиц, которые им помогут близким людям понять друг друга, как в фильме В. Криштофовича «Адамово ребро»; может произрасти из подсознательного желания, обнаруженного случайной оговоркой, желания, оказавшегося мечтой всех и каждого, как в фильме Н. Достала «Облако-рай», — но путь от этой завязки будет непременно вести к открытию в человеке человеческого, самая малость которого и оказывается искомой искусством живой клеточкой живого организма.

Громкие посулы государства, партий, движений оказывались менее плодотворными, чем высказанные фильмами догадки о возможности перемен в одной судьбе, в душе человека, перемен, зависящих от самой личности.

Но и перед лицом безнадежности — не своей волей рожденного двойника: воплощения ненависти, мщения, нетерпимости — человек способен обрести готовность заплатить по всем счетам, перестать быть прикрытием для фантома («Нога», реж. Н. Тягунов).

Преодолеть идиосинкразию к обычному, повседневному, человеческому, вывести — остранением — из автоматизма восприятия трудно именно потому, что слишком соблазнительным оказалось продемонстрировать интеллектуальную «выжимку», итог познания, оставляя в стороне путь к этому результату. Горе от ума — одна из тяжелейших болезней отечественного кино. Теперь же заглянуть за «этикетку» оказалось куда труднее, нежели раньше, когда можно было просто, разгадав явление, придумать ему название или псевдоним и пустить в оборот.

Можно ежечасно нарушать запреты, можно сбежать от натиска обстоятельств и оголтелости окружающих в сон, под маску или в подвернувшийся типаж, но спасение ли это?

В «Астеническом синдроме» Кира Муратова делает открытие: эта противная, толстая идиотка, всех раздражающая глупостью, наглостью, визгливостью, этот персонаж эпизода, очевидный с первого появления, совершенно неожиданно получает в контексте фильма право на сольную партию. После, казалось бы, исчерпывающего представления образа советской классной дамы, она возвращается домой, сразу же начинает препираться с сыном, на ходу обучая его правилам поведения и хорошего тона, переодевается, ест, задает вопросы, привычно не слушает ответы. Невзначай, среди прочего задает вопрос про мундштук. А затем по воле режиссера происходит невероятное: инструмент, к которому прикоснулись губы этой хабалки, начинает петь, говорить, печалиться, уводит в прошлое, и эти удивительные звуки остраивают персонаж, рождают чувство неуловимой вины и преследующей тебя, зрителя, ошибки. Камера переводит взгляд на узоры ковра, столь же непонятные, как и личность сейчас музицирующей женщины, как любой кроссворд, в котором ты способен угадать лишь несколько слов. А ведь эти узоры ковра когда-то несли людям ясное поэтическое послание. Потеряны ключи к разгадке, и перед глазами — красивый орнамент, а не рассказ о чувствах, о природе, о временах года. И нужно вслушаться в память, высмотреть в цветовой гамме, в причудливых линиях абрис цветка, распустившегося весной или увядающего осенью, чтобы

понять язык ковра, им принесенную тебе весть. И нужно «распеленать» знак или взорвать его, чтобы открылась тайна личности, быть может, неизвестная ею самой, но покорившаяся искусству.

В трудной ситуации наших дней киноискусство с особой напряженностью продолжает вести поиск некоей полной модели бытия и некоего целостного миропонимания. Победить фрагментарность, собрать элементы мозаики в единую картину — сегодня такая задача приходит на смену нетерпеливому стремлению разрушить построенное предшественниками здание, непригодное для жизни искусства в изменившихся условиях. Но на новом витке киноискусство не обладает уже пафосом преобразования мира. Оно обращается к истокам новейшей истории, отдаленной от нас почти столетием, к пограничной черте, у которой было нарушено поступательное, органическое движение, у которой с максимальной наглядностью открываются утраченные в наши дни традиционные и вечные ценности человеческого существования и трагические противоречия, вызревающие в нем и приведшие к судьбе потерянного века. В отношении нормы и аномалии, в их конфликте, в противостоянии — смысл предпринятой Г. Панфиловым художественной акции, в которой, благодаря романной форме, воссоздан весь объем исторической реальности, весь букет цветов зла и добра, все опонирующие друг другу силы.

Киноискусство обращается к истокам истории человечества, сохранившимся и по сегодня и отделенным от мира цивилизации лишь географически, территориально. Жизнь маленького народа в фильме К. Геворкяна «Пегий пес, бегущий краем моря» естественна и органична. Не побеждать природу, но научиться ладить с ней, принимать ее суровый, жесткий нрав и — быть человеком, сохранять достоинство и мудрость: в этом закон выживания рода и племени, преподнесенный как урок современности.

Нормален мир, в котором живет любовь. Мать и сын («Мать») мальчик и его ближние («Пегий пес...») связаны не только родством, но и любовью, в которой — оберег настоящего и будущего.

Однако целостное, гармоническое и трагедийное киноискусство ведет свой поиск в историческом далеке или на периферии цивилизации. Сохранить же верность гуманистическим идеалам и получить зрительский отклик можно лишь заряжаясь токами нынешней жизни, ее заботами и проблемами, руководствуясь собственным, а не заимствованным пониманием действительности и человека, их сопряженности или взаимоотторжения. Искусство ищет возможность преодолеть стереотипы прошлого, открывает свой объект до, вне или после конкретной советской истории, объект, как бы не зараженный ею. Способность выпасть из сиюминутных событий, конъюнктуры времени, попытаться стать робинзоном среди людей, чрезвычайно подверженных общественным увлечениям и массовым порывам, — вот один из выходов, уходов от эпидемии спекуляций и разоблачений, которой так подвержен современный кинематограф, занятый современностью. И если выход из толпы и из привычной кинотипологии («Ленинград. Ноябрь», реж. О. Морозов, А. Шмидт) — исключительный, но и закономерный выбор личности, то столь же исключительным и закономерным оказывается утверждение дружбы,

взаимопомощи, братства людей, признанных обществом изгоями. В фильме А. Баранова и Б. Килибаева «Трое» счастливый финал наступает не за счет разрешения социального конфликта, а благодаря признанию его несущественным и уходу от него в сферу частных, личных человеческих отношений.

Фильм М. Хуциева «Бесконечность» не есть фильм в полном смысле слова, в привычном понимании. Это опыт собирания целого из осколков прожитого, это сохраненная и оживленная памятью на пороге смерти история жизни и судьбы обычного человека, это путешествие в сознание, желающее наконец понять себя. Художник открывает опорную ценность — обычного человека, в существовании которого были встречи, прощания, ошибки, самообманы, фантазии, человека, который готов к исповеди, готов к последнему ответу.

Объем затронутых в фильме тем, проблем, мелодий не противостоит, но отстоит от шумных забот современной действительности и кинопроцесса. Ни злоба дня, ни «объективные обстоятельства» не дадут оправдания: в пограничной ситуации не оправдание нужно, но осознание — трезвое и достойное — совершенного тобой или с тобой случившегося. Ведь если принять весь авторский замысел за метафору, то в ней нетрудно увидеть и своеобразный диагноз уходящему советскому кино, в нынешних условиях потерявшему свой авторитет, свою значимость. Ведь все значительные произведения современного кино стали своего рода андеграундом, невостребованным подпольем художественной культуры.

Не избравшее подполье, но обреченное на него искусство словно бы и согласно на мгновение расстаться со своей материальной оболочкой, словно бы и признает неизбежность ухода со сцены в бесконечность памяти. Добираясь до своих вершин, оказавшись в безвоздушном — трудном для дыхания, разреженном, утомительном для измученного современника — пространстве, искусство добывает ценнейшие свидетельства состояния нашего сознания, его кризиса, добывает свидетельства преодоления этого кризиса. «Кино для кино» в этот переходный период уходит в бесконечность и готовит почву для искусства завтрашнего дня, не имеющего права все начать с нуля, впасть в подражание западным образцам, пойти на поводу заискиваний и приспособлений. Экзамен держит и публика, вдруг отвернувшаяся от отечественного кино, лишившая его своей поддержки и все же начинающая уже испытывать потребность в новой встрече с ним.

И, быть может, название фильма А. Каневского «Замри, умри, воскресни» (фильма, так и не попавшего на наш экран в виду его коммерческой «несостоятельности» и оказавшегося коммерческим в прокате Франции) можно считать еще одной метафорой, имеющей отношение к отечественному кино, — замершему, умершему, находящему силы к возрождению.

ФИЛЬМ, СНЯТЫЙ В ВООБРАЖЕНИИ

об одном сценарии А. Платонова.

Предваряя публикацию сценария Андрея Платонова, машинописный экземпляр которого, датированный 1936 годом, хранится в архиве Госфильмофонда СССР, хотелось бы обратить внимание читателя на некоторые особенности этого произведения. Подзаголовок вынесенного на титульный лист заглавия гласит: «Литературный сценарий звукового полнометражного фильма». Но перед нами — не просто литературный сценарий. Этот текст представляет нам не только Платонова-сценариста, но как бы Платонова-режиссёра, снимающего в своём воображении фильм. Как и какой фильм «снял» Андрей Платонов в середине тридцатых годов, какими приёмами, в каком жанре, в каком стиле?

Начнём с Платонова-монтажёра. Вот сцена, в которой главная героиня (Арфа) тоскует по уехавшему мужу на пустынном перроне. Вместо изображения, описания тоскующей женщины с грустным лицом Платонов создаёт монтажный образ «грусти» в стиле немого кино: одинокие ноги героини, подлетающий к ногам мусор, слёзы, капающие на этот мусор и т. д. Сходно даётся и комната Арфы, где монтажный образ выражает «нежность и ненужность вещей» оставшейся в одиночестве героини.

Платонов-монтажёр невидим в тексте сценария, тогда как Платонов как руководитель воображаемых съёмок присутствует на всём его протяжении: примечания, указания, просьбы — как снимать сцену или кадр — встречаются много раз. Отметим лишь некоторые из них. Вот Арфа, покинув перрон, идёт по улице, и Платонов просит оператора снять «призрачность летнего вечера, время накануне ночи, пустоту воздуха», то есть операторскими средствами усилить впечатление грусти героини. А вот другой выразительный пример. Начальник станции Иных совершает ночной обход территории. Сначала Платонов даёт общий план станции и указание, как его снять, чтобы создать нужный ему образ: «съёмка ведётся в ночном неотчетливом свете, но сеть путей должна быть велика и пустынна». Операторские указания автора преследуют ту же цель, что и его монтажное письмо: создание поэтической образности, одушевлённости изображаемого мира — будь то машина, летний вечер или ночной вид железнодорожных путей; они выражают авторское мироощущение, его поэтическую «анимистическую» метафизику, переводят его с языка прозы на язык кино.

Изобразительное мастерство Платонова безусловно. Но в создании монтажных планов писатель ещё следует проторенным путём, проложенным в немом кино. Новаторство Платонова проявилось прежде всего в блистательной разработке звукоряда будущего фильма. Это и было тем новым, что внёс Платонов в поэтику недавно возникшего звукового кино.

Чего только нет в звуковой ткани этого сценария — и крупные звуковые планы, и звукозрительный монтаж, и звуковой монтаж. По тексту хорошо видно, что Платонов отводил звуковому ряду важную роль в создании

образности фильма. Сценарий подчёркнуто начинается и кончается звуковыми образами. «Грубые, твёрдые шаги по щёбёнке» арестованного Фёдора — начало сценария. Гармоничный аккорд музыки, пения паровоза и звуков детской гармоники — светлый финал будущего фильма. Платоновская «звукопись» разнообразна. В тексте не раз встречаются крупные звуковые планы, имеющие символическое значение: «одиноко уходит Арфа», «одинокие шаги начальника станции».

Вот примеры звукозрительного монтажа. Перед сценой «Арфа на перроне» следуют друг за другом два выделенных кадра: затемнённый кадр со звуком удаляющегося поезда сменяется кадром с поездом, исчезающим вдаль. Когда отец Арфы следит с бугра за проходящими составами, Платонов монтирует его лицо со звуками паровозов. Сцену встречи отца Арфы с начальником дороги сопровождает сипение паровоза. Платонов специально подчёркивает это кратким примечанием: «Сипение паровоза — это мелодия всей сцены». Пример звукового монтажа: «Стонущий крик паровоза переходит в мелодию мчащегося поезда».

«Паровозная fuga» звучит на протяжении всего сценария. Паровозы — такие же герои повествования, как и люди (ключ к такому прочтению — сцена разговора начальника дороги Иных со старым паровозом). А звуки, которые от них исходят, — все эти паровозные крики и шепоты, пение и разговоры — формируют звуковую доминанту сценария, превращая будущий фильм в звуковую поэму. Платоновские паровозы:

шипят и издают вопли,
скулят и угрожающе ревут,
кричат издали и молчат вблизи,
кричат по одному и группами,
кричат тревожно и кричат жалобно,
плачут просяще и заунывно,
спокойно сигналият и бьются в истерике,
молчат или переговариваются между собой,
поют, поют по-разному —
поют радостно и печально,
поют мучительно и поют торжественно,
поют на расставание...

Эта «паровозная полифония», другие примеры звукового письма показывают, что звуковой ряд платоновского сценария в ещё большей степени, чем образный, определяет его поэтический и метафорический стиль.

Почему фильм «Воодушевление» по сценарию Платонова не был поставлен? На этот вопрос можно ответить обобщенно: помешали бюрократические инстанции. Но жизненная конкретность состояла в том, что как раз в январе 1936 года правительственным постановлением весь кинематограф перешёл в подчинение вновь созданному Комитету по делам искусств при Совнаркомом СССР. Тем самым, чиновная лестница, по которой должны были проходить сценарии и фильмы, стала длиннее и круче. Во главе нового ведомства поставили «старого большевика» П. М. Керженцева, чьи вкусы ничего общего не имели с поэтикой Платонова.

У сценария «Воодушевление» в 1936 году не было никаких шансов дойти до экрана...

Владимир Семерчук,
научный сотрудник Госфильмофонда

Сценарий А. П. Платонова «Воодушевление» печатается по тексту машинописного экземпляра, хранящегося в архиве Госфильмофонда. В настоящей публикации сохранены особенности орфографии и пунктуации оригинала, исправлены только явные опечатки; прямая речь выделена разрядкой, а не пунктиром, как в машинописи; разделительный знак // в словах заменён твёрдым знаком.

Текст подготовлен к публикации редакцией журнала «Здесь и Теперь».

Редакция благодарит сотрудников Госфильмофонда В. Ю. Дмитриева, В. И. Босенко, В. И. Гурченкова, Л. В. Сулеву за помощь в работе с материалами архива Госфильмофонда.

