

Ст. Рассадин  
Б. Сарнов



рассказы  
о литературе







Ст. Рассадин  
Б. Сарнов

**Р**ассказы  
о литературе

Москва  
"Детская  
литература"  
1977



8  
Р 24

Художник  
Н. Доброхотова

Р  $\frac{70803-448}{\text{М101(03)77}}$  479—77

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1977 г.

## **К ЧИТАТЕЛЯМ НАШЕЙ КНИГИ**

Обычно в предисловиях рассказывают о том, что читатель в книге может найти. Но тут случай особый. Это коротенькое предисловие мы пишем только для того, чтобы заранее сказать, чего в этой книге вы не найдете, вернее, чего в ней даже и искать не надо.

Книга эта — не учебник. Поэтому в ней ни в коем случае не надо искать последовательного и обстоятельного повествования об истории литературы, русской и мировой. Не найдете вы здесь и рассказов обо всех великих писателях и обо всех знаменитых книгах, которые, конечно, заслуживают того, чтобы о них рассказали. Наша цель совсем другая: рассказать вам о науке, именуемой скучным словом «литературоведение».

Мы знаем, что многие из вас увлекаются естественными и точными науками: физикой, химией, математикой, биологией. К сожалению, куда реже встретишь подростка, который с таким же увлечением говорил бы о литературе, и тем более о литературной науке.

Вот мы и хотим доказать вам, что литературоведение таит в себе множество загадок, ничуть не менее увлекательных, чем тайны физики или биологии.

Разумеется, это вовсе не значит, будто мы надеемся, что, прочитав нашу книгу, вы все эти загадки разгадаете и на все вопросы получите полный и окончательный ответ, а стало быть, на том и закончите ваше знакомство с литературоведением. Наоборот. Мы надеемся, что наша книга будет не концом этого знакомства, а только началом.

Литературоведение — наука не только интересная, но и очень сложная. Ее законы и загадки устанавливаются и решаются во многих книгах, и мы несколько не собираемся все эти книги заменить. Мы хотим совсем другого: приохотить к литературе и литературной науке тех ребят, которые считают эту область знания делом скучноватым. А тем, которые и без нас знают, что это не так, мы хотим помочь ориентироваться в безбрежном океане литературной науки.



## РАССКАЗ ПЕРВЫЙ

### Писатель выдумывает или это было на самом деле?



### ПО СЛЕДАМ ТЕХ, КОГО НЕ ВЫЛО

В Москве, на улице Воровского, которая раньше называлась Поварской, есть старый особняк. Можем даже сообщить его точный адрес: улица Воровского, дом № 52.

В этом доме сейчас помещается Союз писателей.

Но старые москвичи упрямо называют его «домом Ростовых». Именно этот дом, уверяют они, принадлежал графам Ростовым.

Вот по этим комнатам вихрем носилась двенадцатилетняя Наташа. Вот здесь она призналась в любви Борису Друбецкому. Вот сюда, в этот зал, вбежал стосковавшийся по дому Николай, забыв даже о своем друге Ваське Денисове, когда они вместо примчались в Москву из армии.

А ведь ни Наташи Ростовой, ни брата ее Николая, ни старого графа и его «графинюшки», ни Васьки Денисова никогда не существовало. Всех их выдумал Лев Николаевич Толстой...



В Америке есть маленький городок Ганнибал. В этом городе, на улице, которая называется Хилл-стрит, стоит небольшой дом с садом. Жители города называют его «дом Бекки Тэтчер».

Но никакой Бекки Тэтчер на самом деле никогда не было. Ее выдумал писатель Марк Твен...

В Тихом океане расположен небольшой архипелаг Хуан Фернандес. Он состоит из трех островов. Один из них (раньше он назывался Мас а Тьерра) теперь официально переименован в «Остров Робинзона Крузо».

Туристам, приезжающим сюда со всех концов земли, показывают «Пещеру Робинзона», а также другие следы, оставшиеся от пребывания Робинзона на этом острове. Предлагают, например, подняться на вершину Эль-Юнке, с которой Робинзон часто глядел в океан, надеясь увидеть парус.

Однако никакого Робинзона Крузо в действительности никогда не существовало. Его выдумал английский писатель Даниель Дефо...

В провинциальном французском городке Ри туристам охотно показывают дом, в котором жила несчастная Эмма Бовари. Показывают аптеку, где она купила яд, чтобы покончить с собой. Улицу, по которой любил гулять аптекарь Омэ в своих туфлях из зеленой кожи, в бархатном колпачке с кисточкой из золотой бахромы. Решетку, к которой привязывал свою лошадь Родольф Буланже, ожидая свидания с Эммой.

Между тем ни Эмма Бовари, ни Родольф Буланже, ни аптекарь Омэ никогда не жили на свете. Их выдумал писатель Гюстав Флобер...

В Лондоне, на улице Бейкер-стрит, на доме № 221б, укреплена мемориальная доска. Надпись на ней гласит, что здесь с 1881 по 1903 год жил и работал частный сыщик Шерлок Холмс.

Внимательные читатели рассказов о Шерлоке Холмсе помнят, конечно, как знаменитый сыщик спросил однажды своего друга Уотсона, сколько ступенек насчитывает лестница их дома. Бедняга Уотсон, разумеется, не смог ответить на этот простой вопрос. И Шерлок Холмс, улыбнувшись своей знаменитой иронической улыбкой, уведомил своего друга, что лестница эта состоит из семнадцати ступенек.

Так вот, если турист, желающий посетить квартиру Шерлока Холмса, окажется не в меру придирчивым и дотошным и за-

хочет сосчитать ступеньки этой лестницы, он убедится, что и в этом случае (как, впрочем, и во многих других) великий сыщик оказался прав: ступенек ровно семнадцать.

Поднявшись по этим семнадцати ступенькам, мы очутимся в той самой квартире, в которой некогда жил величайший детектив всех времен и народов.

«...На столе — отмычки, две револьверные пули. Словом, тот беспорядок, который всегда вызывал неудовольствие у доктора Уотсона. По всему, однако, видно, что Шерлок Холмс и его друг вынуждены были в спешке покинуть свою квартиру. Причем настолько быстро, что аккуратист Уотсон даже забыл положить свой стетоскоп в самшитовый футляр, тот самый, из-за которого шляпа доктора всегда торчала горбом (в те времена врачи носили свои стетоскопы под головным убором). Воспользуемся отсутствием хозяев и продолжим осмотр...

На великолепном викторианском камине, среди трубок, китов с табаком, перочинных ножичков, луп и наручников можно увидеть небольшую, безобидную на вид коробочку из слоновой кости. Однако именно она чуть было не убила Шерлока Холмса, о чем рассказано в «Умирающем детективе». В коробочке находилась иголка с ядом, которая выскакивала оттуда, стоило лишь приоткрыть крышку. Нельзя не обратить внимания и на персидскую туфлю, в которой «великий сыщик» хранил табак. А если заглянете в ведро с углем, то там, как вы и ожидали, обнаружите сигары. Прямо на полу разложена карта района Дортмунда — с ее помощью Холмс распутывал дело баскервильской собаки. А вот и пистолет, найденный на краю пропасти Рейхенбах, потерянный во время схватки с хитрым профессором Мориарти. Рядом любимца Холмса «Страдивари» — скрипка, на которой он так любил играть...»

Мы взяли описание квартиры на Бейкер-стрит из рассказа Романа Белоусова «Человек, который был Шерлоком Холмсом». Самим нам побывать в этой квартире не довелось.

Впрочем, при желании можно и не выезжая из Москвы получить документальное подтверждение того, что Шерлок Холмс действительно жил здесь, на Бейкер-стрит, 221б.

Если вы напишете письмо, адресованное мистеру Шерлоку Холмсу, и отправите его по этому адресу, вы обязательно получите ответ, в котором будет написано что-нибудь вроде:

«При всем уважении к вам, сэр, мы более не в состоянии передать мистеру Холмсу ваше письмо...»

Или:

«Полагаем, сэр, что вам следует узнать: мистера Холмса уже нет среди нас...»

«Уже нет». Значит, был.

А в то же время совершенно точно известно, что человек по имени Шерлок Холмс никогда не жил в доме № 221б по Бейкер-стрит. Никакого Шерлока Холмса на самом деле вообще не было. Так же, как не было Наташи Ростовской и Бекки Тэтчер, Робинзона Крузо и Эммы Бовари. Холмса выдумал английский писатель Артур Конан Дойл...

— Но позвольте! — скажете вы. — Если никакого Шерлока Холмса не было, откуда же взялась эта квартира? И лестница, насчитывающая ровно семнадцать ступенек? И кто отвечает на письма, приходящие в дом № 221б по Бейкер-стрит на имя Шерлока Холмса?

Квартира была искусно воссоздана по рассказам Конан Дойла поклонниками прославленного литературного героя, которых в Лондоне (да и не только в Лондоне) нашлось великое множество. А обязанность отвечать на письма, адресованные мистери Холмсу, взяла на себя страховая компания, разместившаяся в доме на Бейкер-стрит.

Но что касается самого Шерлока Холмса, то существует твердая уверенность, будто он «списан с натуры». Моделью для писателя, как говорят, послужил профессор Королевского госпиталя в Эдинбурге Джозеф Белл. Он, правда, никогда не был ни жильцом дома на Бейкер-стрит, ни профессиональным детективом, хотя, по слухам, владел дедуктивным методом ничуть не хуже самого Шерлока Холмса.

Да и относительно графов Ростовых точно известно, что, выводя их в своем романе, Толстой воспользовался историей собственной семьи, семьи Толстых.

Вот только к дому № 52 на бывшей Поварской улице ни Ростовы, ни тем более Толстые никакого отношения не имеют.

С этим домом (им владели князя Долгоруковы) вообще произошло некоторое недоразумение. Вопреки старому московскому преданию, будто именно в нем протекало действие многих глав «Войны и мира», исследователи достоверно установили, что этого быть никак не могло. Судя по подробностям местоположения дома Ростовых, которые упомянуты в романе, дом этот должен был находиться в другом конце Поварской: возле Арбата.

Рассказывают, что и сам Лев Николаевич Толстой, прослышав, что москвичи называют особняк Долгоруковых «домом Ростовых», заметил:

— Нет, это не тот. Для Ростовых он слишком роскошен. Ну, а «дом Бекки Тэтчер»? А «дом Эммы Бовари»? А «Остров Робинзона Крузо»? Как дело обстоит с ними?

Тут выдумки как будто бы и того меньше.

В так называемом «доме Бекки Тэтчер» в детские годы Марка Твена жила девочка, которую звали Лаура Хокинс. И ее-то, как говорят, Марк Твен вывел в своей книге под именем Бекки Тэтчер.

В доме, в котором якобы жила Эмма Бовари, на самом деле проживала некая Адельфина Кутюрье. Многие уверены, что свою Эмму Флобер списал именно с нее.

На острове Мас а Тьерра, называемом нынче «Островом Робинзона Крузо», некогда действительно провел несколько лет в полном одиночестве шотландский матрос Александр Селькирк. Существует мнение, что именно его Даниель Дефо описал в своем знаменитом романе под именем Робинзона.

Как видите, многие люди всерьез верят, что писатели описывают вполне реальных людей и реальные истории, случившиеся в жизни.

Но так ли это?

## НАТАША — ЭТО Я!

У жены Льва Николаевича Толстого, Софьи Андреевны, была младшая сестра Таня.

Таня Берс (Берс — это девичья фамилия жены Толстого) вышла впоследствии замуж за человека по фамилии Кузминский и стала называться Татьяна Андреевна Кузминская.

Так вот эта Татьяна Андреевна Кузминская написала в свое время довольно толстую книгу воспоминаний под названием «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне».

В этой книге она рассказывает о том, как Лев Николаевич, еще в пору ее детства, часто ходил к ним в дом и как атмосфера и вся жизнь этого дома были потом воссозданы им в романе «Война и мир».

Кузминская точно называет, кого именно из ее родственников и знакомых Толстой вывел в своем романе и под какими именами.

— Борис Друбечкой, — говорит о н а , — это Поливанов. Графиня Ростова — живая мама... А Наташа — это я!..

Литературоведы с большим вниманием отнеслись к утверждению Кузминской. Вопрос был досконально изучен, и оказалось, что для такого предположения имеются весьма и весьма серьезные основания.

Нечто подобное утверждал, оказывается, и сам Толстой.

8 декабря 1866 года Лев Николаевич написал письмо художнику Башилову, который работал над иллюстрациями к «Войне и миру». Толстой уделил особое внимание рисунку, на котором была изображена Наташа. Рисунок этот Толстой называет прелестным, но все-таки дает понять, что не худо было бы сделать другой, воспользовавшись в качестве образца фотографией (как тогда говорили, дагерротипом) Тани Берс.

«Я чувствую, — пишет Толстой Башилову, — что бессовестно говорить вам теперь о типе Наташи, когда у вас уже сделан прелестный рисунок; но само собой разумеется, что вы можете оставить мои слова без внимания. Но я уверен, что вы, как художник, посмотрев Танин дагерротип 12 лет, потом ее карточку в белой рубашке 16 лет и потом ее большой портрет прошлого года, не упустите воспользоваться этим типом и его переходами, особенно близко подходящими к моему типу».

Выходит, что и сам Толстой как бы подтвердил, что его Наташа — это Таня Берс. Во всяком случае, он прямо говорит, что облик Тани «особенно близко подходит» к созданному им «типу». А это уже не так мало.

Из этого можно заключить, что Толстой и в самом деле нередко описывал в романах живых людей, своих родственников, друзей, знакомых.

Кузминская уверена, что это так и есть.

Она приводит в своих воспоминаниях, например, такой случай:

«Я помню, когда вышел роман «Анна Каренина», в Москве распространился слух, что Степан Аркадьевич Облонский очень напоминает типом своим Василия Степановича Перфильева. Этот слух дошел до ушей самого Василия Степановича. Лев Николаевич не опровергал этого слуха. Прочитав в начале романа описание Облонского за утренним кофе, Василий Степанович говорил Льву Николаевичу:

— Ну, Левочка, целого калача с маслом за кофеем я никогда не съедал. Это ты на меня уже наклепал!

Эти слова насмешили Льва Николаевича...»

Как видим, Лев Николаевич довольно добродушно отнесся к слуху о том, что он вывел в своем романе живого человека, своего доброго знакомого. Он слуха этого даже не опровергал, а только посмеивался.

Но далеко не всегда дело ограничивалось шутками. Иногда слухи подобного рода немало его раздражали.

Был однажды такой случай.

Одна из княгинь Волконских запросила Л. Н. Толстого, правда ли, что под именем князя Андрея Болконского он вывел в романе «Война и мир» какого-то ее родственника.

Толстой ответил на это предположение с яростью, едва прикрытой общепринятыми формулами вежливости:

«Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил вас вспомнить обо мне, и в доказательство того, спешу сделать для вас невозможное, т. е. ответить на ваш вопрос. Андрей Болконский никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить...»

Желая, чтобы имена его героев звучали правдиво для слуха читателей, знающих отечественную историю, Толстой, называя своих персонажей, лишь слегка видоизменял подлинные, знакомые каждому русскому уху дворянские фамилии. Так появились в его романе Друбецкой, Болконский. (Слегка измененные подлинные фамилии: Трубецкой, Волконский и т. п.)

Эта замена в подлинной фамилии всего лишь одной буквы навела некоторых наивных читателей на мысль, что под видом Друбецкого в романе выведен какой-то реальный Трубецкой, а под видом Болконского — вполне конкретный Волконский. Оставалось только догадаться, кого именно из Волконских имел в виду писатель.

Догадок и предположений было много. И все они так огорчали Толстого, что в конце концов он даже написал специальную статью: «Несколько слов по поводу книги «Война и мир».

В этой статье он прямо и недвусмысленно заявил:

«Я бы очень сожалел, ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо; в особенности потому, что та деятельность, которая состоит в описании

действительно существующих лиц, не имеет ничего общего с тою, которую я занимался».

Заявление это вполне ясно и точно. Оно не допускает никаких двусмысленностей, никаких различных толкований. Из него определенно следует, что Татьяна Андреевна Кузминская ошиблась.

Выходит, Толстой даже и не думал описывать ее в своем романе под именем Наташи Ростовой...

Но тогда непонятно, зачем он так настоятельно рекомендовал художнику Башилову изучать «Танины дагерротипы», чтобы использовать их в работе над рисунком, изображающим Наташу Ростову.

Чем больше читаешь письма Толстого, тем заметнее кажется это противоречие.

С одной стороны, Толстой не устает подчеркивать, что описание действительно существующих или существовавших лиц не имеет ничего общего с работой настоящего писателя.

С другой стороны, он то и дело обращается к родственникам, друзьям и знакомым с такими просьбами:

«Таня, милый друг, сделай мне одолжение. Спроси у Саши, брата, можно ли мне в романе, который я пишу, поместить историю, которую он мне рассказывал...»

В одном из писем он прямо говорит, что у него в голове созрел план романа, в котором он хотел бы описать участника Бородинского сражения генерала Перовского:

«...Все, что касается его, мне ужасно интересно, и должен вам сказать, что это лицо, как историческое лицо и характер, мне очень симпатично. Что бы вы сказали и его родные? Не дадите ли вы и его родные мне бумаг, писем? с уверенностью, что никто, кроме меня, их читать не будет, что я их возвращу, не переписывая, и ничего из них не помешу. Но хотелось бы поглубже заглянуть ему в душу...»

Так что же, может быть, Кузминская все-таки была права? Может быть, Толстой просто не хотел посвящать широкую публику в секреты своего ремесла и сознательно утаивал истину?

## ЧАЦКИЙ — ЭТО Я!

Существует много статей и даже книг, специально посвященных одному вопросу: кто был реальным жизненным прообразом (как говорят в таких случаях, прототипом) Чацкого, героя знаменитой комедии Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от ума»?

Кандидатов на эту роль оказалось несколько. И все — люди знаменитые.

Одним из них называли, например, Джорджа Гордона Байрона.

Сперва кажется, что для такого предположения нет решительно никаких оснований.

В самом деле! Байрон — англичанин, Чацкий — русский. Байрон — великий поэт, Чацкий вроде бы никогда не подвизался на поэтическом поприще... Что может быть общего между двумя столь разными людьми?

Общее, однако, есть.

Примерно в то время, когда Грибоедов задумал «Горе от ума», в Европе широко распространился слух о сумасшествии Байрона. Слух этот был, разумеется, гнусной клеветой. Так же, как и тот слух, который распустили про Чацкого на балу у Фамусова. Причина и в том и в другом случае была одна и та же: общество клеветало на человека, не желавшего считаться с его законами.

Но это еще не главное совпадение.

Как вы, конечно, помните, клеветнический слух о сумасшествии Чацкого первой пустила Софья. Женщина, которую он любил, от которой был без ума, которую мечтал сделать своей женой.

Слух о сумасшествии Байрона распространила леди Байрон, жена поэта.

Байрон, разумеется, не читал комедии Грибоедова. Но, как видите, если бы он читал ее, у него были бы кое-какие основания сказать: «Чацкий — это я!..»

Во всяком случае, оснований для этого у него было бы никак не меньше, чем у Татьяны Кузминской считать себя Наташей Ростовою.

А теперь обратимся ко второму кандидату на эту роль. Он тоже поэт. Правда, не такой знаменитый, как Байрон, но имя его вам, наверное, известно: Вильгельм Кюхельбекер. Да, да,



тот самый. Кюхля. Лицейский товарищ Пушкина, один из тех, кто выйдет впоследствии со своими друзьями на Сенатскую площадь и закончит свои дни в сибирской ссылке.

Кюхельбекер был другом Грибоедова. Незадолго до того, как Грибоедов начал писать свою комедию, Кюхельбекер вернулся из Европы в Россию, точь-в-точь как и герой «Горя от ума» Чацкий.

И, главное, вернулся при следующих обстоятельствах.

Кюхельбекер был беден, путешествовать по Европе ему было не на что, и поехал он туда, будучи секретарем богатого вельможи Нарышкина, который заинтересовался этим «забавным чудаком» и решил ему благодетельствовать. Однако благоволения хватило вельможе ненадолго.

Находясь в Париже, Кюхельбекер прочитал в тамошнем «Атене» (Академическом обществе наук и искусств) лекции, отличавшиеся отчаянно вольнолюбивым духом. О том, что из этого вышло, рассказал в своем письме директор Царскосельского лицея Егор Антонович Энгельгардт:

«...Черт его дернул забраться в политику и либеральные идеи, на коих он рехнулся, запорол чепуху, так что Нарышкин его, от себя прогнал, а наш посланник запретил читать и наконец выслал его из Парижа. Что из него будет, бог знает, но если с ним что-нибудь сделают, то будет грех. Он свихнулся и более ничего...»

Вот как была оценена прямота, с какой Кюхельбекер высказал свои «либеральные идеи»: «рехнулся», «свихнулся». Совсем так же, как оценили прямоту Чацкого фамусовские гости.

Тогда-то высланный из Парижа Кюхельбекер и вернулся в Россию — через Кавказ, где, кстати сказать, повстречался со своим другом Грибоедовым. Так что Грибоедов получил эту историю, как говорится, из первых рук.

Неудивительно, что современники упорно сравнивали Кюхлю с Чацким.

Вы, конечно, помните знаменитый монолог Чацкого «А судьба кто?»:

...Или в душе его сам бог возбудит жар  
К искусствам творческим, высоким и прекрасным, —  
Они тотчас: разбой! пожар!  
И прослывет у них мечтателем! опасным!!

Ведь и Кюхельбекера называли опасным мечтателем. Своей пылкостью и горячностью, грозным взглядом и резким тоном он частенько вызывал смех в гостиных — совсем как Чацкий, который тоже был смешон в глазах Фамусовых, Скалозубов, Хлестовых, Загоречкиных... И даже в глазах самой Софьи!

— Я сам? не правда ли, смешон? —

спрашивает у нее Чацкий. И Софья откровенно отвечает:

Да! грозный взгляд, и резкий тон,  
И этих в вас особенностей бездна...

Люди, знавшие Кюхельбекера, видели здесь прямой намек на него. У него тоже была «этих особенностей бездна». Короче говоря, многие считали, что и у Кюхельбекера имелись причины сказать о себе: «Чацкий — это я!..»

Но почти все сходились на том, что больше всего прав на это имелось у третьего кандидата — Петра Яковлевича Чаадаева.

Вы, конечно, слышали об этом замечательном человеке. Хотя бы потому, что к нему обращено знаменитое пушкинское стихотворение: «Товарищ, верь: взойдет она, звезда пленительного счастья...»

Пушкин посвятил Чаадаеву и другие строки:

Он вышней волею небес  
Рожден в оковах службы царской;  
Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,  
А здесь он — офицер гусарский.

Даже и в этом беглом портрете можно углядеть сходство Чаадаева с Чацким. Чацкий ведь тоже в других обстоятельствах мог бы стать тираноборцем, как Брут, или государственным деятелем, как Перикл. Но, как и Чаадаев, он сперва влачил свои дни «в оковах службы царской» — был, судя по всему, офицером, потом вышел в отставку, уехал за границу, вернулся...

Не один Пушкин считал, что Чаадаев заслуживает блестящей будущности. Одно время в Петербурге ходили даже слухи, что император собирается сделать Чаадаева своим советником, может быть, даже министром. И для слухов были кое-какие

основания: служебная карьера Чаадаева шла резко вверх. Однажды царь вызвал Чаадаева к себе. Между ними был разговор, длившийся довольно долго. О чем они говорили, неизвестно, так как разговор происходил без свидетелей.

Затем последовал неожиданный и резкий разрыв.

На что-то похожее намекает Чацкому Молчалин:

Татьяна Юрьевна рассказывала что-то,  
Из Петербурга воротясь,  
С министрами про вашу связь,  
Потом разрыв...

Таких намеков на сходство с Чаадаевым в грибоедовской комедии рассыпано множество. Даже фамилия Чацкого и та похожа на фамилию Чаадаева. У этих фамилий один и тот же корень.

Да, не удивляйтесь: один. В первом варианте «Горя от ума» фамилия Чацкого писалась по-другому: «ЧАДский. Ведь звуки «дс» и «ц» произносятся очень похоже. А Чаадаева друзья обычно называли ЧАДаевым или Чедаевым — так легче было выговорить эту не слишком-то обычную фамилию. Пушкин даже в стихах так обращался к своему другу: «Чедаев, помнишь ли былое?..»

Короче говоря, едва Грибоедов закончил свою комедию и списки ее стали распространяться в публике, среди современников возникло убеждение, что в Чацком изображен именно Чаадаев. Пушкин даже спрашивал в одном письме: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чедаева...»

Так что, как видите, Чаадаев, пожалуй, с большим основанием, чем Кюхельбекер, и уж во всяком случае, чем лорд Байрон, имеет право считаться прототипом Александра Андреевича Чацкого.

Однако и им список кандидатов не исчерпывается.

Скажите, не напоминает ли вам что-нибудь вот этот монолог?

А я, быв жертвою коварства и измены,  
Оставляю навсегда те пагубные стены,  
Ту бездну адскую, где царствует разврат,  
Где ближний ближнему враг лютей, а не брат!  
Пойду искать угла в краю, отсель далеко,  
Где можно как-нибудь быть честным человеком!

Думаем, что наш вопрос вас прямо-таки обидит.

— То есть как это — не напоминает! — скажете в ы . — Еще как напоминает! Это же Чацкий!

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук!  
Бегу, не оглянусь! Пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок.  
Карету мне, карету!

И действительно, сходство несомненное. Здесь Чацкий почти буквально повторяет слова героя совсем другой комедии — мольеровского «Мизантропа». Ведь это Альцест, персонаж великого Мольера, вознамерился искать «угла» (или, как говорит Чацкий, «уголка»), где можно быть честным человеком и где может утешиться его оскорбленное чувство.

Впрочем, может быть, не Чацкий повторяет слова Альцеста, а Альцест слова Чацкого? Ведь как-никак речь не о самом Мольере, жившем задолго до Грибоедова, а о русском переводе?

Нет. Оказывается, русский переводчик «Мизантропа» Федор Кокошкин напечатал эти строки в 1816 году — за девять лет до того, как Грибоедов закончил свою комедию.

Да и вообще характер Чацкого, как об этом не раз уже писали, явно напоминает характер Альцеста, который мучится от необходимости жить среди чуждых ему людей.

Альцест у Мольера прямо говорит о себе:

Не создан я судьбой для жизни при дворе,  
К дипломатической не склонен я и г р е , —  
Я родился с душой мятежной, непокорной,  
И мне не преуспеть средь челяди придворной.

А вот что говорит о себе Чацкий:

Служить бы рад, прислуживаться тошно.

Когда Альцеста за пылкость и прямоту суждений называют безумцем и даже глупцом, он отвечает:

Тем лучше, черт возьми, мне этого и надо:  
Отличный это знак, мне лучшая награда!  
Все люди так гнусны, так жалки мне они!  
Быть умным в их глазах — да боже сохрани!

И, словно единомышленник и собрат, на эти его слова отзывается Чацкий:

Я странен? А не странен кто ж?  
Тот, кто на всех глупцов похож...

Как видите, если бы мольеровский Альцест прочел комедию Грибоедова (представим себе такую невозможную ситуацию), и он тоже вполне мог бы воскликнуть:

— Чацкий — это я!

На это у него было бы, может быть, не меньше прав, чем у Чаадаева.

Но и это еще не все...

В грибоедовские времена жил в Москве англичанин Эванс. Он прожил в России лет сорок, сильно обрусел, и знакомые даже звали его вполне по-русски: Фома Яковлевич.

По свидетельству одной его современницы, он был в приятельских отношениях с Грибоедовым и рассказывал о нем следующее:

«Разнесся вдруг по Москве слух, что Грибоедов сошел с ума. Эванс, видевший его незадолго перед тем и не заметивший в нем никаких признаков помешательства, был сильно встревожен этими слухами и поспешил его навестить. При появлении гостя Грибоедов вскочил с своего места и встретил его вопросом:

— Зачем вы приехали?

Эванс, напуганный этими словами, в которых видел подтверждение известия, дошедшего до него, отвечал, стараясь скрыть свое смущение:

— Я ожидал более любезного приема.

— Нет, скажите правду, — настаивал Грибоедов, — зачем вы приехали? Вы хотели посмотреть: точно ли я сошел с ума? Не так ли? Ведь вы уже не первый.

— Объясните мне, бога ради, — спросил англичанин, — что подало повод к этой басне?

— Стало быть, я угадал? Садитесь; я вам расскажу, с чего Москва провозгласила меня безумным.

И Грибоедов рассказал, тревожно ходя взад и вперед по комнате, что дня за два перед тем был на вечере, где его сильно возмутили дикие выходки тогдашнего общества, раболопное подражание всему иностранному и, наконец, подобострастное внимание, которым окружили какого-то француза, пустого бол-

туна. Негодование Грибоедова постепенно возрастало, и наконец его нервная, желчная природа высказалась в порывистой речи, которой все были оскорблены. У кого-то сорвалось с языка, что «этот умник» сошел с ума, слово подхватили, и те же Загорецкие, Хлестовы, гг. N. и Д. разнесли его по Москве.

— Я им докажу, что я в своем уме, — продолжал Грибоедов, окончив свой рассказ, — я в них пушу комедию, внесу в нее целиком этот вечер: им не поздоровится! Весь план у меня в голове, и я чувствую, что она будет хороша.

На другой же день он задумал писать «Горе от ума».

История эта сильно смахивает на легенду. Вряд ли так вот прямо, «на другой же день» после рассказанного тут эпизода Грибоедов задумал свою комедию. Да еще как бы со специальной целью: отомстить клеветникам. Этот рассказ наверняка содержит много преувеличений. И все-таки что-то похожее, вероятно, было. Может быть, слух о мнимом сумасшествии Грибоедова и не «разнесся по всей Москве». Может быть, кто-нибудь из обиженных его гневной речью в сердцах сказал, что «этот умник сошел с ума», и на том все и кончилось.

Но даже если сделать все эти осторожные поправки, то и тогда совпадение рассказанной тут истории со сценой, в которой Чацкий обличает «французика из Бордо», нельзя будет считать простой случайностью.

Да и как это может быть просто случайным совпадением! Ведь и Чацкого и Грибоедова ненавидело и преследовало одно и то же — фамусовское — общество!

Когда произошло восстание декабристов, Грибоедова арестовали и, как он выражался, «притянули к Иисусу», то есть привлекли к дознанию. Его доставили в главный штаб и пытались вытянуть у него все, что он знал или мог знать о заговоре декабристов.

О своем пребывании под арестом Грибоедов написал стихотворение, которое одна из его знакомых озаглавила: «Как Грибоедов определял мнение о себе московских дам». И эти московские дамы толковали об авторе «Горя от ума» точь-в-точь как фамусовские гости о Чацком:

— По духу времени и вкусу  
Он ненавидел слово «раб».  
— За то попался в главный штаб  
И был притянут к Иисусу.

— Ему не свято ничего...  
— Он враг царю!.. — Он друг сестрицын!..  
— Скажите правду, князь Голицын,  
Уж не повесят ли его?..

Не правда ли, так и кажется, будто эти реплики произносят графиня-внучка, Наталья Дмитриевна или Хлестова?

А однажды, когда Грибоедов был охвачен благородным порывом, небезызвестный Фаддей Булгарин отозвался о нем примерно так же, как Загорецкий о Чацком:

— Грибоедов в минуту сумасшествия!

Вот что говорил о Чацком Павел Афанасьевич Фамусов:

Ах! боже мой! он карбонари!

Или:

Он вольность хочет проповедать!

И вот что, по воспоминаниям очевидца, говорила о своем сыне Настасья Федоровна Грибоедова, крутая крепостница и ревнительница старых порядков:

— И карбонарий-то он, и вольнодумец...

Как видите, у Александра Андреевича Чацкого немало предшественников, и каждому из них он обязан теми или иными своими чертами.

Конечно, кое-что Грибоедов подсмотрел у одного из блистательнейших своих современников, у Чаадаева. Вероятно, помнил он, работая над «Горем от ума», о пылкой страстности и «странности» Вильгельма Кюхельбекера. Не исключено, что и история лорда Байрона каким-то образом, пусть мимолетно, подтолкнула его к созданию замысла комедии.

Ну, а как же Альцест?

Очень просто. Ни один писатель не начинает своей работы на пустом месте, как говорится, с нуля. У каждого есть свои учителя, предшественники. Каждый опирается на опыт мировой литературы. И нет ничего удивительного в том, что мольеровский Альцест тоже был одним из прообразов Чацкого. Только не «жизненным», а литературным.

И все-таки главный материал, из которого создается художественный образ, — это душевный и жизненный опыт самого писателя. Вот почему, что бы там ни было, есть один человек, который имеет наибольшее право сказать:

— Чацкий — это я!

Этот человек, конечно, сам Александр Сергеевич Грибоедов.

— Ну, хорошо, — скажете вы. — Допустим, с Чацким все было именно так. Но не всегда же писатель создает своего героя, как говорится, по образу и подобию своему. Вот, например, как бывает в живописи: один художник рисует автопортрет, а другой — портреты разных людей, которые ему позируют. Один выдумывает сюжеты для своих картин, а другой — честно рисует «с натуры». Наверное, и в литературе так же. Есть писатели, которые описывают свои собственные чувства и переживания. Но есть и другие! Они описывают в своих книгах разные истории, случившиеся в жизни с вполне определенными людьми. И наверняка при этом бывает и так, что ни один из этих людей ничем — ну, решительно ничем! — не похож на автора.

Верно, так тоже бывает. И сейчас мы вам расскажем именно такой случай.