ВООДУШЕВЛЕНИЕ

Сценарий
(3-й вариант)

Главные действующие лица:

1. ЕВСТАФЬЕВ — пожилой машинист с усами.
2. АРЧАПОВ — ровесник Евстафьева, машинист.
3. АРФА (МАРФА) — дочь Евстафьева, лет 17—18.
4. ФЁДОР — машинист, лет 24, муж Арфы.
5. ИНЫХ — начальник дороги.
6. КОРЧЕБОКОВ — толкач, служащий человек, отправляющий грузы для командировавшей его организации, использующий все обстоятельства для выполнения своей миссии; затем — он же ж. д. агент.
7. МАЛЬЧИК НА ПЕРЕЕЗДЕ, лет 8—10.
8. МАЛЬЧИК С ГУБНОЙ ГАРМОНИЕЙ, лет 5—6.
9. МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК, получатель корреспонденции.
10. МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА, его подруга или жена.
11. ЛИДА — девушка, подруга Арфы.
12. ПРЕДСЕДАТЕЛЬ Ж. Д. СУДА.
13. ПОЖИЛОЙ ЧЛЕН СУДА.
14. МОЛОДОЙ ЧЛЕН СУДА.
15. МАНИКЮРША.
16. НОСИЛЬЩИК-УБОРЩИК, ж. д. агент.

Звуки твердых шагов по щебеночному балласту. По ж. д. путям идет Федор — его голова забинтована, одна рука на перевязи, одна нога обута в сапог, другая в калошу, он без шапки, но в толстом пиджаке машиниста, пиджак распахнут, видна толстая цепочка от больших карманных часов, лежащих в жилетном кармане; рядом с Федором идет сестра милосердия, она несет железный сундучок машиниста (для пищи и туалетных вещей); позади их, несколько отступя, идет твердым шагом стрелок ж. д. охраны с обнаженным револьвером.

Федор пошел тише, стрелок подошел к нему сзади и почти вплотную, сестра милосердия с недоумением глядит на Федора и берет его за свободную здоровую руку.

Федор садится на рельс, сестра не выпускает его руку из своей; Федор говорит сестре:

— Позовите жену. Мне скучно стало...
Мучают меня неизвестно за что!

Сестра ставит сундучок на землю, уходит.

Сундучок поднимает конвоир, он стоит около Федора в ожидании.

Федор встает, идет вперед; конвоир за ним.

Затемнение.

Трое людей за столом: морщинистый, выбритый пожилой человек, время от времени почесывающий большим пальцем правой руки левую ладонь, а потом этой левой ладонью бережно поглаживающий себе подбородок; человек средних лет с огоньком сугубой бдительности в глазах («знаю я вас, контрреволюционеры — сукины дети»); молодой человек, в лице которого есть наивное недоумение, заинтересованность и в слабой, бессознательной степени сочувствие Федору — этот человек еще нерешенных вопросов. Председатель — человек средних лет — в штатской форме, остальные двое — в железнодорожной. Перед ними стоит Федор. Повязка у него теперь лишь на руке, голова без повязки. За Федора держится Арфа: она как бы и защищает его и сама ищет помощи у него. Человек средних лет (председатель) говорит Федору:

— Сядьте: вы давно стоите.

Федор садится. Арфа остается около него в прежней позе.

Председатель:

— Вам придется поехать поработать на дальнюю дорогу. Условно мы вас пока что освобождаем.

Федор молчит.

Молодой человек (в скрытом восторге):

— А здорово ездил! Земля гудела...

Морщинистый, пожилой человек (равнодушно констатирует):

— Аварийщик. Скакун.

Пауза.

Арфа (в сердечном нетерпении):

— А почему, когда он ехал, то колхозники шапки снимали и ура кричали?!

Пожилой человек:

— Культура слаба среди них, вот почему.

Внезапно появляется Евстафьев, берет зятя за плечо:

— Пойдем, Федя, прочь отсюда... Нам уголовный суд, а им страшный будет!

Пожилой человек:

— Вы тоже паровозный артист?

Евстафьев:

— То же самое!.. Ну, скажи, пожалуйста:

стрелки пляшут, буксы горят, шейки прочь отлетают, — тут паровозу делать нечего. Вы глупцы безрукие, вам на телеге ездить пора. А мы не можем технику срамить — мы люди одушевленные!

Пауза.

Председатель:

— Это кто же: глупцы безрукие? Мы?

Евстафьев:

— Нет! Не вы одни.

Пауза.

Молодой человек (радостно):

— Вот интересно!

Пожилой человек (совсем хладнокровно):

— Будет интересно — тогда и перестроимся. Сейчас не разрешено.

Евстафьев уводит Федора. Вслед за ними уходит Арфа, она внимательно смотрит на тройку за столом, на ее лице выражение любопытства, подозрительности и удивления, но не злобы и ожесточения. Она глядит все время, обернув лицо назад, пока не скрывается за дверью.

Оставшиеся трое смотрят несколько мгновений друг на друга.

Председатель (удовлетворенно):

— Все нормально!

Пожилой человек:

— Вполне!

Молодой человек с горьким, рассеянным лицом смотрит в стол.

Краткая пауза.

Отворяется дверь (не та, через которую ушел Федор и другие) — входит нач. дороги — Иных.

Члены суда встают: два члена суда (кроме молодого) взмахивают руками как для аплодисментов и, не доведя ладонь до ладони на несколько сантиметров, остаются в этой позиции,

затем медленно поднимают руки «под козырек», отдавая честь.

Иных здоровается с людьми и садится против суда. Члены суда также медленно опускаются против него.

Иных:

— Какие дела, товарищи?

Председатель:

— Хорошие, товарищ начальник. Была

тут одна авария, но мы уже осудили механика...

Иных:

— Как же вы его осудили?

Председатель:

— Гуманно, товарищ начальник — исключительно для воспитания масс...

Иных:

— А вы сами были на аварии?

Председатель:

— Никак нет... Нам командировочных средств не отпускают...

Иных (вставая):

— Едемте со мной.

Ж. д. линия. Нарастающий шум приближающейся моторной дрезины.

Проносится моторная дрезина: на ней стоит Иных и сидят, сжавшись от ветра скорости, три члена суда и моторист.

Аварийное место. Паровоз «ФД» и три большегрузных четырехосных вагона за ним (остальные вагоны вне экрана). Тендер вдвинулся в будку механика. Первый вагон — вслед за паровозом — стоит почти вертикально (градусов 60—70), точно он стремился забраться на тендер паровоза; оба передних ската этого вагона вырвались из тележки; один скат лежит на самом тендере, другой на будке механика, глубоко погрузившись в нее сквозь крышу. Второй вагон сжат между двумя соседними вагонами стенка в стенку — в упор — но относительно здоров. Третий сильно осел, накренился на одну тележку и выпятился корпусом на сторону.

Подъезжает моторная дрезина с Иных и прочими людьми.

Иных и его спутники идут с головы паровоза параллельно составу.

Тележка третьего вагона, давшая крен вагону.

У этой тележки появляется Иных; его спутники останавливаются близ нач. дороги.

Иных садится на корточки около этой дефективной тележки, ощупывает руками и осматривает детали тележки.

Иных:

— Нужно поднять на домкраты.

Четыре слесаря поднимают вагон над тележкой на домкраты. Кроме них в кадре никого нет.

Один слесарь (выползая из-под вагона):

— Готово, начальник!

Появляется Иных и за ним его спутники.

Иных снова садится на корточки к тележке у одной буксы.

Иных берет гаечный ключ, к нему подходит один из слесарей с инструментом — и оба вместе они быстро разбирают то, что осталось от буксы, подшипника и прочих ближайших деталей.

Обнажается блестящий стальной срез осевой шейки — по самую ступицу, а самой шейки нет.

Слесарь вскрывает соседнюю деформированную буксу: там шейка цела, но она состругана, надломлена и висит книзу на последнем маленьком сечении.

Иных (к членам суда):

— Видите, где у нас болит?

Председатель суда:

— Видим, товарищ начальник... Машинисты ездят шибко, вот и шейки летят!

Молодой член суда:

— Надо буксовое хозяйство наладить, а машинисты не виноваты...

Иных:

— Вы так думаете?

Молодой член суда:

— Да, товарищ начальник!

Иных:

— Вы правы. Спасибо, что вы можете думать...

(К двум другим судьям):

— А вам я советую завтра же поступить в школу смазчиков — вы видите: у нас с буксами неладно, нам нужны смазчики.

Председатель суда:

— Спасибо, начальник. Мы будем смазчиками.

Пожилой член суда:

— Извиняюсь... А может вы передумаете, товарищ начальник дороги?

Иных:

— Нет, не передумаю!

Пожилой член суда:

— Ну тогда придется быть смазчиком: государство велит!

Председатель суда и пожилой член суда садятся на корточки к буксам и начинают их пробовать руками и копаться там с преувеличенным, показным усердием.

Молодой член суда (к Иных):

— Если бы, товарищ начальник, механик не дал экстренного торможения и контр-пара, он бы весь состав разбил, а так — два вагона. На полном ходу у него срезались вагонные шейки, и он заметил. Он молодец!

Иных берет молодого члена суда под руку и уходит с ним с экрана.

Председатель суда и пожилой член суда копаются в буксах у вагонной тележки.

Пожилой член суда:

— А он ничего — начальник нашей дороги! Он старается!

Пред. суда:

— Да ведь с нами иначе нельзя! С нами надо строго поступать!

Затемнение.

Смутный экран. Сирена быстро удаляющегося поездного паровоза, долго поющая на расставание в открытом пространстве.

Железнодорожная даль: прямой главный путь, хвостовой вагон уходящего, проваливающегося в сумрак пассажирского поезда.

Открытый перрон вокзала, снятый низко, немного выше уровня перрона. Две одиноких полных женских ноги в бедных туфлях, нижний край дешевого плаща.

Сор подлетает к этим ногам.

Швабра, метущая этот сор прямо на неподвижные, спокойные ноги.

Ноги неуверенно отступают.

Почтовый ящик на стене вокзала: фасадом к зрителю.

Со стороны зрителя — спиною к нему — к почтовому ящику подходит женщина: Арфа.

Рука женщины гладит почтовый ящик.

Две ноги ее.

Сор опять подбегает к этим ногам.

Швабра останавливается невдалеке от ног. Пение далекой (гораздо более далекой, чем в прежнем кадре) сирены паровоза, постепенно смолкающей от слишком большого, быстрого удаления поезда.

Ноги женщины и швабра около них. За шваброй — сапоги уборщика. Несколько крупных капель слез падают в сухую мякоть пыли около швабры.

Мужской старый голос уборщика:

— Не сорите, гражданка!

Молодой женский голос:

— Я не сорю.

Уборщик:

— Плачешь, что ль? Ну, плачь: мочить можно!

Одна женская нога быстро откидывает от себя сор и разметывает его. Швабра отступает.

Летний вечер. Прямая улица с новыми домами, окрашенными в светлые тона. По белым стенам домов медленно шевелятся тени древесных листьев. (Просьба попытаться дать ослепительную призрачность летнего вечера, время накануне ночи, пустоту воздуха, всеобщую световую паузу). Посреди улицы, по дороге, удаляется одинокая фигура женщины — видно по ногам и по фигуре, что она та самая, которая была на перроне: Арфа.

Возвышенность в железнодорожной полосе отчуждения. Обычный ландшафт: телеграфная линия, пачки снеговых щитов. Тонко скулит телеграфная линия, печально гудят телеграфные столбы, давая понятие о долготе времени и величине пространства.

На одном месте этой возвышенности, на бугре в полосе отчуждения, сидит Евстафьев; он в рабочем толстом пиджаке, в круглой шапке (вроде папахи, но меньше ее) со значком паровоза. Рядом с ним железный сундучок, крышка сундучка открыта. Евстафьев таскает рукой из сундука кусочки какой-то пищи и ест их, напряженно наблюдая линию железной дороги.

Слышится быстрая, тяжкая отсечка пара паровоза и рокот идущего поезда. По лицу Евстафьева идут слезы. Он жует, плачет, улыбается и утирает усы. Поезд, судя по звукам, уже прошел: бегущие вагоны умолкают вдали.

Гул мотора низко-летающего самолета. Евстафьев глядит вверх. Он улыбается, он снимает шапку; затем хватает в воздухе как бы рули управления самолета и надувается в энтузиазме, в воображении, в остервенении — до того, что темнеет лицом от прилива крови.

Самолет утихает. Внутренняя поверхность крышки сундука выстлана газетой с портретом Кагановича. Евстафьев берет ломоть хлеба из сундука, касается хлебом портрета, жует, обсуждает:

— Ты теперь хозяин?.. Ну, ладно — старайся: рабочий класс тебя одобряет. Я тоже рабочий класс — только в отставке, в гонении... Сам понимаешь — я теперь ничто, ты уж без меня обходись!..

Евстафьев жует хлеб. Быстро нарастающий гул подходящего поезда.

Евстафьев сразу выплевывает хлеб изо рта; с крайним напряжением, с блестящими глазами смотрит на линию. С воем, в задыхающейся отсечке, с долгим, разрываемым ветром скорости сигналом, просящим сквозного прохода, проносится поезд (невидимый для зрителя).

Евстафьев вскакивает на ноги. Он в слезах и в восторге. Он делает жесты руками, он повторяет некоторые манипуляции машиниста (например, открывает в воздухе регулятор на все клапаны, тянет поводок сирены, поворачивает штурвал реверса и т. п.).

Ходовые части товарных вагонов в хвостовой части идущего поезда. Одна бунда сильно стелает, воем, из нее длинным шарфом идет дым. Поезд кончается, пробегает.

На тормозной площадке заднего, сильно раскачиваемого вагона дремлет кондуктор.

Евстафьев на своем прежнем бугре: он зорко вглядывается в поезд; его лицо теперь сухо и жестко.

Уходящий последний вагон товарного поезда болтается от скорого хода. Еле видна фигура хвостового кондуктора, обволакиваемая дымом и пылью.

Евстафьев грозит кулаком в хвост поезда.

Мгновенно сбегает с бугра вниз, на линию, бежит по шпалам в след поезду.

Хвост поезда окончательно исчез вдаль; даль свободна.

Евстафьев бежит. Перед ним (от зрителя — за ним) переезд и путевая будка.

Босой деревенский мальчик, лет 8—10, стоит с развернутым (красным) флажком и машет им. Другой флаг (зеленый) валяется у его ног.

Евстафьев подбегает к нему, хватая его к себе на руки.

Мальчик (испуганно):

— Дядя, там бунда горела!..

Евстафьев:

— Ты бы сильней махал флагом, стервец!..

Дай напиток.

Мальчик сполз с рук Евстафьева, он сворачивает флаг и засовывает его в кожаную трубку, висящую на его веревочном поясе; другой флаг он поднимает с земли и тоже прячет этим же способом.

Мальчик:

— Ступай скорей по телефону на станцию позвони, мне веры нету: голос тонкий. А пить

сейчас некогда!

Евстафьев бросается в путевую будку, мальчик бежит за ним.

Внутренность путевого сторожевого дома. На стене телефон.

Евстафьев хватается трубку:

— Алла!.. Закройте проход четыреста десятому. У него букса горит, стружку гонит, отвалится!..

Мальчик подносит Евстафьеву кружку с водой. Евстафьев пьет. Ставит кружку на лавку. Вешает трубку телефона.

Евстафьев:

— А отец с матерью где?

Мальчик:

— Кума в колхозе померла. Гулять поехали.

Евстафьев опускается на корточки перед ребенком, берет его правую руку в свою.

— Прощай пока. Гляди тут за поездами, а то, знаешь, опасно...

Мальчик:

— Ничего: я погляжу за ними.

Евстафьев сидит на прежнем месте, на бугре, около своего сундучка. Он вынимает карманное зеркало и поправляет перед ним усы.