## ЭММА — ЭТО Я!

Близкий друг Гюстава Флобера Максим Дю Кан рассказал в своих воспоминаниях о том, как Флобер принял решение написать свой знаменитый роман «Госпожа Бовари». Дело было так. Предыдущую книгу Флобера постиг жестокий провал. Страдая от равнодушия и непонимания читателей, Флобер со своими ближайшими друзьями, не желавшими оставить его в эту трудную минуту, провел бессонную ночь.

«В продолжение дня, который следовал за этой ночью без сна, — пишет Дю Кан, — мы сидели в саду и молчали, погруженные в печаль. Вдруг Буйлэ сказал:

— Почему бы тебе не написать историю Делонэ?

Флобер поднял глаза и с радостью вскричал:

— Вот это мысль!»

Многочисленные кропотливые исследователи установили, что именно так все и было. Факт, сообщенный в воспоминаниях Дю Кана, подтвержден ныне огромным количеством других, разысканных и установленных фактов.

Дю Кан только спутал фамилию героя: на самом деле его звали не Делонэ, а Деламар.

Вот что пишет по этому поводу один из исследователей творчества Флобера:



«Остается неопровержимым, что сюжет «Мадам Бовари» взят из реальной действительности и что он совершенно не выдуман. Уже сумели восстановить с большим приближением к реальной правде, с тщательно зафиксированными деталями, подлинную житейскую драму, разыгравшуюся в провинции. Ее героем был Эжен Деламар, который отбывал практику студента-медика выпускного курса в руанском госпитале под руководством отца писателя, Ахилла-Клеофаса Флобера. Семья Флобера поддерживала знакомство с Деламаром и после того, как последний устроился в Ри, в нескольких лье от Руана...»

Особенно пристальное внимание исследователей привлекла женщина, ставшая главной героиней романа. Как мы уже говорили, ее звали Адельфина Кутюрье.

Ученые до мельчайших подробностей восстановили всю жизнь Адельфины.

Жена писателя Метерлинка, Жоржетт Леблан, совершила специальное путешествие в Ри. После этого она написала книгу, которую так прямо и назвала: «Паломничество в страну мадам Бовари». Она разыскала стариков, которые помнили Адельфину еще молодой девушкой. Она встретила со служанкой Адельфины, восьмидесятирехлетней Августиной Менаж, и взяла у нее подробное интервью о том, как жила ее хозяйка. Разыскала дряхлого кондуктора дилижанса «Ласточка», столько раз возившего Эмму, то есть, простите, Адельфину.

Впрочем, надо ли просить прощения за эту невольную оговорку? Ведь, как мы уже убедились, исследователи чуть ли не установили полное тождество между реально существовавшей Адельфиной Кутюрье и героиней Флобера Эммой Бовари.

Казалось бы, уж тут-то все совершенно ясно. Никаких споров, дискуссий. И нет трех претендентов, как в случае с Чацким. И нет такого близкого литературного предшественника, каким был для грибоедовского героя мольеровский Альцест.

Одним словом, вроде бы точно и неопровержимо установлено, что единственным прообразом Эммы Бовари была Адельфина Кутюрье.

Однако нашелся еще один человек, который во всеуслышание заявил:

— Эмма — это я!

К этому заявлению нельзя было не прислушаться, потому что оно было сделано самим Флобером.

На первый взгляд оно может показаться странным и даже довольно нелепым.

Что может быть общего между пожилым холостяком, готовым лишить себя всех земных удовольствий ради того, чтобы неделями отшлифовывать какую-нибудь одну фразу, доводя ее до предельной выразительности, и мечтательной, легкомысленной, любящей удовольствия, слегка безвкусной молодой женщиной?

Но Флобер не солгал.

Он мог сказать «Эмма — это я!..», потому, что вложил в образ своей героини немалую часть собственной души, наделил ее своими сокровенными чертами, свойствами, особенностями. И кто знал об этом лучше, чем он сам?

То, что Флобер сказал про Эмму Бовари, в известном смысле имел бы право повторить каждый писатель.

С ничуть не меньшим основанием и Толстой мог бы заметить: «Наташа — это я!..»

Толстой, пожалуй, даже с большим основанием, чем кто бы то ни было.

Всю свою долгую жизнь Толстой вглядывался в себя, изучал, исследовал, анализировал собственную душу. На протяжении всей жизни, стараясь не пропускать ни одного дня, он вел дневник, мучительно стремясь закрепить в слове и понять каждый оттенок своего чувства, каждое свое душевное движение.

Именно с попытки заглянуть в себя, понять себя начинается у Толстого сложный путь создания литературного героя.

То, что Флобер сказал про свою Эмму, Толстой мог бы сказать и про Наташу Ростову, и про Анну Каренину, и про Андрея Болконского, и про Пьера Безухова, и про Левина, фамилию которого он не зря образовал от своего собственного имени.

Каждому из своих персонажей Толстой отдал какую-то часть себя. Андрею Болконскому — свое юношеское честолюбие, свои разочарования. Пьеру — свою застенчивость, свои любимые мысли. Наташе — свою страстность, свой бешеный азарт, свое обостренное чувство жизни.

Без этого все они не были бы такими живыми!

Но, разумеется, создавая художественный образ, писатель «строит» его не только из материала, взятого у себя. На это даже Толстого не хватило бы. Кое-что приходится брать и со стороны.

В воспоминаниях той же Кузминской есть такой эпизод:

«Я больна... Жар с каждым часом увеличивается... Слушая мои стоны и бред, Агафья Михайловна испугалась и пошла будить сестру. Через десять минут, как мне рассказывали, пришли Соня и Лев Николаевич... По словам Агафьи Михайловны, я встала с постели и в бреду пошла, не зная куда и зачем...

На другой день, когда бред прошел, Лев Николаевич спросил меня, что мне чудилось. Я... рассказала ему, что мне чудилось бесконечное поле, покрытое местами белой густой паутиной. Куда бы я ни шла, она ползла за мной, обвивала шею, ноги, грудь, и я не могла дышать и не могла уйти...

— То-то ты все повторяла в бреду: «Тянется, тянется, снимите с меня...», а Соня спросила: «Что снять?» А ты такая жалкая была и опять повторяла: «Тянется...», а про паутину не сказала, — говорил Лев Николаевич.

Этот бред Лев Николаевич вложил в уста князя Андрея...»

Кузминская, сама того не замечая, невольно опровергает тут свое давнее убеждение, что Наташа — это она.

Если бы Толстой действительно описывал Таню Берс под именем Наташи, он бы рассказ Тани о ее болезни использовал, скорее всего, для характеристики именно Наташи. Но ему этот рассказ почему-то больше пригодился для характеристики другого героя.

Крохотный эпизод этот (а таких эпизодов в работе каждого писателя тысячи) неопровержимо свидетельствует о том, что «списывание с натуры» — лишь одно из множества мелких, подсобных средств, которыми писатель пользуется в своей работе. Но это ни в коем случае не основное, не главное средство. Главное все-таки — это то, что дает писателю основание сказать о своем герое:

— Он — это я!..

Но тут у вас может возникнуть сомнение.

— Л а д н о , — нехотя согласитесь в ы . — Допустим, что так обстоит дело со всеми положительными героями. Ну, там с Чацким. Или с Наташей Ростовою. Или хоть с Эммой Бовари. Она, может, и не совсем положительная, но все-таки Флобер ей очень сочувствовал... А как же с отрицательными героями? Ведь писатели очень часто изображают в своих книгах лодырей, трусов, подлецов, предателей. Вот, например, Митрофанушка из «Недоросля». Неужели Денис Иванович Фонвизин, такой образованный человек, такой труженик, всерьез мог бы сказать о недочке Митрофане, имя которого стало в нашем языке привычным

обозначением невежды и лентяя, «Митрофан — это я!»? Или Швабрин из «Капитанской дочки». Неужели в этом подлом, отвратительном человеке Пушкин хоть сколько-нибудь — ну, хоть чуточку! — изобразил самого себя?

## А КАК ЖЕ ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ?

Однажды примерно такой же вопрос задали известному советскому писателю Юрию Олеше.

Олеша написал роман «Зависть», главным героем которого был Николай Кавалеров — несчастный человек, одержимый злобной, исступленной завистью. Кавалеров был изображен с такой пронзительной силой реальности, с таким личным пониманием самых потаенных уголков его души, что многие спрашивали у Олеша:

— Неужели в Кавалерове вы хоть частично изобразили себя?

А иные просто решили, что Николай Кавалеров — это и есть писатель Юрий Олеша.

Отвечая на этот вопрос, Олеша говорил:

«В каждом человеке есть дурное и есть хорошее. Я не поверю, что возможен человек, который не мог бы понять, что такое быть тщеславным, или трусом, или эгоистом. Каждый человек может почувствовать в себе внезапное появление какого угодно двойника. В художнике это проявляется особенно ярко, и в этом — одно из удивительных свойств художника: испытать чужие страсти.

В каждом заложены ростки самых разнообразных страстей — и светлых и черных. Художник умеет вытягивать эти ростки и превращать их в деревья.

...Образ труса, — продолжал Олеша, — я могу создать на основе чрезвычайно ничтожных воспоминаний детства, при помощи памяти, в которой сохранился намек, след, контур какого-то, может быть, только начавшегося действия, причиной которого была трусость».

Это признание очень многое объясняет.

Самый храбрый человек хоть раз в жизни да испугался. Самый бескорыстный — хоть раз да позавидовал. Кто из нас в детстве не завидовал обладателю прекрасной авторучки, редкой марки, сверкающего гоночного велосипеда? Значит ли это, что

все мы — закоренелые завистники? Нет, конечно. Потому-то Олеша и говорит о свойстве художника «испытать чужие страсти». Чужие! Не свои! Но чтобы достоверно, правдиво, проникновенно, то есть художественно, изобразить «чужую страсть», писатель во что бы то ни стало должен найти в своей душе хоть крошечный, хоть самый ничтожный росток этой страсти. Только тогда он сможет, как говорил Олеша, вытянуть этот росток и превратить его в дерево.

Герой «Войны и мира» Андрей Болконский накануне Аустерлицкого сражения признается самому себе:

«Я никогда никому не скажу этого, но, боже мой! что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена, — самые дорогие мне люди, — но, как ни страшно и неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать».

Князь Андрей — один из самых обаятельных образов мировой литературы. Он умен, справедлив, благороден. Но чувство, завладевшее им в этот раз, — дурное, темное чувство. Жутко представить себе, что такой человек, как князь Андрей, мог испытывать нечто подобное. И уж вовсе невозможно вообразить, что это жестокое, холодное тщеславие, этот предельный эгоизм хоть в малой степени были свойственны самому Толстому, человеку, который не только всю жизнь проповедовал любовь к людям, но и сам в глазах всего человечества олицетворял собою совесть мира.

Но вот что говорил о тщеславии Толстой — уже по отношению к самому себе:

«Я много пострадал от этой страсти, — записывает он в дневнике, — она испортила мне лучшие года моей жизни и навек унесла от меня всю свежесть, смелость, веселость и предприимчивость молодости».

Оказывается, Толстому были мучительно знакомы чувства, владевшие душой князя Андрея, — эта, как говорил сам писатель, «непонятная страсть». Она не давала ему покоя уже в ранней юности, преследовала его всю жизнь.

Что же, быть может, это дает нам основания разочароваться в Толстом? Заставляет нас меньше преклоняться перед его великой душой?

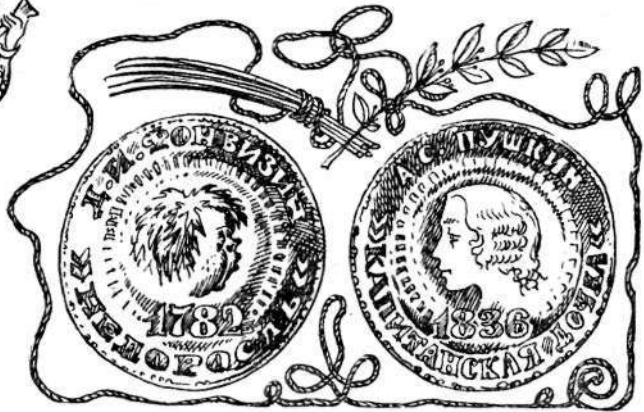
Совсем напротив!

Великий человек велик не тем, что душа его стерильно чиста, как дистиллированная водичка. Он велик тем, что даже мимолетное дурное чувство мучит его, причиняя нестерпимую боль.

Возможно, создавая образ плохого человека, писатель оттого и способен так глубоко проникнуть в его темную душу, что ненавидит все плохое прежде всего в самом себе.

А кроме того, когда мы говорим, что каждый писатель даже об отрицательном своем герое может сказать «Он — это я!», мы имеем в виду еще и другое.





## РАССКАЗ ВТОРОЙ

### По образу и подобию своему



### ЭТО — МОЙ НАПОЛЕОН!

Библейская легенда утверждает, что творец Вселенной создал человека «по образу и подобию своему».

Писателя тоже не зря называют творцом. Ведь и он каждого своего героя создает в точном соответствии с этой древней формулой.

Но тут сразу возникает один недоуменный вопрос. Бывают же книги, где рассказывается о людях, которые жили на самом деле. Скажем, у Толстого в «Войне и мире» действуют не только Наташа и Андрей Болконский, которых не существовало в действительности, но и Наполеон, и Кутузов, и Багратион. Они-то существовали!

Выходит, Лев Толстой мог бы сказать не только «Наташа — это я!», но и «Наполеон — это я!» Не смешно ли это?

Ну что ж, давайте разберемся, так ли уж это смешно, как кажется...



Когда в суде допрашивают свидетелей, очевидцев преступления, почти всегда их показания существенно расходятся. Очень часто бывает, что, скажем, из пяти свидетелей ни один не повторяет версию другого. У каждого — своя версия.

Естественно предположить, что в лучшем случае только один из них говорит правду, а остальные — лгут.

Оказывается, ничего подобного. Все искренни. Все убеждены, что рассказывают о событии точь-в-точь так, как оно происходило на их глазах. Но каждый при этом заметил и почувствовал что-то свое. В зависимости от своего характера, опыта, настроения. Все говорят правду. Но говорят так, как они ее себе представляют.

Нечто похожее происходит и в искусстве.

Одно и то же жизненное явление разные художники видят по-разному. И по-разному изображают.

Интересно, что бы вы сказали, если бы мы сравнили фонвизинского Митрофана с героем пушкинской «Капитанской дочки» Петрушей Гриневым?

Наверное, вы бы возмутились:

— Зачем же сравнивать таких разных людей? Что между ними общего? Митрофан — тупой, хамоватый, невежественный. А Петруша Гринев — смелый, благородный, честный. Над Митрофаном Фонвизин издевается, а Пушкин своего героя любит...

С этим трудно спорить. Пушкин действительно не только любит своего героя, но и отдает ему собственные любимые мысли. А уж Митрофан... Даже если бы Фонвизин захотел подарить ему свои мысли, тот бы их просто не понял.

И тем не менее...

Крупнейший русский историк Василий Осипович Ключевский утверждал, что Митрофан и Петруша воплощают в себе одно и то же социальное и историческое явление: «Это самый обыкновенный, нормальный русский дворянин средней руки».

Вспомните «Капитанскую дочку»:

«...Доложили, что мусье давал мне свой урок. Батюшка пошел в мою комнату. В это время Бопре спал на кровати сном невинности. Я был занят делом. Надобно знать, что для меня выписана была из Москвы географическая карта. Она висела на стене безо всякого употребления и давно соблазняла меня доброю бумагой. Я решился сделать из нее змей и, пользуясь сном Бопре, принялся за работу. Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй На-

дежды. Увидя мои упражнения в географии, батюшка дернул меня за ухо, потом подбежал к Бопре, разбудил его очень неосторожно и стал осыпать укоризнами. Бопре в смятении хотел было привстать и не мог: несчастный француз был мертво пьян... Батюшка за ворот приподнял его с кровати, вытолкал из дверей и в тот же день прогнал со двора... Тем и кончилось мое воспитание.

Я жил недорослем, гоняя голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками...»

Ну что? Разве не похожи как две капли воды Петрушино воспитание и учение Митрофана?

Похожи — вплоть до мельчайших совпадений. «Упражнения в географии» Петруши — и Митрофановы познания в «географии». Бопре, который «в отечестве своем был парикмахером», — и его двойник Вральман, прежде служивший кучером. Общее у Петруши и Митрофана и их пристрастие к голубятне...

И все-таки, что ни говори, Митрофан вызывает к себе одно отношение, а Петруша — совсем другое. В чем же дело?

По-видимому, Фонвизин и Пушкин относились к «нормальному русскому дворянину средней руки» очень по-разному. Фонвизин видел в нем преимущественно черты, достойные осмеяния. Вот он и написал на эту тему сатирическую комедию. А Пушкин отнесся к тому же дворянину средней руки с симпатией и сочувствием. И сделал его привлекательным, милым, честным, добрым — во всех отношениях положительным героем.

А может быть, все объясняется гораздо проще? Может быть, все дело в том, что Фонвизин и Пушкин писали об одном и том же явлении, но не об одном и том же человеке? Пушкин мог выбрать себе в герои какого-нибудь «положительного» недоросля, а Фонвизин взял «отрицательного». Только и всего!

Но, оказывается, бывает и так, что два писателя описывают одного и того же человека. А в результате получаются персонажи столь же непохожие друг на друга и даже противоположные друг другу, как фонвизинский Митрофан и пушкинский Петруша.

Припомним знаменитые лермонтовские строки:

...Скрестивши могучие руки,  
Главу опустивши на грудь,  
Идет и к рулю он садится  
И быстро пускается в путь.

Несется он к Франции милой,  
Где славу оставил и трон,  
Оставил наследника сына  
И старую гвардию он...

На берег большими шагами  
Он смело и прямо идет,  
Соратников громко он кличет  
И маршалов грозно зовет.

Но спят усачи гренадеры —  
В равнине, где Эльба шумит,  
Под снегом холодной России,  
Под знойным песком пирамид.

И маршалы зова не слышат:  
Иные погибли в бою,  
Другие ему изменили  
И продали шпагу свою...

Зовет он любезного сына,  
Опору в превратной судьбе;  
Ему обещает полмира,  
А Францию только себе!..

Это «Воздушный корабль» — стихи, воспевающие Наполеона. Да, именно воспевающие, потому что для автора их, Михаила Юрьевича Лермонтова, Наполеон был романтическим героем, противостоящим низким и пошлым людям, окружавшим поэта.

А вот другой писатель. И совсем другой Наполеон:

«Император Наполеон еще не выходил из своей спальни и оканчивал свой туалет. Он, пофыркивая и покряхтывая, поворачивался то толстой спиной, то обросшей жирной грудью под щетку, которою камердинер растирал его тело. Другой камердинер, придерживая пальцем склянку, брызгал одеколоном на выхоленное тело императора с таким выражением, которое говорило, что он один мог знать, сколько и куда надо брызнуть одеколому. Короткие волосы Наполеона были мокры и спутаны на лоб. Но лицо его, хоть опухшее и желтое, выражало физическое удовольствие...»

Вот этот другой Наполеон смотрит на портрет сына, того самого, о котором так трогательно говорит Лермонтов:

«С свойственной итальянцам способностью изменять произвольно выражение лица, он подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности. Он чувствовал, что то, что он скажет и сделает теперь, — есть история. И ему казалось, что лучшее, что он может сделать теперь, — это то, чтобы он с своим величием... выказал, в противоположность этого величия, самую простую отеческую нежность. Глаза его отуманились, он подвинулся, оглянулся на стул (стул подскочил под него) и сел на него против портрета. Один жест его — и все на цыпочках вышли, предоставляя самому себе и его чувству великого человека».

Это — Толстой. «Война и мир».

Подумать только, какая разница! У Лермонтова — гордый изгнанник, идущий, несмотря на свое униженное положение, «смело и прямо»; у Толстого — самодовольный лицемер, жеманничавший перед самим собою, даже свои отцовские чувства превращающий в фальшивую актерскую позу. Там — «могучие руки». Здесь — выхоленное, жирное тело. В стихах — одинокий человек, преданный живыми и покинутый мертвыми. В прозе — барин, окруженный лакеями, кто бы они ни были, камердинеры или маршалы.

У Толстого, как вы, может быть, слышали, была своя философия истории. Он не верил в то, что течение истории хоть сколько-нибудь зависит от царей, полководцев и других исторических деятелей. Он был убежден, что события принимают тот или иной оборот вовсе не по их воле, а под влиянием совершенно иных, от них не зависящих причин и законов. И лучший полководец или государственный деятель, по его убеждению, будет тот, кто отойдет в сторону и даст событиям самим развиваться в нужном направлении. «Главное, — говорил он, — это не мешать течению событий».

Именно таким полководцем, мудро понимающим эту свою роль, изобразил Толстой Кутузова.

А Наполеон выглядит в его романе таким ничтожеством еще и потому, что он в своем тщеславном ослеплении совершенно уверен, будто управляет событиями, руководит ими. На самом деле эта его уверенность — всего лишь жалкий самообман.

Лермонтов, напротив, был убежден в том, что личность Наполеона наложила сильный отпечаток на ход исторических событий. Наполеон недаром изображается в его стихотворении кормчим, ведущим судно:

Скрестивши могучие руки,  
Главу опустивши на грудь,  
Идет и к рулю он садится...

Этими же самыми могучими руками — такова естественная логика лермонтовского образа — этот незаурядный человек держал некогда руль другого корабля: он вел корабль мировой истории.

Образ этот традиционен для русской поэзии. Почти в тех же выражениях Пушкин писал о Петре Великом:

Сей шкипер был тот шкипер славный,  
Кем наша двинулась земля,  
Кто придал мощно бег державный  
Рулю родного корабля...

Как видите, Толстой и Лермонтов по-разному относились и к личности Наполеона, и к той роли, которую эта личность сыграла в истории бурного девятнадцатого века.

Но и Лермонтов, восхищавшийся императором Франции, и Толстой, ненавидевший и презиравший его, сделавший Наполеона воплощением лицемерной пошлости, — оба могли бы сказать:

— Наполеон — это я!

Что значило бы:

— Это мой Наполеон! Я писал не Наполеона вообще, но своего Наполеона. Вернее, свое отношение к Наполеону...

Так всегда поступает художник. В красках, в звуках, в словах он воплощает свое отношение к миру. Свое, как говорили в старину, мирозерцание. Или, как сказали бы мы сегодня, мировоззрение.

## СТО ПЯТЬДЕСЯТ ДОН ЖУАНОВ

Невозможно себе представить читателя, которому было бы неизвестно имя Дон Жуана. Кто встречал его в комедии Тирсо де Молина или Мольера, кто — в опере Моцарта, кто — в драматической поэме Алексея Константиновича Толстого, кто — в маленькой трагедии Пушкина, кто — в повести Мериме, кто — в романе Байрона, кто — в рассказе Чапека, кто — в новелле Гофмана, кто — в стихотворении Брюсова, кто... Впрочем, пере-

числить их — безнадежное занятие. Если бы мы взялись называть их всех, нам пришлось бы выделить под один этот список целую главу, никак не меньше. Ведь мировая литература насчитывает около ста пятидесяти Дон Жуанов!

И у каждого писателя свой Дон Жуан, не похожий на соотечественников.

Согласно преданию, в Испании четырнадцатого века действительно жил дворянин Дон Хуан Тенорио, отчаянный авантюрист, безбожник, дуэлянт, пользовавшийся огромным успехом у женщин. Каждый из писателей, бравшийся за «донжуановскую» тему, использовал эти сведения и создал своего Дон Жуана, не похожего на других.

Если бы случилось такое чудо и все Дон Жуаны, когда-либо созданные воображением писателей, сошлись бы вместе, не обошлось бы без беды. Или, по крайней мере, без доброй потасовки. Потому что сказать про этих Дон Жуанов, что они разные, — значит еще очень слабо выразиться. Многие из них прямо-таки противоположны друг другу по своим характерам. Даже враждебны.

Один из этих Дон Жуанов — грязный соблазнитель, бесчестный убийца, даже вор.

Другой — искатель романтического идеала, тоскующий без истинной, высокой, вечной любви.

Третий попадает в такое тяжелое положение. Он любит женщину и знает, что любим ею. Но он не может открыть ей, кто он — ведь некогда, в честном поединке, им был убит ее муж. Поэтому он прячется под чужим именем. Но в минуту решительного свидания он открывает возлюбленной свое подлинное имя, рискуя жизнью и тем, что для него дороже жизни — ее любовью. Он и представить себе не может, чтобы лгать любимой.

Четвертого... О, четвертого все это ничуть не смутило бы. Он спокойно придет на свидание в чужом плаще, выдавая себя за другого человека. Его логика проста и цинична: какая разница, что поцелуй назначается не ему? Ведь целовать-то будут его, а не кого-нибудь другого!

За пятого его слуга готов в огонь и в воду: так он любит своего господина. А шестого слуга честит последними словами:

«— Мой хозяин — величайший из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собака, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в черта, который живет, как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал...»

Вот какое разнообразие! А у одного писателя Дон Жуан вовсе даже и не мужчина, а переодетая женщина!..

Вы думаете, в мировой литературе такой урожай только на Дон Жуанов?

Ничего подобного.

Мы вам рассказали всего только о двух Наполеонах, но это совсем не значит, что их только два и есть. Кроме Лермонтова и Толстого своего («моего») Наполеона создали Пушкин и Тютчев, Виктор Гюго и Бернард Шоу, Генрих Гейне и Василий Андреевич Жуковский... Да мало ли кто еще! Сто пятьдесят Наполеонов, может быть, и не наберется, но уж за несколько-то десятков мы ручаемся. Мы ведь упомянули сейчас только классиков; а стоит вам сегодня выйти из дому, как на афише ближайшего кинотеатра вы вполне можете увидеть рекламу фильма «Ватерлоо», рассказывающего о Наполеоне мрачном, сильном, трагическом. Пройдете еще с полкилометра — и, глядишь, наткнетесь на объявление о польской кинокомедии «Марьяся и Наполеон», где знаменитый император, как и положено персонажу комедии, рассмешит вас не хуже Остапа Бендера.

И так не только с Наполеонами. Предоставляем вам самим возможность подсчитать, сколько в литературе наберется Петров Первых, Иванов Грозных, Юлиев Цезарей...

Но тут вы вполне можете задать нам такой вопрос:

— И все-таки — кто же из них настоящий?

Что касается Дон Жуанов, то с ними все более или менее ясно.

Самый первый, реальный Дон Жуан, хоть и жил в самом деле, но было это бог знает когда, и никому точно не известно, как он выглядел и какой у него был характер. Так что, в конце концов, нет никакой беды в том, что каждый писатель представлял себе Дон Жуана таким, каким хотел.

А вот как быть с Митрофанушкой и с Петрушей Гриневым? Если верить историку Ключевскому, который утверждал, что и Фонвизин в Митрофане, и Пушкин в Гриневе изобразили одно и то же социальное явление, нам придется, наверное, сделать вывод, что кто-то из них изобразил это явление правильно, а кто-то — исказил историческую правду.

Ну, а что касается Наполеона, тут вообще все выглядит в высшей степени странно. О Наполеоне-то уж наверняка историки точно известно, каким он был на самом деле. Сохранились многочисленные его портреты, жизнеописания, оставленные

современниками, исторические документы. Наполеон сам оставил мемуары, в которых подробно описал свою жизнь.

Казалось бы, тут уж совсем просто выяснить, какой из двух Наполеонов настоящий. Иначе говоря, выяснить, кто написал о Наполеоне правду: Лермонтов или Толстой?

Не мог же Наполеон одновременно быть таким, как у Лермонтова, и таким, как у Толстого! Разве может так быть, чтобы два человека высказали об одном и том же предмете две принципиально разные точки зрения и при этом оба оказались правы?

Оказывается, может.

Начнем с Митрофанушки и Петруши.

Ключевский считал, что Пушкин изобразил дворянского недоросля XVIII века «беспристрастнее и правдивее Фонвизина. У последнего, — говорил он, — Митрофан сбивается в карикатуру, в комический анекдот. В исторической действительности недоросль — не карикатура и не анекдот...»

Противопоставляя судьбу среднего русского дворянина шумной судьбе высшего дворянства, находившего приют в столичной гвардии, Ключевский писал:

«Скромнее была судьба наших Митрофанов. Они всегда учились понемногу, сквозь слезы при Петре I, со скукой при Екатерине II, не делали правительство, но решительно сделали нашу военную историю XVIII века. Это — пехотные армейские офицеры, и в этом чине они протоптали славный путь от Кунерсдорфа до Рымника и до Нови. Они с русскими солдатами вынесли на своих плечах дорогие лавры Минихов, Румянцевых и Суворовых...» И дальше Ключевский говорил: «Недаром и капитанская дочь М. И. Миронова предпочла добродушного армейца Гринева остроумному и знакомому с французской литературой гвардейцу Швабрину. Историк XVIII века остается одобрить и сочувствие Пушкина и вкус Марьи Ивановны».

Историк Ключевский прав во многом — но только не в своем отношении к фонвизинскому «Недорослю». Митрофан вовсе не «сбивается в карикатуру», хотя он и задуман автором как образ сатирический. И Пушкин, и Фонвизин — оба они сказали о дворянском недоросле правду. Просто Фонвизин сгустил отрицательные свойства недорослей (о которых упоминает и Ключевский: «Учились понемногу... сквозь слезы... со скукой»).

Для Пушкина время Митрофанов и Гриневых стало уже историей. А Фонвизин, современник Митрофана, заботился об



исправлении существующих нравов. Ведь человеку, как и обществу, иногда бывает очень полезно увидеть свои пороки сквозь увеличительное стекло.

Кстати, говорят, что комедия Фонвизина имела и самое прямое действие. По мнению иных его современников, Митрофан был карикатурой на знакомого Фонвизину дворянского мальчика Алексея Оленина. И карикатура произвела на юного Оленина такое впечатление, что он набросился на учебу, учился в Страсбурге и Дрездене, стал одним из образованнейших людей России и даже президентом Академии Художеств...

Как видите, оба — и Пушкин и Фонвизин — написали правду. Но Фонвизин высветил одну сторону этой правды, а Пушкин сосредоточил свое внимание в основном на другой ее стороне.

То же самое можно сказать и о двух Наполеонах: Наполеоне Лермонтова и Наполеоне Льва Толстого.

Сперва эта мысль несколько ошарашивает. Ведь все знают, что Наполеон был человеком яркого и незаурядного таланта: великий полководец, мощный государственный ум. Даже враги Наполеона этого не могли отрицать.

А у Толстого — ничтожный, тщеславный, пустой человечиска. Олицетворенная пошлость. Нуль. О какой же правде тут можно говорить?

И все-таки когда читаешь в «Войне и мире» страницы, посвященные Наполеону, так и хочется сказать: какая правда!

Может быть, все дело в огромном художественном даре Толстого? Может быть, обаяние его таланта помогло ему даже неправду сделать достоверной и убедительной, прямо-таки неотличимой от правды?

Нет. Такое даже Толстому было бы не под силу.

Впрочем, почему «даже Толстому»? Именно Толстой-то и не мог выдавать неправду за правду. Потому что чем крупнее художник, тем острее он ощущает необходимость говорить только правду.

Очень точно сказал об этом один русский поэт:

— Неумение найти и сказать правду — недостаток, который никаким умением говорить неправду не покрыть.

Изображая Наполеона, Толстой стремился выразить ту правду, которая была спрятана от глаз, лежала глубоко под поверхностью общеизвестных фактов.

Толстой показывает придворных, маршалов, камергеров, лакейски пресмыкающихся перед императором:

«Один жест его — и все на цыпочках вышли, предоставляя самому себе и его чувству великого человека».

Рядом с описанием ничтожных, мелких, показных чувств Наполеона слова «великий человек» звучат, конечно, иронически. Даже издевательски.

Толстой вглядывается в поведение наполеоновской челяди, анализирует, изучает природу этого пресмыкательства. Он ясно понимает, что все эти титулованные лакеи смотрят на своего повелителя униженно и подобоострастно только потому, что он их повелитель. Тут уже никакого значения не имеет, велик он или ничтожен, талантлив или бездарен.

Читая эти толстовские страницы, мы понимаем: будь даже Наполеон полнейшим ничтожеством, все было бы точно так же. Так же подобоострастно смотрели бы на своего хозяина маршалы и лакеи. Так же искренне считали бы они его великим человеком.

Вот какую правду хотел выразить — и выразил — Толстой. И эта правда имеет самое прямое отношение к Наполеону и его окружению, к природе единоличной деспотической власти. А оттого, что Толстой нарочно сгустил краски, нарисовав вместо реального Наполеона злую карикатуру на него, эта правда стала лишь еще более очевидна.

Кстати говоря, правда Толстого нисколько не противоречит той картине, которую создал Лермонтов в стихотворении «Воздушный корабль».

Поскольку и то и другое — правда, они и не могут противостоять друг другу.

Лермонтов изобразил Наполеона поверженного и одинокого. Он сочувствует ему, потому что этот Наполеон перестал быть могущественным властелином. А властелин, потерявший власть, никому не страшен и не нужен:

Зарыт он без почестей бранных  
Врагами в сыпучий песок...

И те самые маршалы, о подобоострастии которых с презрением писал Толстой, остались верны себе: они с тем же подобоострастием служат новым властелинам. Они не слышат и не хотят слышать его трагического зова:

И маршалы зова не слышат:  
Иные погибли в бою,

Другие ему изменили  
И продали шпагу свою.

Итак, оба Наполеона — «настоящие», хотя и разные.

### ОТНЫНЕ БУДЕТ ТАКИМ!

Жил в Ленинграде блистательный молодой ученый Юрий Николаевич Тынянов.

Он был образованнейшим человеком, великолепным знатоком русской литературы, и поверьте, что все эти восторженные эпитеты: «блистательный», «образованнейший», «великолепный» — являются всего лишь скромной правдой.

Совсем молодым человеком Тынянов стал профессором Ленинградского университета, и на его лекции собирались студенты чуть не всех вузов, да и те, кто по возрасту никак не мог быть студентом. Уже в ту пору Тынянов был автором солидных научных трудов на самые разные темы: о Пушкине и о теории пародии, о Тютчеве и о проблемах стиховедения, о словаре Ленина и о друге Пушкина, поэте-декабристе Кюхельбекере.

Надо сказать, что до Тынянова поэзия Кюхельбекера была мало кому известна. Собственно говоря, почти никому. Тынянов, по существу, заново открыл этого поэта и подготовил первое серьезное издание его сочинений.

И вот тут произошло неожиданное. Неожиданное прежде всего для самого Тынянова.

Одно издательство, носящее не очень понятное название «Кубуч», обратилось к нему с просьбой, а вернее, с литературным заказом. Его попросили написать небольшую брошюру о Кюхельбекере. По замыслу издательства Тынянов должен был написать обычную литературоведческую книгу, в том же духе, в каком он писал раньше. Ну, может быть, чуть более популярную, так как брошюра была предназначена для широкого читателя.

Тынянов не очень охотно взялся за эту работу. А вернее, совсем неохотно: он был занят своими научными делами, и писать популярные книжонки ему казалось занятием совсем не интересным. Если бы не нужда в деньгах, которую он тогда испытывал, может быть, ему и в голову не пришло бы заниматься подобными делами.

Однако пришлось согласиться. И вот тут-то и Тынянова и издательство «Кубуч» ждала неожиданность.

Начав писать биографию Кюхельбекера, Тынянов вдруг написал роман. Увлекательнейший исторический роман... Впрочем, что вам о нем рассказывать? Вы и без нас его прекрасно знаете. Это — «Кюхля».

Так в советской литературе появился замечательный исторический писатель Юрий Тынянов.

Вслед за «Кюхлей» Тынянов написал свой второй исторический роман — «Смерть Вазир-Мухтара». Этот роман рассказывал о судьбе и трагической гибели Александра Сергеевича Грибоедова.

«Вазир-Мухтара» прочитал Алексей Максимович Горький, большой поклонник тыняновского таланта. И написал автору восторженное письмо. Горький писал, что старая русская литература не знала исторических романов такого высокого класса. А про образ главного героя, самого Грибоедова, он сказал так:

— Должно быть, он таков и б ы л . — И добавил слова, на которые мы бы хотели обратить ваше особенное внимание: — А если и не был — теперь будет!

Это значило, что Грибоедов получился у Тынянова таким живым, таким подлинным, таким достоверным, что именно этот, выдуманный, созданный воображением писателя образ и войдет отныне в наше сознание как настоящий Грибоедов.

Но позвольте! Почему мы говорим «выдуманный»? Ведь мы же только что сказали, что Тынянов был великолепным знатоком той исторической эпохи, о которой писал. Ведь он наверняка изучил целую гору исторических материалов и документов, прежде чем приняться за свой роман!..

Да, это верно.

Его знание людей той далекой эпохи, изучению которой он посвятил себя смолоду, было поистине поразительно.

Корней Иванович Чуковский, который очень хорошо знал Тынянова, с восхищением вспоминал о редкостном его даре в полном смысле слова перевоплощаться в людей давно минувшей эпохи, говорить их голосами, передавать их жесты, их манеру речи:

«Я помню, как полнокровно, с каким изобилием живописных подробностей изображал он у меня на ленинградской квартире легкомысленного, чванного, скупого и все же милого какой-то обаятельной детскостью Сергея Львовича Пушкина, в голубом галстуке, в крисс-комиссариатском мундире, и потом, когда я прочитал в его незаконченном романе страницы, посвященные

Сергею Львовичу, я вспомнил, что уже видел этого человека — у себя на квартире, на Кирочной улице...»

Так было не с одним Сергеем Львовичем, а со всеми, о ком рассказывал Тынянов.

«Если бы , — говорит Корней Иванович, — во время наших разговоров ко мне в комнату вошел, например, Бенедиктов, или, скажем, Языков, или Дружинин, или Некрасов с Иваном Панаевым, я нисколько не удивился бы, потому что и сам под гипнозом тыняновской речи начинал чувствовать себя их современником».

Тынянову словно бы и не надо было становиться историческим писателем — он всегда им был. Не надо было переселяться к своим героям — он всегда жил среди них:

«Все писатели были для него Николаи Филиппычи, Василии Степаньчи, Алексеи Феофилактычи, Кондратии Федорьчи. Они-то и составляли то обширное общество, в котором он постоянно вращался».

Это вспоминает все тот же Корней Чуковский.

Так о какой же выдумке может идти речь, если Тынянов так досконально все знал про своих героев?

И все-таки слово «выдуманные» в применении к тыняновским героям вполне уместно.

Чтобы убедиться в этом, давайте послушаем самого Тынянова.

Рассказывая о том, как он работает над своими историческими романами, Тынянов сказал однажды такую удивительную фразу:

— Там, где кончается документ, там я начинаю.

И, объясняя эту мысль, он довольно непочтительно отозвался об исторических документах. Казалось бы, такое недоверие к документу выглядит несколько странно. Особенно в устах ученого. На чем же еще основывать историку свои представления о далекой эпохе, если не на документах?

Но Тынянов знал, что говорит. Он говорил так именно потому, что был очень хорошим историком.

Прежде всего, говорил он, «представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов». Именно поэтому он считал, что главная задача исторического романиста — это найти разгадку для тех обстоятельств жизни героя, о которых не сохранилось никаких документов.

В 1960 году вышла в свет книга С. В. Шостаковича «Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова». В этой книге подробно рассказано о последних днях Грибоедова и о его гибели. В руках у автора было много документов. И благодаря им он совершенно точно установил, какую зловещую роль сыграли в трагедии Грибоедова английские дипломаты. Да, автор книги пришел к неопровержимому выводу: именно интриги английской миссии, направленные против русского влияния в Персии, были главной причиной разыгравшейся драмы — разгрома русской миссии и гибели почти всех работников русского посольства в Тегеране. В том числе и самого посла — Вазир-Мухтара, как называли его персы, и гениального русского поэта Александра Сергеевича Грибоедова, как называем его мы с вами.

«Весною 1828 года, — говорится в этой книге, — во время пребывания Грибоедова в Петербурге, там «случайно» оказался один из активных противников русского влияния на Среднем Востоке капитан Кемпбелл, секретарь британской миссии в Тавризе... При встрече с Грибоедовым в Петербурге Кемпбелл бросил русскому посланнику весьма недвусмысленное предупреждение:

— Берегитесь! Вам не простят Туркманчайского мира!..»

А вот какие интересные факты сообщает автор книги про самую трагедию, происшедшую в Тегеране:

«Многотысячная толпа, в полном смысле потерявшая всякий человеческий облик, омывшая руки в крови защитников миссии, штурмом берет дворы британского посольства, убивает русских, грабит русское имущество в британской миссии и одновременно бережно относится к имуществу, составлявшему британскую собственность... Мыслимо ли вообще представить, чтобы обезумевшие фанатики во время резни русских четко отличали бы «дружественное» — британское от «вражеского» — русского, если бы не было среди них подстрекателей и вожаков, надлежащим образом наставленных организаторами разгрома русской миссии. Недаром Макниль писал своей жене в феврале 1829 года: «Я не сомневаюсь, что был бы в Тегеране в такой же безопасности, как и везде...»

Итак, точно установлено: были подстрекатели из числа членов английской миссии. А имя одного из подстрекателей даже названо — это Джон Макниль, секретарь и врач английской миссии в Персии.

Виновники наконец-то разоблачены!

— Пойдите! — наверняка прервет нас кто-нибудь из читателей. — Почему «наконец-то»? Да эти виновники давным-давно известны! И не только каким-нибудь там специалистам-историкам. Я сам читал про это в романе Юрия Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара»!

Да, верно. Все это есть в романе Тынянова. И про интриги англичан. И про подстрекателей. И даже про самого Джона Макниля.

Вот что рассказывает Тынянов о визитах доктора Макниля во дворец шаха, где Макниль лечил шахских сыновей:

«Он заставлял их разевать рты, щупал им животы и ставил очистительное в присутствии самого шаха... Возможно, доктор Макниль щупал не только детские пульсы. Возможно, говорили не только о жабе и сыпях...»

Догадаться, на что намекают последние фразы, не так уж трудно. Тем более что этому эпизоду в романе предшествует другой, в котором действует уже сам глава английской миссии полковник Макдональд:

«Полковник часто сидел, курил и думал об этом.

Если персияне выплатят все сполна русским...

Но тогда сможет ли Персия объединиться с Турцией?

Она обнищает вконец, и даже не стоит ей платить после этого двести тысяч туманов в год, согласно договору...

И тогда прощай, влияние английское, долго и упорно, как растение, привезенное из-за моря, насаждавшееся им...

И полковник Макдональд проводит вечера напролет, запершись наглухо в кабинете с доктором Макнилем, который спокоен, как всегда...»

А спустя еще несколько страниц мы читаем:

«— Вернуть Ходже все его имущество и наградить по-царски. Склонить обещаниями. Когда же он выйдет из посольства, убить его, — было предложение Алаяр-Хана.

Доктор Макниль еще утром в разговоре с Алаяр-Ханом одобрил этот план...»

После этих строк зловещая роль Макниля выявлена до конца.

Да, тот, кто читал роман «Смерть Вазир-Мухтара», не слишком-то много нового узнает об интригах английских дипломатов в Тегеране.

Но интересно тут совсем другое.

Историческое исследование С. В. Шостаковича было опубликовано, как мы уже говорили, в 1960 году. А роман «Смерть Вазир-Мухтара» был закончен Тыняновым в 1926 году. То есть на тридцать четыре года раньше!

Многих фактов об интригах Макниля, на которые ссылается историк, Тынянов не знал. Он их выдумал. Сочинил. Вообразил. Домыслил. А через много лет после того, как роман был написан, вдруг выяснилось, что выдуманные писателем факты, мысли и разговоры его героев были на самом деле!

То, что Горький сказал о «Смерти Вазир-Мухтара», относится, конечно, не только к этому роману. Самое интересное, что это относится и к тем романам и повестям, в которых выведены реальные исторические лица, жившие не в какие-то там стародавние времена, а бывшие современниками и даже знакомыми автора книги. Иногда даже друзьями его.

Вот, например, «Чапаев» Фурманова.

Дмитрий Фурманов, как известно, был комиссаром чапаевской дивизии, непосредственным участником всех тех событий, которые решил описать. Казалось бы, уж тут-то чего выдумывать! Возьми да и опиши все, как было.

А можно было поступить даже еще проще.

Сражаясь бок о бок с Чапаевым, ежедневно споря и даже ссорясь с ним, Фурманов прекрасно понимал, какой интерес все это будет представлять когда-нибудь в будущем. Поэтому даже тогда, в непосредственной гуще событий, он старался записывать самое интересное, вел дневник.

Можно было просто-напросто взять этот свой дневник времен гражданской войны, слегка перестроить его, чтобы не было длиннот и повторов, отредактировать, поправить да и отдать в печать.

Сперва именно такая мысль и пришла Фурманову в голову:

«...Кинулся к собранному ранее материалу, в первую очередь к дневникам.

Да, черт возьми! Это же богатейший материал. Только надо суметь его скомпоновать...»

Но едва только он вплотную приступил к работе, как сразу же начались сомнения.

«Я мечусь, мечусь, мечусь... — записывает он в своем дневнике. — Ни одну форму не могу избрать окончательно...»

О том, какого рода были эти метания, в чем именно сомневался Фурманов, приступая к работе над своей книгой, дает



очень ясное представление одна коротенькая запись в его дневнике:

«О названии «Чапаеву»

- |                            |  |
|----------------------------|--|
| 1) Повесть...              | 4) Художественно-историческая хроника... |
| 2) Воспоминания            | 5) Историческая баллада...               |
| 3) Историческая хроника... | 6) Картины                               |
|                            | 7) Исторический очерк...                 |

Как назвать? Не знаю...»

Перебирая все эти варианты будущего названия своей книги, Фурманов мучился, разумеется, не только и не столько над тем, как назвать ее. В действительности его мучил совсем другой, неизмеримо более важный вопрос: как ее писать.

«Пойду в редакцию «Известий», — пишет он, — читать газеты того периода, чтобы ясно иметь перед собой всю эпоху в целом, для того, чтобы не ошибиться, и для того, чтобы наткнуться еще на что-то, о чем не думаю теперь и не подозреваю...»

И вот он кидается от одного варианта к другому, не зная, на чем ему остановиться, в каком направлении двигаться. Написать мемуары? Честное и безыскусственное свидетельство очевидца? Или тщательно документированную историческую хронику? Или отважиться на то, чтобы попытаться создать настоящее художественное произведение — повесть?

Наконец, вопрос формулируется четко и ясно. Все промежуточные варианты отбрасываются, остается только два — крайних, прямо противоположных, взаимоисключающих:

1. Если возьму Чапая, личность исторически существовавшую, начдива 25, если возьму даты, возьму города, селенья, это уже будет не столько художественная вещь, повесть, сколько историческое (может быть, и живое) повествование.

2. Кой-какие даты и примеры взять, но не вязать себя этим в деталях. Даже и Чапая окрестить как-то по-иному, не надо действительно существовавших имен — это развяжет руки, даст возможность разыграть фантазии.

Об этих двух точках зрения беседовал с друзьями. Склоняются ко второй.

Признаться, мне она тоже ближе...»

Чем дальше шла работа, тем больше Фурманов склонялся ко второй точке зрения. И наконец эта вторая точка зрения победила.

Чапаев в его книге сохранил свое подлинное имя, он так и остался Чапаевым. Но этот фурмановский Чапаев, вероятно, уже довольно далеко ушел от своего реального прототипа. Как всегда бывает в художественном творчестве, в дело вмешалась писательская фантазия, выдумка. И в результате получился не «моментальный снимок», не фотографическая карточка, приложенная к анкете. Возник живой образ, индивидуальный, узнаваемый, неповторимый.

Писатель Виктор Шкловский в одной из своих книг рассказывал о том, как отмечалось столетие со дня гибели Пушкина. После митинга, после официальных речей был парад пушкинских героев. Проехали на тройках Пугачев со своими соратниками. Потом проехала в кибитке «капитанская дочка» — Маша Миронова.

«За кибиткой капитанской дочки ехал с пулеметом Чапаев.

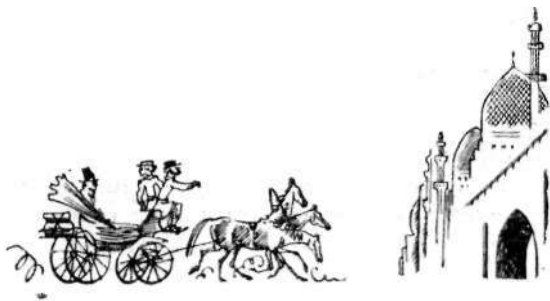
Отряд осоавиахимовцев не мог представить себя без пулемета, а национальный праздник не мог обойтись без Чапаева.

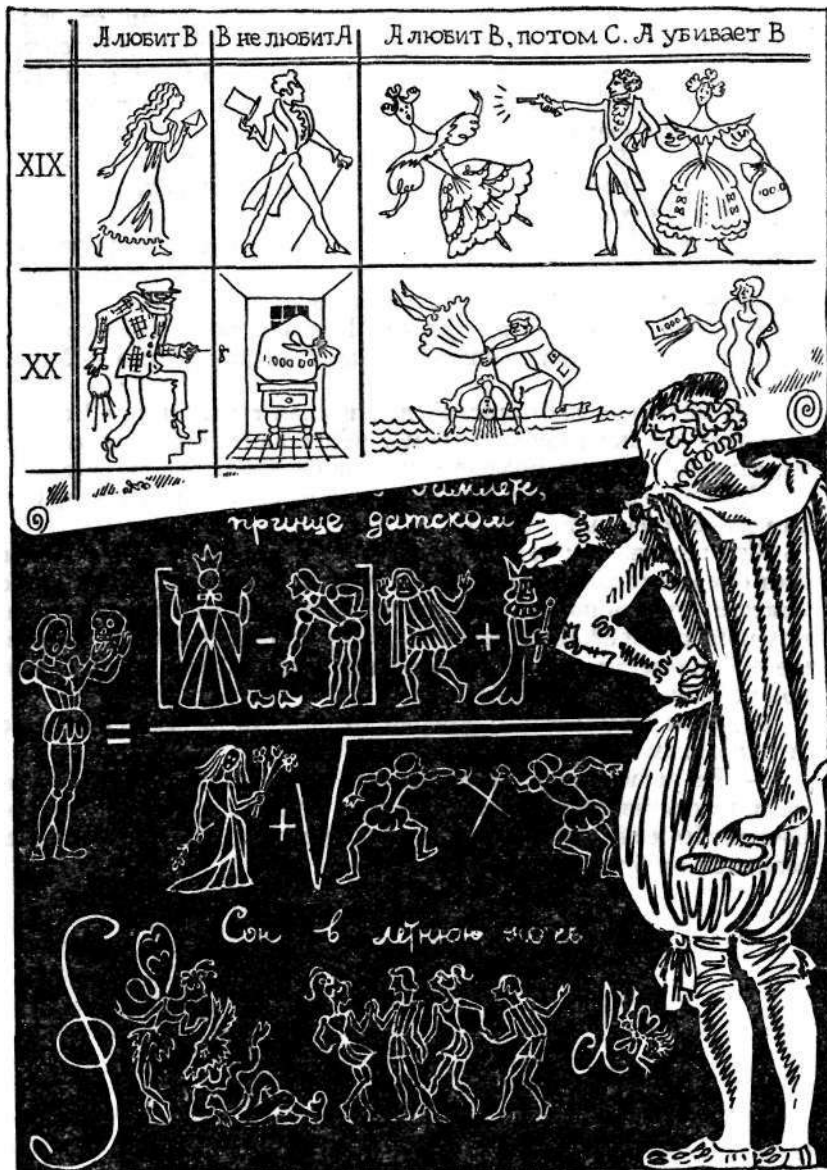
Чапаев, — добавляет Шкловский, — ехал за Пугачевым, был сам на себя очень похож...»

Что это значит: сам на себя? На какого «себя» был похож этот самостоятельный Чапаев? На того ли «начдива 25», которого никто из участников праздника не видел? Или на героя фурмановского романа? Или, наконец, на артиста Бабочкина, сыгравшего Чапаева в кино? И что все-таки хотел сказать своей странной репликой Шкловский?

А хотел он сказать примерно то же, что сказал Горький о тыняновском Грибоедове. То есть:

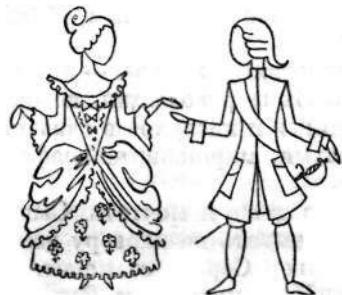
— Не знаю, точно ли таким был настоящий, реальный Чапаев, каким изобразили его писатель Фурманов или артист Бабочкин. Но если даже и не был, то отныне и навсегда в нашем сознании он будет таким.





## РАССКАЗ ТРЕТИЙ

### Выдумывает ради правды



**A + B = ЛЮБОВЬ**

Как вы думаете, сколько на свете сюжетов?

Наверное, вопрос этот покажется вам не слишком осмысленным. Разве можно на него ответить? Это ведь все равно что спросить: сколько звезд на небе? Или сколько капель в океане?

Но некоторые дотошные люди задались целью точно подсчитать, сколько всего сюжетов существует во всей мировой литературе. И самое удивительное, что они пришли к выводу, будто не так-то уж их и много. Кто-то назвал цифру 36. А кто-то и вовсе смехотворно маленькую цифру — 12 или 14.

Как же это может быть? Ведь мировая литература насчитывает сотни тысяч, может быть, даже миллионы повестей, рассказов, романов, пьес, поэм, баллад, легенд, мифов. И в каждом произведении — свой сюжет.

Но люди, занявшиеся подсчетом сюжетов, так не думали. Они были уверены, что дело обстоит несколько иначе. Разные

писатели, говорили они, пишут свои произведения на один и тот же сюжет. И можно взять, скажем, двадцать, или пятьдесят, или даже сто разных произведений, внимательно в них взглянуть — и выяснится, что сюжет во всех этих разных книгах один и тот же.

Ну вот возьмем, например, такую историю.

В провинциальном французском городке в бедной семье рос мальчик. Звали его Жюльен Сорель. С самых малых лет он чувствовал в себе огромные, незаурядные силы. Он мечтал выдвигаться, стать большим человеком — знатным, богатым, влиятельным.

Родись он двумя десятилетиями раньше — это не составило бы для него особого труда. Была революция, потом — наполеоновские войны. Дети плотников и пастухов в сказочно короткие сроки становились генералами, маршалами, графами и герцогами.

Но сейчас об этом нечего даже и мечтать. Сын плотника в лучшем случае может рассчитывать на карьеру домашнего учителя или секретаря. И Жюльен Сорель становится учителем в доме господина де Реналь. У господина де Реналь есть жена, еще сравнительно молодая и красивая женщина. Жюльен стремится покорить ее сердце. Отчасти потому, что она ему нравится. Отчасти потому, что она стоит гораздо выше его по своему положению в обществе.

И вот госпожа де Реналь полюбила Жюльена.

Некоторое время они были счастливы, а потом перед Жюльеном внезапно открылась возможность уехать в столицу, стать секретарем важного вельможи — герцога де ла Моль.

Жюльен покидает госпожу де Реналь и переезжает в Париж. И тут история повторяется. Он влюбляет в себя юную дочь своего господина — красавицу Матильду де ла Моль. Матильда без ума от Жюльена, он тоже любит ее всей душой. Уже отец Матильды дал свое согласие на их брак. Жюльена сделают офицером гвардии, перед ним открывается головокружительная карьера.

Но госпожа де Реналь, обезумев от ревности, пишет письмо, которое должно воспрепятствовать браку Жюльена с Матильдой. Все погибло! Все мечты Жюльена разлетелись вдребезги! Все силы души Жюльена слились в одно пламенное чувство: ненависть к той, которая разбила его счастье. Он приезжает к ней и убивает ее.

Теперь уж точно все кончено. Человек, перед которым еще вчера была открыта блистательная карьера и путь к счастью, стал преступником. Его ждет казнь.

Это «Красное и черное» — самый знаменитый роман Стендаля. Одна из лучших книг французской литературы. И скоро вы поймете, с какой целью мы пересказали ее так нарочито упрощенно.

А вот другая история.

Молодой американец, выросший в бедной семье, мечтает разбогатеть, выбиться в люди. Он знакомится с девушкой, влюбляется в нее. Она отвечает ему взаимностью. Они любят друг друга и мечтают о женитьбе, вот только он подзаработает еще немного денег.

И вдруг наш герой (его зовут Клайд Гриффитс) встречает другую девушку. Может быть, она и не лучше и не красивее его любимой. Но она богата. А деньги для Клайда Гриффитса имеют такую огромную цену, что в их золотом сиянии мгновенно потускнел облик его прежней возлюбленной.

Богатая девушка влюбляется в Клайда. Если Клайд женится на ней, он будет богат и счастлив. Все мечты его сбудутся.

Но как быть с ней, с его прежней возлюбленной, которая ни о чем не подозревает?

Клайд отправляется с ней на озеро, покататься на лодке. В его душе зреет страшный план. Она не умеет плавать: один неловкий толчок, один поворот весла — и он будет свободен!

И вот все свершилось так, как было задумано. И Клайд Гриффитс, вчера еще полный сил, стремлений и надежд, становится преступником. Его ждет электрический стул.

Это «Американская трагедия» Теодора Драйзера.

Стендаль написал свой роман о людях и событиях, которые могли произойти только во Франции. И только в определенную историческую эпоху, наступившую после революции и наполеоновских войн.

Драйзер рассказал о типичной судьбе молодого американца. Он тоже был убежден, что все, рассказанное им, могло произойти только в Америке. Недаром он назвал свой роман «Американской трагедией».

Но людей, стремившихся все сюжеты мировой литературы свести к тридцати шести или даже к четырнадцати, эта разница не интересовала. Их интересовало то общее, что есть в этих двух разных книгах. А общим, по их мнению, тут был сюжет. Ведь

сюжет в их понимании — это что-то вроде алгебраической формулы, в которую можно подставить любое арифметическое выражение, любые числа.

Вот как, следуя такой примитивной логике, можно было бы свести к единой формуле сюжет этих двух книг.

Обозначим героя, как это принято в алгебре, буквой А. Его первую возлюбленную буквой В. Вторую возлюбленную — буквой С. Выйдет такая формула: А любит В. Но потом А хочет жениться на С. Этому браку мешает В. Тогда А убивает В.

Вот и вся нехитрая формула, в которую целиком укладывается сюжет «Красного и черного» Стендаля и «Американской трагедии» Драйзера.

Не подумайте, пожалуйста, что мы нарочно придумали сравнение с алгеброй, чтобы попроще объяснить смысл этой теории сюжета.

Сторонники этой теории как раз и пытались как можно больше произведений разных эпох и народов свести к какой-нибудь единой алгебраической формуле.

Вот, например, была у них такая формула:

«А любит В, В не любит А; когда же В начинает любить А, то А уже не любит В».

Догадайтесь, к какому произведению она относится?

Оказывается, ко многим. Например, к поэме великого итальянца Ариосто «Неистовый Роланд». И к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». И даже к нашему «Евгению Онегину».

Да, да, не удивляйтесь! Вспомните историю взаимоотношений Евгения Онегина и Татьяны Лариной. Когда Татьяна любит Онегина, Онегин ее не любит. А когда влюбляется он, Татьяна его отвергает.

А то, что у Шекспира героиня больше не любит своего прежнего возлюбленного под влиянием выпитого колдовского напитка, а у Пушкина Татьяна отказывается от онегинской любви, потому что она «другому отдана», — это ведь уже совсем другая тема. Сторонники «алгебраической» теории были убеждены, что на сюжете произведения эта разница никак не отражается.

У них получалось, что сюжет — это как бы готовый каркас, скелет, который можно взять и механически перенести из одного произведения в другое, нарастив новое мясо или, еще того проще, надев на него другие одежды.

## К НАМ ЕДЕТ РЕВИЗОР...

Сейчас мы вам коротко расскажем содержание одной старой русской комедии, написанной в первой трети прошлого века и ныне почти совершенно забытой.

Дело происходит в маленьком уездном городе. В доме городничего собрались местные чиновники. Тут судья, почтмейстер, смотритель уездных училищ...

— Да что вы, разыгрываете нас, что ли? — засмеетесь вы. — Ничего себе, забытая комедия! Это же «Ревизор» Гоголя! Кто его не знает?..

Если вы так скажете, можете считать, что мы вас действительно разыграли. Потому что это вовсе не «Ревизор».

Но продолжим наш пересказ.

Итак, в доме городничего — гости. Почтовый экспедитор приносит свежую почту. И городничий обнаруживает в ней очень важное письмо.

— Вот важная новость! — восклицает он. — Слушайте, слушайте все! Это ко всем касается!

— Что, что такое? — наперебой спрашивают гости.

Городничий таинственно объясняет:

— Это пишет ко мне один из служащих в губернаторской канцелярии: он у меня на пенсии. — И начинает читать письмо. — «Почтенный благодетель, Фома Фомич! Имею честь поздравить вас с наступлением теплой погоды и приятных дней... При сем извещаю вас, что его превосходительство господин губернатор получил какие-то бумаги из Петербурга, но еще к нам не переданы, и потому мне не известно их содержание, а когда узнаю, то сообщу... Причем спешу вас уведомить — держите ухо востро! Через ваш город поедет важная и знатная особа, но кто, неизвестно... Много писать не смею. Он едет якобы в Крым, но имейте предосторожность; он выезжает завтра и по расчету будет вместе с сим письмом».

Теперь вы, конечно, и сами видите: это не «Ревизор». Другие реплики. Другой, совсем не гоголевский стиль. Пьеса эта называется «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе», а написал ее в 1827 году (за восемь лет до появления «Ревизора») известный в те времена писатель Квитка-Основьяненко.

Да, это не «Ревизор». Но сходство просто поразительное! Тем более, вот что происходит у Квитки-Основьяненко дальше.



В город приезжает молодой человек из столицы. Человек пустой, мелкий — недаром автор наградил его фамилией Пустолобов. И этот самый Пустолобов, задумав жениться на богатой местной барышне, выдает себя за знатную персону. За столичного ревизора. Он с важным видом спрашивает чиновников о делах. Берет у городничего пятьсот рублей — будто бы взаймы. И вдобавок много врет и хвастает.

— Мне отдыхать? — говорит он, когда городничий угодливо спрашивает, не утомился ли его гость. — Что же было бы с Россией, ежели бы я спал после обеда?

Или:

— Кому я поверю государственные дела? Когда в Петербурге не могли найти человека, кому бы поверить мое письмо-водство, то как же вы думаете здесь?

Ну как тут не вспомнить другого фантастического враля — Ивана Александровича Хлестакова:

— Один раз я даже управлял департаментом... Многие из генералов находились охотники и брались, но подойдут, бывало, — нет, мудрено... После видят, нечего делать, — ко мне. И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!

Пустолобов до того завирается, что уверяет, будто вся Европа у него в руке:

— Я свергнул в пяти государствах первейших министров!.. И с тех пор утвердил равновесие в Европе.

Хлестаков не отстаёт от него:

— Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится. Да что в самом деле?.. Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу.

Сходство «Ревизора» и «Приезжего из столицы», конечно, было сразу замечено современниками. А что касается самого Квитки-Основьяненко, тот просто смертельно обиделся. Об этом рассказывают так:

«Квитка-Основьяненко, узнав по слухам о содержании «Ревизора», пришел в негодование и с нетерпением стал ожидать его появления в печати, а когда первый экземпляр комедии Гоголя был получен в Харькове, он созвал приятелей в свой дом, прочел сперва свою комедию, а потом и «Ревизора». Гости ахнули и сказали в один голос, что комедия Гоголя целиком взята из его сюжета, и по плану, и по характерам, и даже по частной обстановке».

Гоголь утверждал, что он не читал комедии Квитки, — и ему нельзя не верить. К тому же «Приезжий из столицы» хоть и был написан раньше «Ревизора», но в печати появился пятью годами позже гоголевской комедии. Однако сам сюжет был Гоголю несомненно известен. Ведь история с мнимым ревизором была использована не одним Квиткой.

Например, литератор той же эпохи Николай Полевой описал очень похожий случай в своем произведении «Ревизоры, или Славны бубны за горами». А как раз незадолго до того, как Гоголь начал писать своего «Ревизора», в журнале «Библиотека для чтения» была напечатана повесть Александра Вельтмана под названием «Провинциальные актеры». И происходило в ней вот что.

В маленький уездный город (опять уездный город!) едет на спектакль провинциальный актер. На нем театральный мундир с орденами и генеральскими аксельбантами. Внезапно лошади понесли, возницу убило, а актер потерял сознание. В это время у городничего (опять городничий!) собрались гости. И в самый разгар веселья ему докладывают: так, мол, и так, приехал генерал. В дом вносят актера, одетого в генеральский мундир. А он к тому же без сознания, он бредит, говорит о важных государственных делах (повторяет отрывки из своей роли). Тут уже все убеждаются, что это настоящий генерал. Тем более и у Вельтмана все начиналось с того, что чиновники с трепетом ждут (опять!) приезда столичного ревизора...

Не мудрено, что подобные совпадения вызывали много толков, и критик Сенковский назвал гоголевского «Ревизора» анекдотом, «тысячу раз напечатанным, рассказанным и обделанным в разных видах».

Но это, конечно, было несправедливо.

Вероятно, история о том, как случайного приезжего приняли за ревизора, и в самом деле была во времена Гоголя чем-то вроде распространенного анекдота...

В разных концах России то тут, то там происходили подобные недоразумения. Даже Пушкина однажды приняли за кого-то другого, не то за ревизора, не то еще за какую-то важную птицу. И неудивительно. Ведь очень многие чиновники изрядно поворовывали и, естественно, опасались разоблачения. А тут еще умер один царь, Александр I, его место занял другой, Николай I, — так что произошла смена столичной администрации, началось наведение новых порядков, вот и стали петербургские

чиновники частыми гостями в провинции. Наезжали с ревизией или с тем, чтобы назначить новое местное начальство.

Именно потому и стал гулять по России анекдот о мнимом ревизоре, что корни его были самыми что ни на есть реальными, жизненными.

Этот анекдот забрел и в литературу. Его использовали Квитка-Основьяненко, Вельтман, Полевой и, наконец, Гоголь.

Тут вам, наверное, стало немножко обидно за Гоголя.

«Ну, Квитка-Основьяненко, Полевой, Вельтман — это еще понятно! — подумаете вы. — Но Гоголь! Он ведь был талантливее их всех! Что ему стоило самому придумать сюжет для своей комедии! Не было бы всех этих разговоров, подозрений, не надо было бы ничего никому объяснять, оправдываться...»

Но Гоголь даже и не думал оправдываться. И был прав.

То, что произошло с сюжетом «Ревизора», — дело в литературе вполне обычное.

Очень многие книги и пьесы — даже самые знаменитые — создавались на основе уже давным-давно известных анекдотов, историй, легенд.

Скажем, «Фауст» Гете.

Оказывается, в его основу легла народная немецкая легенда об ученом-чернокнижнике, докторе Фаусте. И не только Гете воспользовался этой старинной легендой. Например, у англичанина Кристофера Марло, одного из современников Шекспира, тоже была пьеса под названием «Трагическая история доктора Фауста». Да и в современной Гете Германии к этой же истории обратился писатель Максимилиан Клинггер, написавший роман «Жизнь, деяния и гибель Фауста».