Краткий вопль сирены мчащегося паровоза. Евстафьев бросает зеркало, мгновенно воодушевляется, он свирепеет, бормочет, скрипит зубами и начинает икать.

Он вскакивает на ноги; кричит на линию:

— Продуй цилиндры! Закрой песок! Сифон!

Сирена поет на бегущем паровозе. Евстафьев вдруг меняется в лице, — он делается печальным и беспомощным, энергия сочувствия и воображения исчезает в нем.

Несколько скатов бегущих колес товарного поезда. Еле висит тормозная колодка.

Колодка отваливается, ложится на рельсу.

На колодку набегают колесо, хряпает ее с резким треском — и колесный скат подпрыгивает.

Колодка перекашивается на рельсе, она уже полураздроблена. На нее набегают следующий скат, он хряпает по колодке и тоже подпрыгивает.

Лицо Евстафьева; оно сейчас почти равнодушно. Вторично проэцируется (звуком) двух — или тоекратный резкий, раздраженный треск дробящейся колодки. Он спокойно говорит:

— Они паровозную трубу скоро потеряют.

Евстафьев клонится к земле, опирается руками и ложится в слабости и в изнеможении горя.

— Я скоро умру.

Сзади подходит к нему дочь, Арфа. Она закрывает правой ногой отверстую крышку сундучка; садится на корточки у головы лежащего отца, кладет руку на его шапку и говорит:

— Папа...

Евстафьев молчит. Арфа замыкает сундук на большой висячий замок и поднимает его с земли; она говорит:

— Тебя ведь уволили из депо! Зачем ты ходишь плакать сюда?.. Пойдем домой, здесь комары кусаются...

Евстафьев медленно поднимается. Арфа берет его за руку.

Арфа:

— Ты теперь безработный — один на весь эс-эс-эр. Героев советского союза — и то много, а ты — один. Ты — реже всех!..

Евстафьев молчит. Дочь уводит его за руку, неся железный сундучок отца.

Ночь. Путевое развитие станции. Мерцающие сигналы стрелок. Изредка стоят группами вагоны. Три прожектора издали, с высоты темной башни, освещают станционную сеть путей. Несколько удаленно от аппарата, спиной к нему, идет одинокий человек — в железнодорожной шинели, в фуражке: Иных.

Он приостанавливается на стрелочном переводе, рассматривает его, нагибается, пробует что-то там рукою. Съемка ведется в ночном, неотчетливом свете. Но сеть путей должна быть велика и пустынна; человек совершенно один, лишь вдали — невидимо где — однотонно сипит паром паровоз.

Иных нагибается, пролезает к сцепным приборам между двумя вагонами — и выходит оттуда.

Тускло горит сигнальный фонарь на одном стрелочном переводе: огня почти не видно — туманное пятно.

Силуэт нач. дороги подходит к фонарю. Иных вынимает платок, протирает стекло фонаря: свет горит теперь ярко.

Большегрузный вагон. Силуэт Иных наклоняется к буксе; сидит перед ней на корточках, роется в ней рукою, выкидывает оттуда что-то на землю.

Поднимается на ноги, вынимает из кармана шинели кусочек мела, пишет на вагоне над буксой, прячет мел обратно, уходит.

Поверхность вагона над буксой (близкий план), на вагоне написано мелом.

«В буксе грязь и песок. Промыть, сделать новую набивку. Н-Иных»

и меловая нарисованная линия-стрела, идущая от надписи до самой буксы и кончающаяся на ней.

Под буксой — на земле — горка грязи, черного, переработанного трением, песка, куски набивки, — вся отвратительная нечистота, изъятая из буксы Иных.

Силуэт Иных вдаль на путях; человек согнулся, идет медленно. (Тихо сипит паром какой-то паровоз: это мелодия всей сцены.)

Неопределенное — отчасти грустное, отчасти злобное — бормотание. Сзади, «из аппарата» выходит — спиной к зрителю — Евстафьев с железным сундучком в руках, в старой рабочей одежде машиниста.

Евстафьев идет во след Иных, продолжает бормотать, потом говорит явственно:

— Ходят-бродят, а дела не знают... Эх, вы, — начальники!

Вдалеке — силуэт нач. дороги. Ближе — спина Евстафьева. Тревожные, далекие сигналы поездного паровоза, просящего входа на станцию.

Евстафьев останавливается перед вагоном, где Иных чистил буксу; глядит на меловую надпись на вагоне; ставит свой сундучок на землю, около буксы, поспешно уходит в сторону, поперек пути. Иных больше не видно вдаль.

Радио играет танец. Девичья комната Арфы. Репродуктор радио. Беспорядок и нежность, ненужность многих вещей: цветы, пучки травы, пустые кувшины, заменяющие урны, тарелки и картинки на стенах, собрание старинных фотографий над столом, электрическая лампа горит под цветным платком; картинки мрачных красавцев и красавиц. Арфа босая — в короткой юбке (раньше она была ей впору, а теперь Арфа из нее выросла), голенастая, еще неуклюжая от возраста юности, — стоит среди комнаты.

— Довольно вам играть пустяки — тоска все равно не проходит.

Букса, которую чистил Иных. Около нее сидит на корточках Евстафьев и кончает заправку буксы. На земле стоит бидон, масленка, лежит куча новых концов. Евстафьев уже закрывает буксу и встает в рост; он говорит:

— Километров тысячу пробежит.

Берет комок концов и стирает надпись Иных.

Радио играет танец в затемненном экране. Слышно грустную песню вполголоса, которую напевает Арфа. Стук в дверь. Арфа напевает по-прежнему. Стук настойчиво повторяется. Арфа умолкает, звук выдергиваемой штепсельной вилки — радио прекращается.

Экран проясняется. Арфа у двери комнаты.

Арфа:

— Алло. Ну, что такое?

Голос Иных:

— Отец дома?

Арфа:

— Нету. Он спать пошел на холодный паровоз.

Пауза.

Голос Иных:

— Впустите меня. Я не обижу, я начальник дороги.

Арфа закрывает лицо руками и остается так во все время диалога.

— Я босая, я не могу... Я некрасивая. Приходите завтра, товарищ начальник, тогда отец будет дома и я печенье куплю...

Пауза.

Голос Иных:

— Отец не работает?

Арфа:

— Нет, его прогнали. Он очень шибко и хорошо ездил, а надо помаленьку, надо похуже. Он интриги с политикой не знал...

Пауза.

Голос Иных:

— До свиданья, дочка.

Арфа стоит с лицом, закрытым руками. Звуки удаляющихся шагов нач. дороги за дверью.

Арфа отнимает руки от лица.

Подбегает к окну. Раскрывает его настежь, в ночь, свешивается наружу, говорит туда (не очень громко, почти тихо, стеснительно):

— Товарищ начальник, обождите!... Я забыла вам сказать — да здравствует товарищ Каганович! Вы там передайте ему!..

Арфа прыгает с окна обратно в комнату. Закрывает лицо руками. Долгий торжественный сигнал поездного паровоза на отправление.

Два холодных паровоза на деповском пути (паровозы обязательно «ФД»). На один из них влезает по ступенькам трапа Естафьев с железным сундучком.

Он показывается в окне из будки машиниста, мужественно, напряженно смотрит вперед, точно готовый в дальний путь.

Машина паровоза: с ведущих колес сняты дышла, их нет.

Евстафьев скрывается в будку, делает там манипуляции по управлению паровозом и снова выглядывает наружу, бдительный и торжественный.

Проходная будка у входа в депо; сторож спокойно курит у своей будки — лицом к зрителю. Горит небольшая лампочка над дверью. Под лампочкой висит портрет Кагановича, портрет Иных и еще двух местных ударников.

Перед сторожем — спиною к зрителю — стоит силуэт Иных.

Сторож говорит:

— Сказал уж, гражданин, — не могу без пропуска, не уполномочен...

Иных (тихо):

— Так я же начальник дороги, я только документы забыл взять...

Сторож:

— Я вижу. Вы — вон у меня где! (показывает на портреты под лампой — над дверью в будку). Мало ли что! Мы за порядочек стоим, — вы нас научили!..

Стрелка. На балансирах стрелки, под тусклым тендерным фонарем, сидит, согнувшись, силуэт Иных. Вдали горит слабый огонек над проходной будкой в депо.

Забор вокруг депо. Забор ветхий, многих досок нет, некоторые стойки накренились. За забором сипит паровоз, испуская пар в воздух. Около забора пробирается силуэт Иных.

В заборе большое отверстие. Иных пролезает в это отверстие.

Паровоз без дышел.

Внутри паровозной будки сидит на своем сундуке Евстафьев, немного согнувшись, локти его лежат на коленях, а кисти рук устало висят между колен.

Этот же паровоз в некотором отдалении, причем он снимается под некоторым углом к продольной линии котла. На котле — застывшие потоки грязи, словно ручьи пота.

Иных «из аппарата» идет ближе к тому паровозу, лицом к нему.

Не доходя нескольких шагов до паровоза, Иных останавливается. Машина и человек стоят друг против друга. Пауза.

Голос (гулкий, спокойный, но вместе с тем и вполне человеческий, происходящий точно из большого живота паровоза):

— Ко мне пришел?

Иных (тихо):

— К тебе.

Пауза.

Голос:

— Ты не горюй...

Иных:

— А возить будешь?

Голос:

— Дело не во мне.

Иных:

— А в ком же?

Голос:

— В тебе.

Силуэт Иных подходит к машине паровоза, к его колесу, трогает его, прислоняется к колесу (диаметр которого у «ФД» равен росту человека) — и стоит, сжавшись в шинели, с поднятым воротником.

Голос:

— Ты что? Озяб?

Иных:

— Да, я давно не спал...

Голос:

— Иди ко мне, я еще теплый.

Из окна будки показывается Евстафьев.

Силуэт Иных идет вниз, мимо машины и топки паровоза — к будке машиниста.

Иных поднимается по лесенке (трапу) в будку.

Иных посередине трапа: сверху — из прохода в будку — навстречу нач. дороги протягивается на помощь рука. В проходе сидит на корточках силуэт человека — Евстафьев.

Иных берет его протянутую руку. Поднимается в будку паровоза, скрывается там.

Комната Арфы. Окно открыто в ночь. За окном темные, спящие деревья. Какие-то птицы напевают понемногу слабыми голосами дремлющие песни. Изредка трещит кузнечик. Раз

или два поет вдалеке сирена бегущего поездного паровоза — на расставание и удаление. Арфа стоит лицом к зрителю, спиной к окну, касаясь руками подоконника. По лицу ее текут крупные, редкие слезы.

Играет детская губная гармоника наверху, над потолком, на следующем этаже — невинную, кроткую песенку младенчества. Арфа подымает лицо, глядит на потолок.

Гармоника вдруг умолкает. Арфа стоит одна, беспомощная и небольшая женщина — ее освещенное лицо на фоне черной ночи за окном. Она ожидает музыки сверху.

Арфа:

— Играй еще! Что ж ты не играешь?

Быстро оборачивается лицом к зрителю, лицом в ночь за окном.

Купе жесткого вагона; верхняя полка — на полке спит Федор, его лицо спокойно, губы чуть приоткрыты; в оконное стекло извне бьет ветер и песок — большая скорость; купе раскачивается.

Вдруг Федор встает и садится, согнувшись, на полке.

Он идет в чулках по проходу вагона, мимо высунутых ног спящих пассажиров, удерживаясь за предметы по сторонам, потому что вагон качается.

По ступенькам из тамбура вагона спускается Федор. Ночь. Ветер. Поезд на большом ходу.

Федор обнимает железный прут — поручень вагона и стоит, удерживаясь за него; мимо него — почти у его ног — проносятся огни стрелок попутной станции, где поезд не останавливается.

Опять наступила тьма. Федор стоит на нижней подножке на ходу, на ветру скорости.

Рой огней возник вдруг далеко под ним, в глубокой долине.

Огни поднимаются выше к его ногам. Свет несется полосами мимо него — какие-то блестящие оранжереи, светлые сооружения, волшебный мир, хор людей на платформе; все это — больше видение, чем реальность.

И опять сразу тьма.

Федор поднимается на свою полку в купе вагона, ложится.

Фигура женщины, спящей под легким одеялом на полке, противоположной Федору. Она покрыта одеялом до самого лба.

Федор поправляет сползший край одеяла, подтыкает его под спящую.

Одеяло от мероприятий Федора немного сползает с лица женщины. Ее глаза открыты, она глядит на Федора.

Федор укладывается на своей полке.

Женщина оправляет на себе одеяло сама, откинув его дальше от лица, и закрывает глаза.

Федор пристально глядит на нее, приподымается на полке, глядит еще более внимательно и затем сразу поворачивается лицом к стенке и закрывается одеялом.

Высокая грудь спящей женщины; на груди — орден.

Комната Арфы. Арфа одета в пиджак (наверно старый, отцовский), в валенки (даже при летней натуре), в шапке, на руках рукавицы. Тушит свет. Уходит.

Здание клуба или дворца культуры извне, ночью. Разные афиши, рекламы. Одна из афиш: «Хор затейников из кондукторского резерва. Бой цветов. Вихрь конфетти и серпантин. Танцы и пляски народов». Освещенный вход в клуб. Из клуба сначала доносится невнятный шум, затем шум превращается в ясно-различимую песенку хора затейников, которая занимает этот и несколько последующих кадров:

Ах ель, что за ель!
Ну что за шишечки на ней!...
Ту-ту-ту-ту: паровоз,
Ру-ру-ру-ру: самолет,
Пыр-пыр-пыр-пыр: ледакол!
Вместе с нами нагибайся,
Вместе с нами подымайся,
Говори — ту-ту, ру-ру,
Шевелися каждый гроб,
Больше пластики, культуры,
Производство — наша цель!

Одновременно с пением слышится ритмическое движение группы людей, занимающихся пластикой под эту песнь.

Во время песенки хора затейников перед клубом появляется Арфа с лопатой на плече. Арфа останавливается.

Вслушавшись в песню, она входит в ее ритм и, отойдя в тень, ходит там с лопатой на плече взад-вперед, робко повторяя ритмические движения.

Песня в клубе кончается. С удара, враз начинает играть танец джаз-оркестр. Арфа несколько в стороне от входа в ликующий клуб; находясь в затененном месте, она, робко оглядываясь все время, танцует с лопатой танец, но так скромно и пугливо, что это походит на конвульсии.

Из боковой тьмы показывается фигура Корчебокова.

Он притаился на мгновение.

Является перед Арфой. Отбирает и откидывает прочь ее лопату.

Обнимает Арфу, танцует с ней. Арфа сразу попадает в такт музыки и танцует с полным умением, с воодушевлением искренности.

Корчебоков загадочно и дико наблюдает в упор лицо Арфы. Сам Корчебоков танцовать почти не умеет, но он из тех людей, которые от нужды решаются на все. Движения Корчебокова по существу чудовищны, пародийны, но Корчебоков легко покрывает эти дефекты наглой жизнерадостностью. Он танцует все же почти неплохо, с удивлением наблюдая пластическое вдохновение Арфы; Корчебоков еще не привык к искренности и серьезности.

Корчебоков целует в губы Арфу.

Арфа вытирает губы рукой:

— Не надо: я замужняя.

Корчебоков:

— Я по-отцовски, я не всуерьез.

Джаз-оркестр умолкает в клубе. Корчебоков берет Арфу под руку.

— Душка... Отведите меня к начальнику станции — умоляю вас...

Арфа пугается, тащит свою руку из-под руки Корчебокова:

— Я его не знаю...

Корчебоков, откидываясь от Арфы и снова налезая на нее:

— Но ведь вы его свояченица... Ну, душка!

Арфа отходит от Корчебокова.

— Нет... Там есть другая девушка, она маникюршей на вокзале служит. Я в темноте на нее похожа.

Корчебоков поднимает с земли лопату Арфы, подает ее Арфе, по-джентльменски приподымает фуражку, удаляется во тьму достойным и поспешным шагом.

Арфа кладет лопату на плечо.

В клубе оркестр заиграл вальс. Арфа идет мимо клуба в сторону — в валенках, в отцовском пиджаке, с лопатой на плече.

Из вестибюля клуба на освещенный выход выбегает девушка в бальном платье, в туфлях, она вращается и напевает несколько секунд одна, замечает Арфу и зовет ее:

— Арфочка! Маленькая! Иди сюда, — я тебе

капот дам и полуботинки, ты станешь танцовать...

Арфа останавливается:

— Неохота. Пойдем шлак копать... Мужа угнали — я ведь теперь сознательная!..

Девушка (Лида), подтанцовывавшая вальсу все время на пороге вестибюля, подтанцовывает все более медленно и — замирает вовсе.

Лида:

— Быть может — да, быть может — нет, и убегает в вестибюль клуба.

Арфа уходит.

Дамский зал парикмахерской на вокзале (через стекло). Маникюрша делает маникюр посетительнице. Маникюрша быстро-быстро, страстно и невнятно шепчет посетительнице, надраивая ей в то же время ногти; дама-посетительница вторит ей с тою же страстью сплетни.

В дамский зал входит Корчебоков. Он кланяется, что-то нежно восклицает, садится (съемку сцены лучше вести через стеклянную перегородку).

Посетительница встает. Корчебоков является перед маникюршей. Протягивает ей пальцы обеих огромных, нечистых, изуродованных рук.

Маникюрша, рассматривая его пальцы:

— Голубчик, но у вас и ногтей-то нет! Бедный вы труженик!

Корчебоков:

— Неважно... Умоляю вас!

Маникюрша принимается за работу над пальцами Корчебокова.

Корчебоков приближает свое лицо к уху маникюрши, шепчет ей; маникюрша, работая, делает отрицательное движение головой.

Корчебоков отстраняется от нее, снова склоняется через столик, шепчет ей под прическу.

Маникюрша делает любезное, эффектное, но изумленное лицо.

Корчебоков целует ей руку (у него жесткие усы).

Маникюрша с гримасой боли отдергивает свою руку из-под усов Корчебокова: он ее уколол.

Корчебоков целует ей вторую руку.

Маникюрша отдергивает и свою вторую руку из-под колких усов Корчебокова.

Корчебоков:

— Я вас умоляю! Вы — его свояченица: вам ничего не стоит!

Маникюрша, напудривая себе руки в местах поцелуев Корчебокова:

— Вовсе нет, дорогой! Я ему совсем-совсем чужая.

Корчебоков:

— Мы все немного чужие, а все-таки — братья: мне ведь только четыре вагончика нужно, можно даже платформы... Завод стоит...

Корчебоков вскакивает, хватается за голову, — он в привычном трагическом пафосе:

— Завод стоит. Дайте мне колеса, а паровоза не надо, — я сам укачу вагоны на завод! Там цеха стоят, там убытки, я премии не получу, у меня ишиас и дочь невеста: ей пальто надо покупать!..

Он хватает руку маникюрши:

— Вы здесь в штате, вы культработница: познакомьте меня с товарным кассиром. Я вас уже люблю...

Маникюрша делает задумчивое, томное лицо; Корчебоков снова хочет припасть к ее руке, но маникюрша нежным жестом отстраняет его лицо, а другой рукой берет маленькие ножницы и подстригает Корчебокову усы. Корчебоков держит теперь лицо перед ней с готовностью, с блаженством. Подстригая ему усы, маникюрша медленно говорит:

— Надо подумать... Надо немножко подумать!..

Корчебоков не имеет возможности открыть рот, потому что маникюрша сжала обе его губы своими пальцами и подстригает ему усы и бороденку, но он просовывает между прижатых губ язык и шевелит им, касаясь пальцев маникюрши, стеная от благодарности, от удовольствия, от готовности на все.

Маникюрша:

— Вам только четыре вагона нужно?

Корчебоков хватает одну ее руку и целует ее несколько раз.

Маникюрша протягивает ему и другую руку (с ножницами).

Корчебоков, окончив целовать ей руки, смахивает ей пылинки с коротких рукавов платья, прибирает вещи на ма-

никюрном столе, наводит там порядок, берет маникюрный инструмент — пытается делать им маникюр самой маникюрше, затем вынимает из кармана две коробки: одна с конфетами, другая с дорогими папиросами, угощает маникюршу, садится — теперь уже в довольно небрежной позе. Вынимает третий предмет — дешевую пачку папирос, и закуривает сам.

— Ну, душечка, давайте погрузим уж восемь вагонов — четыре я вчера отправил...

Маникюрша, нежно беря за руку Корчебокова:

— Ну, милый, послушайте: погрузите мне завтра немножко багажа...

Корчебоков свободной рукой берет со столика коробку конфет, коробку папирос, бросает их обратно в свой емкий карман, изымает другую руку из рук маникюрши. Уходит.

— Багаж?!.. Привет, душка! Я думал — вы свояченица...

Затемнение.

Кричат паровозы; они кричат группами — по две, по три, по четыре машины сразу — во все свои сирены, просясь на экипировку. Паровозы то скулят в тонкую сирену, то ревут второй могучей сиреной-октавой; то один паровоз, то несколько — хором. Экран еще затемнен.

Аппарат берет по очереди паровозы, с хвоста их очереди: первый, второй, третий,.. пятый. Это «ФД», — они стоят в затылок на одном пути; ветер, скорость, напряжение долгого труда оставили следы на их теле, в виде потоков грязи, переработанного масла и пр. Очередь вопящих паровозов кончается.

Последний (пятый) паровоз; он освещает своим прожекторным фонарем шлаковую яму, наполненную дымящимся шлаком до полна. На шлаке сидит Арфа и быстро, спеша, кидает шлак за борт платформы, стоящей на параллельном пути. Паровозы угрожающе, требовательно ревут над маленькой, поспешно работающей Арфой. Появляется Лида с лопатой на плече; она одета теперь не в бальном платье, а в грубую куртку, в сапогах, в шапке, в рукавицах. Паровозы затихают.

Лида и Арфа работают вдвоем в шлаковой яме. Они погрузились в нее уже до колен: шлака стало в яме меньше.

Паровозы закричали опять. Арфа и Лида работают, освещенные прожектором ближайшего к яме паровоза. Женщины измождены, густой пот катится по их лицам.

Длинные тени двух людей приближаются к шлаковой яме.

Голос Корчебокова (в обычной для него ажитации):

— У меня завод стоит!.. Дайте моему поез-

ду паровоз, а то я сам его возьму!

Другой голос:

— Вы — арап...

Голос Корчебокова:

— Ну, правильно... А вы — начальник станции!

Тени останавливаются. Закричали два паровоза. Арфа вдруг садится на край ямы, — рукоятка лопаты, которую держит Арфа, теперь выше ее головы. Арфа закрывает глаза.

Стонущий крик стоящих возле ямы паровозов переходит в приглушенную мелодию поездного, мчащегося паровоза. Купе жесткого вагона. На верхней полке навзничь спит Федор.

Коридор этого же вагона. По коридору идут проводник и агент НКВД. Они внимательно разглядывают спящих пассажиров, не находя, кого нужно.

Спящий Федор. Проводник и агент останавливаются у его ног.

Проводник осторожно берет Федора за ступню ноги и покачивает ее.

Федор сразу вскакивает и ударяется головой о третью полку.

Агент подымает руку под козырек и задает Федору вопрос.

Федор отвечает, вынимает документ, показывает его агенту.

Агент, бегло поглядев в документ, подает Федору телеграмму, и оба они — агент и проводник — по-военному прощаются с Федором и удаляются.

Федор вскрывает телеграмму, читает ее.

Телеграмма:

«Возвращайтесь работать домой суд ошибся просьба извинить наркомпусть Каганович».

Федор прыгает с полки на пол.

Ночь. Поручни из тамбура вагона. Поезд идет быстро. Слышна работа паровоза.

Рука Федора хватается за поручень,

показывается сам Федор,

он спускается по ступенькам вниз, в руках у него маленький железный сундучок-чемодан,

он задерживается на мгновение на нижней ступеньке и прыгает во тьму.

Корчебоков бешено работает, выкидывая шлак из ямы на платформу вагона. На краю ямы сидят Арфа и Лида; они едят конфеты из коробки Корчебокова, которая

стоит открытой между женщинами.

Корчебоков останавливается работать. Считает пальцами конфеты в коробке: их осталось мало. Корчебоков закрывает коробку, бросает коробку в пасть кармана, разверстную как чрево портфеля.

Арфа и Лида берут лопаты, спрыгивают в яму, — на работу.

Паровоз без дышел, — тот, где находятся Евстафьев и Иных: Евстафьев стоит на земле, наливает в чайник воду из нижнего, последнего крана тендера.

Голос нач. дороги из паровозной будки:

— Почему же вы, товарищ Евстафьев, могли ездить хорошо, а другие нет?

Пауза.

В чайник льется вода. Евстафьев поворачивается лицом в экран, ласкает свои развитые усы.

— Потому что я, знаете ли, человек с усами.

Голос Иных:

— На усах не ездят.

Евстафьев:

— Усы — рисовка. Ездить надо на своем сердце, на машине и на совести...

Чайник налит. Евстафьев запирает кран, поднимается с чайником в кабину машины, скрывается там.

Безлюдный холодный паровоз извне. Диалог невидимых людей в паровозной будке.

Евстафьев:

— Человек остывает, товарищ начальник, и человек согревается... У тебя какая рука — горячая или холодная?

Пауза. Иных:

— Теплая... Завтра поедешь?

Пауза. Евстафьев продолжительно сморкается, потом говорит:

— Подумаю...

(Слышно, как издали кричат паровозы — те, у которых работают Арфа, Лида, Корчебоков).

Затемнение.

Комната Арфы. Утро. Арфа спит на кровати. Выражение ее лица меняется, точно по нем плывут сновидения.

Над нею, на верхнем этаже заиграла детская губная гармоника — ту же младенческую песенку, что и вчера.

Арфа открывает глаза, смотрит вверх, где играет музыка.

Голос отца из другой комнаты:

— Марфуша, убери меня.

Арфа лежит, слушая музыку, не отвечая отцу.

Губная гармоника умолкает. Входит Евстафьев — полуодетый, босой, но важный. Он подходит к кровати дочери.

Арфа привстает было на постели в белье, но затем быстро натягивает на себя одеяло.

Она застегивает отцу верхние пуговицы на рубашке, повязывает тонкий шарф вокруг горла, причесывает волосы, вырывает ему лишние волосы из ноздрей, потом из ушей.

Отец морщится, терпит. Послужив палец, Арфа управляет этим пальцем густые брови отца.

Отец гладит рукою через одеяло спину дочери.

Арфа вдруг припадает к отцу в своем горе.

Отей кладет ее в постель, накрывает одеялом с головой и с достоинством удаляется.

Станция. Товарный состав. Смазчик заправляет буксы. Около смазчика — Корчебоков. Он помогает смазчику: густо заливает подшипники — масло льется через край буксы. Затем Корчебоков пробует и гладит рукой рессоры, заглядывает даже под вагон. Долгое торжественное пение паровоза — на отправление.

Паровоз (желательно «ФД»). Из окна машиниста глядит вперед, натягивая левой рукой поводок сирены, Евстафьев.

Машина трогается. Евстафьев управляет усы.

Состав натягивается, разгоняется, быстро ускоряя ход. Корчебоков стоит и провожает идущий мимо него поезд; он машет фуражкой в сторону машиниста — в знак приветствия и доброго пути.

Бугор в полосе отчуждения, на котором сидел Евстафьев. На бугре сидит Арфа. Музыкально, ритмически, шелестящим шагом приближается поезд.

Арфа встает на ноги.

Паровоз Евстафьева: прекрасным ходом, на мягкой, но большой отсечке блестящая машина тянет состав. В окне машины — фигура Евстафьева.

Арфа машет рукою отцу.

Отец отвечает ей одним жестом: ладно, дескать, — ты видишь: некогда.

Арфа кричит отцу:

— Папа, нажимай сильнее!

Мальчик стоит на переезде (тот, с которым уже знаком Евстафьев) с высоко поднятым флажком. Гул поезда. Паровоз. Бешеный такт бегущих вагонов. Пыль и песок летят в лицо мальчика. Он он не прячет лица, он держит его

высоко, повернув слегка в сторону паровоза.

Поезд прошел. Мальчик выходит на путь, становится между рельсами, обращается лицом к ушедшему поезду (спиной к зрителю), держит развернутый флаг. Сор, песок и бумажки пляшут на рельсовой колее.

Почта и телеграф на вокзале. Окошко «выдача корреспонденции». Арфа спрашивает в окне. Уходит ни с чем.

Другое окно «выдача телеграмм». Арфа подходит к этому окну. Девушка за окном, не справляясь о прибывших телеграммах, глядит на Арфу и отрицательно качает головой: ничего нету.

В волнении, в энтузиазме, в бешенстве появляется Корчебоков, запускает руку за телеграфное окно, хватая там телеграфные бланки:

— Я с товарищем начальником дороги и уполномоченным НКВД познакомился!!

Быстро пишет на бланке у окна. Телеграфная служащая высовывается оттуда. Арфа говорит Корчебокову:

— Здравствуйте!

Корчебоков, не узнавая Арфу, не сознавая обстановки, в искреннем восторге:

— Да здравствует товарищ Корчебоков!

Телеграфная служащая:

— Это вы?

Корчебоков:

— Да, я—это он: товарищ Корчебоков! и дает ей написанный бланк, вместе с деньгами.

Замечая Арфу, Корчебоков вытаскивает из пасти своего кармана постоянную коробку конфет, сует ее Арфе:

— Ешь... Теперь я все равно уже фигура.

Телеграфная служащая:

— Простой отправить?

Корчебоков (орет):

— Молнией!!

Корчебоков икает, потом вдруг яростно скрипит зубами в недержании возбужденных чувств.

Телеграфная служащая, держа телеграмму Корчебокова, невинно:

— А тут пустяки написаны: вы жене хвалитесь!

Корчебоков не слышит служащую; он издает неопределенные восклицания, вроде: пык-рык — и уходит.

Показывается почтальон. Он проходит мимо Арфы с полной сумкой.

Арфа останавливает его; роется в его сумке, читает адреса на письмах. Почтальон улыбается и сожалеет, что нет для барышни письма.

Затемнение.

Вечер. Комната Арфы. Она пудрится, мажет губки перед ручным зеркалом.

Играет губная гармония на верхнем этаже. Арфа кладет зеркало на стол, слушает, кротко улыбается.