А Шекспир? Ученые подсчитали, что из тридцати семи драм, написанных им, только в трех сюжет придуман совершенно самостоятельно: в комедиях «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь» и «Виндзорские насмешницы». В остальных тридцати четырех пьесах сюжет в той или иной степени заимствован.

Об истории мавра Отелло люди впервые узнали из новеллы итальянского писателя Джиральдо Чинтио.

История Ромео и Джульетты впервые встретилась в одной из новелл итальянского Возрождения, а потом была обработана старшим современником Шекспира англичанином Артуром Бруком в его поэме «Ромеус и Джульетта».

Сюжеты комедий «Много шума из ничего» и «Двенадцатая

ночь» тоже забрели в Англию из Италии. Как и сюжет «Венецианского купца».

Сюжет «Двух веронцев» был рожден в Испании.

Сюжет «Зимней сказки» — в Англии, но не Шекспиром, а его коллегой и соперником Робертом Грином.

Сюжет «Тита Андроника» — в Древнем Риме.

А историю принца Гамлета задолго до Шекспира рассказал средневековый летописец Саксон Грамматик.

Одним словом, весь мир поставлял для Шекспира сюжеты. Но разве у нас повернется язык назвать Шекспира плагиатором, то есть похитителем чужих произведений?

Конечно, нет!

Знаменитый сказочник Ганс Христиан Андерсен, говоря, что он использовал в одной из своих сказок чей-то уже известный сюжет, сказал об этом так:

— Чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет.

«Пересоздал» — это не значит просто слегка изменил, подстрогал, подштопал, приспособил к своему замыслу и к своим идеям.

Это значит — создал заново.

С полным основанием то же самое мог бы сказать и Гоголь про тот анекдот, который лег в основу его «Ревизора».

Собственно говоря, у Гоголя этот анекдот уже перестал быть анекдотом. Употребив по отношению к гоголевскому «Ревизору» это словцо, Сенковский не заметил в пьесе Гоголя самого главного. Скорее уж анекдот получился у Квитки или у Вельтмана.

Положив в основу своей комедии известный, многократно рассказанный и описанный случай, Гоголь не просто его использовал.

Он от него оттолкнулся.

## ТАК СКОЛЬКО ЖЕ НА СВЕТЕ СЮЖЕТОВ?

Те, кто упрекал Гоголя в подражании Квитке и Вельтману, не заметили, что различий между «Ревизором» и произведениями этих писателей куда больше, чем сходства.

Возьмем того же Пустолобова.

Ведь он нарочно обманывает чиновников, выдавая себя за важную птицу. И радуется их доверчивости:

— Ха-ха-ха! На мой век дураков станет!

А Хлестаков, говоря как будто почти то же самое, не столько радуется, сколько удивляется:

— Право удивительно! Отчего это так? Ведь эго в самом деле какие дураки!

Это потому, что он обманул городничего и чиновников нечаянно, сам того не желая.

В повести Вельтмана актера принимают за ревизора по чисто случайному стечению обстоятельств: ведь надо было, чтобы актер оказался в генеральском мундире, чтобы лошади понесли, чтобы возницу убило, чтобы актер потерял сознание и т. д. и т. п.

В комедии «Приезжий из столицы» Пустолобов — ловкий проходимец и лгун.

Сюжет «Ревизора», при всей своей внешней похожести на сюжеты Квитки-Основьяненко и Вельтмана, принципиально от них отличается.

У Гоголя нет ни сознательного обмана, как в комедии «Приезжий из столицы», ни случайных совпадений, как в повести «Провинциальные актеры». Наоборот! Хлестаков ни за какого генерала выдавать себя не собирается. Чиновники сами приняли его за ревизора — только лишь на том основании, что он остановился в гостинице, живет довольно долго и не платит за постой. Недаром потом прозревший городничий потрясенно спросит сам себя:

— Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора?

И ответит:

— Ничего не было! Вот просто ни на полмизинца не было похожего.

Это не мелочь, а важнейшее различие «Ревизора» и произведений Квитки и Вельтмана.

Они рассказали о случае редком, исключительном, единственном в своем роде. Чтобы этот неправдоподобный случай выглядел похожим на правду, они вынуждены были придумывать всякие объясняющие подробности.

Гоголь хотел рассказать не исключительный, а именно типичный случай. Он хотел сказать: это только кажется, что произошло случайно. Нет, совсем не случайно насмерть испуганные чиновники были готовы любого проезжего вертопраха принять за ревизора!

В том-то и проявилась гениальность Гоголя, что у него вся эта история кажется вполне правдоподобной без хитроумных уловок Пустолобова, без генеральского мундира, оказавшегося на актере.

Гоголевскому Хлестакову никакой генеральский мундир не нужен. Наоборот, оттого, что он одет в самый обыкновенный легкомысленный сюртучишко, чиновники пугаются еще больше: ревизор-то ведь тайный, инкогнито! Он скрывает от них свои генеральские чины и звания!

Хлестакову не нужно в бреду говорить о делах государственной важности. Чем глупее и легкомысленнее все, что он говорит, тем больше уверяется городничий в справедливости своих подозрений:

— Он хочет, чтобы его считали инкогнитом. Хорошо, подпустим и мы турусы; прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек...

Гоголь вовсе не считал своего городничего дураком. Он говорил про него: «уже постаревший на службе и очень неглупый по-своему человек».

И вот этот очень неглупый человек проявляет как будто совершенно неправдоподобную непонятливость. При первой встрече с городничим Хлестаков прямо говорит о себе:

— Я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки.

Казалось бы, уж куда яснее. Но городничий все понимает по-своему:

— О, тонкая штука! Эх куда метнул! какого туману напустил!..

Хлестаков сам так и выкладывает всю подноготную:

— Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню... Батюшка меня требует.

Но городничий и тут не верит:

— В Саратовскую губернию! А? и не покраснеет! О, Да с ним нужно ухо востро.

И все это вовсе не потому, что городничий глуп. Скорее уж потому, что чересчур умен, чересчур хитер и ловок. Он становится жертвой своей собственной проницательности.

Ведь он потому и принял Хлестакова за ревизора, что весь свой недюжинный ум заставил работать только в одном направлении: как бы его не перехитрили, как бы не застали врасплох. Рыльце у него в пуху. Душа нечиста. С каждым днем накапливается в нем страх перед разоблачением, перед ревизором, который когда-нибудь да явится и потребует отчета. Страх этот так велик, что достаточно появления даже такой пустельги, как Хлестаков, чтобы городничий подумал: вот она, расплата!

Попасться на удочку ловкого мошенника, такого, как Пустолобов, мог и честный чиновник. Принять актера, одетого в генеральский мундир, за важного человека мог и просто дурак. А вот принять Хлестакова за ревизора просто так, без всякого повода с его стороны и даже вопреки тому, как Хлестаков выглядит и что он о себе говорит, — вот для этого надо быть человеком с очень нечистой совестью. И главное, надо жить в такой обстановке, когда страх разоблачения — это не редкое заболевание, а постоянная и общая болезнь.

Квитка и Вельтман каждый по-своему описали смешной и забавный курьез. Анекдот. Они как бы говорят: вот смотрите, что у нас могло случиться.

Гоголь сказал совсем другое: вот как все мы живем, господа! В той действительности, в которой мы с вами обитаем, такое обязательно должно было случиться. Не могло не случиться!

Недаром Николай I, побывав на премьере «Ревизора», сказал:

— Всем тут досталось, а мне — больше всех!

Квитка и Вельтман такой чести не удостоились.

Царь понял, что хотя Гоголь и написал всего лишь о суматохе в маленьком уездном городе, он показал в своей комедии всю николаевскую Россию.

Сюжет гоголевского «Ревизора» отличается от сюжетов Квитки и Вельтмана в той же мере, в какой ум и гений Гоголя отличаются от неизмеримо более скромных дарований этих двух гоголевских современников.

Правда, тут очень важно обратить внимание не только на

то, чем все эти сюжеты различаются между собой, но и на то, в чем они близки друг другу.

Когда мы говорили о тех литературоведах, которые все сюжеты мировой литературы сводили к тридцати шести или даже к четырнадцати, мы, хоть и были с ними не согласны, все-таки совсем не собирались изображать их какими-то унылыми маньяками. Наоборот! Среди них были по-настоящему крупные ученые. И даже в этих самых арифметических подсчетах был свой смысл.

Ведь и в самом деле, все эти «А любит В, В не любит А...» очень часто повторялись и повторяются в литературе. Так как же было не обратить внимание на эти повторы? Не могут же они быть случайными!

Они и не случайны. Совсем не зря возникли эти формулы. В жизни ведь и вправду так часто случается, что загадочный А (или, если перейти на язык живой литературы, Татьяна Ларина, княжна Мери, Вертер, Квзимодо) страстно и безнадежно любит неприступного В (Онегина, Печорина, Шарлотту, Эсмеральду). Не удивительно, что возникают так называемые «бродячие сюжеты», повторяющиеся в великом множестве произведений, — ведь эти сюжеты (или, точнее говоря, их схемы, каркасы) отражают очень распространенные в жизни ситуации. Они не высосаны из пальца.

Существование и повторение таких сюжетных схем абсолютно закономерно. Больше того! Нам уже приходилось говорить, хотя и по другому поводу, что писатель обычно начинает не с нуля, что почти всегда у самой смелой его выдумки есть отправная точка. Так и тут. Если даже он и не откровенно использует старую сюжетную схему (как это произошло с Гоголем), то часто хоть в какой-то степени имеет ее в виду. Но именно с х е м у, — мы снова подчеркиваем это слово.

Как бы ни был (внешне) близок писатель к старой сюжетной схеме, он, создавая новое произведение, обязательно создает и новый сюжет. Ведь от живых подробностей, от новых обстоятельств действия, от ни у кого не заимствованных характеров — от всего этого как раз и зависит, какую мысль выразит писатель, о чем он поведет речь, каков будет предмет его рассказа.

А между прочим, недаром само понятие «сюжет» происходит от французского слова «sujet», то есть «предмет».

Одним словом, если бы нас спросили: «Сколько на свете сю-



жетных схем?» — тогда бы мы и в самом деле вполне могли ответить:

— Тридцать шесть!

Или даже:

— Четырнадцать!

Но если нас спросят: «Сколько на свете сюжетов?» — мы ответим так:

— Ровно столько, сколько есть на свете настоящих художественных произведений.

## **ШЕСТЬ НАПОЛЕОНОВ И ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ**

Итальянец Беппо жил в Лондоне. Он работал в мастерской, где изготавливались бюсты и могильные памятники. Это был «молодой человек с резкими чертами лица, с густыми бровями, с сильно развитыми челюстями, выступающими вперед, как у павиана. Вообще в нем было что-то павианье».

Ипполит Матвеевич Воробьянинов, или, как называл его Остап Бендер, Киса, жил в русском уездном городе. До революции он был предводителем дворянства, а при Советской власти стал регистратором загса. Он был высок и сухопар, носил старомодное золотое пенсне и длинные, холеные усы.

Казалось бы, что может быть общего между двумя столь различными людьми?

Общее, однако, было.

Итальянец Беппо совершал поступки, на первый взгляд настолько странные, что им заинтересовался в конце концов сам Шерлок Холмс. Беппо разыскивал гипсовые бюсты императора Наполеона. Причем, как установил проницательный Холмс, не любые, не первые попавшиеся, а изготовленные в одной и той же мастерской в одно и то же время.

Таких бюстов было шесть.

Ипполит Матвеевич Воробьянинов охотился за стульями. И тоже не за первыми попавшимися, а изготовленными в одной и той же мастерской и принадлежащими к одному и тому же гостинному гарнитуру.

Стульев было двенадцать.

Сходство этим не ограничивается. Достав очередной бюст Наполеона, Беппо тотчас разбивал его. Ипполит Матвеевич, найдя очередной стул, поступал точно так же.

И Беппо и Ипполит Матвеевич совершали эти странные поступки по одной и той же причине. Беппо разыскивал драгоценную жемчужину Борджиев, спрятанную в одном из шести Наполеонов. Воробьянинов искал бриллианты своей тещи, спрятанные в одном из двенадцати стульев.

Жемчужина и бриллианты были очень ценными. Ради них и Беппо и Ипполит Матвеевич не остановились перед убийством. Беппо перерезал горло некоему Пьетро Венуччи, который владел той же тайной. Ипполит Матвеевич поступил точно так же с Остапом Бендером.

Вы, конечно, уже давно догадались, что речь идет о рассказе Артура Конан Дойла «Шесть Наполеонов» и о романе Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев».

Как видите, между сюжетами этих произведений существует заметное сходство.

Один человек, работавший вместе с Ильфом и Петровым в редакции газеты «Гудок», рассказывал, что однажды кто-то из сотрудников газеты решил дружески подшутить над авторами «Двенадцати стульев». Он подарил им коробку, в которой лежало шесть «наполеонов». То есть, конечно, не шесть гипсовых бюстов, а шесть пирожных «наполеон». И вдобавок к коробке была приложена записка: «С почтением — Конан Дойл».

Намек был более чем прозрачным.

Все посмеялись этой шутке, а больше всех сами Ильф и Петров. Их ничуть не обидело предположение, что они позаимствовали сюжет у Конан Дойла. Да, впрочем, что же им было обижаться, если это они сами и рассказали друзьям, что в работе над романом использовали сюжетную схему рассказа «Шесть Наполеонов».

Если вы хотите узнать более подробно о том, как это произошло, нам с вами придется перенестись в 1927 год, в редакцию газеты «Гудок», где в то время работали два молодых журналиста Илья Ильф и Евгений Петров, еще даже не подозревавшие, что на свете скоро появится новый знаменитый писатель по имени «Ильф и Петров».

Однажды в редакцию «Гудка» заглянул старший брат Евгения Петрова, в то время уже известный писатель Валентин Катаев.

Он вошел со словами:

— Я хочу стать советским Дюма-отцом.

Заявление это вовсе не означало, что Катаев собирался на-

писать роман в духе «Трех мушкетеров» или «Графа Монте-Кристо». Он имел в виду распространенную легенду, будто бы Дюма-отец (или по-французски Дюма-пер) некоторые свои романы писал с помощью так называемых «негров» — наемных литераторов, которые трудолюбиво разрабатывали его великолепные замыслы.

— Почему же это, Валюн, вы вдруг захотели стать Дюма-пером? — спросил Ильф.

— Потому, Илюша, что уже давно пора открыть мастерскую советского романа, — ответил Катаев. — Я буду Дюма-отцом, а вы будете моими «неграми». Я вам буду давать темы, вы будете писать романы, а я их потом буду править. Пройдусь раза два по вашим рукописям рукой мастера — и готово! Как Дюма-пер. Ну? Кто желает? Только помните, я собираюсь держать вас в черном теле.

И он сразу перешел от шуток к делу.

— Есть отличная тема, — сказал Катаев. — Стулья. Представьте себе, в одном из стульев запряты деньги. Их надо найти. Чем не авантюрный роман? А?.. Соглашайтесь!

Катаев бросил эту блестящую идею и ушел по своим делам, может быть даже позабыв об этом полушутливом разговоре.

Но Ильф и Петров о нем не забыли.

— Ну что, будем писать? — спросил Петров.

— Что ж, можно попробовать, — ответил Ильф. — Мне понравилось про эти стулья.

И они засели за работу.

Мы тут ничего не выдумали. Так оно все и было: об этом рассказал много лет спустя сам Евгений Петров.

Сперва Ильф и Петров честно пытались следовать той сюжетной схеме, которую предложил им Катаев и которая, как вы уже знаете, была заимствована у Конан Дойла из его «Шести Наполеонов».

Но тут произошло нечто неожиданное.

В роман вдруг нахальной толпой хлынули разные незапланированные персонажи: вдова Грицацьева, людоедка Эллочка, инженер Щукин, голубой воришка Альхен, Авессалом Изнуренков, нэпман Кислярский, незадачливый стихотворец Никифор Ляпис и еще многие-многие персонажи, выхваченные авторами из окружающей их жизни.

Неожиданно для себя Ильф и Петров вдруг стали подробно

описывать и пуск первого трамвая в Старгороде, и редакционный быт газеты «Станок», в которой легко угадывался так хорошо им знакомый «Гудок», и шахматный сеанс в Васюках, и нелепое трюкачество режиссера Ник. Сестрина...

Евгений Петров потом признавался:

— В наши два романа мы вогнали столько наблюдений, мыслей и выдумки, что хватило бы еще на десять книг. Такие уж мы неэкономные...

Безо всех этих наблюдений и мыслей, без этой безудержной, «неэкономной» выдумки тот авантюрный, приключенческий, конан-дойловский сюжет, который подкинул своим «неграм» Катаев, не только вполне мог обойтись. Он без них даже выиграл бы: ведь от приключенческого сюжета требуется стремительность, геометрическая четкость, полная подчиненность действия раскрытию тайны, которая служит главной приманкой читательского интереса. А здесь мы порою даже забываем об этой интригующей тайне, о бриллиантах мадам Петуховой, запрятанных в одном из двенадцати стульев. Мы не только увлечены пестрой, веселой картиной жизни, но и как бы сами участвуем в ней. Детективный сюжет, который в «Шести Наполеонах» был главной целью, приманкой и существом рассказа, в «Двенадцати стульях» оказывается не более чем поводом для веселых и грустных размышлений о жизни.

Меткий и точный взгляд Ильфа и Петрова, их острый, язвительный ум, их наблюдательность и интерес к жизни помешали им добросовестно осуществить замысел новоявленного Дюма-пера. Но эти же качества помогли им написать великолепную, яркую, самобытную книгу.

Впрочем, сами они этого пока еще не знали. Закончив работу, они очень смутно представляли себе, что у них получилось:

«Мы никак не могли себе представить, хорошо мы написали или плохо. Если бы Дюма-отец, он же Валентин Катаев, сказал нам, что мы принесли галиматью, мы нисколько не удивились бы. Мы готовились к самому худшему.

Но он прочел рукопись и очень серьезно сказал:

— Вы знаете, мне понравилось то, что вы написали. Помогите, вы совершенно сложившиеся писатели.

— А как же рука мастера? — спросил Ильф.

— Не приbedняйтесь, Илюша. Обойдетесь и без Дюма-пера. Продолжайте писать сами...»

Так погибла прекрасная мечта Валентина Катаева стать советским Дюма-отцом.

Хороших «негров» из Ильфа и Петрова не вышло. Зато вышло нечто лучшее: в литературе появились два талантливых, оригинальных писателя.

«Двенадцать стульев» уже почти ничем не напоминают свою литературную предшественницу — новеллу Конан Дойла «Шесть Наполеонов». Тут перед нами разворачивается не только другая жизнь, с другими героями, живущими в другой стране и в другую историческую эпоху. Перед нами разворачивается уже в полном смысле этого слова совсем другой сюжет.

Но кто сделал его другим?

— Как это кто? — наверняка удивитесь вы такому странно-му вопросу. — Ясное дело: Ильф и Петров!

Однако не торопитесь с окончательными выводами. То, что спешить с ними не нужно, мы испытали на собственном опыте.

Однажды мы спорили друг с другом как раз на эту тему и кто-то из нас произнес примерно такую фразу:

— Когда Ильф и Петров полностью перекроили на свой лад сюжет Конан Дойла...

Но договорить не удалось. Вдруг в нашей комнате, где, кроме нас, никого не было, раздался иронический голос:

— Спокойно! Командовать парадом буду я!

И перед нами возник удивительно знакомый человек с плечами атлета и медальным профилем. В руках он держал желтую канцелярскую папку с ботиночными тесемками.

— Что вы хотите этим сказать? — ошарашенно спросили мы.

Он усмехнулся:

— Только то, молодые люди, что сюжет перекраивали вовсе не Ильф и Петров.

— А кто же?!

— Я! — невозмутимо ответил наш гость и без приглашения опустился в кресло.

Мы растерянно молчали.

— Только давайте без эксцессов! — предупредил он, заметив наше подавленное состояние. — Вы не будете размахивать руками, хвататься за голову и падать в обморок.

Но тут уже мы сумели взять себя в руки.

— Уважаемый Остап Ибрагимович! — спокойно ответили мы. — Нам не только нет причины падать в обморок, нам даже

и спорить-то с вами не о чем. То, что вы говорите, просто смешно! Ведь вы, так сказать, вымысел... Плод фантазии... Если бы не Ильф и Петров, вас бы вообще на свете не было...

Великий комбинатор положил свою папку на стол и, медленно развязывая ее ботиночные тесемки, сказал:

— Ну что ж, приступим. Господа присяжные заседатели! В качестве свидетелей вызываются авторы романа — Илья Арнольдович Ильф и Евгений Петрович Петров. В моем распоряжении имеются их письменные показания, подлинные и неоспоримые. Свидетели сообщают о крупной ссоре, которая возникла между ними по следующему поводу: убить ли героя романа «Двенадцать стульев» Остапа Бендера или оставить в живых?

Остап порылся в папке и, найдя нужную бумагу, громко прочел вслух:

— «Участь героя решилась жребием. В сахарницу были положены две бумажки, на одной из которых дрожащей рукой был изображен череп и две куриные косточки. Вынул череп — и через полчаса великого комбинатора не стало. Он был прирезан бритвой».

— Вот видите! — обрадовались мы. — Вы были просто игрушкой в их руках. О чем говорить, если сама ваша жизнь зависела от их случайной прихоти!

— Спокойно, — сказал Остап. — Вы не в церкви, вас не обманут. Итак, мы установили, что авторы долго спорили, прежде чем решили, как им поступить со мной. Может быть, вы сами догадаетесь, почему они спорили?

— Очень просто. Потому что их двое было, — догадались мы. — Один говорил одно, другой — другое...

— Просто удивительно, до чего туго вы соображаете, — вздохнул Остап. — Разве же они спорили друг с другом?

— А с кем же?

— Со мной!

Великий комбинатор слегка помрачнел.

— В тот раз они, правда, со мной не согласились, и мне пришлось перенести маленькую операцию. — Он провел пальцем по красноватому шраму, пересекающему его шею атлета. — Но потом они горько пожалели об этом. Можете убедиться. Документ второй. Личные показания одного из авторов.

Остап снова раскрыл свою папку и снова прочел вслух:

— «Судьба великого комбинатора была решена при помощи

маленькой лотереи. Впоследствии мы очень досадовали на это легкомыслие, которое можно было объяснить лишь молодостью и слишком большим запасом веселья».

Дочитав это свидетельское показание, Остап аккуратно сложил его и спрятал назад, в папку.

— Как видите, — удовлетворенно сказал о п . — Ильф и Петров умели признавать свои ошибки. Они воскресили меня...

— Ага! — оживились м ы . — Значит, вы признаете, что все-таки это они воскресили вас?

— Они-то они! Но если бы вы знали, чего мне это стоило! Я действовал то хитростью, то напором. Я пускал в ход все свое обаяние...

— Чего же вы добивались? — спросили мы.

— Того, чего добивался друг моего детства Коля Остен-Бакен от подружки моего же детства Инги Зайонц. Он добивался любви. И я добивался любви. И, наконец, добился... Авторы полюбили меня, и им стало жаль со мной расставаться.

— Интересно, как же вы сумели этого добиться? — ехидно спросили мы.

— Не давите на мою психику, — сказал Остап. — Документ третий. Еще одно свидетельское показание самих авторов: «Остап Бендер был задуман как второстепенная фигура, почти что эпизодическое лицо. Для него у нас была приготовлена фраза, которую мы слышали от одного нашего знакомого бильярдиста: «Ключ от квартиры, где деньги лежат». Но Бендер стал постепенно выпирать из приготовленных для него рамок. Скоро мы уже не могли с ним сладить. К концу романа мы обращались с ним как с живым человеком и часто сердились на него за нахальство, с которым он пролезал почти в каждую главу...»

На этих словах великий комбинатор слегка поморщился.

— Ну, насчет нахальства можно бы и полегче, — сказала н . — Хотя, если бы не это мое так называемое нахальство, я бы, наверно, так и остался эпизодической фигурой. А теперь... — Остап самодовольно усмехнулся. — Ну как? Вопросы есть?

Мы подавленно молчали. Остап встал.

— Лед тронулся, господа присяжные заседатели!.. Я предупреждал, что командовать парадом буду я. Так вот, парад наступил, и я, как вы можете заметить, им команду... Счастливого оставаться!.. Адье!

И великий комбинатор растаял в воздухе.

## НЕПОСЛУШНЫЕ И ПОСЛУШНЫЕ ГЕРОИ

Вы, конечно, уже давно догадались, что ни с каким визитом Остап Бендер к нам не приходил. Все это мы выдумали.

Хотя, впрочем, не совсем выдумали. Мы решили: если Остап спорил со своими создателями, то почему бы ему не вступить в спор и с нами? А уж вступив в спор, он наверняка будет вести его в своей обычной манере...

Конечно, далеко не все из того, что говорил нам Остап, следует принимать на веру. Он, безусловно, прихвастнул и кое в чем свою роль преувеличил. Но существа дела он не искажил. Он действительно не пожелал оставаться в тех рамках, которые приготовили для него авторы романа. И авторы действительно пошли ему навстречу, потому что не смогли с ним сладить.

Так было не только у Ильфа и Петрова с Остапом Бендером.

Настоящие писатели очень часто оказываются в той роли, в какой оказался папа Карло, когда он старательно пытался вырезать из полена умненького, благоразумненького Буратино.

Помните?

«Первым делом папа Карло вырезал на полене волосы, потом — лоб, потом — глаза...

Вдруг глаза сами раскрылись и уставились на него...

Карло и виду не подал, что испугался, только ласково спросил:

— Деревянные глазки, почему вы так странно смотрите на меня?

Но кукла молчала — должно быть, потому, что у нее еще не было рта. Карло выстругал щеки, потом выстругал нос — обыкновенный...

Вдруг нос сам начал вытягиваться, расти, и получился такой длинный, острый нос, что Карло даже крикнул:

— Нехорошо, длинен...

И начал срезать у носа кончик. Не тут-то было. Нос вертелся, вывертывался, так и остался длинным-длинным, любопытным, острым носом...

— Послушай, — сказал Карло строго, — ведь я еще не кончил тебя мастерить, а ты уже принялся баловаться... Что же дальше-то будет?.. А?..»

Как видите, папа Карло только еще начал мастерить своего



Буратино, а у того уже оказался свой характер — озорной и непоседливый.

— Подумаешь, — скажете вы. — Но ведь это же сказка, шутка, выдумка!

Верно, сказка. Только ведь, как говорил Пушкин, «сказка — ложь, да в ней намек...».

И намекает вся эта сказочная история на то, как мастерил того же самого Буратино уже не выдуманный папа Карло, а сам автор «Золотого ключика» — писатель Алексей Николаевич Толстой. Он собирался сначала всего лишь пересказать по-русски знаменитую сказку итальянца Карло Коллоди «Пиноккио». И первые главы «Золотого ключика» почти в точности повторяют сюжет Коллоди. Но потом, может быть, даже неожиданно для самого автора, у Буратино прорезался совсем другой характер, не такой, как у Пиноккио. Деревянный человечек стал своевольничать, он полез в драку с самим Карабасом Барабасом, он втягивал автора все в новые и новые приключения, о которых и слыхом не слыхать было в итальянской сказке.

Но, может быть, так ведут себя не все герои, а только некоторые? Такие, как нахальный Остап Бендер или озорной, непослушный Буратино?

Оказывается, все. Оказывается, даже кроткая Татьяна Ларина и та не хотела слушаться своего создателя, норвила поступить по-своему:

«Представь себе, — писал Пушкин одному своему знакомому, — какую штуку удрала со мною Татьяна! Она замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее...»

А вот что рассказывал Л. Н. Толстой о Вронском, герое своего романа «Анна Каренина»:

«Глава о том, как Вронский принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять и совершенно неожиданно для меня, но несомненно Вронский стал стреляться...»

Когда одна читательница упрекнула Толстого в том, что он очень жестоко поступил с Анной Карениной, Толстой напомнил ей слова Пушкина о неожиданном поступке Татьяны Лариной и добавил: «То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы».

Странно, не правда ли?

Что там ни говори, книгу-то ведь все-таки пишет автор.

В конце концов, это только от него и ни от кого другого зависит, что станет с его героем. Почему же Пушкин и Толстой говорят, что поведение героев явилось для них полной неожиданностью? И как это может быть, чтобы герой или героиня выкидывали «такие штуки», каких автор «не желал бы», то есть поступали бы против воли автора?

Очень просто.

Представьте себе: вам сказали про очень хорошо вам знакомого человека, что он совершил подлость. А вы воскликнете:

— Не может быть!

Откуда у вас такая уверенность? Ведь вы не были при этом. Вы ничего не видели и не слышали. Но это не имеет значения: важно, что вы хорошо знаете человека, о котором идет речь, и, следовательно, точно знаете, что он не способен совершить поступок, в котором его обвиняют.

То же происходит и с писателем.

Настоящий писатель постепенно начинает относиться к своим выдуманному герою, как к хорошему знакомому: он видит их, разговаривает с ними, знает все их мельчайшие наклонности и привычки. С каждым днем он узнаёт их все лучше и лучше. И ничего удивительного нет в том, что в один прекрасный день ему становится ясно:

— Нет, этот человек так поступить не мог.

Об этом хорошо сказал известный советский писатель Вячеслав Шишков. Он обратил внимание на то, что герой обычно начинает спорить с автором не сразу, а только после того, как сделана уже какая-то часть работы:

«Писать-то начинаешь, конечно, по плану. Но когда примерно четверть работы сделана, возникают сначала недомолвки, потом и жестокие ссоры автора с героями. Автор сует в нос героя план: «Полезай сюда, в это место», — а герой упирается, не лезет...»

Что же вдруг такое случается с писателем?

И почему это случается с ним не сразу, а всегда где-то на полпути?

Шишков объясняет это тем, что герои, придуманные автором, ведут себя послушно, пока они еще «беспомощные, слабые, похожие на марионеток». А потом «герои произведения все больше и больше набираются соками творимой жизни, вот их сердце стало биться полнокровными ударами, им дана сила воли, мысль, душа, они становятся, наконец, близкими, как бы

давно знакомыми нам людьми. Тогда удивленный автор отходит в сторону; он больше не властен распоряжаться судьбою им же созданных героев: они из марионеток превратились теперь в живых людей...»

Но плохо бывает тому писателю, герой которого становится вдруг painькой, перестает спорить с ним, ссориться, сопротивляться. Ведь это значит, что он перестает быть живым.

Конечно, писатель может проявить настойчивость, сунуть в нос герою свой первоначальный план и сказать:

— Полезай сюда! Без разговоров! Не стану я из-за тебя изменять свои планы!

Но, победив героя, писатель неизбежно потерпит поражение. Даже если это великий писатель, гений.

Есть такая знаменитая литературная шутка:

«У плохого писателя прочтешь: «Отворилась дверь, и вошел человек...» И не веришь! А у Гоголя прочтешь: «Отворилась дверь, и вошел черт...» Веришь!»

В самом деле, талант Гоголя так огромен, что, казалось бы, для него нет ничего невозможного. Самое невероятное, самое фантастическое он может изобразить так, что оно покажется реальным.

Но, оказывается, и Гоголю не все позволено. Даже ему не позволено безнаказанно нарушать законы художественного творчества.

Гоголь, который может заставить нас поверить в то, что отворилась дверь и вошел черт, однажды не сумел нас заставить поверить в гораздо более простую и правдоподобную ситуацию: в то, что отворилась дверь и вошла Улинька, молоденькая девушка, дочь генерала Бетрищева, одного из персонажей «Мертвых душ».

Судите сами:

«Ореховая дверь резного шкафа отворилась сама собою, и на отворившейся обратной половине ее, ухватившись рукой за медную ручку замка, явилась живая фигурка. Если бы в тесной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сильно сзади лампами, — одна она бы так не поразила внезапностью своего явления, как фигурка эта, представшая как бы затем, чтобы осветить комнату. С нею вместе, казалось, влетел солнечный луч, как будто рассмеялся нахмурившийся кабинет генерала. Чичиков в первую минуту не мог себе дать отчета, что такое именно перед ним стояло. Трудно было сказать, ка-

кой земли она была уроженка. Такого чистого, благородного очертанья лица нельзя было отыскать нигде, кроме разве только на одних древних камейках... Платье сидело на ней так, что, казалось, лучшие швеи совещались между собой: как бы лучше убрать ее...»

Гоголь, которому порой хватает одной фразы, одного меткого слова, чтобы описываемый им персонаж вдруг, как живой, явился перед нашими глазами, — этот самый Гоголь затрачивает здесь так много ничего не говорящих слов...

Впрочем, нет. Кое-что они говорят, но лишь то, что эта идеальная Улинька бесплотна и безжизненна.

В иных случаях Гоголю достаточно сказать про Чичикова, что он одет во фрак «брусничного цвета с искрой» или «наваринского пламени с дымом», и мы уже явственно видим перед собою этого провинциального щеголя, обожающего в одежде броские тона.

Больше того: мы различаем за франтоватой и круглой фигурой Чичикова то общество, к которому он так тянется. Общество, которое из кожи вон лезет, чтобы показать свою верно-подданность, которое ужасно кичится своим показным патриотизмом и делает это довольно безвкусно. Даже модный цвет фрака и тот окрещен в честь побед российского флота при Наварине.

Пушкин писал в стихотворении «Моя родословная», гордясь двумя своими предками Ганнибалами, тем, что был «наперсник, а не раб» Петру Первому, и его сыном, героем Чесмы и Наварина:

И был отец он Ганнибала,  
Пред кем среди чесменских пучин  
Громада кораблей вспылала  
И пал впервые Наварин.

Одни гордятся так. А другие иначе: напялят фрак «наваринского пламени с дымом» и уже вроде бы тем самым доказывают свою гордость силой русского оружия...