Садится, снимает туфли, стирает ладонью пудру с лица и краску с губ, задумывается.

Губная гармония перестает играть. Арфа поднимает голову, выжидающе смотрит на потолок.

Пауза. Арфа снова надевает туфли, снова мажет губы.

Стучат в дверь. Арфа открывает дверь.

Почтальон. Он глядит доброжелательно. Арфа хватает его за сумку.

Почтальон:

— Да нету, дочка, ничего. Пришел тебе сказать, что нету — не пишут тебе...

Арфа:

— А у вас пропадают письма?

Почтальон:

— Да ведь сама знаешь... Не шумит ведь народ, что Наркомсвязь, дескать, дюже хороша, значит — пропадают...

Арфа:

— Ну, ступай отсюда. Не прогуливай время.

Почтальон удаляется. Арфа смотрит на потолок, надевает шапочку, опять глядит на потолок:

— Играй еще!

Молчание. Арфа прощается движением руки с потолком и выходит.

Музыка — вальс (или фокстрот). Зал клуба. Танцуют: две-три пары. Один — без партнерши — танцует как умеет (т. е. фантастически) Корчебоков: он в прежнем костюме командировочного, нечистоплотного, вокзального человека, но на голове его теперь уже надета поношенная железнодорожная фуражка.

В зал входит Арфа. Она останавливается у стены.

К ней бросается Корчебоков. Он приглашает Арфу танцевать. Арфа немного жеманничает: она все-таки замужняя женщина.

Они танцуют. Корчебоков почти кладет голову на прическу Арфы.

Музыка сгущается в энергию печали и вечной разлуки; Арфа все ближе и ближе припадает к груди, к рубашке Корчебокова, меж расстегнутыми бортами его пиджака.

Вот она почти лежит на его груди, ее затылок гораздо ниже подбородка Корчебокова. Корчебоков с удовольствием наблюдает прильнувшую к нему женщину и озирает публику — создается ли у народа какое-либо впечатление о его дополнительных достоинствах.

Вдруг Корчебоков близко склоняется к головке Арфы. Музыка сразу умолкает. Корчебоков и Арфа останавливаются в объятиях.

Корчебоков:

— Вы плачете, душка?

Арфа:

— Немножко.

Корчебоков:

— Не стоит. Я вас еще могу полюбить.

Зазвучала двойная плачущая сирена паровоза — заунывно и просяще. Корчебоков враз отстраняет от себя Арфу и напряженно, бдительно слушает пространство. Арфа стоит теперь с открытым заплаканным лицом. Несколько ближайших с ним людей хотя и глядят на Арфу, но без внимания, — люди отвлечены тревожным сигналом паровоза.

Арфа идет одна с заплаканными глазами мимо людей, стоящих у стены, к выходу.

Корчебоков, сугубо задумчивый, стоит на месте, подняв голову, слушая тревогу паровоза.

Вдруг Корчебоков бросается вслед за Арфой.

Паровоз умолкает. Корчебоков сразу останавливается. Паровоз дает два коротких спокойных сигнала. Корчебоков улыбается. Тишина. Пауза. Слышные одинокие удаляющиеся шаги.

Арфа идет одна, уже вдалеке, по коридору клуба.

Корчебоков. Он делает жест по направлению к оркестру (оркестр тоже виден):

— Продолжайте нашу программу!

Затемнение.

Утро. Улица. С огромной, переполненной почтовой сумкой быстро идет Арфа.

Большой дом в несколько этажей. Арфа входит в подъезд.

Коридор внутри дома. Двери направо и налево. Арфа спешит по коридору. Стучит в одну дверь.

Дверь открывается. Мужчина в пижаме, усы завернуты в бумажку. Арфа подает ему бандероль, открывает разносную

книгу, чтобы получатель расписался.

Мужчина, расписываясь в книге, томно наблюдает Арфу — прямо в лицо:

— За муж не хотите?

Арфа:

— Я подумаю.

Мужчина:

— Хорошо. Я подожду.

Арфа у другой двери. Дверь открывается. Там ребенок в рубашонке, лет 4—5. Он протягивает руку. Арфа дает ему конверт. Ребенок берет и тут же бросает конверт и снова протягивает пустую руку. Арфа вынимает шпильку из волос и дает ребенку. Ребенок зажимает шпильку в руке и затворяет дверь.

Арфа нажимает кнопку звонка на парадном крыльце. Растворяются сразу обе створки дверей. Молодой, изящно одетый человек. Он низко кланяется.

Арфа подает ему два конверта, бандероль, газету.

Молодой человек почтительно принимает эти дары. Он берет Арфу под руку, уводит ее почти принудительно в квартиру.

Прекрасно оборудованная комната. Стол в цветах, в убранстве, полный яств. За столом сидит женщина с прелестным вдохновенным лицом. Сонная улыбка, блаженство жизни, свободное счастье запечатлены на ее лице.

Входит молодой человек об руку с Арфой; он подводит Арфу к незнакомой женщине.

Женщина здоровается с Арфой, встает, обнимает Арфу и целует ее в губы.

Молодой человек наливает три бокала шипучего вина. Дает бокал Арфе — она отказывается.

Молодой человек и женщина пьют вино, Арфа бережно берет одну конфетку из вазы.

Молодой человек целует Арфу в лоб, хватает из сосуда букет цветов и засовывает его в почтальонскую сумку.

Молодой человек жадно ищет глазами по столу, по стенам, по мебели. Незнакомая женщина стоит около Арфы. Арфа подает руку женщине на прощание.

На шее молодой женщины висит мелкий медальон.

Молодой человек мгновенно снимает медальон и подает его Арфе.

Арфа берет медальон, сует его обратно за лифчик хозяйке, хозяйка смеется,

смотрит себе под ноги — на пол, расставляет ноги,

медальон падает между ее ног.

Арфа выскакивает из подъезда, она без почтовой сумки; за нею выходит молодой человек — на нем надета теперь почтовая сумка.

Он снимает с себя сумку, вешает ее на дерево и, улыбаясь, приветствуя Арфу рукой на прощанье, скрывается обратно в доме.

Отбежавшая Арфа возвращается к сумке.

Вечер. Улица. Тот же свет, призрачность, пауза природы, как в час возвращения Арфы с вокзала, когда она проводила мужа. Арфа идет одна с пустой почтовой сумкой, она не спешит — почта вся уже доставлена, письма от мужа нет.

Вот она ближе к зрителю. Лицо ее в ожидании, оно насторожено, точно Арфа ожидает страшного и неизвестного ей события или удара в голову. Она часто, испуганно дышит, ускоряет шаг, исподволь осматривает пустую сейчас улицу.

Арфа удалилась от аппарата, она почти бежит. Улица пуста.

Арфа еще дальше. Она бежит.

Арфа кричит поющим воплем и падает на землю.

Краткая пауза. Арфа шевелится на земле, борясь со своим обессиленным сердцем, со своей печалью и беспомощностью.

Четверо ребятишек бегут к лежащей Арфе из переулка. Показываются двое взрослых.

Арфа с усилием поднимается на ноги. Стоит некоторое время, приноравливаясь ногами и телом к движению, борясь с собственным, внезапным бессилием.

Обнимая сумку, точно держась за нее, она побежала, от людей на удаление.

Чистое поле. Арфа лежит на земле вниз лицом. Тощая сумка находится несколько на отлете от нее, но лямки сумки по-прежнему на плечах Арфы; два жалких письма наполовину высунулись из скважины сумки.

Арфа встает и садится, она держится рукою за грудь. Лицо ее сухо. Она слабо улыбается. Она говорит:

— Мне опять хорошо стало: мое сердце прошло.

Встает на ноги, поправляет сумку, оттирает лицо, к которому пристала трава и земля, и уходит в сторону.

Слышна сначала частая, тяжкая отсечка паровоза; эта отсечка однако делается все более редкой и еще более тяжелой по звуку — паровоз берет в упор на подъем тяжеловесный состав и быстро теряет скорость. Тормозная площадка товарного движущегося вагона. На этой площадке, свесив ноги

на ступеньку, сидит Федор. В одной руке палка с привязанным к ней букетом полевых цветов.

Федор привстает и высовывается далеко вперед — в направлении паровоза. Он прислушивается к работе паровоза в голове поезда. Паровоз (звук) вдруг забился в учащенной отсечке, как в истерике: машина буксует.

Федор соскакивает с тормозной площадки на землю.

Федор бежит параллельно медленно идущему составу, обгоняя вагоны.

Отсечка на редком, тяжком ритме. Передняя часть паровоза, работающего в напряженном режиме с дутьем во весь сифон. Впереди паровоза нешибко бежит по рельсовой колее Федор, он пригибается, берет песок из балластного слоя и сыплет им рельсы.

Другая позиция съемки. Правое крыло машины. Из окна будки машиниста глядит Евстафьев. Впереди паровоза по-прежнему трудится Федор. Паровоз работает на спокойном, тяжком ритме (это слышно по сифону, по отсечке, видно по работе паровой машины, по вздрагиванию отсвета пламени в поддувальных дверцах, — наконец, что бывает редко, но допустимо: это видно по мгновенному пламени, которое выбирают бандажи сцепных колес из рельс, что дает наиболее эффектное зрительное впечатление о могущественном напряжении машины). Лицо Евстафьева спокойно и вдохновенно. Он вдруг исчезает из окна,

тотчас же в окне появляется его помощник, а Евстафьев сбегает по трапу на землю,

он у работающей правой машины, — берется рукой за машущий узел дышлового сочленения и водит рукой вслед за движением механизма, спеша ногами за ходом паровоза.

Евстафьев:

— Сыпь побольше, Федя, погущей, поровней...

Федор, не отрываясь от своей работы:

— Арфа жива или нет?

Евстафьев (щупая другие детали машины, например — крейцкопф):

— Не знаю: приедем — поглядим.

Федор забрасывает палку с привязанным к ней букетом цветов на передок паровоза — на эстакаду под передней топкой. В этот момент он не сыплет песка на рельсы.

Бешеное, внезапное буксование машины. Евстафьев враз отскакивает от механизма и взбегает по трапу на паровоз.

Евстафьев снова на своем месте — в будке, у окна,

за управлением. Машина прекратила буксование.

Евстафьев (Федору):

— Песку давай, сопляк!

Федор — он опять сыплет песок на рельсы:

— Ты ездить не умеешь, старый сын!

Евстафьев:

— Старайся молча там, муж моей девчонки!

Федор бросает работать, вскакивает по подвеске к передней топке паровоза, подымает там свою палку с цветами. Сильное буксование паровоза.

Федор пробегает со своей палкой по боковой эстакаде паровоза, влезает по поручням на тело котла, к песочнице.

Буксование прекратилось. Паровоз тяжело отсекает пар, идет медленно, еле-еле. Федор помещается около песочницы, он устраивается около нее (садится верхом на котел, либо на выступ котла), открывает песочницу, шурует в ней палкой.

Выходной конец песочной трубки — у головки рельса, около бандажа сцепного колеса. Из трубки пошла струйка песка.

Федор (Евстафьеву):

— Давай полную отсечку!

Евстафьев увеличивает отсечку. Паровоз пошел несколько быстрее и уверенней. Евстафьев, манипулирующий в будке, и Федор на котле, точно погоняющий паровоз палкой через песочницу, — сразу видны зрителю оба. Вдруг Федор перестает работать в песочнице.

Конец песочной трубки. Песок не идет.

Буксование машины.

Федор быстро сходит с котла.

Евстафьев в окне будки, кричит:

— Ты что ж, сукин сын?

Федор (он на эстакаде у котла). Буксование прекратилось, паровоз опять ползет еле-еле, на полуоткрытом регуляторе, на сокращенной отсечке.

Федор и Евстафьев в будке у окна.

Федор:

— У тебя песку нету, там глина одна!..

Евстафьев (кратко):

— Состав, Федя, дюже велик.

Резкое буксование машины.

Федор манипулирует реверсом и регулятором. Буксование прекращается.

Федор:

— У тебя усы велики... Ступай на песок, я сам поведу.

Евстафьев сбегает по трапу на землю.

Он впереди паровоза на балласте. Сыплет вручную песок на рельсы.

Федор в окне паровоза. Он манипулирует регулятором и реверсом. Тяга машины увеличивается, могучая отсечка ускоряется.

Федор:

— Давай, давай, старик! Усы береги, не пачкай!

Евстафьев работает все более поспешно. Машина идет ему в затылок, Евстафьев сыпает песок на рельсы бегом.

Федор открывает регулятор больше. Отсечка резко ускоряется, скорость паровоза сразу увеличивается.

Евстафьев уже бегом сыплет песок на рельсы. Но машина уже почти вплотную настигает его.

Евстафьев сбегает с колеи на сторону, кричит Федору:

— Федор Матвейч, давай на весь клапан!

Федор (у окна):

— Не учи меня теперь, Нефед Степанович!

Евстафьев (он бежит параллельно паровозу):

— А кто же тебя ездить научил, стервец?

Федор:

— Ты. Спасибо. Садись.

Евстафьев вскакивает на трап машины.

Федор делает движение левой рукой для открытия регулятора на всю дугу.

С высшей частотой забила отсечка пара в трубу. Машина паровоза уже на большой скорости. Полный ход.

Федор натягивает поводок сирены. Сигнал на проход — долгий, один короткий. Около Федора — Евстафьев. Машину ведет Федор. Евстафьев ласкает свои усы:

— Здравствуй, Федь. Марфушка твоя ничего: жива пока.

Подает руку Федору (снимать можно извне, тогда действие это наблюдается в окне паровоза, или с тендера паровоза, изнутри).

Федор:

— Ладно. Отвыкай ездить на усах.

Машина извне на большом ходу пронесется мимо переезда. В окне будки паровоза два человека глядят вперед — Федор и Евстафьев. Паровоз в этот момент проходит по переезду и исчезает.

На переезде стоит женщина, держа в вытянутой руке флажок. За ее юбку держится мальчик, — тот, который имел деловые отношения с Естафьевым, когда его родители уезжали в колхоз. Мимо них с воем и дрожью мчатся вагоны. Где-то, наверно в железнодорожной путевой будке, играет гармоника.

Мальчик оставляет мать, приседает на корточки и смотрит бдительно на ходовые части вагонов. Поезд прошел.

По железнодорожной колее — вдали — идет Иных (спиной к зрителю).

Он приостанавливается, смотрит вниз — на стык или может быть на негодную шпалу, — наклоняется, пробует рукой,

идет дальше.

За Иных — еще дальше него — возникает маленькая фигурка мальчика; он сидит верхом на рельсе и забивает что-то (костыль) молотком.

Иных останавливается около работающего мальчика. Мальчик доколачивает костыль и поднимает лицо на Иных.

Иных подает мальчику руку. Мальчик подымается на ноги и протягивает руку в ответ.

Две фигуры удаляются: Иных и мальчик с молотком на плече. Вдали — за ними — железнодорожная путевая будка.

Иных берет мальчика на руки. Мальчик очутился теперь наполовину поверх плеча нач. дороги, лицом к зрителю, молоток по-прежнему у него на плече.

Иных и мальчик (он на руках у нач. дороги по-прежнему). Они находятся (более близко к зрителю, чем в предыдущих кадрах) около усадьбы железнодорожного путевого дома. В усадьбе или в доме играет гармоника, слышны буйные голоса веселящихся людей.