Вот сколько подробностей — живых, конкретных, характерных — таится в одном лишь (смешно сказать!) упоминании о фраке, в который был одет Павел Иванович Чичиков.

Всего одна, такая, казалось бы, несущественная деталь его облика — и перед нами не только живой человек, но даже и среда, которая его породила.

Такова мощь гоголевского гения.

А тут вдруг:

«Платье сидело на ней так, что, казалось, лучшие швеи со-  
вещались между собой: как бы получше убрать ее...»

И эти-то безликие «лучшие швеи» появляются у писателя, который так сумел описать портного Петровича, шившего Акакию Акакиевичу шинель, словно сам специально изучал портновское ремесло...

В тех же «Мертвых душах» стоит Ноздреву, Манилову или Собакевичу сказать одно словцо, и мы сразу понимаем, что перед нами помещик, и именно русский помещик, да к тому же видим множество характерных его черточек.

А тут:

«Ах, папа! Я не понимаю, как ты можешь смеяться! На меня эти бесчестные поступки наводят уныние и ничего более. Когда я вижу, что в глазах совершается обман в виду всех и не наказываются эти люди всеобщим презрением, я не знаю, что со мною делается...»

Так разговаривает Улинька.

«Трудно было сказать, какой земли она была уроженка», — говорит о ней Гоголь. И действительно, трудно. Даже нельзя. Потому что нет такой земли, на какой родились бы такие бес-  
плотно-идеальные существа. И их самих тоже не бывает.

В этом все дело.

А вот вам еще двое персонажей, и тоже созданных рукой великого писателя:

«— Мой друг! тебя ли я вижу?

— Вот та, которая владеет моим сердцем! Любезная Софья! Скажи мне, каким случаем здесь нахожу тебя?

— Сколько горестей терпела я со дня нашей разлуки! Бес-  
совестные мои свойственники...

— О, недостойные люди!

— Сегодня, однако ж, в первый раз здешняя хозяйка пере-  
менила со мной свой поступок...»

И так далее.

Может быть, вы догадались, что это диалог Милона и Софы из комедии Фонвизина «Недоросль». Впрочем, если и не догадались, не смущайтесь. В самом деле, не так-то легко за-  
помнить тех, у кого попросту нет лиц, нет живых характеров, кто даже в минуту долгожданной встречи разговаривает так, словно выпрени декламирует специально для публики.

Вот если бы мы процитировали вам всего несколько других слов: «Лежит! Ах, она бестия! Лежит! Как будто она благородная!», — и если бы вы сразу не узнали госпожу Простакову, вот тогда вам стоило бы смутиться.

Конечно, бестелесность Софьи и Милона объясняется и тем, что они типичные положительные герои комедии классицизма, от которых и не требовалось характера. Они должны были только олицетворять собою добродетель да произносить речи, осуждающие героев отрицательных.

Уже сами имена определяли их характер (а вернее, маску), их место в пьесе. Софья — по-гречески значит «мудрость». Имя Милона расшифровывается тоже довольно просто: «Мил он». Правдин — правдив. Стародум — человек старого доброго образа мыслей, поклонник эпохи Петра Первого...

Сверх того, что мы узнаем об этих героях по их именам, нам узнать не дано. Они не живые люди, а как бы условные фигуры, всего лишь иллюстрирующие мысль автора.

Но, с другой стороны, фамилия госпожи Простаковой тоже дана ей не без умысла. А разве она только проста, то есть глуповата? Ничего подобного, она, как и ее сынок Митрофан, как и ее брат Скотинин, живой человек, о котором мы узнаем несравненно больше, чем может нам сообщить ее фамилия.

Нет, дело тут не только в строгих правилах классицизма, ограничивающих живой талант писателя.

Историк Ключевский писал:

«Стародум, Милон, Правдин, Софья не столько живые лица, сколько моралистические манекены...»

И объяснял главную причину этого:

«Где, например, было взять Фонвизину живую благонаправленную племянницу Софью, когда такие племянницы всего лет за пятнадцать до появления «Недоросля» только еще проектировались в разных педагогических докладах и начертаниях... Художник мог творить только из материала, подготовленного педагогом, и Софья вышла у него свежеизготовленной куколкой благонаравия...»

Ни Милон и Софья, ни Улинька ничуть не сопротивлялись своим авторам. Те говорили им: «Полезай сюда!» — и герои послушно лезли, куда приказано. Они вели себя, как «благонаправленные куклки», по выражению Ключевского, как паиньки. Поэтому, что у них не было живого характера и, значит, не было сил сопротивляться своим авторам.

Создавая Улиньку, Гоголь точно знал, чего он хочет. Он хотел сконструировать идеал русской девушки, такой, какой она, по его мнению, должна была стать. И он именно это и сделал, не выйдя за рамки первоначального замысла.

Потому-то на этот раз он и потерпел неудачу.

И, наоборот, он побеждал всюду, где его первоначальный план разрастался, менялся, а то и опровергался самими живыми героями. Где он порою замышлял одно, а выходило нечто совсем иное.

Так всегда бывает в искусстве.

Александр Иванович Герцен прекрасно сказал о романе Тургенева «Отцы и дети»:

«Тургенев был больше художник в своем романе, чем думают, и оттого сбился с дороги и, по-моему, очень хорошо сделал — шел в комнату, попал в другую, зато в лучшую...»

О том, что это значит, мы вам сейчас расскажем на примере того же Тургенева. Только пока мы возьмем не роман «Отцы и дети», а повесть «Муму».

### **ШЕЛ В КОМНАТУ, ПОПАЛ В ДРУГУЮ**

История, рассказанная в повести Тургенева «Муму», случилась на самом деле. Все эти события разыгрались буквально на глазах Тургенева, в усадьбе его матери, властной и своенравной помещицы Варвары Петровны.

Эта история подробно и очень интересно рассказана в книге литературоведа Е. Добина «История девяти сюжетов», которая несколько лет назад вышла в издательстве «Детская литература». Прочтите ее — не пожалеете. Говорим это тем более искренно, что нам она (да и другие книги этого автора) сильно помогла в работе.

Вот эта история вкратце.

У Варвары Петровны была воспитанница В. Н. Житова. Впоследствии она написала воспоминания. И в этих воспоминаниях, среди разных прочих историй, свидетельницей которых она была, рассказала и про немого дворника Герасима. То есть, простите, это в повести Тургенева его зовут Герасимом, А в жизни его звали Андреем.

В остальном все происходило точно так, как рассказал в своей повести Тургенев. Немой дворник Андрей был таким же огромным и добродушным созданием, как тургеневский Герасим. И действительно, жила у него любимая собачка по кличке Муму, которая была для него самым дорогим и любимым существом на свете.

Вот как рассказывает про это в своих воспоминаниях В. Н. Житова:

«Сила его была необыкновенная, а руки так велики, что, когда ему случалось меня брать на руки, я себя чувствовала точно в каком-то экипаже. И вот таким-то образом была я однажды внесена им в его каморку, где я в первый раз увидела Муму. Крошечная собачка, белая с коричневыми пятнами, лежала на кровати Андрея».

И историю гибели Муму Тургенев тоже не выдумал. Точь-в-точь как тургеневский Герасим, немой Андрей безропотно подчинился приказу жестокой барыни и утопил свою любимицу.

Только конец всей этой истории в жизни был не такой, как в тургеневской повести.

У Тургенева, как вы, наверное, помните, повесть кончается тем, что Герасим ушел от своей барыни и вернулся в родную деревню. А в жизни все было иначе. Как пишет Житова, «привязанность Андрея к своей барыне осталась все та же. Как ни горько было Андрею, но он остался верен своей госпоже и до самой смерти служил ей».

Властолюбивая и капризная Варвара Петровна одевала его в красивые полушубки и плюсовые поддевки. Андрей благодарно принимал все эти изъятия барской милости «и кроме нее никого своей госпожой признавать не хотел».

Помещица, довольная холопьем послушанием и преданностью немого, однажды подарила ему десятирублевую ассигнацию:

«От удовольствия и радости Андрей оглушительно мычал и смеялся... Он показал пальцем на свою барыню и ударил себя в грудь, что на его языке значило, что он ее очень любит. Он ей даже простил смерть своей Муму!..»

Не исключено, что, задумав свою повесть, Тургенев сперва решил описать всю эту историю в точности так, как она произошла. Но по мере того как его работа над повестью продвигалась все дальше и дальше, замысел писателя не мог не меняться. И немой Герасим тоже не мог не сопротивляться



автору. Он не пожелал прощать свою барыню, бить себя кулаком в грудь и радостно мычать, от души благодаря ее за подаренную ему десятирублевку.

В результате тургеневская повесть обрела совсем иное окончание, не имеющее уже решительно ничего общего с тем благостным концом драматической истории немого, который описала в своих воспоминаниях Житова.

Вот как кончается «Муму» у Тургенева:

«По Т-му шоссе усердно и безостановочно шагал какой-то великан, с мешком за плечами и с длинной палкой в руках. Это был Герасим. Он спешил без оглядки, спешил домой, к себе в деревню, на родину. Дорогу он хорошо заметил еще тогда, когда его везли в Москву; деревня, из которой барыня его взяла, лежала всего в двадцати пяти верстах от шоссе. Он шел по нем с какой-то несокрушимой отвагой, с отчаянной и вместе радостной решимостью. Он шел; широко распахнулась его грудь; глаза жадно и прямо устремились вперед...»

Житова уверяет, что Тургенев в своей повести описал немого очень точно, с полным сохранением портретного сходства. Но если сравнить конец тургеневской повести с тем, как описан финал всей этой истории в воспоминаниях Житовой, сразу станет видно, что перед нами, в сущности, два совершенно разных человека. У Житовой — какое-то тупое, забитое и покорное существо, вполне довольное своим рабским существованием. У Тургенева — человек, способный на сильные и глубокие движения души, не желающий тупо и покорно сносить издевательства, человек, уже осознавший свое человеческое достоинство.

Нам с вами даже трудно представить себе, каким отчаянно смелым был поступок тургеневского Герасима. Ведь крепостной крестьянин был полной собственностью своего господина. Его могли продать, подарить, проиграть в карты. Если бы он вздумал самовольно уйти от помещика, сбежать, его можно было вернуть с полицией, набить колодки, засечь до смерти.

Уход Герасима от помещицы означал, что он отныне уже не чувствует себя больше бессловесной скотиной. Он осознал себя человеком.

Прототип тургеневского Герасима, реальный дворник Андрей, если верить Житовой, до такого сознания не дорос.

Как и подобает каждому настоящему художнику, Тургенев создал своего Герасима по образу и подобию своему. Это, ко-

нечно, не значит: по образу и подобию довольно богатого помещика и великого русского писателя Ивана Сергеевича Тургенева, любителя ружейной охоты и сотрудника журнала «Современник». Нет, он создал Герасима по образу своих представлений о русском народе и о его будущем (об этом еще речь впереди). Он наделил немого Герасима своим естественным чувством справедливости, своей жадной независимости, своим сознанием собственного достоинства. Наделил его теми чувствами, которых, возможно, еще и не могло быть у забитого крепостного, с молоком матери всосавшего рабскую преданность своим господам. И получился совсем другой человек; Этот другой человек уже не мог поступить так, как кроткий, забитый, покорный Андрей. Он должен был взбунтоваться.

— Подождите! Одну минуточку! — скажете вы. — А как же Гоголь? Как же Фонвизин? Ведь вы только что сами говорили, что Милон, Софья, Правдин, Стародум у Фонвизина и Улинька у Гоголя не могли получиться живыми, потому что таких людей еще не было и не могло быть в жизни! Так почему же тогда у Тургенева получилось?

Потому что он не заставлял своего героя насильно делать то, что тому было не по душе. Наоборот, он во всем слушался своего героя, шел за ним. Он как бы позволил герою совершить то, что тот, может, и хотел бы совершить, но на что в жизни у него не достало смелости.

Да, в жизни немой Андрей радостно мычал, утешаясь подаренной ему десятирублевкой. Но разве он не страдал, когда по приказу барыни топил собаку?

Конечно, страдал! Просто его жалость к Муму и негодование, вызванное самодурством госпожи, пока что оказались куда слабее, чем прочно въевшаяся в душу привычка к покорности и рабству. Но ведь и жалость, и негодование уже были! Не могли не быть!

Нет, все-таки мы были не совсем правы, когда говорили, что Андрей, о котором рассказала в своих воспоминаниях Житова, и Герасим, описанный в повести Тургенева, — это два разных человека.

На самом деле это, конечно, один и тот же человек. Только увиденный и описанный разными людьми. И по-разному понятый.

Тургенев описал в своей повести того самого человека, о котором рассказала Житова. Но он гораздо лучше, чем Житова,

понял, что творилось у него на душе. И поэтому он описал его гораздо правдивее, чем Житова.

Но тут мы с вами должны хорошенько условиться, какой смысл мы вкладываем в это, казалось бы, такое простое и ясное, такое однозначное понятие — правда.

## ЕСЛИ ВЕРНО, ТО И НАРОДНО

Был в России прошлого века такой литератор — граф Соллогуб. А у него был лакей Иван.

Соллогуб прославился своей повестью «Тарантас»; она и сейчас еще переиздается. И Иван тоже прославился, тоже оставил в литературе след — только не повестью, не романом и не поэмой, потому что был малограмотен и ничего не сочинял.

Дело в том, что у графа был такой обычай. Принесут ему, бывало, новинку из книжной лавки, он ее перелистает и, если увидит, что она глуповата и ему, графу, читать ее не интересно, тотчас кличет своего Ивана:

— На, Ванька, возьми! Это твоя литература!

Тем и прославился соллогубовский лакей. Так и вошло в обиход это выражение: «Ванькина литература». То есть такая, что годится не для людей просвещенных, а просто для «людей», как называли помещики своих дворовых.

Очень многие в ту пору так вот и воспринимали понятие «народная литература». Это, дескать, литература для народа. А поскольку народ в массе своей был неграмотен и темен, то и выходило, что считаться народным писателем не только не почетно, а даже унизительно.

Писатель для Ваньки-лакея — чем же тут гордиться?

Вы, наверное, помните, как страдал от народной темноты Николай Алексеевич Некрасов. Как он мечтал о том времени, когда и крестьянин сможет читать настоящие книги:

Когда мужик не Блюхера  
И не милорда глупого —  
Белинского и Гоголя  
С базара понесет...

Блюхер — знаменитый прусский фельдмаршал, чьи портреты печатались тысячами и бессмысленно красовались на стенах крестьянских изб, а «Английский милорд Георг» — дурацкая

книжонка, самый что ни на есть характернейший образчик «Ванькиной литературы».

Со временем менялся и сам народ, и литература для него. Мужик мало-помалу овладевал грамотой, выдвигал из своей среды талантливейших самородков, и, между прочим, большую роль тут сыграли замечательные русские просветители. Они стали организовывать издания «для народного чтения», и крестьянин в самом деле стал нести с базара уже не только глупые анекдоты и пустые приключения, а сочинения Пушкина, Гоголя, Крылова, Льва Толстого...

Правда, и эти издания были пока что еще... ну, урезанными, что ли. Из Пушкина выбирались все-таки не «Онегин» и не «Медный всадник», а сказки или «Буря мглою небо кроет». То, что попонятнее. Из Гоголя не «Нос» или «Мертвые души», а «Вий» или «Сорочинская ярмарка». Лев Толстой — тот вообще специально писал для народа, придумывая сюжеты попроще и выбирая слова подоступнее.

А еще долгое время бытовала уверенность, что «народное» — это только то, что «про народ». По этой логике получалось, что «Муму» Тургенева — произведение народное. (Главный герой — человек из народа.) А вот, скажем, «Дворянское гнездо» или «Рудин» — уже не народное: какая же тут народность, если все герои помещики да дворяне!

Иногда слово «народное» понималось как национальное. То есть прилагалось к произведениям, написанным об истории народа, об обычаях его. Под эту рубрику из всех произведений великой русской литературы попадут тоже лишь очень немногие. Ну вот, скажем, «Снегурочка» А. Н. Островского. Сказки. Да и то не все. Даже насчет «Руслана и Людмилы» тут могут возникнуть кое-какие сомнения. Например, страшный карла Черномор — это ведь фигура не из русского фольклора, ни в одной русской сказке такого нету.

В общем, как видите, с понятием «народность» была большая путаница.

Как же быть? Как найти выход из этого сложного лабиринта идей, понятий, определений?

Давайте возьмем какое-нибудь произведение, истинно народный характер которого ни у кого не вызовет и тени сомнений. И посмотрим, каковы же его главные признаки.

Пожалуй, лучше всего для такого опыта нам взять поэму Александра Твардовского «Василий Теркин». Поэму эту чаще

всего приводят в пример, когда говорят о подлинной народности искусства. И правильно делают.

Поэма Твардовского замечательна как раз тем, что она удовлетворяет решительно всем определениям народности. Каждому из них в отдельности и всем вместе.

Во-первых, она про народ. Герой ее — человек из народа в самом прямом и точном смысле этого слова. Не генерал, не офицер, не профессор, не академик. Даже не сержант, а рядовой. И притом, невзирая на всю свою яркую незаурядность, человек вполне обыкновенный. Автор именно так нам сразу и представляет своего героя:

Теркин — кто же он такой?  
Скажем откровенно:  
Просто парень сам собой  
Он обыкновенный.

Во-вторых, поэма эта не только про народ, но и для народа.

Об этом Твардовский тоже говорит особо. И с особой гордостью:

Пусть читатель вероятный  
Скажет с книжкой в руке:  
— Вот стихи, а все понятно,  
Все на русском языке...

Эта авторская гордость рождена не только тем, что в его поэме «все понятно» любому, самому неискушенному читателю. «Ванькина литература» тоже ведь была доступна каждому! Нет, Твардовский гордится тем, что «вот стихи», не стишки, не псевдонародные, нарочито упрощенные вирши, а самые настоящие стихи, живущие по законам высокой поэзии, и в то же время не для тонкого слоя особо избранных читателей, а для всех.

Тут и в самом деле есть чем гордиться. Не зря такой тонкий и требовательный стилист, как Иван Алексеевич Бунин, писал своему другу писателю Телешову:

«...Я только что прочитал книгу А. Твардовского («Василий Теркин») и не могу удержаться — прошу тебя, если ты знаком и встречаешься с ним, передать ему при случае, что я (читатель, как ты знаешь, придирчивый, требовательный) совершенно восхищен его талантом, — это поистине редкая книга: какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, точность во

всем и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова».

Есть, наконец, и еще один, третий признак. «Василий Теркин» — произведение, имеющее ярко выраженный национальный характер.

В Теркина не надо особенно пристально вглядываться, чтобы увидеть: перед нами именно русский солдат, именно русский человек. Не потому, что он лучше или хуже людей других национальностей. Нет, просто Теркин по-особенному, по-своему, именно по-русски сметлив и добр, весел и лукав, смел и широк... Выражаясь языком научным, характер Теркина — национально конкретен.

Казалось бы, вот он, готовый ответ на поставленный нами вопрос: поэма Твардовского народна, потому что она удовлетворяет всем трем определениям народности.

Однако при всей своей соблазнительности и наглядности такой ответ был бы по самому своему существу неверен. Потому что, кроме этих трех определений, есть еще одно, четвертое. И оно-то как раз и выражает самую суть дела.

В чем же состоит это решающее, главное условие, без соблюдения которого нипочем не создать истинно народную книгу?

Об этом тоже Твардовский сказал в своей поэме с обычной для него ясностью и прямоотой:

А всего иного пуше  
Не прожить наверняка —  
Без чего? Вез правды сушей,  
Правды, прямо в душу бьющей,  
Да была б она погуще,  
Как бы ни была горька.

Именно вот этой «прямо в душу бьющей» правдой и покорила «Василий Теркин» своих читателей. Покорила тем, что вот такой, каков есть, лихой, неунывающий весельчак и балагур, Теркин — не сказочный чудо-богатырь, не лубочный герой из тех, что «одним махом семерых побивахом», а живой, доподлинный русский солдат, отшагавший по военным дорогам тысячи километров, встречавший лицом к лицу тысячи смертей. И война, сквозь которую он прошел, тоже самая что ни на есть доподлинная, состоящая отнюдь не только из лихих атак и смешных, забавных историй. Видно, что и герой и автор поэмы

хорошо знают, какова она была, эта война. Знают не понаслышке. И ни на секунду не забывают они о том, что тут, на этой войне, не только побеждают, но и гибнут. Бессчетно. А порою и безвестно:

Переправа, переправа...  
Берег левый, берег правый,  
Снег шершавый, кромка льда...  
Кому память, кому слава,  
Кому темная вода, —  
Ни приметы, ни следа.

Поэма Твардовского рассказала не об одном каком-то особо удачливом и везучем герое-солдате. В том-то и дело, что в ней выразилась не отдельная судьба одного человека, а судьба всего народа, в тяжелейшей войне отстаивающего свое отечество.

Василий Теркин — не просто человек «из народа». Он — народный герой.

Есть в поэме Твардовского такие строки, выражающие самый глубинный, сокровенный ее смысл:

Фронт налево, фронт направо,  
И в февральской вьюжной мгле  
Страшный бой идет, кровавый,  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле.

«Ради жизни на земле»... Если бы не было в поэме вот этого понимания, этой осознанной, выношенной ненависти к фашизму, как к злейшему врагу «жизни на земле», наверное, поэма при всем мастерстве автора, при всем его таланте, при всем его доскональном знании фронтовой обстановки не намного поднялась бы над сборником героических приключений и забавных анекдотов из жизни одного из многих солдат.

Виссарион Григорьевич Белинский любил повторять, что художественная литература — это «сознание народа».

Он видел в ней «дух народа».

Народ, который во времена Пушкина и Гоголя, да и во времена Тургенева прозябал в невежестве и даже в большинстве своем понятия не имел о том, что эти писатели существуют на свете, конечно, не подозревал, что, пока он сеет и пашет, ходит на барщину и платит оброк, кто-то неведомый ему выражает его «дух» и является его «сознанием».

Тем не менее так оно и было. Белинский не ошибался.

Великие писатели чувствовали и понимали свой народ лучше, чем он сам понимал себя. Именно поэтому они сумели не только правдиво нарисовать в своих книгах его сегодняшнюю жизнь, но и предсказать его будущее.

А можно сказать и наоборот: они сумели выразить главную правду народной жизни. Не частную правду факта, а правду истории. И тем самым выразили сознание народа.

Главная заслуга Твардовского как раз в том и состоит, что он выразил в своем «Василии Теркине» вот эту самую правду истории.

В полной мере это относится и к повести Тургенева «Муму», хотя персонажи этой повести вовсе не являются участниками каких-либо исторических событий.

Если бы Тургенев с той художественной силой, какая была ему свойственна, просто рассказал историю немого Андрея точно так, как она происходила в жизни, даже и в этом случае он, по-видимому, создал бы замечательное, правдивое произведение.

Но это была бы только часть правды, одна сторона правды.

Исходивший с ружьем за плечами десятки русских деревень, с детства знавший русского мужика, самые затаенные его желания и надежды, Тургенев не сомневался, что есть среди забитых, тупых и покорных крестьян и такие, которые уже сейчас готовы на бунт, на сопротивление помещикам. Он знал, что среди крепостных всегда были люди, не желавшие терпеть издевательства, убегавшие от господ, порою даже поджигавшие господское добро.

Изменив конец своей повести, Тургенев как бы предвидел тот день, когда такие случаи перестанут быть единичными.

Он как бы сказал своей повестью:

— Народ еще нем. Но зреет в нем упорная, еле сдерживаемая сила. Настанет день, и он заговорит. Сила выплеснется наружу. Народ не станет больше сносить угнетение. И тогда по всей России запыхают барские усадьбы!

Вот эта самая правда — не правда факта, а правда истории — и есть первейшее, непеременимое условие того, что мы называем народностью искусства.

Белинский так и говорил:

— Если изображение жизни верно, то и народно.

Казалось бы, как просто! Пиши обо всем, что видишь! Пи-



ши, как оно есть — и станешь истинно народным писателем.

Но теперь вы, наверное, уже поняли, какое это непростое, трудное дело. Надо ведь не просто увидеть правду (что само по себе тоже не так уж легко), но еще и постичь сокровенный, глубинный смысл увиденного.

Чтобы написать правдивую книгу о жизни народа, писатель должен всеми своими помыслами быть на стороне правды. Всеми силами своего разума и души стоять за правду.

Тут необходимо вспомнить, что слово «правда» в русском языке издавна несет в себе два смысла. Правда — это значит «истина». Но правда — это означает еще и «справедливость».

### **И ДЛГО БУДУ ТЕМ ЛЮБЕЗЕН Я НАРОДУ...**

Осенью 1901 года один молодой писатель поделился с другим писателем, великим и всемирно знаменитым, своей затаенной мечтой.

Великим писателем был Лев Николаевич Толстой. Молодым в ту пору — Алексей Максимович Горький. А мечтал он написать роман о семье русских купцов-фабрикантов, вырождающейся из поколения в поколение.

Толстой очень оживился. Как вспоминает Горький, он стал даже дергать его за рукав, уговаривая:

«— Все это — правда! Это я знаю, в Туле есть две таких семьи. И это надо написать. Кратко написать большой роман, понимаете? Непременно!.. Тот, который идет в монахи молиться за всю семью, — это чудесно! Это — настоящее: вы — грешите, а я пойду отмаливать грехи ваши. И другой — скучающий, стяжатель-строитель, — тоже правда! И что он пьет, и зверь, распутник, и любит всех, а — вдруг — убил, — ах, это хорошо! Вот это надо написать...»

Горький так и сделал. Он принял совет Толстого. Он последовал этому совету даже в том смысле, что действительно «кратко написал большой роман», то есть создал произведение, по объему равное небольшой повести, а по глубине и охвату жизненных событий — огромному роману.

Только вот сделал он это, ни много ни мало, спустя двадцать четыре года. Повесть «Дело Артамоновых» вышла в свет в 1925 году.

Почему же Горький так долго откладывал выполнение своего заветного замысла, к тому же одобренного самим Толстым? Может быть, он был так увлечен другими темами, что об этой просто-напросто позабыл?

В том-то и дело, что нет.

Сама жизнь не давала Горькому забыть об этом замысле.

Всего через два года после разговора с Толстым она вновь подтолкнула его к тому же решению. Вот как вспоминает об этом один знакомый Горького, Ладыжников:

«В 1903 году я познакомил Алексея Максимовича с семьей фабриканта-промышленника Разоренова.

Разореновы владели большими ткацкими фабриками в Вычуге, Костромской губернии, и прядильнями в Кинешме, на Волге.

Фактическим хозяином фабрики, «дельцом» был только старший брат, имени его я не помню. Средний брат — Сергей — пьяница, кутила, бездельник. Сестра была психически больной.

Горький был хорошо знаком с младшим братом — Алексеем Александровичем Разореновым. Именно он в какой-то мере послужил прототипом образа Ильи Артамонова-младшего...

...Вскоре после знакомства с Разореновыми Алексей Максимович, имея в виду историю этой семьи, как-то сказал мне:

— Интересная тема для произведения о вырождающихся поколениях буржуазии. Напишу роман...»

Автор этих воспоминаний ошибается только в одном: последняя фраза Горького имела в виду отнюдь не только историю семьи Разореновых.

Вот, например, А. Н. Тихонов (Серебров) приводит в своих воспоминаниях слова Саввы Тимофеевича Морозова, потомка знаменитой купеческой династии Морозовых:

— Рассказывал я как-то Горькому нашу родословную... Ему понравилось. Собирается роман написать и даже название придумал: «Атамановы».

Одним словом, материала для будущей повести «Дело Артамоновых» у Горького было более чем достаточно. И история Разореновых, и родословная Морозовых, и судьбы других купеческих семейств щедро давали писателю этот самый материал. Да и желание написать повесть отнюдь не пропадало. Книга уже жила в голове Горького.

В одних воспоминаниях, относящихся к 1916 году, об этом говорится не только ясно и определенно, но и довольно обстоятельно, с множеством подробностей:

«Горький ровным голосом, как бы прислушиваясь к себе, говорит о том, что хорошо бы... взять семью. Непременно маленький городок, по-своему серый, по-своему живописный. Родоначальник семьи затеял из местных торфов готовить картон и оберточную бумагу или, к примеру, строить кожевенный завод. Жестокостью родоначальник скопил деньги — жестокостью и недоеданием семьи. Вот везут бумагоделательную машину; сам хозяин подставил, для примера рабочим, плечо, а машина и завались...

— И наш хозяин, — говорит Горький, — тут и дал маленько соку. Но машину все же поставили. Хозяин подлечился. И, когда давил рабочих, вспоминали ему, как сам он лежал под машиной...»

Нарисовав эту картину, Горький продолжает фантазировать дальше:

«— Ворота, представьте себе, железные, кованые, крытые медянкой. А? И замки на воротах... Не один замок, на одном засове два замка, — один другого пудовой... А на дворе — похищенный из соседнего леса волк. Да, ручной волк. И на дочерей старика обратите внимание, ни одна не вышла замуж... Желанье есть, деньги есть, а...

И хохочет».

Кто хорошо помнит повесть Горького «Дело Артамоновых», сразу заметит, что многое в ней не совпадает с этим рассказом. Так, например, Илья Артамонов строит не картонажную фабрику и не кожевенный завод, а фабрику полотна. И плечо свое он подставил не под бумагоделательную машину, а под только что привезенный для его фабрики паровой котел. И не подлечился он, а так и умер, надорвавшись, в расцвете сил, даже не увидав плодов бешеных, иступленных своих усилий. И дочерей никаких не было у старшего Артамонова — одни только сыновья да усыновленный племянник. И не ручной волк жил на артамоновском дворе, а ручной медведь — выросший медвежонок, похищенный из лесу, которого Алексей Артамонов для потехи стал спаивать водкой, а потом зверски убил.

Да, многое из того, что виделось Горькому тогда, в 1916 году, он потом увидел по-иному. И все же по этим воспоминаниям видно, что уже и тогда Горький достаточно ясно различал «сквозь магический кристалл» очертания своего будущего произведения.

Он уже было приступил к работе. И даже пообещал отдать

свою будущую повесть журналу «Летопись». В одиннадцатом и двенадцатом номерах этого журнала за 1916 год было помещено объявление, в котором говорилось, что в течение будущего года в «Летописи» будет напечатана новая повесть Максима Горького «Атамановы».

«Атамановы», как мы уже знаем со слов Саввы Морозова, — это и есть «Дело Артамоновых». Однако ни в этом, ни в следующем году обещанная повесть так и не появилась.

Все-таки в чем же дело? Материала предостаточно, повесть уже как бы сама собой складывается в воображении писателя, а на бумагу все не ложится... Где причина этому?

К счастью, у нас с вами нет никакой необходимости строить тут разные догадки и предположения, потому что ответ на интересующий нас вопрос уже дан. Дан самим Горьким.

Сохранилось письмо Горького к Н. К. Крупской, в котором Алексей Максимович вспоминал о своих встречах с Владимиром Ильичем на острове Капри, в Италии, в 1908 и в 1910 годах.

Горький вспоминает, что во время одной из таких бесед Ленин упрекнул его:

— Напрасно дробите опыт ваш на мелкие рассказы, вам пора уложить его в одну книгу, в какой-нибудь большой роман.

В ответ на этот упрек Горький и поделился с Лениным замыслом, который вынашивал уже столько лет.

«Я сказал, — пишет Горький, — что есть у меня мечта написать историю одной семьи на протяжении 100 лет, с 1813 г., с момента, когда отстраивалась Москва, и до наших дней. Родоначальник семьи — крестьянин, бурмистр, отпущенный на волю помещиком за его партизанские подвиги в 12 году, из этой семьи выходят: чиновники, попы, фабриканты, петрашевцы, нечаевцы, семи- и восьмидесятники. Он очень внимательно слушал, выспрашивал, потом сказал:

— Отличная тема, конечно — трудная, потребует массу времени, я думаю, что вы бы с ней сладили, но — не вижу: чем вы ее кончите. Конца-то действительность не дает. Нет, это надо писать после революции...»

Приведя это замечание Ленина, Горький заключает:

«Конца книги я, разумеется, и сам не видел».

Вот он, исчерпывающий и полный ответ на наш вопрос: отчего до такой степени созревший и выношенный замысел Горький сумел осуществить лишь четверть века спустя после того, как он у него возник.

Однако почему же тогда Лев Толстой еще в 1901 году советовал Горькому, не откладывая, браться за дело? Почему же его ничуть не смутило, что «конца-то действительность не дает»?

Потому, что Толстой был художником совершенно иного склада. А главное — человеком совершенно иного мировоззрения. В замысле Горького его больше всего взволновала тема греховности несправедливого богатства. Вернее, любого богатства, всякой собственности, ибо, по убеждению Толстого, никакая собственность праведной быть не может. Вот потому-то из всего рассказанного Горьким его больше всего задела история того брата, что постригся в монахи и стал отмаливать грехи всего своего рода:

«Это чудесно! Это — настоящее...»

(Между прочим, в «Деле Артамоновых» происходит нечто похожее: Никита Артамонов тоже уходит в монастырь. Но именно поэтому здесь особенно заметно, как далеко разошлась повесть Горького с советами Толстого: ведь Никита идет не отмаливать грехи отца. Его гонит в монахи собственное уродство и тайная, неразделенная любовь к жене брата.)

Что касается Ленина, то он увидел в горьковском замысле совсем не то, что Толстой. В истории постепенного вырождения нескольких купеческих поколений он разглядел историческую обреченность всей русской буржуазии. И единственной сюжетной развязкой ему виделась только революция. Революция социалистическая. То есть такая, которая принесет гибель собственническим, буржуазным отношениям и поставит точку в истории российского капитализма.

Вот почему Горький так долго не брался за долгожданную работу. И вот почему он поставил в своей повести точку там, где ее поставила сама история.