Иных:

— Там отец с матерью твои?

Мальчик:

— Они. Дядя с раскулачки вернулся, теперь гуляют. (Задумчиво) Пускай гуляют, все равно скоро помрут...

Иных медленно опускает мальчика на землю.

Мальчик стоит около нач. дороги, подняв к нему лицо. Иных снимает со своей руки часы. Подает часы мальчику:

— Они помрут, а ты вырастешь и часы тебе годятся.

Мальчик, беря часы:

— Годятся.

Иных берет мальчика подмышки, приподнимает его, це-

лует в лоб, опускает обратно. Гармоника в доме играет «Бедная, бедная, бедная я, бедная, горькая участь моя...» — и женские голоса воют соответственно этой песне.

Прямая железнодорожная колея. Вдалеке на ней — фигура удаляющегося нач. дороги. Мальчик стоит близко к аппарату, он смотрит время на подаренных часах, потом глядит вслед Иных, оборачивается, чтобы уходить:

— Пойду отца с матерью ругать.

Вечер. Комната Арфы. Окно открыто наружу. Тишина. Трещат кузнечики. Арфа одна, она у рупора радиоприемника:

— Ну, скажи мне что-нибудь.

Включает радио. Радио: «А вот, товарищи, гражданин Подсекайло, Иван Миронович, спрашивает нас, где достать куб для горячей воды, — мы отвечаем ему...»

Арфа стоит с печальным лицом, глаза ее дремлют; она переключает радио на прием другой станции:

— Ты не то говоришь.

Радио: «Кенаф, клеветница, соя, кендырь, куяк-суюк...»

Арфа переключает радио. Радио: «А сейчас оркестр деревянных инструментов исполнит совхозную симфонию на дровах» — и раздаются несколько глухих, мрачных звуков вступления в эту симфонию.

Вдруг одновременно со звуками вступления в симфонию на дровах — играет детская губная гармония. Арфа подымает голову к потолку, прерывает радио.

Арфа одна. Она садится по-детски на пол. Трещит кузнец из открытого окна. Губная гармоника играет наверху.

Открывается без стука дверь. Входит Федор, в руках у него старая палка и привязанный к ней пучок цветов. Гармоника наверху издает несколько последних звуков и умолкает.

Арфа встает. Федор обнимает ее. Арфа вынимает из-за кофты конфету — которую она взяла из вазы в квартире молодого человека, получателя корреспонденции — и подает ее Федору, а сама берет себе с палки Федора цветы.

Они стоят в скромных объятиях.

Арфа:

— Федя, зачем ты вернулся: тебя в тюрьму возьмут.

Федор:

— Я по тебе соскучился.

Арфа берет лопату в углу комнаты.

— Я шлак пойду копать, а то нам нечего будет есть и ты меня разлюбишь.

Арфа кладет лопату на плечо. Федор берет ее за руку,

чтобы удержать жену при себе. Арфа убирает свою руку, произносит:

— Ложись спать. Снимай штаны и подштанники, я приду их заштопаю.

Федор:

— Не ходи никуда. Я теперь прощенный.

Он показывает Арфе телеграмму.

Арфа читает телеграмму — и сразу веселеет, меняется, целует Федора.

— Вот хорошо-то. Я тебя сейчас еще больше люблю, я ведь карьеристка!..

Возвращая телеграмму Федору, Арфа задумывается:

— А все равно ведь зарплату ты не скоро получишь, я пойду немножко потружусь!

И она уходит.

Федор кладет конфету Арфы на стол и ложится на постель вниз лицом, нераздетый. Губная гармония заиграла наверху, над Федором.

Затемнение.

Негромкое, тревожное пение нескольких паровозов. Прояснение экрана. Дверь в кабинет начальника станции. Около этой двери вращается в нетерпении, в беспокойстве Корчебоков. Пение паровозов продолжается с редкими перерывами.

Этот же кабинет снаружи, например, с платформы перрона. За окном свет, ситуэты людей (собрание). К окнам подскакивает Корчебоков; он прислушивается; он поднимается на носках к открытой форточке; отскакивает; бесится; разбегается; лезет в форточку; выпадает оттуда обратно, говорит (почти кричит):

— Они зашились, товарищ начальник дороги, — это пробка с сургучом. Дайте я по благу транспорт разошью, раз они по закону не могут.

Голос Иных (как бы в спину Корчебокову):

— Попробуйте, Корчебоков!

Корчебоков мгновенно, судорожно оборачивается в другую сторону, во тьму, бросается туда, почти падает.

Две фигуры — Иных и Корчебоков — идут по платформе.

Корчебоков:

— А мне ничего не будет?

Иных:

— Если у вас ничего не выйдет?

Корчебоков:

— Наоборот, если выйдет. Скажут: ты победил неправильно, не по науке и закону, ты арап и нахал, иди канал кончать — и дадут мне лопату.

Иных бьет Корчебокова по плечу и громко смеется.

Корчебоков оглядывается во все стороны:

— Почему сейчас никто не смотрит на меня? Это убыток!.. Товарищ начальник дороги, ударьте меня по плечу публично, чтобы все командиры видели! Я вас очень прошу!

Иных и Корчебоков проходят по коридору в кабинет начальника станции.

Кабинет снаружи (через освещенные окна). Силуэты людей встают все враз. Аплодисменты. Громкий, глубокий, печальный голос нач. дороги, заглушающий аплодисменты:

— Кончайте, товарищи, шутить со мной! Не заглушайте мне паровозов.

Аплодисменты робеют и стихают. Плачущее пение паровозов.

Паровоз Евстафьева снаружи; машина стоит у семафора или светофора. Семафор закрыт (на светофоре красный сигнал). В конце машины помощник Евстафьева; он потягивает сирену, паровоз дает заунывные сигналы с просьбой о проходе. Около паровоза сидит на земле и прикуривает от факела Евстафьев; он говорит:

— Кончай, Васька. Станция забита, зря спешили-ехали...

Помощник перестает потягивать сирену. Сразу глубокая тишина, и другие дальние паровозы тоже молчат.

Естафьев:

— Василий. Давай на скрипке учиться играть.

Утро. Комната Арфы. На кровати лежит в прежней позе (вниз лицом) Федор. Арфа сидит в его ногах, она одета в рабочую одежду, она испачкана, она вернулась с работы, лопата ее стоит прислоненной к спинке кровати. Арфа снимает старые разбитые башмаки с ног Федора, просит медленно и жалостно:

— Ну, Федя... Вставай жить, становись героем — я ведь тоже счастья хочу, а то скучно... Лучше бы ты не женился на мне!

Арфа прилегает к Федору. Детская гармоника наверху делает несколько жалобных тактов.

Дверь отворяется. Входит Евстафьев с ночной работы,

с сундучком, как есть. Он подходит осторожно, на носках к Арфе и Федору.

Шепчет Арфе на ухо.

Арфа садится на постели:

— А у меня угощения нету!

Евстафьев открывает сундучок, вынимает и кладет оттуда на подоконник кусок хлеба, огурец, пучок лука, кусок сахара.

Арфа берет со стола конфету, которую она же подарила Федору, и добавляет ее к закуске отца на подоконнике.

Затемнение.

У подоконника на табуретках сидят спиной к зрителю три человека: Иных, Евстафьев и еще один старый машинист Арчапов. У них на подоконнике стакан с чаем для нач. дороги. Машинисты пользуются железными кружками, Федор заново, но не богато одетый, сидит на постели. Арфа стоит с большим железным чайником позади отца и гостей. Гости едят пищу, пьют чай. Арчапов (жуя пищу):

— Ни хрена не выйдет, товарищ начальник...

Иных:

— А ведь вот люди говорят — у большевиков всегда все выходит!..

Арчапов:

— Нет, это брешут... Расшибете стрелки, поломаете путь, пожжете паровозы — и станете навеки...

Пауза.

Иных встает с табуретки (оставаясь спиной к зрителю):

— Я поеду сам.

Евстафьев и Арчапов встают, берут нач. дороги за руки в чувстве и удивлении; оба:

— Товарищ начальник...

Арфа ставит чайник на пол. Берет платок, покрывает его на голову.

Федор встает в сильном, сдержанном волнении; он открывает рот для слова — и молчит от робости.

Арфа:

— Я тоже поеду.

Хлопает дверь за ушедшим нач. дороги.

Арфа уходит следом за ним.

Трое: Евстафьев, Арчапов и Федор. Губная гармоника начинает играть наверху. Евстафьев, подняв голову к потолку:

— Замолчи там, стервец!

Гармоника сразу умолкает и слышно стало, как заплакал ребенок.

Арчапов (к Федору):

— Ну скажи, пожалуйста: вывези ему сразу пять тысяч тонн, а потом семь...

Федор молчит; он надевает старый пиджак, берет шапку, снаряжается.

Евстафьев и Арчапов стоят в оцепенении.

Федор показывает им телеграмму Кагановича. Старые машинисты читают ее.

Евстафьев:

— А чего ж молчал сидел, нахал!

Федор:

— Я еще молодой машинист, начальник дороги меня не знает... Я стыдился.

Евстафьев:

— Фу, хулиган!..

Федор молча уходит.

Евстафьев (Арчапову):

— Хочешь я тебе сейчас в глаз дам?

Арчапов:

— Эх, ты, сукин сын с усами!

и уходит вон;

за ним поспешно выходит и Евстафьев.

Корчебоков в полной новой железнодорожной форме у селектора:

— Готово?.. Что?.. Сейчас я это скомандую лично.

Корчебоков с энергией энтузиазма, четким быстрым шагом выходит прочь. На лице его — огромное достоинство.

Сцепление паровоза с первым вагоном-платформой. Центра вагона высоко подняты над центрами паровоза.

Голос Корчебокова:

— Безрукие!!! Безграмотные!! Догрузить платформу балластом, — рессоры сядут, и сядут центра!

Паровоз («ФД»). Около кабины. Внизу стоит одинокая Арфа в ожидании.

Этот же паровоз спереди, но — вдали. Из аппарата к паровозу идет по пути Федор, он сыплет рельсы песком, беря его из балластового слоя.

Федор около Арфы у кабины паровоза.

Появляется Иных; он берется за поручень траповой лестницы паровоза.

Федор поднимает руку под шапку — отдает честь.

Нач. дороги подымается на несколько ступеней по

трапу и приостанавливается, слушая Федора.

Съемка ближе; группа людей дается со спины.

Федор:

— Товарищ начальник! Можно еще тонн пятьсот, но дайте толкач тронуть с места.

Иных (в сторону):

— Корчебоков!

Голос Корчебокова:

— Есть, товарищ начальник дороги товарищ Иных!

Иных:

— Пятьсот тонн в хвост. И толкача до выхода!

Корчебоков:

— Есть пятьсот тонн в хвост, товарищ начальник дороги! Я уже их раньше прицепил — я догадался!

Федор поднимается по трапу мимо нач. дороги;

за ним пробирается наверх Арфа.

Иных спускается с трапа. Паровоз сильно засифонил.

Сцепление паровоза с передним вагоном: центра вагонов садятся — видно на глаз.

Появляется Корчебоков, измеряет пальцами, кричит куда-то:

— Еще чуть-чуть! Скорей!! Шевелись!

Иных стоит у паровоза на земле, лицом к машине. В окне кабины — Федор.

Нач. дороги быстро поднимается по трапу;

он в кабине — и целует Федора.

Иных в проходе кабины (ближе к тендеру); за нач. дороги Арфа, она приподымается к его лицу;

Иных целует ее в лоб,

спускается по трапу вниз.

Перрон вокзала. У перрона свободный путь. Группа железнодорожников на перроне. Впереди группы — дежурный по станции и Корчебоков.

Шум идущей моторной дрезины. Мимо платформы быстро проезжает открытая дрезина: на ней фигура нач. дороги и еще один человек — моторист.

Дежурный подымает сигнал отправления.

Корчебоков снимает фуражку; опомнившись, надевает ее снова, берет под козырек,

и вдруг убегает в сторону.

Кабина паровоза. Окно. Федор. Он дает сигнал отправления.

ния, затем два коротких гудка: прислушивается. Издали эти (точно такие же) сигналы повторяет второй паровоз.

Играет нестройная, неумелая музыка. Вокзальный садик за низкой изгородью у перрона. В этом садике самодеятельный оркестр: кондуктора со старинными служебными лицами, пионеры, уборщицы и др. Оркестр играет марш, и от неслаженности он звучит жалко, а Корчебоков дирижирует оркестром с вдохновенным, с высшим художественным выражением в лице.

Окно в кабине паровоза. Федор. Стонущий мелодический звук клапана баланса.

Машина паровоза. Дышла делают четверть оборота и приостанавливаются в растяжке. Стонущий, мелодический звук клапана баланса усиливается.

Кабина. Федор. Он дает два коротких жалобных сигнала. Краткая пауза. Далекий паровоз отвечает ему такой же парой сигналов.

Федор плавно и далеко открывает регулятор.

Машина. Дышла медленно трогаются и проворачивают колеса.

Мгновение — и бешеное буксование машины, дышел почти не видно, из-под бандажей ведущих сцепных колес летят искры и пламя огня, вырабатываемое могущественным усилием машины.

Кабина. Федор. Он манипулирует реверсом. Слышится пара жалобных сигналов далекого паровоза.

Машина. Буксования нет. Дышла медленно проворачивают колеса. Слышится мелодичное пение самого усилия гармонично работающей машины, слагающееся из звуков напряженных, динамических деталей.

Под кабиной, по земле бежит без фуражки Корчебоков. Он плачущими глазами смотрит вверх на Федора, он хватается рукой за поручень трапа.

Машина несколько издали. Колеса проворачиваются все более быстро, тяговое усилие и скорость нарастают каждое мгновение, почти толчками, это видно по ходу дышлового механизма.

Корчебоков бежит, упираясь в поручень трапа, точно помогая паровозу.

Лицо Федора в окне кабины. Оно в поту и вдохновении.

Продувка: из кранов цилиндра вихри пара.

Корчебоков стоит на месте. Перед ним с могучим ускорением — все быстрее и быстрее — бегут вагоны состава. По игре и по звуку стыков слышна и видна их скорость. Вагоны

(платформы) нагружены самым разнообразным богатством: уголь, тракторы, автомобили, огромные ящики, контейнеры, комбайны, фермы мостов, чудовищное оборудование для металлургических заводов на специальных многоосных платформах и т.д. и т.п. Этой мизансценой можно сразу и мощно охарактеризовать могучее творчество страны.

Корчебоков корчится, приплясывает, кричит, хватается за песок и ест его, плачет-падает на землю.

Мимо с нарастающей скоростью бегут и бегут вагоны и число их не кончается: нужно пропустить 100—120 вагонов.

Наконец, — проносится с полной отсечкой пара паровоз-толкач.

Кабина толкача (извне). Из окна глядят два механика: Евстафьев и Арчапов.

Место толкания паровоза-толкача: диски буферов толкающего паровоза начинают отставать от дисков-буферов заднего вагона.

Кабина толкача: Евстафьев и Арчапов. Далекое пение сирены ведущего паровоза Федора — на удаление. Евстафьев и Арчапов бдительно прислушиваются. Евстафьев манипулирует реверсом и регулятором.