— Если верно, то и народно! — утверждал Белинский.

А вот что Ленин говорил о марксизме:

— Учение Маркса всесильно, потому что оно верно.

Учение Маркса, как вы знаете, исходит из того, что движущая сила истории — борьба классов. Для марксиста вся история человечества — история классовой борьбы. И на любое историческое событие он смотрит как революционер, то есть как человек, стоящий на стороне угнетенных против угнетателей.

Однако дать основания для такого взгляда на историю вполне могут книги и тех писателей, которых никак марксистами не назовешь.

Вернемся еще раз к истории создания тургеневской повести «Муму». К тому, как Тургенев заменил «жизненный» конец истории, приключившейся с немым дворником Андреем, другим, вымышленным концом.

Мы с вами говорили о том, что этот выдуманный финал повести, по сути своей, куда правдивее того финала, что был в действительности. Мы даже рассмотрели вместе с вами две важные причины, заставившие Тургенева изменить конец истории.

Первая причина, как вы помните, заключалась в том, что Иван Сергеевич Тургенев был истинным художником. Он создал характер своего героя; он доверился этому характеру; он пошел вслед за ним.

Вторая причина состояла в том, что Тургенев прекрасно знал современную ему российскую действительность. Он хотел описать не отдельный, частный случай, а дать правдивую картину всей жизни. А ведь он знал, что среди множества покорных крестьян есть и другие: не желающие терпеть издевательств, готовые на непокорство, на бунт.

Но была еще и третья причина.

Она состояла в том, что Тургенев не просто холодно и бесстрастно наблюдал русскую жизнь. Он был яростным врагом крепостничества. И эту ненависть к рабству он и хотел выразить в повести «Муму».

Вспомним прекрасные слова Ленина:

«Раб, сознающий свое рабское положение и борющийся против него, есть революционер. Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб. Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам».

Холоп и хам, у которого «слюнки текут» от восторга перед своим добрым и справедливым хозяином, был отлично известен Тургеневу. Он даже изобразил его в «Записках охотника», в рассказе «Два помещика».

Автор записок — вернее говоря, их герой-рассказчик — заговаривает с Васей, буфетчиком помещика Мардария Аполлоновича. Этого Васю-буфетчика только что выпороли на конюшне.

«— Что, брат, тебя сегодня наказали? — спросил я его.

— А вы почему знаете? — отвечал Вася.

— Мне твой барин сказывал.

— Сам барин?

— За что ж тебя велел наказать?

— А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустякам не наказывают; такого заведенья у нас нету — ни, ни. У нас барин не такой; у нас барин... такого барина в целой губернии не сыщешь».

Выпоротый на конюшне Вася чуть ли не гордится тем, что «сам барин» изволил рассказывать приезжему о наказании, которого он, Вася, удостоился. Вот он, хам и холоп в натуральную величину!

Автор остро чувствует противоестественность этого холопства и хамства:

«— Пошел! — сказал я кучеру. «Вот она, старая-то Русь!» — думал я на возвратном пути».

Тургенев именно потому ненавидел старую Русь, что мечтал о Руси новой.

И не только мечтал, но хотел увидеть, вернее, провидеть ее.

В воспоминаниях уже упоминавшейся нами В. Н. Житовой есть такой эпизод. Однажды одна из приживалок барыни, хозяйки немого Андрея, решила подарить ему голубого ситцу на рубашку. Но немой с презрением отшвырнул подарок, показав знаками, что барыня одаряет его куда богаче.

Барыня была довольна, а приживалка посрамлена.

В этом эпизоде тоже проявились те черты рабского сознания, которые Ленин определил как холопство и хамство. Немой дворник Андрей показал себя тут как холоп по отношению к своей барыне. И как хам по отношению к женщине, вздумавшей подарить ему ситцу.

Тургеневу этот случай, без сомнения, был прекрасно известен. Но он совершенно сознательно не включил этот эпизод в свою повесть. В его повести «Муму» немой Герасим не хам и не холоп. Он раб, это правда, да и то в самом начале нашего с ним знакомства, когда он предстает перед нами, по выражению Ленина, «не сознающим своего рабства и прозябающим в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни».

Молчаливой в буквальном смысле слова! Тургенев словно бы нарочно выбрал себе в герои немого, превратив его чуть ли не в символ бессловесного раба.

Однако в конце повести перед нами уже другой человек: «раб, сознающий свое рабское положение...» Нет, конечно, он еще далеко не революционер. Но он уже человек, не желающий

мириться с рабством, сделавший первый шаг к тому, чтобы если не он, так хоть его сын или внук превратился в революционера.

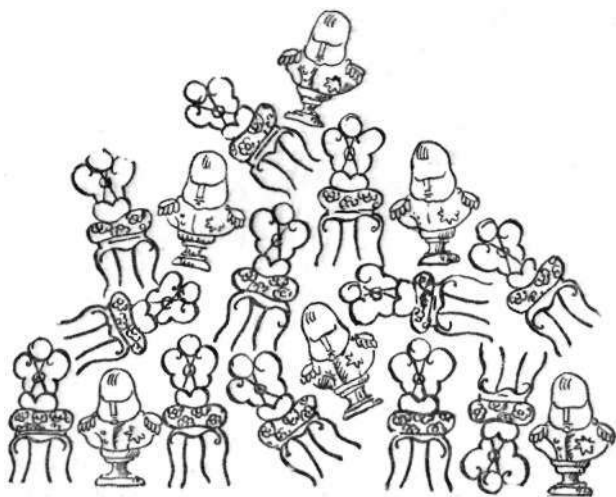
Быть может, во времена Тургенева такая концовка повести «Муму» кому-то могла показаться натянутой, невероятной. Но, как мы уже говорили, история показала, что Тургенев написал правду. И, в конечном счете, именно страстная антикрепостническая направленность повести и сделала ее глубоко правдивой, то есть народной.

А разве не то же убеждение высказал в своем «Памятнике» Пушкин?

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

Вот оно, еще одно неперенное условие народности искусства.

Художник, стремящийся к тому, чтобы его произведение было подлинно народным, должен всей душой быть на стороне угнетенных, обездоленных, «униженных и оскорбленных». На стороне правды. На стороне справедливости.





لو ملكتني ملكك الكحل  
ولكن همك ملكي  
ارواه الله هكذا  
اطلب رستندال مطالبك  
ولكن قسن مطالبك على عمرك  
وهي هاهنا  
فيكل مرارك استسندل ايامك  
اتريد في  
الله مجيبك  
امين



## РАССКАЗ ЧЕТВЕРТЫЙ

### Писатель ставит опыт



### ГУБЕРНАТОР НЕОБИТАЕМОГО ОСТРОВА

В 1676 году в городишке Ларго, в Шотландии, в семье башмачника Джона Селькирка родился сын, нареченный при крещении Александром, о чем свидетельствует запись в церковной книге, сохранившейся до наших дней.

Мальчик с ранних лет мечтал о морских путешествиях, приключениях, дерзких пиратских набегах.

Едва ему минуло восемнадцать лет, он покинул отчий дом, нанялся матросом на корабль и вышел в море.

С этого момента начинается его необыкновенная, полная удивительных приключений жизнь.

На корабль напали пираты. Матрос Александр Селькирк, в числе других членов экипажа, был взят в плен и продан в рабство. Но предприимчивый и смелый юноша сумел сравнительно быстро выпутаться из этой отчаянной передраги. Вскоре он вернулся в отчий дом, в богатой одежде, с полным кошельком.

Казалось бы, теперь уже можно было начать оседлую жизнь. Но Селькирку не сиделось на одном месте.

Прослышав, что знаменитый капитан Уильям Дампьер готовится отплыть в Вест-Индию за золотом, Селькирк поспешил предложить ему свои услуги. Он стал боцманом на 16-пушечной галере «Сенк пор». Кроме этой галеры в экспедицию Дампьера входил 26-пушечный бриг «Сент Джордж». Корабли вышли из гавани не одновременно и соединились лишь у берегов Ирландии. И вот тут случилось событие, сыгравшее в жизни Александра Селькирка исключительно важную роль.

Внезапно умер капитан того судна, на котором он служил.

Вместо умершего Дампьер назначил нового командира, некоего Томаса Стредлинга, человека крутого, жестокого, своенравного.

Селькирк, как видно, не уступал Стредлингу в своенравности. Он так и не смог ужиться с новым капитаном. Они беспрерывно ссорились, и наконец дошло до того, что Селькирк решил покинуть корабль.

Трудно сказать, как все было на самом деле. Но в судовом журнале записано так:

«Боцман Александр Селькирк списан с судна по собственному желанию».

В шлюпку погрузили немного одежды, белья, кремневое ружье, фунт пороху, пули и огниво, несколько фунтов табака, топор, нож, котел. И Александр Селькирк остался один на необитаемом острове Мас а Тьерра (архипелаг Хуан Фернандес). Это был тот самый остров, который ныне, как мы уже вам рассказывали, носит название «Острова Робинзона Крузо».

Селькирк и в самом деле оказался в положении Робинзона.

И он проявил в этой необыкновенной ситуации такую же выдумку, изобретательность, такое же терпение и трудолюбие. Когда одежда его сносилась, он из простого гвоздя смастерил швейную иглу и сшил себе новую одежду из козих шкур. Он выстроил себе две хижины из бревен и листьев и сам оборудовал их всякой утварью. Короче говоря, он вел себя как самый настоящий заправский Робинзон.

То есть это мы сейчас сказали бы «как Робинзон». А в ту пору так сказать никто не мог, потому что никакого Робинзона Крузо тогда еще не существовало. Как вы уже знаете, Робинзон появился на свет как раз отчасти благодаря Александру Селькирку.

Но простите! Почему, собственно, «отчасти»?

Разве история, рассказанная Даниелем Дефо, не воспроизводит в точности все, что случилось с Александром Селькиром?

Ведь его Робинзон Крузо тоже восемнадцати лет от роду покинул родной дом, нанялся на корабль и отправился в море. Он тоже попал в плен к пиратам. И, вырвавшись из плена, не успокоился, а тотчас же ринулся в новое путешествие.

Робинзон, правда, оказался на необитаемом острове не «по собственному желанию», а в результате кораблекрушения. Все его товарищи погибли, только он один спасся.

Но, во-первых, эта разница не так уж существенна. А вторых, и у Селькирка произошло нечто похожее: корабль, с которого он был «списан», вскоре после того, как Селькирк его покинул, потерпел крушение и почти вся его команда погибла.

Робинзон, как и Селькирк, тоже сам выстроил себе жилище, сам смастерил домашнюю утварь. Он тоже сам шил себе одежду из козьих шкур.

Ну, а если к этому добавить, что история, случившаяся с боцманом Александром Селькиром, была описана и опубликована в путевом дневнике капитана Вудза Роджерса, командира судна, спасшего Селькирка, если добавить, что автор «Робинзона Крузо» Даниель Дефо, как говорят, сам встречался с Селькирком и расспрашивал его о подробностях, касающихся его жизни на острове, то и вовсе не останется никаких сомнений в том, что удивительная история «моряка из Йорка Робинзона Крузо», как назвал Даниель Дефо своего героя, была точным повторением удивительной истории Александра Селькирка.

Однако, сделав такой поспешный вывод, вы совершите большую ошибку...

Вспомните еще одну историю — историю боцмана Айртона из романов Жюль Верна «Дети капитана Гранта» и «Таинственный остров».

Айртон был главарем пиратской шайки. Он хотел захватить яхту «Дункан», принадлежащую лорду Гленарвану. Когда этот коварный замысел был раскрыт, Айртон упрямил Гленарвана, чтобы тот не отправлял его в Англию, где его ждала неизбежная виселица, а высадил на каком-нибудь необитаемом острове, снабдив всем необходимым. Гленарван согласился, и Айртон

остался один на крохотном острове Табор, затерянном в океане.

И вот спустя двенадцать лет герои другого жюльерновского романа высаживаются на этот остров. Они находят хижину Айртона: она пуста. На койке — давно истлевшее тряпье. Кругом — пыль, запустение, никаких следов жизни. Путешественники склоняются к уверенности, что несчастный хозяин этой хижины давно погиб.

Они собираются вернуться на корабль. И вдруг на одного из них кидается какое-то дикое животное, похожее на обезьяну, и начинает его душить. Общими силами им удастся одолеть эту «обезьяну» и связать ее. И только тут они начинают понимать, что животное, напавшее на их товарища, вовсе не обезьяна. Это — человек. Вернее, он когда-то был человеком. Это человек, полностью утративший человеческий облик.

Вы, вероятно, помните, что постепенно к Айртону вернулись память и разум. Но произошло это совсем не скоро. Даже человеческую речь он вспомнил лишь несколько месяцев спустя после того, как вновь оказался в обществе людей.

Мы так подробно напоминаем вам историю Айртона потому, что она похожа на историю Александра Селькирка гораздо больше, чем история Робинзона Крузо.

Айртон прожил на своем необитаемом острове двенадцать лет. За это время, вдали от человеческого общества, он одичал, превратился в животное.

Селькирк прожил на своем острове всего четыре года. Но и это сравнительно короткое «одионое заключение» не прошло для него даром. Он тоже чуть не потерял рассудок от тоски и одиночества и, впервые увидев людей, долго не мог произнести ни единого разумного слова.

А теперь сравните его судьбу с судьбой Робинзона.

Робинзон прожил на своем острове не четыре года, как Селькирк, и даже не двенадцать лет, как Айртон, а целых двадцать восемь лет.

Однако он не только не растерял всех преимуществ человека, «царя природы», не только не утратил своих способностей, но даже приумножил их, став умелым охотником, земледельцем, скотоводом, строителем.

Он не только не забыл человеческую речь, но умудрился сохранить точный счет дням, проведенным им на острове, за двадцать восемь лет ни разу не спутав понедельник со средой или субботу с воскресеньем.

Когда на острове Робинзона появляются люди, они находят там не дикаря, потерявшего человеческий облик, и не жалкого страдальца в козьих шкурах, уже утратившего всякую надежду на спасение. Перед ними смелый, мужественный, сильный человек, не только ждущий услуги от них, но и сам оказывающий им услугу: спасающий их от нападения пиратов. И недаром они называют его губернатором острова.

Они ничуть не лукавят и не насмешничают, присваивая Робинзону это звание. Он честно его заслужил. Ведь остров, который они считали клочком дикой и пустынной земли, оказался не только обитаемым, но и цивилизованным. Стало быть, должен на нем быть и губернатор. А кто же еще может быть по праву назван губернатором острова, как не человек, волей и усилиями которого этот необитаемый остров стал частью цивилизованного мира?

Вы, конечно, прекрасно понимаете, что история Селькирка и Айртона при всей своей необыкновенности, все же неизмеримо правдоподобнее истории Робинзона. Честно говоря, история Робинзона вообще неправдоподобна. Человек не может прожить в полном одиночестве двадцать восемь лет и при этом не одичать. Наука это утверждает с уверенностью.

Но зачем же тогда Даниель Дефо внес в свой роман все эти неправдоподобные, немислимые, невозможные, фантастические обстоятельства? Мало, что ли, ему было четырех лет? Зачем ему понадобилось заставить беднягу Робинзона томиться в «одиночном заключении» чуть ли не половину человеческой жизни?

«Чтобы читать было интереснее, вот зачем!» — быть может, подумаете вы.

И ошибетесь.

На самом деле Даниель Дефо сделал это совсем с другой целью.

## ЧТОБЫ УЗНАТЬ ИСТИНУ

Знаете ли вы, что такое модель?

Не смейтесь. Мы спрашиваем не про те модели подводных лодок, самолетов и планеров, которые вам наверняка случалось не только видеть и держать в руках, но, может быть, даже и самим мастерить. Эти модели представляют собой довольно точные, разве только во много раз уменьшенные копии тех пред-

метов, внешний вид, а иногда и назначение которых они призваны воспроизвести.

Речь идет совсем о других моделях.

Многие из вас, наверное, видели в учебнике физики рисунок, а вернее, чертежик, изображающий, как гласит подпись, «модель атома по Бору».

Великий физик Нильс Бор, создавший эту модель, и думать не думал, что настоящий атом по своему внешнему виду похож на эту модель. Он прекрасно отдавал себе отчет в том, что, если бы удалось изобрести и построить какой-нибудь фантастический сверхмикроскоп, с помощью которого можно было бы разглядеть атом, этот реальный атом сильно отличался бы от придуманной им модели. И это обстоятельство его ничуть не огорчило бы. Потому что модель атома была придумана им вовсе не для того, чтобы помочь нам представить себе, как выглядит атом. Она была придумана для того, чтобы помочь нам понять, как он устроен.

Даниель Дефо отправил своего Робинзона Крузо на необитаемый остров и заставил его прожить там двадцать восемь лет точно с такой же целью.

Многие считали, что, изображая жизнь своего Робинзона на острове, Даниель Дефо нарисовал символическую картину всей истории человечества; разумеется, так, как он себе ее представлял. Робинзон, как известно, сперва вынужден был стать охотником, потом пастухом, потом земледельцем. Точно так же человечество прошло через охотничий, потом скотоводческий, потом земледельческий период своей истории. Потом у Робинзона появился Пятница: это якобы символизирует рабовладельческий период человеческой истории...

Конечно, такое понимание великой книги о Робинзоне сильно упрощает ее смысл, сводит его к довольно примитивной схеме.

Но даже в таком упрощенном прочтении романа есть зерно истины.

Даниель Дефо, как и Нильс Бор, действительно решил построить модель атома. Модель одной только клетки человеческого общества. Не с тем, чтобы дать верную природе картину жизни этого общества, а для того, чтобы понять, как оно устроено. Его интересовали не частности, не подробности жизни, а законы общественного развития. Он хотел постичь самый механизм действия этих законов.

Что же узнал Даниель Дефо, создав в своем воображении эту модель общества? Что выяснил он, отправив своего героя на необитаемый остров?

«...У меня было немного денег, серебра и золота, всего около тридцати шести фунтов стерлингов, — так вспоминает Робинзон о своем пребывании на острове. — Увы, они лежали, как жалкий, ни на что не годный хлам: мне было некуда их тратить. С радостью отдал бы я пригоршню этого металла за десяток трубок для табака или ручную мельницу, чтобы размалывать свое зерно! Да что я — я отдал бы все эти деньги за шестипенсовую пачку семян репы и моркови, за горсточку гороха и бобов или за бутылку чернил! Эти деньги не давали мне ни выгод, ни удовольствия. Так и лежали они у меня в шкафу и в дождливую погоду плесневели от сырости моей пещеры. И будь у меня полон шкаф бриллиантов, они точно так же не имели бы для меня никакой цены, потому что были бы совершенно не нужны мне».

Не случись с Робинзоном несчастья, он не сумел бы прийти к таким выводам. А может быть, к ним бы не пришел и сам Даниель Дефо, не помести он своего героя в столь необычные обстоятельства.

В эпоху Робинзона Крузо такой взгляд на вещи был не просто оригинален и нов. Это был переворот всех привычных понятий. Все ценности, все представления того мира, в котором жил Даниель Дефо, ставились тут с ног на голову.

Деньги в ту эпоху казались абсолютной ценностью, единственной реальной мерой всех человеческих качеств. Считалось, что деньги — справедливая добыча самых деятельных, самых предприимчивых, самых талантливых членов общества. Человек, владеющий деньгами, автоматически считался человеком, обладающим несомненными достоинствами. Даже если на самом деле он был полнейшим ничтожеством.

И вдруг выясняется, что деньги — вовсе не абсолютная, а весьма и весьма относительная ценность. Выясняется, что бывают в жизни ситуации, когда куча золота или полный шкаф бриллиантов стоят меньше, чем горсточка гороха или бутылка чернил. И то, что недавно было драгоценными фунтами стерлингов, теперь не более чем просто «пригоршня металла».

Ради денег, ради богатства отправился Робинзон в путешествие, кончившееся для него катастрофой. Возможность разбо-



гатеть казалась ему тогда единственным способом утвердиться в жизни, почувствовать себя достойным человеком. Но на необитаемом острове — только там! — Робинзон убедился, что настоящие его достоинства в нем самом. В его умелых руках. В его ясном разуме. В его энергии и трудолюбии.

Обратите внимание, как медленно, не сразу, с трудом открывается Робинзону истина.

Сперва он говорит, что с радостью отдал бы свои тридцать шесть фунтов стерлингов за десяток трубок или за ручную мельницу. То есть он еще словно бы прикидывает, как бы ему не продешевить: ведь не зря он называет не одну трубку, даже не две и не три, а целых десять.

Но он тут же спохватывается:

«Да что я!..»

Он уже готов отдать эти деньги за шестипенсовую пачку семян репы.

Однако, как видим, и тут еще идет своеобразный торг. Робинзон уже согласен отдать свои фунты стерлингов за то, что стоит всего шесть пенсов. Он почти осознал, что деньги потеряли свою ценность на его острове... но именно почти. Все-таки Робинзон, человек буржуазного общества, еще не совсем сдал свои позиции. Он уже, так сказать, снизил цену до шести пенсов, но все еще торгуется.

И наконец торг прекращается:

«...Будь у меня полон шкаф бриллиантов, они точно так же не имели бы для меня никакой цены, потому что были бы совершенно не нужны мне».

Заметьте: речь уже не о тридцати шести фунтах (сумма крупная, но все-таки не грандиозная), а о несметных богатствах — о шкафе, битком набитом бриллиантами. И Робинзон уже не рассчитывает получить за него даже шести пенсов: они не имеют для него никакой цены, они ему совершенно не нужны.

Это открытие, сделанное Робинзоном на необитаемом острове, применимо далеко не только к его исключительной судьбе. Ведь и в обычном, повседневном, «обитаемом» мире деньги тоже не являлись истинной мерой человеческих достоинств. Вовсе не обязательно сосредоточивались они в руках самых талантливых, самых деятельных, самых умных. Часто торжествовал не ум, а хитрость. Не предприимчивость, а подлость. Не талант организатора, а мошенничество и обман. Короче говоря, и здесь

деньги были сами по себе, а реальные достоинства человека — сами по себе.

Необычайные обстоятельства, в которых оказался Робинзон, до предела обнажили то, что на самом деле было характерно и для самой обычной жизни. Но в ней это было скрыто от глаз. А тут сразу стало ясным, вышло на поверхность.

Впрочем, исключительная ситуация, в которую был поставлен Робинзон, не только помогла Даниелю Дефо разглядеть скрытую сущность многих вещей и явлений. Эта ситуация заставила и самого Робинзона обнаружить такие неожиданные резервы своей натуры, какие не могли бы проявиться в обыденной, нормальной его жизни. Если бы, допустим, он сидел бы себе в своем Йорке, никуда бы не ездил и уж тем более не попал бы на необитаемый остров, да еще на целые двадцать восемь лет.

Вполне обыкновенный и даже вполне средний человек, Робинзон показал поистине необыкновенную мощь духа.

Как мы уже говорили, было бы реальнее и правдоподобнее, если бы история Робинзона кончилась так же, как история боцмана Селькирка или история другого боцмана — Айртона. Но Дефо создавал свою «модель» не для того, чтобы выяснить возможности одного, отдельно взятого, вполне определенного человека (об этом у нас уже тоже шла речь). Его интересовал не отдельный человек, а Человек с большой буквы. Он хотел постичь истину, имеющую отношение ко всему человечеству.

Да, отдельный человек мог сломаться в невыносимо тяжелой — один на один — схватке с дикой природой. Но человечество эту схватку выдержало. Человечество победило — так же, как победил Робинзон.

## ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕЛАНИЙ

Лев Николаевич Толстой однажды сказал:

— Сущность всякого искусства состоит в том, чтобы представить самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть перед ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, не решенного еще людьми вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос.

Сказав так, Толстой добавил:

— Это опыт в лаборатории...

«Робинзон Крузо» — это самый что ни на есть типичный «опыт в лаборатории». Или, выражаясь более современно, эксперимент.

Конечно, бывает и так, что писатели выдумывают разные неправдоподобные истории, просто чтобы позабавить или напугать читателя. Но настоящий писатель всегда поступает только так: он, говоря словами Толстого, ставит опыт.

...Молодой поэт и ученый Рафаэль де Валентен задумал покончить с собой. Ему опротивела жизнь.

Решив дождаться ночи, когда уже никто не помешает ему утопиться, Рафаэль забрел в антикварную лавку, чтобы скоротать последние часы жизни. Хозяин лавки, старик антиквар, понял, что юноша в беде, и выведал у Рафаэля его намерение.

Старик предложил Рафаэлю помощь. И еще какую: он пообещал, что сделает юношу богаче, могущественнее и влиятельнее всех монархов, какие только есть на свете.

Антиквар показал ему лоскут шагреновой кожи (есть такая кожа, очень тонкая, особой выделки). На лоскуте были оттиснуты какие-то слова, и Рафаэль еще успел удивиться, как это их удалось оттиснуть так глубоко на столь тонкой коже. Но куда удивительнее был смысл надписи:

Если ты обладаешь мною, ты будешь обладать  
всем. Но жизнь твоя будет принадлежать  
мне. Так угодно богу. Желай — и желания  
твои будут исполнены. Но сораз-  
меряй свои желания со своей  
жизнью. Она — здесь. При  
каждом желании я буду  
убывать, как твои  
дни. Желает ли  
меня? Бери. Бог  
тебя слышит.  
Да будет  
так!

Вот такая это была удивительная надпись.

Рафаэль решил принять необыкновенный подарок.

— Я посвятил свою жизнь науке и мысли, — сказал он, — но они даже не прокормили меня. Ну что ж! Я хочу царственного, роскошного пира, вакханалии, достойной века, в котором

все, говорят, усовершенствовано... Да, мне нужно заключить все наслаждения земли и неба в одно последнее объятие, а затем умереть.

И «царственный пир» начался...

Едва став владельцем шагреновой кожи, Рафаэль тут же убедился в ее могущественной силе. Самое первое, такое естественное для бедного человека желание — раздобыть денег — немедленно обернулось тем, что, словно из небытия, возник какой-то субъект, оказавшийся, впрочем, совершенно реальным нотариусом по фамилии Кардо. И этот Кардо торжественно объявил Рафаэлю, что тот унаследовал целых шесть миллионов франков от своего родственника, о котором Рафаэль до этого самого момента и думать не думал.

Казалось бы, чего лучше! Но едва свершилось первое чудо, Рафаэль с ужасом убедился, что кусок шагрени заметно уменьшился...

Вероятно, многие из вас давно уже поняли, что мы рассказываем о повести Бальзака «Шагреновая кожа». Но даже те, кто этой повести не читал, наверное, без особого труда догадываются, что ничем хорошим для Рафаэля эта история кончиться не могла. Ведь не мог же он совсем перестать желать. А каждое желание укорачивало шагреновую кожу и, стало быть, жизнь Рафаэля.

Впрочем, дело кончилось не только неизбежной гибелью юноши. Хуже того. Цепляясь за жизнь, он попытался перестать желать. Прежде Рафаэль собирался перевернуть весь мир, осчастливить не только себя самого, но и человечество, а теперь всю свою волю он направил на то, чтобы бороться с собственными желаниями. Он стал равнодушен ко всему в мире, кроме себя. Стал холодным и черствым эгоистом.

Таков эксперимент, поставленный писателем Бальзаком.

Опыт, как видим, был проведен при помощи фантазии, выдумки. Но цель его — исследовать отнюдь не выдуманный, а реальный характер Рафаэля. Не фантастическую, а реальную ситуацию.

Шагреновая кожа — как бы волшебный ускоритель сюжета.

Конечно, тот же самый опыт можно было провести и без такого ускорителя. Результат был бы схожим. Просто эксперимент получился бы куда более длительным: Бальзаку потребовалось бы написать не одну маленькую повесть, в которой жизнь

героя как на ладони, а большой роман или даже несколько романов.

Кстати, Бальзак использовал и такую возможность.

Послушайте, что говорит такому же, как Рафаэль, юноше еще один из его героев:

— Я могу вам дать миллион!

Тот не верит своим ушам:

— Миллион?

А искуситель продолжает:

— Ага! Вы уже смотрите на меня приветливее! Услыдав слово «миллион», вы стали облизываться, как кот на молоко. Очень хорошо! Значит, пошли? Рука об руку!.. Ах, если бы вы согласились стать моим учеником, то вы достигли бы всего! Вы не успели бы выразить свое желание, как в ту же минуту оно осуществилось бы с лихвой, чего бы вы ни захотели: почета, денег, женщин...

Вы, может быть, думаете, что это тоже говорит какой-нибудь волшебник вроде старика антиквара? Ничего подобного.

Это говорит некий Жак Колен, беглый каторжник по кличке Обмани-Смерть, скрывающийся под именем Вотрена. Под этим именем он и появляется на страницах романа «Отец Горио».

Вотрен не лжет. То, что он предлагает молодому студенту Растиньяку, он может ему в самом деле дать, как и волшебник-антиквар Рафаэлю. И цена, которую должен заплатить Растиньяк за богатство и почет, та же самая, которую заплатил Рафаэль: он обязан стать другим человеком, беспринципным, коварным и безжалостным, распроститься с наивностью, чистой и благородством.

Так с Растиньяком и случится. Во время своего первого разговора с Вотреном он пока что негодуя отвергнет его циничное предложение. На последней странице «Отца Горио» он, уже, так сказать, «поумнев», решает принять правила игры. А потом, долгое время спустя, он появится еще в одном романе Бальзака уже законченным циником.

Но все это произойдет не сразу. Не случайно Бальзак не решился показать превращение чистого студента в прожженного карьериста в одном романе, в «Отце Горио». Это выглядело бы неправдоподобно.

В «Шагреновой коже» он за правдоподобием вовсе и не гонится. Характер Рафаэля с первых страниц начинает откровенно испытываться в условиях необыкновенных. Все его желания

и в самом деле сбываются мгновенно. И Рафаэль не выдерживает этого испытания.

Исполнение желаний — это вообще одно из самых серьезных испытаний для человека.

Казалось бы, что может быть приятнее? У каждого из нас есть свои мечты, даже просто прихоти — и как славно было бы, если бы все они вдруг взяли бы да и осуществились! Ио в литературе это самое исполнение часто выглядит как вещь довольно-таки коварная.

Писатели разными способами дарили своим героям исполнение желаний. Доктору Фаусту, герою трагедии Гете, молодость, красоту, любовь вернул сам дьявол — Мефистофель. А Германну, герою пушкинской «Пиковой дамы», помогла... помните?

«Я пришла к тебе против своей воли, но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду...»

Германну помогла добиться своего старая графиня, вернее, ее призрак, то ли просто привидевшийся болезненному воображению Германна, то ли, что вероятнее, искусно введенный Пушкиным в его романтическую повесть как фантастический мотив.

Впрочем, помогла ли?

В том-то и дело, что нет.

Вот Фауст, тот прошел все испытания. Прошел трудно и мучительно, но все-таки пришел к пониманию конечного вывода земной мудрости:

Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто каждый день за них идет на бой.

А пушкинский Германн не выдержал испытания. Разум его помутился, и он погиб. Притом не так эффектно, как в опере Чайковского, а гораздо страшнее и обыденнее: он сидит в лежбнице и бормочет одно и то же:

— Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..

Почему же Фауст сумел выдержать схватку с самим дьяволом, а Германн сломился под значительно менее страшным грузом?

Да потому, что сами они были разными. Потому, что страсть, владевшая Фаустом, была страстью преобразования всего мира. Он хотел счастья не только для себя самого, но и для людей, для человечества.

Германн — иное дело. Он честолюбив, горд, беден. И только деньги, как ему кажется, могут удовлетворить и его честолюбие, и его гордость. Он так одержим этой идеей, что она становится для него самоцелью. Он и сам не замечает, как в погоне за богатством его гордость, его честолюбие, его жажда любви отходят на второй план, а потом и вовсе исчезают. Деньги, одни деньги, только деньги становятся той ниточкой, которая связывает его с жизнью. Все остальные нити истерлись. И стоит Германну один раз проиграть, как эта единственная ниточка рвется...

### **ВОЛШЕБНИК МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ**

Помните, как кончается повесть-сказка Л. Лагина «Старик Хоттабыч»?

Старый джинн Гассан Абдурахман ибн Хоттаб, попавший волею случая в современную Москву, после множества веселых приключений решает сменить свою профессию волшебника на другую. С нашей точки зрения — более прозаическую. А на его взгляд, неизмеримо более чудесную. Он увлекается радиотехникой и мечтает всерьез подзаняться теорией, чтобы суметь самостоятельно собрать радиоприемник.

Казалось бы, эта простая аллегория может иметь только один-единственный смысл. Она означает, что в наши дни сказка умерла.

Раньше людям нужны были волшебники, потому что они не понимали законов природы. Мир казался им страшным и таинственным, они чувствовали себя в этом мире бесконечно слабыми и беспомощными. Всюду им мерещились разные сверхъестественные силы. Но теперь, когда мы точно знаем, из чего сделана молния, летаем на Луну, выдумали радио и телевизор, теперь-то зачем нам волшебники? И зачем нам сказка?

Даже Пушкин, который жил полтора века тому назад и сам охотно сочинял сказки, и тот высказался на эту тему не без иронии:

Я каждый день, восстав от сна,  
Благодарю сердечно бога  
За то, что в наши времена  
Волшебников не так уж много.

Это о временах более чем столетней давности. А уж в наши-то, нынешние времена волшебников небось и вовсе не осталось. Разве может человек XX века всерьез поверить в существование волшебника?

Все эти рассуждения выглядят довольно логично. На самом деле, однако, они только кажутся убедительными.

Увлечение старика Хоттабыча радиотехникой, пожалуй, не стоит рассматривать как твердое решение старого джинна навсегда покончить с профессией волшебника. Правильнее было бы сказать, что он поступил на курсы по повышению квалификации.

В наш век волшебнику действительно трудноато обходиться только одними старыми, давным-давно известными человечеству чудесами. Приходится овладевать новыми. Но это вовсе не значит, что сказка умерла. Она не только не умерла, но даже завоевала новое жизненное пространство.

Научно-техническая революция вызвала бурный расцвет совершенно особого вида художественной литературы. И тут для сказки началась совсем новая жизнь.

Вы, наверное, уже догадались, что этот новый, возникший давно, но лишь в наши дни получивший такое бурное развитие вид художественной литературы называется научная фантастика.

Тут, наверное, кое-кто из вас очень удивится. А может быть, даже и возмутится.

— Как же так! — скажет о н . — Да разве научная фантастика то же самое, что сказка? Сказка — это сказка! А научная фантастика... Недаром же она так и называется — научная. Я вот, например, сказки терпеть не могу, а научную фантастику прямо захлеб читаю...

Возражение серьезное.

В сказках действительно и в помине нет никакой науки. А в научной фантастике весь механизм действия того или иного чуда почти всегда объясняется в строгом соответствии с научными данными.

Вот, например, в «Человеке-невидимке» Герберта Уэллса подробно говорится о том, как гениальный ученый Гриффин умудрился сделать себя невидимым. Речь там идет и о пигментах, и о законе преломления света, и о красных кровяных шариках. О химии, оптике, биологии, физиологии, медицине...

А теперь вспомните, что увидела хозяйка гостиницы миссис



Холл, войдя без спросу в неурочный час к своему таинственно-му постояльцу:

«Произошло нечто в высшей степени странное: постельное белье свернулось в узел, который тут же перепрыгнул через спинку кровати. Казалось, чья-то рука скомкала одеяло и простыни и бросила на пол. Вслед за этим шляпа незнакомца соскочила со своего места, описала в воздухе дугу и шлепнулась прямо в лицо миссис Холл. За ней с такой же быстротой полетела с умывальника губка; затем кресло, небрежно сбросив с себя пиджак и брюки постояльца и рассмеявшись сухим смехом, чрезвычайно похожим на смех постояльца, повернулось всеми четырьмя ножками к миссис Холл и, нацелившись, бросилось на нее».

Вам это ничего не напоминает?

Сравните-ка:

Везде всечасно замечали  
Ее минутные следы:  
То позлащенные плоды  
На шумных ветвях исчезали,  
То капли ключевой воды  
На луг измятый упали:  
Тогда наверно в замке знали,  
Что пьет иль кушает княжна...  
Сам карла утренней порою  
Однажды видел из палат,  
Как под невидимой рукою  
Плескал и брызгал водопад.

Это Пушкин. «Руслан и Людмила».

Ведь правда, похоже?

Разница только в том, что Невидимка Уэллса выпил изобретенное им химическое снадобье, а пушкинская Людмила обошлась старым добрым способом: надела на себя самую обыкновенную шапку-невидимку.

В те давние времена, когда человек впервые творил сказку, он лепил ее из того материала, который был у него под рукой. Самые причудливые фантазии вырастали из реального мира, в котором он жил. В арабских сказках появился ковер-самолет: ведь ковер для людей Востока был едва ли не самым распространенным бытовым предметом. А в русской сказке герой путе-

шествует на сером волке. На гусях-лебедях. На обыкновенной русской печке. То есть на необыкновенной — волшебной. Но все-таки на печке, которая для каждого русского крестьянина была самой обиходной вещью.

А современного человека давно уже окружают не дремучие леса, кишащие волками и прочими дикими зверями. Его окружают многоэтажные дома, компьютеры, транзисторы. Не травamuрава, не аленькие цветочки, а бетон, асфальт, сталь, стекло. Но и этот человек, оказывается, снова творит сказку. И снова из того, что у него под рукой. Только под рукой у него теперь совсем другое...

Конечно, современные научно-фантастические романы не очень-то похожи на древние сказки. Но, в сущности, они те же сказки, только выросшие не на природной почве, а на асфальте.

Научная фантастика открыла и постепенно освоила целые миры, незнакомые прежней, старой литературе. Книги писателей-фантастов отправили человека к неведомым галактикам. Больше того, они открыли совершенно новый вид путешествия, о котором люди прежде и не помышляли: путешествие во времени. Но цель у фантастики та же самая, что и у всякой иной литературы. И предмет исследования — все тот же. Это человек, его душа, его тайные помыслы и желания, его представления о добре и зле.

Да и способ нельзя сказать, чтобы уж очень новый. Разве что обновленный. Это все тот же опыт. Тот же эксперимент.

История, рассказанная Уэллсом в романе «Человек-невидимка», — такой же эксперимент, как «Шагреновая кожа» или даже какая-нибудь волшебная сказка про ковер-самолет и шапку-невидимку. Уэллс тоже испытывает своего героя исполнением желаний.

Гриффин — гений. Но по характеру он в общем-то человек, каких множество. Ну, может, только чуть более раздражительный, чуть менее уравновешенный. А так — человек как человек...

Но вот начинается эксперимент.

Гриффин делает свое открытие. Он получает возможность стать невидимым. Иначе говоря, получает некоторое — пока чисто техническое — преимущество перед другими. Мысль его медленно начинает работать в одном направлении: как использовать это преимущество?

Воровать? Слишком мелко. Наконец, просто невыгодно. Рано или поздно все равно поймают. Подслушивать? Тоже не слишком целесообразно: ведь невидимый человек не становится бесшумным, значит, его тоже могут услышать.

И вот путем строго логических умозаключений Гриффин приходит к своему страшному выводу: он должен убивать. Убийство — единственный путь, с помощью которого он может извлечь из своей невидимости максимальную выгоду. Убивать, терроризировать население целого города, вселять страх и ужас — и властвовать. Властвовать над людьми с помощью этого безотчетного, непобедимого ужаса.

Так эксперимент подходит к своему естественному концу.

Душа Гриффина исследована до дна. В долговязом альбиносе, увлекавшемся химией и оптикой, оказывается, дремал преступник. Стоило дать проявиться его тайным страстям — и зверь, сидевший в клетке, вырвался на свободу...

Давайте напоследок еще раз вдумаемся в это, наверное, уже порядком вам надоевшее сравнение писателя с экспериментатором.

Чтобы узнать истину о свойствах вещества, ученый помещает его в необычные условия.

Он доводит вещество до некоего предела, до «критической точки». Не случайно, как выразился один физик, «эксперименты ставятся при сверхнизких или сверхвысоких температурах, под сверхвысоким давлением, в сверхсильных магнитных полях, на сверхвысоких частотах, то есть там, где меняется сама структура объекта, где можно выяснить самые глубинные его свойства, его внутреннюю структуру, внутреннюю прочность».

Написав это, ученый добавил:

«Приставка «сверх» в физике — дело обычное».

То же самое и в литературе.

Писатель помещает своего героя в критические, предельные обстоятельства: как Толстой Анну Каренину или Достоевский Родиона Раскольникову. А то и в обстоятельства сверхпредельные, сверхъестественные: как Дефо — Робинзона Крузо или Уэллс — Гриффина. И делается это с одной и той же целью: чтобы исследовать «внутреннюю структуру» человека, его «глубинные свойства», его «внутреннюю прочность».

Потому-то в книгах и возникает так часто «критическая точка». Потому-то и приходится отправлять героя на двадцать восемь лет на необитаемый остров, или вручать ему волшебную

шагреновую кожу, или чудесным образом возвращать ему молодость, или превращать в невидимку.

Алексей Максимович Горький однажды сказал:

— Правдоподобность для художника — дело опасное. Дефо — «Робинзон Крузо» и Сервантес — «Дон Кихот» — ближе к истине о человеке, чем «натуралисты», фотографы.

Вот, оказывается, с какой целью писатели всех времен и народов ставили свои странные, рискованные эксперименты: чтобы узнать истину о человеке.

— Так что же это получается? — спросите вы. — У Пушкина в «Пиковой даме» эксперимент и у Герберта Уэллса в «Человеке-невидимке» тоже? И никакой принципиальной разницы между этими экспериментами, выходит, нету? Что же, значит, научная фантастика вовсе даже и не новый вид литературы?

Нет, разница между этими двумя типами эксперимента есть.

Чтобы понять, в чем она состоит, рассмотрим еще одну книгу, и снова такую, где писатель испытывает своего героя и сполнением желаний.

Вы ее хорошо знаете. Наверное, она даже относится к числу ваших любимых книг. Во всяком случае, к числу тех, от которых, открыв однажды, уже не оторвешься.

Это «Гиперболоид инженера Гарина».

Если приключения ее главного героя рассмотреть в самом общем виде, вы сразу заметите удивительное сходство этой судьбы с судьбою главного героя романа Герберта Уэллса «Человек-невидимка».

Как и там, здесь человек, мечтающий с помощью гениального изобретения установить деспотическую власть над всем миром. И так же, как у Уэллса, изобретение дает ему, казалось бы, все возможности для этого. И так же, как у Уэллса, он действует, не останавливаясь перед самыми кошмарными преступлениями. Так же противопоставляет себя ни больше ни меньше как всему человечеству. Так же добивается ни с чем не сравнимого успеха. И так же в конце концов терпит полный крах.

Но даже если глядеть на сюжет этого романа, что называется, с птичьего полета, в глаза бросится не только сходство, но и отличие героя романа А. Н. Толстого от героя Уэллса.

Гриффин — полубезумный маньяк, а в конце романа — и вовсе безумец.

Инженер Гарин — человек вполне здоровый, расчетливый и ловкий. И действует он не под влиянием внезапного истерического раздражения, а по тщательно разработанному, спокойно обдуманному плану.

Герой Уэллса, как мы уже говорили, по природе своей не преступник. Именно изобретение, давшееся ему в руки, толкнуло его на ужасный путь. Именно неслыханные возможности, которые вдруг открылись перед ним, вскружили ему голову и заставили отказаться от всех норм морали, противопоставить себя роду людскому.

Гарин стал таким не из-за своего изобретения. Его чудовищная бессовестность, его наглая аморальность рождены совершенно иными социально-историческими условиями:

«Он захлопнул крышку и положил руку на рычажок магнето, которым автоматически зажигались пирамидки. Он дрожал с головы до ног. Не совесть (какая уж там совесть после мировой войны!), не страх (он был слишком легкомыслен), не жалость к обреченным (они были слишком далеко) обдавали его ознобом и жаром. Он с ужасающей ясностью понял, что вот от одного оборота рукоятки он становится врагом человечества...»

Нет, не изобретение натолкнуло Гарина на безумную, античеловеческую, фашистскую мысль. В какой-то момент мы даже не без удивления узнаём, что все его «гениальные» затеи принадлежат не ему, что он — ловкач, решивший осуществить идеи совсем другого человека:

«Манцев привалился к стене, долго молчал, уронив голову.

— Гарин, Гарин, — повторил он с душераздирающей укоризной. — Я дал ему идею гиперболоида. Я навел его на мысль об Оливиновом поясе. Про остров в Тихом океане сказал ему я. Он обокрал мой мозг, сгноил меня в проклятой тайге... Гарин, Гарин... Пожиратель чужих идей!..»

Вот, оказывается, кто он такой, инженер Гарин.

Человеку-невидимке Уэллса мы все-таки сочувствуем. И оно не совсем уж беспочвенно, это наше сочувствие. В конце концов, Невидимка — жертва, а не только источник зла. И он действительно гениальный ученый. Когда он гибнет и с ним гибнет великое изобретение — его бесконечно жаль. И жаль, что книги, содержащие тайну, остались у тупого невежды, которому никогда не удастся эту тайну открыть.

Гриффин хотя и злой гений, но — гений.

Гарин же — всего лишь мелкий авантюрист, хотя авантюры его и разрастаются до гигантских, всепланетных масштабов. Развязкой его замыслов, какими бы грандиозными ни были они по своему размаху, может быть отнюдь не трагедия, а всего лишь жалкий и нелепый фарс.

Вспомните конец романа, конец удивительных приключений инженера Гарина:

«На коралловом островке находилось озерцо дождевой воды, горьковатой, но годной для питья. На отмелях — раковины, мелкие ракушки, полипы, креветки, — все, что некогда служило пищей первобытному человеку...

Гарин собирал раковины или рубашкой ловил рыбу в пресном озере. Зоя нашла в одном из выброшенных ящиков с «Аризоны» пятьдесят экземпляров книги роскошного издания проектов дворцов и увеселительных павильонов на Золотом острове... Цельми днями в тени шалаша из пальмовых листьев Зоя перелистывала эту книгу... Оставшиеся сорок девять экземпляров, переплетенных в золото и сафьян, Гарин употребил в виде изгороди для защиты от ветра...

Должно быть, и по нынешний день Гарин и Зоя собирают моллюсков и устриц на этом островке. Наевшись, Зоя садится перелистывать книгу с дивными проектами дворцов, где среди мраморных колоннад и цветов возвышается ее прекрасная статуя из мрамора, — Гарин, уткнувшись носом в песок и прикрывшись истлевшим пиджачком, похрапывает, должно быть, тоже переживая во сне разные занимательные истории».

Да, А. Н. Толстой и Герберт Уэллс по-разному глядели на одни и те же явления жизни. Но они были современниками. По-разному, каждый на свой лад, оба пытались понять то новое, небывалое, неслыханное, что принес человечеству XX век. Вот почему два столь непохожих художника обратились к средствам одного и того же типа художественной литературы — к средствам научной фантастики.

Это и есть ответ на заданный нами вопрос: чем отличается научная фантастика от всех прочих видов и жанров художественной литературы. И почему именно в нашу эпоху она заняла такое прочное место в сознании людей.

Когда Гарин в неожиданном и странном приступе откровенности излагает коммунисту Шельге свои сумасшедшие планы завоевания мирового господства, когда он рисует ему чудовищ-

ную картину будущего устройства мироздания «по Гарину», между ними происходит такой беглый обмен репликами:

«— Фашистский утопизм, довольно любопытно, — говорит Шельга.

И Гарин со своей характерной усмешечкой отвечает:

— Не утопия, — вот в чем весь курьез...»

Научно-фантастический жанр — порождение новой эпохи. Эпохи, которая на современном языке называется эпохой НТР — научно-технической революции. Только в наше время, только в XX веке — впервые в истории человечества — возникла ситуация, когда неслыханные средства массового уничтожения могут оказаться в руках одиночки, полусумасшедшего маньяка вроде Гриффина, или просто пошляка, взбесившегося мещанина вроде Гарина. И фигура ничтожного авантюриста может вырасти до космического масштаба, заслонить собою чуть ли не весь свет, на долгие годы стать кошмаром, угрожающим свободе и безопасности многих народов. Вспомните полубезумного ефрейтора Гитлера. И вспомните, что роман А. Н. Толстого был написан в 1925 году, когда эта зловещая фигура еще даже и не маячила на европейском политическом горизонте.

Часто можно услышать:

— Вот какие изумительные прозрения бывают в книгах писателей-фантастов. Уэллс предвосхитил в своих романах космические путешествия. Задолго до опубликования теории относительности, он как бы угадал «парадокс времени» Эйнштейна. (Роман «Машина времени».) Алексей Николаевич Толстой своим «Гиперболоидом» предсказал появление лазеров...

Все это правильно. И великий изобретатель Циолковский, дедушка наших космических кораблей, признавался, что мечта о космических полетах впервые была внушена ему романами Жюль Верна.

Но главная заслуга писателей-фантастов все-таки в другом.

Даже если какой-нибудь ученый завтра и впрямь изобретет средство, с помощью которого человек сможет стать невидимым, и признается, что идею эту в него заронил роман Уэллса, — это не заслонит от нас других, гораздо более важных достижений романа Герберта Уэллса «Человек-невидимка».

И «Гиперболоид инженера Гарина» ценен все-таки не тем, что в нем предвосхищена идея лазера.

Главное, что в книге предсказано возникновение новой социально-исторической ситуации, при которой самая зловещая

фашистская утопия может оказаться не страшной сказкой, а грозной реальностью.

В наш век, когда существуют водородные бомбы, когда для уничтожения целых материков достаточно только «нажать кнопку», предостерегающе и жутко выглядит подмеченная Алексеем Толстым легкомысленная усмешечка Гарина:

— Не утопия, — вот в чем весь курьез...

К сожалению, в самом деле — не утопия.

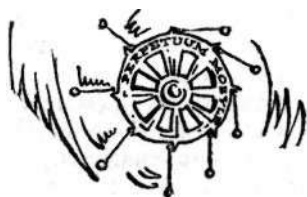






## РАССКАЗ ПЯТЫЙ

**Этого не может быть,  
потому что этого  
не может быть никогда**



## РАЗГОВОР С ФИЗИКОМ

Написав рассказ «Писатель ставит опыт», в котором мы сравнивали писателя с ученым, мы решили на всякий случай показать его одному нашему знакомому физику. Вдруг мы что-нибудь напутали насчет науки?

— Что касается литературы, — сказали мы ему, — тут мы совершенно спокойны. Тут у нас все правильно. А вот как насчет физики? Прочитайте, пожалуйста, и, если что не так, скажите, мы исправим.

— Ого! — засмеялся наш знакомый. — Оказывается, нынче и литературоведы не могут обойтись без физики! Ну что ж, ладно, прочту. Только, чур, потом не обижайтесь!

Мы, конечно, сказали, что, мол, конечно, о чем речь, какие могут быть обиды! Дескать, наоборот, мы будем ему только благодарны. И с нетерпением стали ждать ответа.

И вот наконец рассказ дочитан до конца. Закрыв последнюю страницу, наш знакомый многозначительно протянул:

— Мда-а...

«Так и есть! — испуганно подумали мы. — Наверняка мы что-нибудь там переврали насчет сверхмагнитных полей или еще каких-нибудь физических премудростей...»

И тут наш знакомый-физик внезапно нас огорошил.

— Насчет физики, — сказал он, — у вас все более или менее правильно. А вот насчет литературы я с вами решительно не согласен! Ученого всегда интересует истина. А у писателей, как мне кажется, бывает и совсем иначе. О «Робинзоне» и «Человеке-невидимке» я с вами спорить не буду. Но что вы скажете, например, о «Носе» Гоголя? Как проявился характер гоголевского майора Ковалева благодаря тому, что от него сбежал его собственный нос? Неужели это, по-вашему, тоже эксперимент? Неужели вы всерьез стали бы доказывать, что эта причудливая фантазия имеет какой-то глубокий смысл?

— Значит, по-вашему, гениальный писатель Гоголь написал просто бессмысленную вещь? — спросили мы.

Не скроем, мы рассчитывали этим ехидным вопросом слегка озадачить нашего собеседника. Но он ни капельки не смутился.

— А почему вы не можете допустить, — спокойно спросил он, — что это была просто шутка? Так сказать, шутка гения. Великолепное озорство.

— Вы действительно так думаете? — спросили мы.

— Честно говоря, всерьез я об этом не задумывался. Но недавно мне случилось прочесть очень интересную книгу о Гоголе. И там эта точка зрения высказывалась вполне серьезно. Одну минуточку, кажется, эта книжка у меня где-то здесь...

Наш знакомый встал, подошел к полкам, вытянул из ряда толстых томов тоненькую синюю книжечку и начал листать ее.

— Вот! Слушайте! — сказал он. И медленно прочел вслух: — «Мне лично всегда казалось, что в «Носе» с его нелепейшим и неправдоподобнейшим сюжетом Гоголь просто издевается над серьезным отношением к сюжету. Вот вам майор Ковалев, вот вам цирюльник Иван Яковлевич с супругой, вот вам весь быт петербургский с его штаб-офицершами Подточиными, квартальными и приемщиками объявлений — хороши? Великолепны! Ну, а не все ли вам тогда равно, какой сюжет будет двигать их поступками? Станут ли они все хоть на йоту типичнее и вы-

пуклее, если сюжет я вам дам самый типичный и правдоподобный?...»

Физик торжествующе поглядел на нас.

— Обратите внимание, — сказал он. — Это пишет не какой-нибудь дилетант, а известный писатель. Викентий Викентьевич Вересаев!

И, очевидно считая дискуссию законченной, физик захлопнул книжку.

— Когда, ставя эксперимент, я искусственно создаю условия, которых нет и не может быть в природе, — сказал он, — я узнаю истину именно благодаря этим условиям. А вот Гоголь, если верить Вересаеву, ставил своих героев в немыслимые, нелепые, неправдоподобные обстоятельства вовсе не для того, чтобы узнать истину. Сюжетные обстоятельства тут, оказывается, могли быть любыми. Сюжет был для Гоголя просто не важен. Так при чем же тут эксперимент?

Физик с усмешкой смотрел на нас, словно бы спрашивая: «Ну? Что вы на это скажете?»

Что мы ему на это сказали, вы узнаете, прочитав вторую главу нашего рассказа, которая называется:

## НОС БЫЛ В МУНДИРЕ

В одно прекрасное утро петербургский чиновник Платон Кузьмич Ковалев, проснувшись и поглядев в зеркало, обнаружил, что у него нет носа. Там, где еще вчера вечером красовался его нос, теперь было совершенно гладкое место.

Происшествие уже само по себе было достаточно невероятное. Однако это было только начало. Дальнейшие события разворачивались еще чудовищнее и фантастичнее.

В тот же день Ковалев повстречался на улице со своим собственным носом. За то время, что они не виделись, нос сильно изменился:

«Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника».

Первая мысль Ковалева была: немедленно подойти к сбегавшему носу и призвать его к порядку. Но, увидев шляпу с плюмажем, Ковалев заробел, ибо сам он, хотя и называл себя

маиором, был всего лишь коллежским ассесором, что на целых три чина ниже статского советника. Однако он все-таки сумел побороть свою робость.

«— Милостивый государь... — сказал Ковалев, внутренне принуждая себя ободриться, — милостивый государь...

— Что вам угодно? — отвечал нос, оборотившись...

«Как мне ему объяснить?» — подумал Ковалев и, собравшись с духом, начал:

— Конечно, я... впрочем, я маиор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами: Чехтарева, статская советница, и другие...

— Ничего решительно не понимаю, — отвечал нос. — Изяснитесь удовлетворительнее.

— Милостивый государь... — сказал Ковалев с чувством собственного достоинства, — я не знаю, как понимать слова ваши... Здесь все дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы мой собственный нос!..»

Так протекал этот странный разговор, в результате которого бедный Ковалев ничего не добился, а только «совершенно смешался, не зная, что делать и что даже подумать».

Казалось бы, тут остается только воскликнуть вместе с героем чеховского рассказа «Письмо к ученому соседу»:

— Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!

Причем воскликнуть с гораздо большим основанием: невежественный чеховский помещик Василий Семи-Булатов высказался так решительно, узнав, что на солнце есть пятна. Но ведь то, что рассказано у Гоголя, несравненно невероятнее! Такого и в самом деле «не может быть никогда!».

Так что же, неужели нам придется согласиться с Вересаевым, что Гоголь «просто издевается над серьезным отношением к сюжету» и нарочно предлагает нам заведомую бессмыслицу?

Сюжет гоголевского «Носа» казался совершенно бессмысленным не только Вересаеву. На этот счет было высказано множество самых разнообразных догадок и предположений. Один ученый-психиатр написал даже книгу, доказывающую, что у Гоголя издавна был какой-то особый, болезненный интерес к носу. Он отметил, что Гоголь любит подробно описывать обряд смор-

канья и нюханья табаку, что многие его герои носят фамилии, прямо или косвенно связанные с названием этой части тела (Довгочхун, Ноздрев и т. п.). Внимательно изучив все произведения Гоголя, все его письма и дневники, этот ученый пришел к выводу, что причина создания повести «Нос» могла быть только одна: странности гоголевского характера. Он был уверен, что только так можно объяснить, почему это вдруг гениальный писатель написал произведение, до такой степени лишенное логики и здравого смысла.

А между тем смысл в этом произведении есть. И еще какой!

Чтобы докопаться до этого смысла, отвлечемся на минутку от неправдоподобности истории, случившейся с майором Ковалевым, и попытаемся поверить в то, что все случившееся с ним действительно произошло.

Человек лишился носа. Причем лишился таким образом, что вместо носа у него — гладкое место.

Однако озабочен он вовсе не тем, что ему, скажем, стало трудно дышать. Его гнетут совсем другие заботы:

«...Я майор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично...»

То есть, если бы Ковалев не был коллежским асессором (или, как он сам себя называет, — майором), с потерей носа еще как-то можно было бы примириться. Он так прямо и говорит:

«Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа...»

Ковалеву даже в голову не приходит, что с потерей носа он стал неполноценным человеком. Уродом. Он думает лишь о том, что он стал теперь неполноценным майором. Ибо то, что он майор, для него гораздо важнее того, что он — человек.

Нос, не желающий возвращаться к своему хозяину, так отвечает на робкие притязания майора:

«— Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству».

Может ли такой аргумент подействовать на нормального человека? Ведь право же, отношения человека со своим собственным носом настолько тесны, что теснее и не придумаешь.

Однако на Ковалева этот странный аргумент производит самое неотразимое впечатление. Он буквально сражен: действительно, если пуговицы вицмундира другие, то о каких же тесных

отношениях теперь может идти речь? Он настолько потрясен неумолимой логикой своего собеседника, что готов сразу же признать его правоту:

«Ковалев совершенно смешался, не зная, что делать...»

То обстоятельство, что он разговаривает со своим собственным носом, имеет для Ковалева неизмеримо меньшее значение, чем то, что он говорит со статским советником, то есть с чиновником, стоящим гораздо выше его на общественной лестнице...

Гоголя мучило неестественное положение вещей, когда люди объединяются не по душевной склонности, не по взаимной симпатии, а в зависимости от чина или ведомства.

Легко представить себе, что другой писатель — не Гоголь, — если бы его взволновала эта мысль, написал бы повесть, ну, скажем, о том, как жили два близких товарища, искренне любившие друг друга. Но потом один из них получил высокое назначение и подчинился общепринятому разделению на чины и ведомства. Он отдалился от своего друга, решив, что тот ему теперь уже не компания.

Может быть, получилась бы неплохая повесть. И в ней довольно убедительно было бы показано, как мешают хорошим людям жить сословные и бюрократические предрассудки.

Но Гоголь хотел совсем другого.

Люди давно привыкли к неестественному, уродливому положению вещей, когда превыше всего в обществе ставится не сам человек, а его чин. Им даже кажется, что все так и должно быть.

Гоголь написал обо всем этом так, чтобы людей ошеломила нелепость, ненормальность, извращенность того, что общепринято. И показал, как эти неестественные отношения мешают вновь соединиться не просто человеку с человеком (это в жизни встречается так часто, что никого уже и не поражает), а человеку с живой частью его тела, с тем, что неразлучно с нами от рождения, по самой природе.

Вересаев уверял, что Гоголь вполне мог бы сказать о героях своей повести:

— Станут ли они все хоть на йоту типичнее и выпуклее, если сюжет я вам дам самый типичный и правдоподобный?

Теперь мы с уверенностью можем сказать, что если бы сюжет «Носа» был более правдоподобен, характеры его героев стали бы гораздо менее типичными и выпуклыми. Неправдоподобные обстоятельства позволили нам увидеть, как чудовищ-

но омертвела душа майора Ковалева: все-таки одно дело, когда человек признаёт, что из-за разницы в чинах у него не может быть более никаких тесных отношений со своим бывшим другом, и совсем другое дело, если он готов признать, что на том же основании у него больше не может быть тесных отношений со своим собственным носом.

В «Носе» Гоголь испытал не столько самого майора Ковалева, сколько существующий порядок вещей при сверхъестественных обстоятельствах. И оказалось, что даже в таких обстоятельствах, невозможных и немислимых, этот порядок действует безотказно. Вот до какой степени он въелся в души людей, развел их своей мертвечиной, исказил все нормальные человеческие чувства. Привычный, казалось бы, вполне невинный стиль жизни при ближайшем рассмотрении оказался не мелким случайным уродством, но жестокой силой, царящей в мире и ломающей все живое, даже самую природу...

Когда мы высказали все это нашему знакомому физику, он ответил нам, впрочем, довольно снисходительно:

— Любопытно... Но ведь это всё домыслы, догадки! Можно истолковать так, а можно и иначе. Может быть, правы и вы. А может быть, все-таки прав Вересаев. Ведь вы же не можете представить убедительные доказательства своей правоты?

И он снова глянул на нас с той же дразнящей усмешкой, словно повторяя свой прежний вопрос: «Ну? Что вы на это скажете?»

Что мы ему на это сказали и какие доказательства представили, вы можете узнать из следующей главы нашего рассказа, которая называется:

## СТРАННЫЕ СЮЖЕТЫ

Майор Ковалев, как говорится, отделался легким испугом. В один прекрасный день (для Ковалева он на этот раз был и в самом деле прекрасным) «вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шума в городе, очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева».

Гораздо печальнее сложилась судьба другого человека, с которым произошла приблизительно такая же история. Правда, этот человек был совсем не похож на майора Ковалева:



«Раз вечером, когда он сидел дома, слышался тихий стук в дверь.

— Войдите! — сказал он, но никто не входил; тогда он отворил дверь сам — перед ним стоял невероятно худощавый человек; одет он был, впрочем, очень элегантно, это была, вероятно, важная особа.

— С кем имею честь говорить? — спросил ученый.

— Я так и думал, — сказал элегантный господин, — что вы не узнаете меня! Я обрел телесность, обзавелся плотью и платьем! Вы, конечно, и не предполагали встретить меня когда-нибудь таким благоденствующим. Но неужели вы все еще не узнаете свою бывшую тень? Да вы, пожалуй, думали, что я уже не вернусь больше? Мне очень повезло с тех пор, как я расстался с вами. Я во всех отношениях завоевал себе прочное положение в свете...»

Как видим, между историей майора Ковалева и историей ученого — героя сказки Андерсена «Тень» — и в самом деле немало общего.

От Ковалева сбежал его собственный нос.

От ученого ушла его собственная тень.

Оба они, и Ковалев и ученый, встречают беглецов, которые «обрели телесность, обзавелись плотью и платьем».

Наконец, и нос в повести Гоголя, и тень в сказке Андерсена «во всех отношениях завоевали себе прочное положение в свете», превратились в «важных особ», сильно обогнав в этом отношении своих бывших хозяев...

Можно было бы согласиться с Вересаевым и считать причудливый сюжет гоголевского «Носа» нелепой прихотью, озорством, гениальной шуткой. Можно было бы даже согласиться с автором той книги, в которой сюжет этой повести Гоголя рассматривался как следствие некоторой ненормальности великого писателя, результат его душевной болезни...

Но вот мы видим, как сходный сюжет, такой же причудливый и странный, родился еще у одного писателя, который не только не был знаком с Гоголем, но вряд ли даже и слышал о нем: в Дании, где жил Андерсен, в ту пору трудно было найти человека, знакомого с русской литературой.

Ну, допустим, одно совпадение — это еще куда ни шло. Это можно объяснить простой случайностью. Однако история о том, как человека покинула его собственная тень, оказывается, была описана в литературе задолго до Андерсена. В 1813 году вы-

шел в свет роман немецкого писателя Адальберта Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля». В ней рассказывалось о человеке, который волею обстоятельств лишился своей тени.

О гоголевском «Носе» Андерсен, скорее всего, ничего не знал. Но роман Шамиссо он безусловно читал. В андерсеновской сказке на этот счет есть даже прямое указание. Когда тень покинула ученого, пишет Андерсен, «он рассердился, но не столько на то, что пропала тень, а потому, что он знал, что существовал рассказ о человеке без тени, хорошо всем известный на его родине, в холодных странах, и если бы ученый рассказал свою историю, все бы сказали, что он раздражает...».

А сто лет спустя после того, как была написана сказка Андерсена, советский писатель Евгений Шварц написал замечательную пьесу «Тень», в основу которой был положен тот же сюжет.

Очевидно, была все-таки какая-то серьезная причина, побудившая разных писателей, живших в разных странах и в разные исторические эпохи, обращаться к одному и тому же сюжету. Иначе нам пришлось бы признать, что среди писателей что-то уж чересчур часто встречаются шутники. Или безумцы. Причем и шутки и безумие у них какие-то подозрительно одинаковые.

Из всех произведений Гоголя только повесть «Нос» казалась загадочной. В других гоголевских книгах («Тарасе Бульбе», «Ревизоре», «Женитьбе», «Мертвых душах») нет ничего особенно загадочного. А вот жил в прошлом веке в Германии такой писатель Эрнст Теодор Амадей Гофман, так у него вообще не было ни одной «нормальной» книги. Буквально в каждом его произведении обязательно происходило что-нибудь настолько невероятное, что с тех пор чуть не всякую книгу, в которой фантастика тесно переплелась с реальностью, называют по имени Гофмана «гофманиадой».

В одной из гофмановских историй происходили, например, такие странные вещи. В ней фигурировал маленький уродливый карлик крошка Цахес по прозвищу Циннобер. Этот крохотный уродец обладал удивительной способностью. Если в его присутствии кто-нибудь совершал какой-нибудь замечательный поступок, все окружающие считали, что этот поступок совершил не кто иной, как именно он, крошка Цахес.

Молодой красавец студент Балтазар прочел своей невесте влюбленные стихи, и все присутствующие уверены, что стихи сочинил и прочитал крошка Цахес. Даже невеста Балтазара настолько убеждена в этом, что становится отныне невестой Цахеса.

На университетском экзамене студент блестяще сдает экзамен. Но профессор почему-то поздравляет с великолепным ответом не его, а... крошку Цахеса.

Знаменитый скрипач Сбиокка играет концерт Виотти, а маленький уродливый Цахес сидит в публике, в углу зала. Но едва только Сбиокка положил смычок, как весь зал в едином порыве устроил бешеную овацию... кому бы вы думали? Все тому же крошке Цахесу.

Ну что можно сказать о такой странной истории? Неужели в ней тоже есть какой-то смысл?