Место толкания. Паровоз-толкач уже отстал от заднего вагона примерно на 1 метр.

Он приближается на полметра и остается на этой дистанции — т.е. толкач работает вхолостую.

Евстафьев и Арчапов. Евстафьев утирает слезы:

— Прощай, Федька!

и потягивает поводок сирены на три коротких сигнала, закрывает пар, машина сокращает ход. Далекое однократное ответное пение сирены ведущего паровоза.

В кабине. Евстафьев берет из инструментального ящика кусачки, дает их Арчапову:

— Захарка, сбрей мне усы!

Арчапов:

— Давай!

Берет кусачки и враз — почти начисто — откусывает Евстафьеву сначала один ус, потом другой и вышвыривает их прочь.

Евстафьев стоит без усов. (Арчапову):

— Теперь дай мне по морде!

Арчапов:

— погоди, я пока не в состоянии — я расстроен!

Евстафьев:

— Ну давай, я тебе!

и бьет Арчапова по лицу.

Ведущий паровоз Федора. Плечи и голова Федора, глядящего вперед, — за ним видна дрезина, убегающая от паровоза, — на дрезине фигура нач. дороги, стоящая в рост. Иных смотрит назад, т.е. на паровоз.

Съемка изнутри кабины. Машина работает на высшем темпе. Несмотря на работу стоккера, открыта и шуровка — в топке видно напряженное пламя. Арфа сидит на ящике, ближе к тендеру. Кочегар загружает топку через шуровочное отверстие.

Вдруг раздается резкий стук где-то в глубине машины. Федор отбрасывается из окна внутрь машины.

Он глядит отвлеченными глазами.

Бросается на сторону помощника (левую). Стук усиливается.

Федор рядом с помощником.

Помощник:

— Остановливай! Запорем машину!

Левая галлерея машины (около котла). Из кабины выскакивает на эту галлерею Федор. (Резкий стук происходит все время).

Федор добегают до передней топки.

Он становится на колени, ложится, свешивается (примерно над цилиндром или над бегающим крейцкопфом, где у паровоза закреплена приводная штанга к самосмазу — лубрикатору).

Штанга порвана. Один ее конец бежит вместе с крейцкопфом. Другой конец, ведущий к самосмазу, висит в воздухе. Федор хватается погнутый, оборванный конец приводной штанги (что висит беспомощно в воздухе), склоняется ниже к работающей, пульсирующей машине, висит над машиной, натягивает свободный конец штанги, — но приладить ее на ходу машины нельзя.

Одновременно со стуком начинает слышаться мучительное пение, почти визг, изнутри машины. Федор бросается к самосмазывающему аппарату (он виден зрителю).

Федор начинает качать ручную приводную рукоятку самосмаза. Сразу приутихает мучительное, раздраженное пение в теле машины.

Впереди паровоза видна дрезина нач. дороги. Дрезина теперь ближе, чем раньше. Иных стоит на ней и смотрит на паровоз.

Федор бешено качает ручку самосмаза: стук немного уменьшается, делается не столько резким.

Дрезина Иных еще ближе к паровозу.

Федор глядит на дрезину, работая на самосмазе, потом кричит (обернувшись к кабине):

— А р ф а!

Открывается дверь из кабины, оттуда выбегает Арфа. Она пробегает по боковой галлерее к Федору. Стук к этому моменту уменьшился еще более.

Федор (Арфе):

— К а ч а й м а с л о!

Арфа склоняется к самосмазу и начинает качать рукоятку изо всех сил.

Федор спешит обратно в кабину.

Кабина изнутри. Появляется Федор. Оглядывает приборы. Шуровка закрыта.

Федор (помощнику и кочегару):

— П а р с а д и т с я ! .. Г р у з и т о п к у в д в е р у к и — д а в а й в е с ь ф о р с!

Помощник открывает весь вентиль сифона, кочегар открывает шуровку с бушующим пламенем.

Помощник берет шуровочный инструмент (вроде длинной кочерги), кочегар вручную грузит в топку уголь лопатой.

Арфа согнулась на коленях у самосмаза и интенсивно качает рукоятку. Стука нет.

Съемка с места машиниста (скажем, из-за плеч Федора). Видна бегущая дрезина нач. дороги; однако она еще более близка, чем в предыдущих кадрах. Федор потягивает поводок — долгий, торжественный сигнал сирены. Иных машет рукой вперед: дескать, давай, давай, давай за мной.

Арфа — грязная, черная, небольшая — качает самосмаз изо всех сил.

Из-за плеч Федора: дрезина Иных; она (дрезина) быстро сокращает ход и быстро, поэтому, приближается к паровозу. Иных, склонившись, разглядывает паровоз — он смотрит туда, где работает Арфа.

Федор дает тревожные гудки. Одна его рука уже на тормозном кране машиниста. Дав сирену, он кладет левую руку на реверс.

Дрезина Иных еще ближе.

Федор дает три гудка остановки. Закрывает пар, вращает реверс, двигает кран машиниста.

Съемка извне. Паровоз на сокращенном ходу, дрезина в нескольких метрах впереди паровоза. На дрезине стоит Иных лицом к паровозу. У самосмаза усердно работает Арфа.

Дрезина едет вплотную к паровозу, их скорости срав-

нялись. Иных берет за передний поручень паровоза и вскакивает на переднюю площадку паровоза.

Дрезина тотчас же ускоряет ход и отходит от паровоза.

Из кабины, со стороны помощника, на мгновение показывается Федор.

Иных склоняется к Арфе, берет рукоятку самосмаза, Арфа отползает немного назад. Иных качает рукоятку самосмаза. Сигнал сирены на отправление (паровоз вообще не останавливался, он лишь сдал ход на время посадки нач. дороги). Полный сифон. Пар во всю отсечку и на все клапана. Дышловой механизм мощно, в ускоряющем темпе прокручивает колеса.

Съемка извне, издали. Экран еще пуст, виден путь, обычный ландшафт. Слышится импульсивная отсечка, приближается поезд.

На большой скорости входит в экран паровоз. На левой галлерее Иных качает самосмаз. Около него (позади) сидит на корточках Арфа.

Затемнение.

Паровоз стоит у низкой платформы. Из кабины выходит Федор. На платформе стоит дежурный. Он смотрит на свои карманные часы, говорит:

— Вовремя. Сколько осей?

Федор:

— Двести сорок.

Дежурный:

— Брось арапа заправлять!

Федор молча показывает рукой в голову паровоза. Дежурный смотрит туда, мгновенно меняется в лице, берет под козырек, направляется туда.

В голове паровоза — Иных работает около крейцкопфа, прилаживая оборванную штангу. Арфа, находясь сверху у самосмаза, вытирает обтирочными концами аппарат самосмаза.

Иных протягивает руки, чтобы помочь ей сойти; Арфа идет сверху на руки нач. дороги.

Иных берет ее к себе на руки

и уносит ее на своих руках, как маленькую уставшую девочку.

Позади нач. дороги, несущего Арфу на руках, идет дежурный и держит руку под козырек, по-служебному.

Чумазое лицо Арфы обращено назад — через плечо Иных — на дежурного; она смотрит на дежурного и показывает ему язык.

Затемнение.

Комната Арфы. Утро. Окно открыто в природу. Пусто.

В комнату входит Корчебоков — одетый франтом, со значком железнодорожного комсостава в петлицах, с огромным букетом дорогих цветов, с коробкой торта гигантских размеров. Он ставит эту роскошь на стол в удобных, наглядных позициях. Вынимает из кармана коробку с духами, мылом и пр. — и ставит ее в открытом виде на окно.

Извлекает из бокового кармана флакон с духами, поливает ими сам себя и прячет флакон обратно.

Входит Евстафьев (он без усов теперь), — в калошах, надетых на чулки, в жилетке.

Корчебоков (Евстафьеву):

— Вам придется потрудиться съездить в Москву...

Корчебоков вынимает из бокового кармана листик телеграммы и подает ее Евстафьеву.

Евстафьев берет и читает; прочитал; хмуро:

— Орден мне что дают?.. Давно пора!..

Стоят оба в паузе.

Евстафьев:

— А я усы себе оторвал!..

Корчебоков:

— Оторвите мне, пожалуйста, несколько ног, — это не убыток, но дайте ваш значок на грудь!

Евстафьев:

— Ну, ты же ведь сукин сын, ты на бровях проживешь... Давай выпьем!

Корчебоков изымает из бокового кармана флакон духов, которыми только душился:

— Одеколончик, — больше пока нечего!

Евстафьев, беря флакон:

— Давай, любую жижку.

Нюхает флакон, потом прячет его к себе в жилетный карман:

— Я его дочке подарю. Пойдем ее встречать: пора!

Уходят оба.

Комната пуста. За окном, во дворе (а не вверху, как прежде) играет детская губная гармоника и умолкает.

На подоконник влетает воробей; издав восклицание и пробормотав что-то по-рабочему, он улетает обратно. Падает лепесток с розы из букета, принесенного Корчебоковым, тикают часы-ходики.

Отворяется дверь — в комнату входит Арфа, она поворачивает выключатель, хотя стоит светлое время. Арфа стоит в удивлении, не узнавая своего жилища. На вещи, принесенные Корчебоковым, она не обращает внимания и не трогает их.

Пауза.

Арфа (тихо говорит кверху):

— Ну, играй опять. Что же ты не играешь?

Краткая пауза. Арфа ждет.

Тихо начинает играть губная детская гармоника — за окном, на дворе. Арфа идет к окну, ложится животом на подоконник.

Сарай. Около сарая бревно. На бревне сидит мальчик лет 5-6, без штанов, в одной рубашонке. Свет вечера.

Мальчик играет на губной гармонике.

Арфа из окна третьего этажа глядит на мальчика, Арфа зовет оттуда:

— Мальчик! Иди ко мне в гости!

Мальчик отнимает гармонию ото рта, вытирает ее о подол рубашки, говорит:

— Сейчас

и встает с бревна.

Комната Арфы. Арфа лежит животом на подоконнике, спиной к зрителю.

Краткий стук в дверь. Дверь открывается, в комнату входит железнодорожный агент — носильщик (тот же уборщик, который некогда мел сор под ноги Арфы); он говорит, беря под козырек:

— Товарищ Корчебоков просит вас сейчас же явиться! Там ждут вас все — и начальник тяги и ваш папаша!..

Арфа в прежней позе; она глядит на двор.

Ж.д. агент:

— Алла! Гражданка!

Арфа сползает с окна и оборачивается к прибывшему.

Ж.д. агент:

— Товарищ Корчебоков будет произносить вам приветствие. Это хорошо!

Арфа, улыбаясь:

— Это хорошо. Я люблю славу — пойдете!

Берет носильщика-уборщика за руку и они удаляются.

Комната пуста. Пауза. Второй лепесток падает с розы, принесенной Корчебоковым. Второй раз влетает воробей через открытое окно; попрыгав несколько на подоконнике, он перелетает на торт и клюет его, жадно питаясь.

Слышатся шаги босых, скромных ног, — открывается дверь, робко входит мальчик с губной гармонией в руке.

Он озирается — один посреди пустой комнаты, ища хозяйку,

прогоняя воробья, прилипшего к тарту.

Подвигает табуретку к столу с тортом, забирается на табуретку и начинает есть торт обеими руками.

Другая позиция съемки. Торт и мальчик. Большой торт в коробке наполовину съеден.

Мальчик-музыкант кладет губную гармонию внутрь полупустой коробки с тортом, закрывает коробку крышкой, сползает с табуретки, берет всю коробку с тортом себе подмышку.

Мальчик у подоконника. Там стоит открытый футляр с духами, мыло и пр.

Мальчик берет себе оттуда мыло с картинкой, красивый пузырек с духами

и, нагруженный всем этим добром и угощением, медленно удаляется из гостей.

Комната снова пуста. Падают лепесток из цветка, что стоит в букете. Стучат часы-ходики. Далеко заиграла торжественная музыка и запел паровоз. Вблизи, на дворе, детская губная гармония начала играть свою обыкновенную младенческую песнь.

К О Н Е Ц .

Виктор ЛИСТОВ

ПОНЯТИЕ О ДОЛГОТЕ ВРЕМЕНИ И ВЕЛИЧИНЕ ПРОСТРАНСТВА

Андрей Платонов похоронен в Москве на Армянском кладбище. Если придти сюда под вечер, то, стоя у скромного камня, можно расслышать грохот проходящих поездов; рядом — Белорусская железная дорога...

Киносценарий «Воодушевление», написанный Платоновым в середине тридцатых годов, состоит в кровном родстве с прозой писателя, с многими его повестями и рассказами. Обстоятельства истории, поведанной здесь, кажутся хорошо знакомыми читателю по таким произведениям, как «Про-

исхождение мастера», «Фро», «В прекрасном и яростном мире», «Бессмертие», «Среди животных и растений»... С некоторой натяжкой «Воодушевление» даже можно считать попыткой экранизации «Фро». (По мнению специалистов, не исключена и обратная последовательность: ранние сценарные варианты «Воодушевления» могли предшествовать рассказу «Фро»).

В сценарии, как и в рассказе, действие происходит в семье отставного паровозного механика Евстафьева. Совпадают не только характеры, не только основные сюжетные линии, но даже имена героев. Старик, страдающий от вынужденного безделья, наблюдает за движением составов, часами просиживает на бугре в полосе отчуждения; его дочь, проводившая мужа на Восток, мучается от одиночества, ждет вестей, и, боясь, что письмо затеряется, сама идет в почтальоны...

Можно было бы дать полный реестр совпадений и различий сценария и рассказа, но в этом нет надобности: «Воодушевление» — вещь оригинальная, она заслуживает отдельного разговора.

До сих пор киноведение лишь касалось имени Платонова-драматурга. Оно не упомянуто ни в многотомниках основных «Историй...» советского кино, ни в монографических исследованиях истории кинодраматургии (См., например: Белова Л. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство. 1978). Теперь, с публикацией сценария, кое-что в киноведческом хозяйстве придется пересмотреть.

«Искусство социалистического реализма», современником которого был Платонов, знало и культивировало понятие «магистральной линии». Так вот, у истоков этой самой «магистральной линии» фильмов о рабочем классе в кинематографе тридцатых годов всегда считались «Встречный» Ф.Эрлера и С.Юткевича и документальная «Симфония Донбасса» Д.Вертова. Не умаляя достоинства этих и других лент, придется все же признать, что к пониманию рабочей среды их авторы шли как бы извне, как бы этнографически выявляли оригинальные черты быта и сознания. Такой подход, как это ни печально, давал ту свободу от многих жизненных реалий, которая и являлась необходимым условием постановки фильма в тридцатые годы. Само собой: «магистральные» ленты должны были соответствовать «магистральным» установкам, хотя, конечно, лучшие из них (те же «Встречный», «Симфония Донбасса») были далеко не только откликами на руководящие лозунги.

Платонов-сценарист творит мир своих героев принципиально иначе. Он не этнограф, а абориген; он сам принадлежит к тому «племени», о котором идет речь. Поэтому ему доступны внутренние, сокровенные особенности среды обитания. Жизнь — дело медленное и трудное; глубинные течения в народной толще непохожи на поверхностную рябь, отражающую официальное солнце с его плакатно-лозунговым сиянием.

История, рассказанная в «Воодушевлении», погружена в советское время, в тридцатые годы. Это бесспорно. Но ее трудно, почти невозможно обсуждать в привычных терминах искусства пятилеток — в словаре автора нет ни ударничества-стахановства, ни соцсоревнования, ни борьбы за промфинплан, ни партийного руководства. Ну, ничего этого нет. Если отвлечься от нескольких малозначительных примет (вроде «наркома Кагановича»), то окажется, что переживания героев — извечный, коренной русский выбор: то ль разгулье удалое, то ль сердечная тоска? А уж они-то, разгулье и тоска, не календарны. В любом наугад взятом 1909 году жена паровозного машиниста точно так же тосковала бы по отнятому у нее мужу; а старик-рабочий, досрочно отправленный на покой, маялся бы от безделья. И точно так же, с подначки хозяина-фабриканта, удалой малый повел бы большегрузный состав где-нибудь на подъездных путях к уральскому заводу Демидовых.

Исторический шаг Платонова так широк, что мелкие хронологические соответствия его не занимают. Ему безразлично — висит или не висит на стене портрет вождя; состоит или нет героиня в комсомоле; какую музыку играют на убогой станционной танцулке. Как ни затаскали нынче термин «общечеловеческое» — все же придется им воспользоваться для обозначения смысла платоновской сценарной ткани. Именно потому и возникает обозначаемое самим автором «понятие о долготе времени и величине пространства».

Этим же понятием, по-видимому, объясняется несомненное отступление Платонова от узкопонимаемой исторической правды тридцатых годов. Вот примеры.

Зать Евстафьева, машинист Федор, осужден судебной «тройкой». Все, что касается этого суда, абсолютно не в духе времени. Члены «тройки» не энкведисты, они подчинены начальнику дороги, который недоволен приговором и отправляет судей в смазчики. Но Федор все же едет в ссылку — в комфортабельном спальном вагоне. На полпути получает прямо в поезд телеграмму дорогого товарища Кагановича — с извинением за неверное решение «тройки» и предложение вернуться.

Едва заметный персонаж — мальчик на переезде — слышит издали пьяную гармонику, под которую пляшут его родители, и сообщает начальнику дороги:

— Дядя с раскулачки вернулся, теперь гуляют. (Задумчиво). Пускай гуляют, все равно скоро помрут...

Что сказать? Не возвращались так-то просто «с раскулачки». Не слал нарком извинительных телеграмм осужденным. И многое из того, что заявлено в сценарии, выглядит внеисторической фантастикой.

Тут только важно понять, что Платонов вводит все эти мотивы не для конъюнктурной «проходимости» сценария, а по естественной логике народного сознания. В сундучке у старика-машиниста портрет Кагановича — что ж, в 1909 году там был бы портрет государя императора: за четверть века, конечно, не выветрилась в народе вера в «хорошего царя». А дядя мог бы вернуться не «с раскулачки», а сбежавши от насильственного столыпинского переселения в Сибирь. Реплика мальчика — «все равно скоро помрут» — сильно подчеркивает эту фатальную повторяемость во времени и пространстве.

В сценарии — полная достоверность среды и характеров. Поэтому автор свободен — свободен даже от строгих канонов драматургического жанра. Рассуждая формально, Платонова можно упрекнуть в ужасном перекосе. Смотрите: завязка драмы состоит в том, что молодой машинист Федор осужден и отправлен в ссылку; весь разлад в семье Евстафьевых на том и построен. Но отмена приговора и возвращение Федора приходится не на конец сценария, а на его середину. И тут вовсе не развязка. Почему? Да потому, думается, что драма движется совсем не такими внешними обстоятельствами. Тут биография души героя, а вовсе не ход событий.

Взгляд киноведа без труда замечает и еще одну существенную особенность «Воодушевления». Написанный в тридцатые годы, сценарий свидетельствует, что автор еще тяготеет к немому кино, не полностью представляет себе возможности звукового экрана. Отсюда понятны редкость и скудость реплик — при желании их можно вести к «немым» надписям. Отсюда же — частое стремление выразить характер не через слово, а через подробное описание лица, жеста, взгляда. Кое-где в сценарной ткани возникают не сами персонажи, а их условные силуэты, тени: типичный момент «остранения» реальности в кино двадцатых годов. Все это — бывало. Родимые пятна дозвукового кино несут многие ленты той поры — даже классический «Чапаев» был начат как немая картина. И в сценарии тоже были такие, как потом выяснилось, излишние описания душевных состояний, пейзажей, слишком дробная игра характерными деталями.

Страницы «Воодушевления» все это только украшает, ибо, несмотря на формально-сценарную запись, текст все равно остается примером прекрасной платоновской прозы или поэзии — зависит только от точки отсчета.

Кажется, близкой родственницей платоновской поэзии выступает поэзия его младшего современника Леонида Мартынова. Сегодня уже немногие помнят о ранней прозе Мартынова, об его очерках из жизни железнодорожников и шахтеров, чабанов и геологов. В них не только тематическая, но и интонационная перекличка с Платоновым. Когда читаешь в сценарии сильнейший эпизод беседы нач. дороги Иных с паровозом, текст, конечно, не укладывается в русло презренной прозы. Невольно вспоминается мартыновская «Баллада про великий путь» — по сходству основного внутреннего образа:

Великий путь!
Великий путь!
Когда идет состав-колосс,
В чугунном рокоте колес
Я слышу голос:
«Не забудь! —
Отец твой строил этот путь!» —
Кричит мне каждый паровоз...

Фильм «Воодушевление» поставлен не был. Понятно: сказались цензурные условия, но — не только они. Допустим даже, что, изменив своим правилам, сценарные инстанции разрешили бы запуск ленты, где все было «не созвучно эпохе», не оптимистично, и даже ощущались неконтролируемые подтексты. Все равно, думается, постановка бы не состоялась. В списке кинорежиссеров тридцатых годов вряд ли можно найти имя единомышленника и одиночувственника Платонова. Кроме того, кино только еще осваивало звук, и брать высоты платоновской прозы ему было бы очень трудно.

Это и потом, и даже в наши дни — задача недоступная. Единственная, может быть, удача досталась режиссеру А. Сокурову; будучи еще студентом ВГИКа, он снял ленту по Платонову — «Одинокий голос человека», в которой хоть как-то, хоть отдаленно присутствовало понятие о долготе времени и величине пространства.

Парение Платонова над временем и пространством продолжается. Вот — опубликовано «Воодушевление». И — рискнем предсказать — этим история рукописи не завершена. Сценарий ведь можно поставить. Сейчас. Сегодня. Или, допустим, завтра. В мире Платонова счет иной раз идет не на годы или десятилетия, а на века.

Так что — ничего не стареет.

И составы-колоссы всегда, в любое время дня и ночи, идут по Белорусской дороге, мимо тихого Армянского кладбища.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Собственный читательский опыт подсказывает, что редакционные вступления читаются обычно в последнюю очередь, когда любые мало-мальски интересные материалы номера уже прочитаны. Дабы и чисто физическое расположение материала было приведено в соответствие с этой иерархией читательского внимания, редакция решила /не найдя сил вовсе отказаться от искушения/ выступить с нижеследующим послесловием.

У такового есть свои несомненные преимущества.

Во-первых, мы, очевидно, обращаемся сейчас к тем, кому журнал показался достойным внимания. Иными словами, к **своему** читателю, что избавляет от необходимости рекламного панибратства в пользу доверительного разговора.

Во-вторых, нам нет надобности представлять отделы и рубрики журнала — читатель с ними уже познакомился. (Стоит только добавив, что такое трёхчастное деление — «Написано пером...» /литература, критика, библиография/; «Перекрёсток» /философия, культурология, история/; «Пристальный взгляд: ...» /отдельная личность, явление культуры, феномен

истории/ — такое деление будет воспроизводиться в большинстве последующих номеров.)

В-третьих, прочитанные материалы номера позволят представить, что же конкретно стоит за редакторскими декларациями. А в качестве последних нам хотелось бы сказать вот о чем.

Буквально за несколько недель до сдачи в набор первого номера, на российском радио состоялась беседа с историком Михаилом Гефтером, который, касаясь пристрастия многих наших политиков к громкой фразе, сказал — почти дословно — что «сегодня, быть может, больше всего губят Россию те, кто каждый день говорит о том, что Россия гибнет». Это замечание представляется нам совершенно справедливым и более чем актуальным. Несмотря на очевидные реальности, которые у всех нас — ходящих по одним и тем же улицам и простаивающих в одних и тех же очередях — перед глазами, нельзя превращать слова о развале и усталости в заклинание, а посыпание главы пеплом — в профессию.

Помимо трагической обреченности человека на страдания, болезни, смерть, у человеческого существования есть еще две — светлые, высокие /сколь ни странно звучат эти словосочетания/ — обреченности: на свободу и на созидание.

Ничто не заставляет мир быть таким, каков он есть. Даже физические законы — этот апофеоз незыблемости наличного порядка вещей — только констатация, но не объяснение и тем более не гарантия: электрон притягивается к ядру, Земля к Солнцу — мы можем до десятого знака вычислить **величину** этих сил, но какова их /перво-/**причина**, что заставляет эти силы **быть** или продолжать их быть **силами** — мы ответить не можем. «Если же соль потеряла силу, то чем сделаешь ее соленою?» Что можем мы ответить? — Соль солена потому, что она... соленая. Но это значит, что она беспричинно, сама по себе, **свободно** является таковой. А есть **А**, потому что оно **есть** А. Мир такой, потому что он таков. Нет никакой необходимости в том, чтобы то, что существует, существовало, и если, все-таки, оно существует, то только вследствие того, что так **есть**, т. е., вследствие **свободы**. А если свобода лежит в основании мира физических законов, то что говорить о мире человека?

Но эта свобода есть прежде всего свобода самовозрастания, созидания, строительства. Вне своей результативности /свобода для.../ она обращается в произвол /свобода от.../. И как индивид обречен на жизнь и смерть, личность обречена на свободу и созидание.

Часто бывает, что лучший ответ приходит в голову после того, как разговор закончен. Приступая к созданию журнала и пытаясь сформулировать интуицию его замысла нашим

первым собеседникам, мы столкнулись с трудностью внятного определения «авторского кредо» и «издательской платформы» — легче давались формулировки «апофатические»: журнал не есть узкополитический или строго экономический /хотя что, как не экономика и политика определяет нынче наше существование/, не есть собственно гуманитарный /хотя именно сейчас «человек со всех сторон» не может не быть центром всеобщего внимания/, не есть... и т. д. Оценивая эти попытки ретроспективно, понимаешь, что исходным, определяющим было, пожалуй, именно это: предощущение собственной свободы и потребность — пусть на микроскопическом, «квантовом» уровне, но — созидания. В области, в которой мы почувствовали способность хоть что-то сделать.

Сверхзадача журнала запечатлена в его названии — это **Россия сегодня**, попытка понять, что же кроется ныне за этим будничным в общем-то словосочетанием. У нас нет «ответов с решениями»; деятельность в **слове**, словом имеет своим существенным итогом новые вопросы, ответы на которые — результат жизни. Говоря словами одного из авторов нашего журнала — философа М.К. Мамардашвили, — мы хотели бы служить еще одной клеточкой «поля кристаллизации мысли», следуя в своем движении и редакторском выборе только нравственному чувству и стремлению к истине. Одно ясно наверняка: нынешние катаклизмы, каких — по масштабу возможных последствий — не так уж много даже в бурной российской истории /революция 17-го, реформы 1861, петровское время .../, невозможно понять **вне** собственной и мировой истории, и потому: точка **здесь и теперь** — не самоизоляция в настоящем и здешнем, но тот фокус, который должен собирать смысловые токи со всего временного и географического пространства культуры.

Редакторское послесловие — нечто в роде автозпитафии, а этот жанр требует краткости. Что еще добавить? Несколько замечаний технического порядка:

— журнал будет выходить 4 раза в год с двумя приложениями;
— раздел «Пристальный взгляд» в № 2 будет посвящен Марине Цветаевой;

— подписаться на журнал, заказать отдельные номера, выслать свои произведения и проч. можно по адресу: Москва, 125124, а/я № 268, «Здесь и Теперь».

Итак, журнал существует, пуповина перерезана, Вы переворачиваете последнюю страницу... Самое время загадать о будущем. Сегодня, сквозь бездну двух или трех — даже не дней — месяцев /и каких!/ оно кажется на редкость неопределенным, и все же: до свидания! Здесь и Теперь.

Д. Кудря, М. Немцов

НАШИ АВТОРЫ

ергей САМОЙЛЕНКО — поэт, автор книги стихов «Обратная перспектива» /Кемерово, 1991/.

ветлана МАКСИМОВА — поэт, автор книги стихов «Вольному яля» /М., 1988/.

танислав Бемович ДЖИМБИНОВ — кандидат филологических наук, оцент Литературного института им. Горького. Область научных интересов: русская и зарубежная литература, русская философия. втор предисловия и составитель антологии русской утопии «Вечное элнце» /М., 1979/, сборника «Американская поэзия в русских переводах XIX—XX вв.» /М., 1983/, автор работы по истории запрещенной книги в СССР «Эпитафия спецхрану?...» /Новый мир, 1990, № 5/.

арк Борисович ТУРОВСКИЙ — кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник НИИ культуры. Основная тема последних работ: философия культуры. Автор книги «Труд и мышление» /М., 1963/, статей в Философской энциклопедии (Дюркгейм, Интеллект, Неокантианство, Душа /в соавт. с Л. В. Петровским/ др.). Последние годы публиковался в журналах «Вопросы философии», «Философские науки», в сборниках Ростовского университета, НИИ культуры и др.

онид КОСТЮКОВ — прозаик, публиковался в журналах «Октябрь», «рал», «Соло», «Лепта» и др., в альманахе «Апрель», в книге «Московский круг» /М., 1991/.

ина Михайловна ШИЛОВА — кандидат искусствоведения, работает в НИИ киноискусства Госкино РФ, член редколлегии «Кинодических записок». Основные темы: современное отечественное киноискусство; музыка в кино. Автор монографий «Фильм и его музыка» /М., 1971/, «...и моё кино» /в печати/. Публикации в журналах и альманахах «Вопросы киноискусства», «Советская музыка», «киноведческие записки» и др.

иктор Семенович ЛИСТОВ — доктор искусствоведения, ведущий сотрудник НИИ киноискусства. Основные направления исследований: раннее русское кино; пушкиноведение. Автор монографии «История смотрит в объектив» /М., 1974/. Публикации в ежегодниках «Пушкин. Исследования и материалы», «Временник Пушкинской комиссии АН», в журналах и альманахах «Киноведческие записки», «Искусство кино» и др.

ак. 1308. Тираж 5 000 экз.

дакция журнала «Здесь и Теперь» выражает благодарность руководству сотрудникам типографии № 7 — Г. Д. Пересыпкиной, Т. Ю. Князевой, Г. Гацук, Л. И. Сафроновой и другим — всем тем, кто принял участие в издании этого номера.

торгово-техническая фирма



Инициатива

спонсор журнала



М.Л. Гаспаров
Метрическое соседство
Оды Сталину О.Мандельштама



М.К.Мамардашвили
Закон инаконемыслия



Андрей Платонов
Воодушевление (киносценарий)