Многие современники Гофмана даже и слышать не хотели о том, чтобы отнестись к творчеству этого писателя серьезно. Вальтер Скотт заявил, что сочинения Гофмана — результат белой горячки. Он говорил, что вместо критика к Гофману нужно позвать врача, который прописал бы ему кровопускание, здравый образ мыслей и трезвое поведение. К отзыву Вальтера Скотта присоединился величайший из всех немецких писателей — Гете. Наш Белинский назвал Гофмана «гениальным сумасбродом». Знаменитый французский критик, повторив слова Вальтера Скотта о белой горячке, добавил, что, к сожалению, не Гофман управляет своей белой горячкой, а белая горячка управляет им.

Однако были у Гофмана и поклонники. И среди них такие серьезные люди, как, например, Маркс и Энгельс. Особенно высоко они ценили новеллу «Крошка Цахес». И конечно, не зря.

Они знали: это мир устроен так, что трудится один, а похвалы, доходы и слава достаются другому. Труд отделен от награды, талант от успеха, человек от своих поступков.

Философы и экономисты давно уже пытались постичь этот закон. Они назвали его мудреным словом — отчуждение. Слово означало, что в мире, который устроен неправильно, неразумно, несправедливо, человеческие усилия и таланты отчуждаются от человека, то есть становятся как бы чужими для него, начинают жить отдельной, самостоятельной жизнью, а иногда даже получают над своим бывшим владель-

цем некую странную и необъяснимую власть, начинают господствовать над ним.

Именно это и происходит в «странных» произведениях Голя, Гофмана, Андерсена. От майора Ковалева «отчуждается» его собственный нос. От студента Балтазара — его поэтический талант. От скрипача Сбиокка — его музыкальный гений. От ученого из сказки Андерсена — его тень, то есть все теневые стороны его души. «Отчуждаются» и начинают жить отдельной жизнью, совершенно независимо от жизни своих бывших хозяев.

У Андерсена дело даже дошло до того, что вконец обнаглевшая тень сделала однажды своему бывшему владельцу такое предложение:

«— Не умеете вы жить на свете!.. Вам надо попутешествовать немножко. Я как раз собираюсь летом сделать небольшую поездку — хотите ехать со мной? Мне нужно общество в дороге, так не поедете ли вы... в качестве моей тени?»

Так человек и тень поменялись местами.

А вот как закончилась последняя отчаянная попытка человека вернуть всё на свои места, восстановить справедливость:

«— Нет, это уж из рук вон! — вскричал ученый. — Я скажу всё! Скажу, что я человек, а вы только переодетая тень! Всё, всё скажу!»

— Никто не поверит тебе! — сказала тень. — Ну, будь же благоразумен, не то я кликну стражу!

— Я пойду прямо к принцессе!

— Ну, я-то попаду к ней прежде тебя! — сказала тень. — А ты отправишься под арест...»

И бедного ученого казнили.

Объясняя необходимость этой жестокой меры, тень сказала принцессе:

«— Подумай, моя тень сошла с ума, вообразила себя человеком, а меня называет — подумай только — своей тенью!»

В мире теней быть живым человеком — это значит быть тенью, сошедшей с ума.

Ученый из сказки Андерсена погиб именно потому, что пытался остаться человеком.

А для майора Ковалева все обошлось сравнительно благополучно, потому что он давно уже не человек. Он — тень. По-

добно тому как тень повторяет все движения своего хозяина, он послушно, механически повторяет все жесты, слова и понятия, принятые в его обществе.

Художники сумели постичь коренное неблагополучие, коренной порок всего мироустройства.

«Крошка Цахес» Гофмана... «Нос» Гоголя... «Тень» Андерсена... Каждое из этих произведений было своего рода экспериментом. Таким же экспериментом, каким был роман Даниеля Дефо о Робинзоне Крузо. Цель эксперимента была все та же: постижение истины. Только Дефо стремился узнать истину о человеке, а Гофман, Гоголь и Андерсен — о том мире, в котором жили их герои, о законах, управляющих этим неправедно устроенным миром...

— И все-таки вы меня не убедили! — сказал наш знакомый физик, когда мы показали ему главу, которую вы только что прочли. — Разумеется, назвав «Нос» Гоголя просто шуткой, я слегка перегнул палку. Допускаю, что в каждом настоящем произведении искусства есть какой-то свой смысл. Но в главном я с вами решительно не согласен!

— Вот как? А в чем же именно? — спросили мы.

— Сейчас я вам все объясню. Что касается «Носа», тут как раз все ясно. «Нос» — вещь сатирическая. Чтобы высмеять такое ничтожество, как этот маиор Ковалев, — все средства хороши! А вот с Андерсеном у вас все получается уже совсем не так гладко.

— Это почему же?

— Да потому, что этот ученый, он же для Андерсена, как мы бы сказали сегодня, вполне положительная фигура! Автор ему сочувствует! И даже более того: он им восхищается... А скажите на милость, что в нем хорошего, в этом вашем ученом? Недотепа какой-то! Ну, спрашивается, зачем ваш Андерсен выбрал в герои своей сказки такого растяпу?

— Ну как же... — приготовились мы начать длинное объяснение.

Но физик нас перебил:

— Можете не отвечать! Я вам сам скажу зачем! Да если бы вместо этой... размазни был какой-нибудь настоящий человек, он бы сразу поставил свою тень на место. И все! И весь этот ваш странный сюжет просто не состоялся бы! Между нами говоря, меня всегда это удивляло...

— Что именно? — поинтересовались мы.

— А вот этот совершенно необъяснимый, решительно ни на чем не основанный интерес писателей ко всему странному. К странным сюжетам. К странным героям...

— Позвольте! О каких странных героях вы говорите?

— Как это о каких? Да обо всех этих блаженненьких, юродивых, которыми кишмя кишит вся мировая литература. Хотя бы о знаменитых диккенсовских чудаках, которые вызывали слезы умиления у провинциальных барышень... Только, прошу вас, не делайте большие глаза! Не вздумайте объяснять мне, что Диккенс — великий писатель, а его добряки — милейшие создания. Я это и без вас знаю. Не такое уж я чудовище! На меня, как и на вас, действует и обаяние Диккенса, и его неподражаемый юмор. И даже эти его чудаки мне, если угодно, симпатичны! Только давайте не будем ими умиляться! И уж тем более не будем искать во всем этом какой-то особый, глубокий, видите ли, смысл! Надоело! Ну, чудаки и чудаки. Смешные, нелепые, дурашливые. Посмеемся над ними — и на том спасибо!..

И тут мы поняли, что тема нашего рассказа далеко не исчерпана. Как говорил Маяковский, надо доругаться!

## **И ЛИШЬ ВЛЮБЛЕННЫЙ МЫСЛИТ ЗДРАВО**

Маленький Дэвид, герой романа «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим», измученный одиночеством, жестокостью и бездушием людей, от которых он полностью зависит, решается на отчаянный поступок. Он самовольно убегает от тех, кто ему ненавистен, пешком покидает Лондон и отправляется на поиски своей бабушки. Бабушка эта — почтенная мисс Бетси Тротвуд — очень рассердилась когда-то на родителей Дэвида и прервала с ними всякие отношения. Причиной ее гнева, собственно, и был сам Дэвид, вернее, его появление на свет. Дело в том, что мисс Тротвуд всю жизнь терпеть не могла мальчишек. Она мечтала о внучке, о девочке. Узнав, что надежды ее обмануты, старая Бетси Тротвуд навсегда покинула не угодивших ей родителей Дэвида и поклялась никогда больше не иметь с ними ничего общего.

Вот к этой-то бабушке и приходит после долгих скитаний бедный, измученный, грязный, оборванный, изголодавшийся

Дэвид Копперфилд. Как она его встретит, узнав, что родители его умерли и что он остался один на свете? Неужели прогонит? И, значит, он теперь уже навсегда останется совсем одиноким в этом страшном, жестоком мире?

По правде сказать, не только Дэвид мучится этими вопросами. И мы с вами, читая книгу, не можем от них избавиться. Потому что появление неожиданного внука не обрадовало, а скорее ошеломило старую мисс Тротвуд.

Она настолько не знает, что ей делать с Дэвидом, что решает прибегнуть к чужой помощи.

— Дженет, — обращается она к служанке, — поднимись наверх, передай мой привет мистеру Дик и скажи, что я хочу с ним поговорить...

И вот появляется улыбающийся мистер Дик. Дэвид сразу узнает его: ведь еще подходя к бабушкиному дому, он заметил в окне второго этажа румяного, симпатичного, седовласого джентльмена, который забавно подмигивал мальчику, чем привел его в немалую растерянность.

«— Мистер Дик, — сказала моя бабушка, — не прикидывайтесь дурачком, потому что никто не может быть более рассудителен, чем вы, стоит вам того пожелать. Все мы это знаем. А стало быть, не прикидывайтесь дурачком.

Джентльмен мгновенно сделал серьезное лицо и, показалось мне, посмотрел на меня так, словно умолял не заикаться об окне.

— Мистер Дик, вы слышали от меня о Дэвиде Копперфилде? — продолжала бабушка. — Не притворяйтесь, будто у вас нет памяти, мы-то с вами знаем, что это не так.

— Дэвид Копперфилд? — переспросил мистер Дик, который, по моему мнению, мало что об этом помнил. — Дэвид Копперфилд? О да, конечно! Дэвид... разумеется...

— Ну так вот это его мальчик, его сын, — сказала бабушка. — Он был бы вылитый отец, если бы не был похож также и на свою мать.

— Его сын? — повторил мистер Дик. — Сын Дэвида? Неужели?

— Да! — подтвердила бабушка. — Здесь вы видите перед собой Дэвида Копперфилда-младшего, и я вам задаю вопрос: что мне с ним делать?

— Что вам с ним делать? — беспомощно повторил мистер Дик, почесывая голову. — О! Что с ним делать?

— Да , — с важной миной подтвердила моя бабушка, подняв указательный палец. — Говорите же! Мне нужен ваш здравый совет.

— Ну, что ж, будь я на вашем месте, — задумчиво начал мистер Дик, устремив на меня рассеянный взгляд, — я бы...

Созерцание моей особы, казалось, внушило ему какую-то мысль, и он бодро добавил:

— Я вымыл бы его!

— Дженет! — произнесла бабушка, обращаясь к служанке с тихим торжеством, которое было мне в ту пору непонятно. — Мистер Дик разрешает все наши сомнения. Согрей воду для ванны...»

Почтенный джентльмен, который так блестяще разрешил все сомнения своенравной мисс Бетси Тротвуд, как впоследствии выяснил маленький Дэвид, был ее дальним родственником. Он был слегка чудаковат, если не сказать больше. Однако чудачества его были весьма невинны. Они состояли в том, что он воображал себя двойником короля Карла Первого, казненного в 1649 году. Он писал об этом книгу — Мемориал, — исписывая в день по несколько страниц четким и ясным почерком. Затем из этих листков он клеил прекрасного змея, которого с помощью длинной бечевки запускал высоко в небо, будучи уверен, что распространяет таким образом по всему белому свету правду о несчастном короле, казненном двести лет назад.

Строптивая мисс Тротвуд была искренне убеждена, что впавший в детство, придурковатый мистер Дик самый умный, самый проникательный, самый здравомыслящий человек на свете. Именно поэтому здравый совет мистера Дика по поводу того, как поступить с маленьким Дэвидом, привел ее в такое восторженное состояние.

Дэвида выкупали в ванне. Ужасные лохмотья его сожгли, а его самого облачили в рубашку и панталоны мистера Дика и обмотали сверх того двумя-тремя шальями. Затем снова мистеру Дикю был задан тот же вопрос: что бы он еще сделал с маленьким беглецом?

— О! — сказал мистер Дик. — Так... Что бы я с ним... Я уложил бы его спать.

Но дело на этом не кончилось. За Дэвидом приехал его жестокий отчим мистер Мэрдстон, и снова мисс Тротвуд оказалась в плену сомнений. Сомнения были нешуточными. Оставить внука у себя бабушка не имела юридического права. Отчим



Дэвида, его законный опекун, напротив, имел на него все права. Он угрожал мисс Тротвуд разными бедами и настоятельно требовал вернуть ему «неблагодарного» мальчишку.

И снова был вызван для совета мистер Дик.

«Когда он появился, бабушка его представила.

— Мистер Дик. Старый и близкий друг. Я всегда полагалась на его здравый ум, — сказала бабушка с особым ударением, чтобы усостыть мистера Дика, который с простодушным видом сосал указательный палец.

При этом намеке мистер Дик вынул палец изо рта и с выражением важным и серьезным стал созерцать присутствующих...

— Мистер Дик! Что мне делать с этим ребенком? — спросила бабушка.

Мистер Дик подумал, помешкал, затем просиял и откликнулся:

— Пусть с него сейчас же снимут мерку для костюма.

— Мистер Дик, дайте мне пожать вашу руку! Ваш здравый ум неоченим! — произнесла бабушка с торжествующим видом.

Пожав от всей души руку мистеру Дику, она притянула меня к себе и обратилась к мистеру Мэрдстону:

— Вы можете уйти, когда вам вздумается. Я беру на себя заботу о мальчике...»

Так участь Дэвида Копперфилда была окончательно решена.

Почему решение этого немаловажного вопроса мисс Бетси Тротвуд предоставила слабоумному мистеру Дику, понять можно. Этот поступок был вполне в духе ее своенравного характера. Кроме того, она вполне искренне считала, что мистер Дик — обладатель на редкость ясного ума, воплощение здравого смысла.

Но ведь Диккенс-то так не считал! Он-то ясно давал нам понять, что мистер Дик впал в детство!

Почему же и он именно ему предоставил право решать судьбу своего героя? Как он не побоялся вверить эту судьбу в столь ненадежные руки? Может быть, он сделал это просто забавы ради? Как говорится, для юмора?

Нет.

Хотя сцены, в которых так удачно действует мистер Дик, действительно смешны, в них заложен вполне серьезный и очень важный для Диккенса смысл.

Мистер Дик и в самом деле не мудрец. Но ведь он даже и не пытается размышлять о том, что разумно, а что не разумно. Он руководствуется в своих суждениях не знаниями, не размышлениями, не взвешиванием всех «за» и «против». Он просто прислушивается к голосу своего сердца.

Таковы все чудачки, населяющие книги Диккенса. Диккенсовский чудак может носить сюртук джентльмена или фартук кузнеца. Он может быть богат или беден, образован или безграмотен — дело от этого не меняется. Он неизменно обладает по крайней мере одним достоинством, выгодно отличающим его от всех остальных персонажей книги, как бы ни превосходили они его по части хороших манер, ума и образования. Достоинство это — доброе сердце.

И нет для Диккенса других человеческих достоинств, которые могли бы соперничать с этим.

Мы вовсе не хотим сказать, что слабого, беспомощного, придурковатого мистера Дика Диккенс решительно предпочитает всем прочим своим героям. Диккенс с огромной любовью изображал в своих книгах и совсем других людей — умных, сильных, деятельных. Людей, которые активно борются со злом и умудряются побеждать в этой неравной борьбе.

Мистера Дика Диккенс изобразил слабоумным вовсе не для того, чтобы воспеть слабоумие. Просто он хотел сказать, что человеку, обладающему добрым и справедливым сердцем, он готов простить даже отсутствие ума — этого драгоценного человеческого дара. Но не родился еще на свет тот умник, тот мудрец, которому Диккенс простил бы холодное сердце, равнодушное к людским бедам, к страданию, к несправедливости.

Однако есть в этой сцене и другой, еще более глубокий и более общий смысл, имеющий отношение уже не к одному мистеру Дику, а ко всему тому огромному, холодному и бездушному миру, который исследует и изображает Диккенс во всех своих романах.

Когда Дэвид пришел к мистеру Дику на другой день после своего появления у бабушки, тот поделился с ним самой задушевной своей мыслью, самым искренним своим убеждением.

«А! — воскликнул мистер Дик, кладя п е р о . — Ну, что делаешь в мире? Я вот что тебе скажу, — он понизил голос, — ты никому этого не говори, но, мой мальчик... — Тут он наклонился ко мне и приблизил губы вплотную к моему уху:— Мир сошел с ума! Это не мир, а бедлам!..»

Забавно, не так ли?

Выживший из ума старик утверждает, что это вовсе не он сам, а весь мир сошел с ума, превратился в бедлам, в сумасшедший дом!.. Но признайтесь: вам не хочется смеяться над этими словами мистера Дика. И вы правы. Потому что его странное соображение в какой-то мере выражает вполне серьезное и совсем не безосновательное мнение самого Чарльза Дикенса.

В самом деле, разве мир не сошел с ума, если сумасшедший оказывается единственным человеком, способным дать разумный и добрый совет? Разве мир не похож на гигантский сумасшедший дом, если по законам этого мира жестокий и тупой человек имеет больше прав на совершенно чужого ему ребенка, чем единственная родственница Дэвида?

Слабоумный мистер Дик знать не знает и ведать не ведает всяких там юридических тонкостей. Он понятия не имеет о законах, об опекунстве, о деньгах, обо всем этом гнусном крючкотворстве, которого побаивается даже мисс Бетси Тротвуд, особа хоть и своенравная, но вполне разумная. Он единственный человек среди всех присутствующих в романе, который видит вещи такими, каковы они есть.

Ребенок грязен — значит, надо его вымыть.

Ребенок устал — значит, надо уложить его спать.

Ребенок одет во все чужое, замотан в женские шали — значит, надо сшить ему костюм.

И не все ли равно, что говорит по этому поводу закон?

Слабоумный мистер Дик действительно оказывается в этой непростой ситуации единственным здравомыслящим человеком.

У французского поэта Франсуа Вийона, жившего давным-давно, еще в XV веке, есть стихотворение, которое называется «Баллада истин наизнанку»:

Дурак нам истину несет,  
Труды для нас — одна забава,  
Всего на свете горше мед,  
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Может показаться, что поэт нарочно, из чистого озорства вывернул наизнанку все аксиомы, все привычные, бесспорные, не подлежащие сомнению истины. Всем ведь известно, что мед сладок, а не горек. Что влюбленные испокон веков творят вся-

кие безумства и не способны на благоразумие, потому что подчиняются велениям сердца, а не разума. Труд — это труд, а отнюдь не забава. А дурак — он и есть дурак! Кто же станет всерьез утверждать, что он может открыть нам истину?

И все же, если поразмыслить как следует, окажется, что, вывернув наизнанку все эти ходячие истины, поэт не просто шутил.

Человеку, который по-настоящему любит свою работу, труд может доставить такое наслаждение, какое не даст ему никакой отдых, никакая забава.

И наоборот: легкая, полная излишеств, праздная и пустая, так называемая сладкая жизнь может надоест хуже горькой редьки. И не только надоест, но и на самом деле нести в себе горчайшую отраву, разъедающий душу яд.

И безрассудный влюбленный, быть может, мыслит куда более здраво, чем робкий сторонник так называемого здравого смысла, аккуратно взвешивающий все «за» и «против». Недавно один мудрый человек сказал, что так называемый здравый смысл — это мудрость глупцов.

Нет, Вийон не шутил. Он хотел сказать своей балладой, что все представления об истинной ценности вещей в мире сдвинуты, смещены, а иногда и просто перевернуты, поставлены с ног на голову. И вот он захотел вернуть им их первоначальный, истинный, неизмеримо более глубокий и важный смысл...

Только мы написали эту фразу, как в ушах у нас зазвучал раздраженный голос нашего знакомого физика:

— Опять серьезный и важный смысл! Ну, охота вам, ей-богу, во всем искать какой-то особый смысл!

Никакого физика с нами в комнате не было. Но он, видимо, так запугал нас своими ядовитыми возражениями, что у нас даже начались слуховые галлюцинации.

«Что же теперь делать? — подумали мы. — Спорить дальше?»

Но спорить с человеком, который находится сейчас где-то в другом месте, может быть даже уже спит, было как-то глупо. А тащить и эту, новую главу все тому же физику и опять выслушивать его возражения нам, честно говоря, уже не хотелось.

«Ладно! — подумали мы. — Утро вечера мудренее. Завтра видно будет!»

Мы разъехались по домам и легли спать.

## В ЭТОМ БЕЗУМИИ ЕСТЬ СВОЯ СИСТЕМА

В эту ночь нам приснился странный сон.

Прочитав эту фразу, вы, наверное, удивитесь:

— Что это значит — нам? Разве так может быть, чтобы один и тот же сон приснился сразу двум разным людям?

Хотите верьте, хотите нет, но дело было именно так.

Собственно говоря, ничего такого уж особенно странного в этом сне не было. Нам приснились люди, которые были нам давным-давно знакомы. Станным было только одно: то, что они сошлись вместе и даже разговаривали друг с другом. Такое действительно могло произойти только во сне.

Молодой красавец во фраке и крахмальной манишке горячо жаловался на что-то низенькому толстому солдату, на котором мешком висел потрепанный мундир 91-го пехотного полка австро-венгерской армии.

Мы прислушались.

— С кем был? Куда меня закинула судьба? Все гонят! Все клянут! Мучителей толпа, дряхлеющих над выдумками, вздором, безумным вы меня прославили всем хором! — темпераментно выкрикивал он.

— Осмелюсь доложить, не стоит так убиваться, — сказал низенький пехотинец, вежливо взяв под козырек. — Вот и меня тоже военные врачи официально объявили идиотом. А я и не спорю! Я всем так прямо и говорю: «Так точно! Я — идиот!»

Человек во фраке, вместо того чтобы обидеться на такое утешение, неожиданно согласился с солдатом.

— Вы правы! — пылко заговорил о н . — Из огня тот выйдет невредим, кто с ними день пробыть успеет, подышит воздухом одним, и в ком рассудок уцелеет!

— Согласен с вами, благородный рыцарь! — раздался вдруг еще один голос.

Мы оглянулись и, несмотря на то, что все это происходило во сне, принялись от изумления протирать глаза. Человек, которого мы увидели, был, пожалуй, самым странным из всех троих. Он был непомерно высок и тощ, в руках его было древнее копьё, на бедре болтался старый заржавленный меч, а на голове красовался медный тазик.

— Меня они тоже именуют безумцем! — сказал он, положив руку на плечо красавца во фраке . — Но нет! Это они безумцы!

Они сошли с ума, ибо околдованы злым волшебником Фрестонем, давним моим врагом. И если бы время от времени не являлись на свет странствующие рыцари, подобные нам с вами, весь мир давно бы сошел с ума!

— Уверю вас, он уже сошел с ума! — вдруг раздался удивительно знакомый нам голос. И доверительно добавил: — Никому этого не говорите, уважаемый рыцарь, но это не мир, а бедлам!

Знакомый голос принадлежал джентльмену с еще более знакомой внешностью: симпатичному, румяному и седовласому.

«Мистер Дик! — так и ахнули мы во с н е . — Он-то здесь откуда взялся?»

Но не успели мы привыкнуть к тому, что диккенсовский мистер Дик оказался в одной компании с бравым солдатом Швейком, Александром Андреевичем Чацким и рыцарем Печального Образа, как раздался звук балалайки и появилось новое действующее лицо нашего сна — курносый паренек в заплатанном армяке и надетом набекрень малахае.

«Иван-дурак! — подумали мы во с н е . — Ну и ну! Вот уж он-то им всем и вовсе не компания! Как бы его отсюда не погнали!»

Но тут к Ивану-дураку подошел юноша в черном плаще и берете. На груди его висела золотая цепь с медальоном. В руке он держал старинную книгу в переплете из телячьей кожи. Бледное его лицо было грустно и задумчиво.

— Добро пожаловать к нам, милый брат! — сказал он, протягивая Иванушке руку . — Будем знакомы: принц Гамлет.

Это было уже настолько невероятно, что мы решили немедленно проснуться.

— Ну и чертовщина! Видно, мы слишком заработались! — подумали мы . — Мыслимое ли дело, чтобы мудрец и философ Гамлет называл Иванушку-дурачка своим братом? Чтобы мистер Дик запросто беседовал с самим Дон Кихотом? Нет, нормальному человеку такая несуразица даже и сниться не должна!

Но потом мы поразмыслили и решили, что сон наш был вовсе не таким уж несуразным. Разумеется, как и во всяком сне, кое-какая ерунда в нем попадалась. Например, мы не вполне уверены, что принц Гамлет мог сказать: «Будем знакомы!» А вот в том, что он назвал Иванушку-дурачка своим братом, как раз нет ничего невозможного. Как нет ничего невозможного и в том, что мистер Дик мог оказаться в обществе Александра Андреевича Чацкого.

Наоборот! Они родственники друг другу.

Да, да, так оно и есть. Мистер Дик и Иван-дурак сродни и умнице Чацкому, и мудрецу Гамлету...

Чацкий презрительно отвечал тем, кто считал его странным, то есть, если договаривать до конца, слабоумным, сумасшедшим:

Я странен? А не странен кто ж?  
Тот, кто на всех глупцов похож...

Однако неверно было бы решить на этом основании, что вся странность Чацкого для окружающих только в том и состоит, что он умнее их. Горе Чацкого не только от ума.

Не только от ума и горе принца Гамлета.

Ведь и грибоедовские Фамусов и Молчалин, и шекспировский Полоний тоже далеко не глупы от природы. Скорее они даже умны. Но они служат глупости. Служат такому миропорядку, в котором глупость выгодна, а значит, по их логике, и умна. Служат несправедливости и лжи.

Вот почему, как бы ни была колоссальна разница между ними, Гамлет куда ближе к нашему Иванушке, чем к умному Полонию. А Чацкий ближе к слабоумному мистеру Дику, чем к совсем не глупому Фамусову.

Не зря люди, назвавшие Иванушку дураком, так похожи и на тех, кто назвал Гамлета безумцем, и на тех, кто объявил Чацкого сумасшедшим.

Совпадения тут прямо-таки удивительные.

Вот как ведет себя в сказке Ершова «Конек-горбунок» прислужники царя, по общему мнению, весьма разумные и сообразительные люди:

И посыльные дворяна  
Побежали по Ивана,  
Но, столкнувшись все в углу,  
Растянулись на полу.  
Царь тем много любовался  
И до колотья смеялся.  
А дворяна, усмотря,  
Что смешно то для царя,  
Меж собой перемигнулись  
И вдругорядь растянулись.  
Царь тем так доволен был,  
Что их шапкой наградил...

А вот как учит уму-разуму «несмышленного» Чацкого «умнейший» Павел Афанасьевич Фамусов, ставя ему в пример своего удачливого родича, покойника дядю:

Когда же надо подслужиться,  
И он сгибался в перегиб:  
На куртаге ему случилось оступиться;  
Упал, да так, что чуть затылка не прошиб;  
Старик захохотал, голос хлипкой:  
Был высочайше пожалован улыбкой;  
Изволили смеяться; как же он?  
Привстал, оправился, хотел отдать поклон,  
Упал вдругорядь — уж нарочно —  
А хохот пуще, он и в третий так же точно,  
А? Как по-вашему? По-нашему — смышлен!..

Вот что такое для Фамусова ум. Как, впрочем, и для другого царедворца, человека совсем иной эпохи, жившего совсем в другой стране, — для Полония, героя трагедии Шекспира о принце Гамлете.

Им обоим ум нужен, в конечном счете, только для того, чтобы умно прикидываться дураками. Как говорится, «валить ваньку».

Гамлет обращается к Полонию:

— Видите вы вон то облако в форме верблюда?

Полоний тотчас соглашается:

— Ей-богу, вижу, и действительно, ни дать ни взять — верблюд.

Гамлет делает крутой поворот:

— По-моему, оно смахивает на хорька.

Полоний и тут согласен:

— Правильно: спина хорьковая.

Гамлет уже откровенно издевается над своим собеседником:

— Или как у кита.

Но Полония не так-то легко смутить.

— Совершенно как у кита! — радостно подтверждает он.

И Гамлет не может сдержать горестного восклицания:

— Они сговорились меня с ума свести!

Какую бы чепуху нарочно ни плел Гамлет, Полоний тотчас же угодливо поддакивает. Ведь Гамлет — принц! А по убеждению Полония, во всем соглашаться с тем, кто стоит выше его,



это и есть ум. Для Гамлета же это — безумие! Потому-то он и восклицает: «Они сговорились меня с ума свести!»

Тут нам могут возразить:

— Но ведь Полоний соглашается с Гамлетом не потому, что он льстивый, лицемерный царедворец. Он поддакивает Гамлету, потому что не хочет спорить с сумасшедшим. Ну, а в том, что Гамлета все считают сошедшим с ума, разве повинен кто-нибудь, кроме самого Гамлета? Это ведь он сам, по собственной воле, решил прикинуться безумным.

Да, Гамлет притворяется. Но сама мысль притвориться безумным пришла Гамлету в голову именно потому, что в глазах Полония и таких, как Полоний, он и раньше был как бы блаженным, непохожим на других, так называемых «нормальных» людей.

Очень точно сказал об этом великий русский режиссер К. С. Станиславский:

— Для близорукого взгляда маленьких людишек Гамлет, естественно, представляется ненормальным. Он кажется им непохожим на всех, а следовательно — безумным.

Гамлету нетрудно было притвориться безумцем: для этого ему надо было только вслух сказать то, что он на самом деле думает.

То же и с Чацким.

Стоило Софье со зла пустить слух о его безумии, как все тотчас же этот слух подхватили.

Почему же все сразу поверили, что Чацкий сумасшедший?

Очень просто:

Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!

Попробуй о властях — и невесть что наскажет!

Чуть поклонись, согнись-ка кто кольцом,

Хоть пред монаршим лицом,

Так назовет он подлецом!..

Так говорит Фамусов. И для всех это звучит более чем убедительно. Слух о сумасшествии Чацкого не просто злобная месть врагов, обиженных его прямою. Фамусовские гости искренне уверены, что назвать подлеца подлецом может только сумасшедший.

Ну, а Дон Кихот? Ведь он-то безумен на самом деле. Он считался нелепых рыцарских романов, и все ему теперь представляется в ложном свете: ветряные мельницы кажутся вели-

канами, медный таз цирюльника — заколдованным шлемом Момбрина...

Да, и это так. И все же окружающие считают Дон Кихота безумным не столько потому, что он принимает мельницы за великанов, сколько потому, что он непохож на них в главном: он стремится всюду утвердить справедливость, защитить всех обездоленных, наказать всех злодеев.

Для тех, кто искренне считает Гамлета, Дон Кихота и Чацкого безумцами, не имеет никакого значения то, что Гамлет сам притворился безумным, Чацкого оклеветали, назвав сумасшедшим, а Дон Кихот и в самом деле помешался. Для всех этих «умников» гораздо важнее другое — то, что и Гамлет, и Чацкий, и Дон Кихот ведут себя, по их мнению, в высшей степени нелепо: что думают, то и говорят. Не лгут, не хитрят, не лукавят. Открыто ненавидят зло и во всех случаях жизни, не задумываясь, становятся на сторону добра, даже если это сулит им крупные неприятности.

Так что дело не в уме самом по себе, а в том, для чего служит ум.

В сказке советского писателя Юрия Олеши «Три толстяка» есть такой персонаж — учитель танцев Раздватрис. Этот Раздватрис усердно подличает, хитрит, шпионит — всё, конечно, ради собственной выгоды. Рассказав обо всех его хитроумных проделках, автор заключает:

— Как видите, Раздватрис был не глуп по-своему, но по-нашему — глуп...

Все зависит от того, что считать умом и что — глупостью.

Впрочем, скорее всего дело тут вообще не в уме и глупости, а в чем-то совсем другом.

Знаменитый английский драматург Бернارد Шоу рассказал однажды забавную историю о том, как он пришел на прием к врачу по глазным болезням:

— Врач осмотрел меня и объявил, что я не представляю для него никакого интереса, так как у меня нормальное зрение. Я, конечно, понял это в том смысле, что у меня такое же зрение, как у всех людей. Но он возразил, что я говорю парадоксы: нормальное зрение, то есть способность видеть точно и ясно, величайшая редкость. Им обладают всего каких-нибудь десять процентов человечества, тогда как остальные девяносто процентов видят ненормально, и я, стало быть, представляю собой не правило, а редкое и счастливое исключение...

Людей, подобных Гамлету, Чацкому, Дон Кихоту, Швейку, Ивану-дураку, мистериу Дику, объединяет то, что их зрение представляет собой именно такую редкость. Только на этот раз надо говорить не о свойствах глаза, а о свойствах души.

Простодушный Иван, может быть, и в самом деле не умнее своих братьев, так же как бравый солдат Швейк далеко не во всем умнее своих начальников. А что уж говорить о диккенсовском мистере Дике? Но все дело в том, что Швейк, мистер Дик и Иванушка-дурачок не утратили самого важного: умения видеть правду, различать, где белое, а где черное. Это и роднит этих трех «простаков» с Чацким и Гамлетом.

Делая главным героем своего произведения человека с таким нормальным зрением, писатель тем самым как бы говорил людям:

— Если только «белая ворона», только странный человек, только безумец умеет видеть правду, если только он один среди так называемых «нормальных» людей сохранил способность различать, где черное, а где белое, значит, и впрямь весь мир сошел с ума.

Зову я смерть. Мне видеть неweiterпуж  
Достоинство, что просит подаянья,  
Над простотой глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье...  
И прямоту, что глупостью слывет,  
И глупость в маске мудреца, пророка,  
И вдохновения зажатый рот,  
И праведность на службе у порока...

Это знаменитый 66-й сонет Шекспира. Сонет, о котором кто-то метко сказал, что он вполне мог бы стать одним из монологов Гамлета. Ведь Гамлет страдает именно из-за того, что все в окружающем его мире поставлено с ног на голову: мощь находится в плену у немощи, добро прислуживает злу, прямота слывет глупостью...

Обрекая человека с нормальным зрением на странность и одиночество, писатель показывает огромную силу и власть царящих в мире заблуждений. Ведь Полоний, королева или Гильденстерн и Розенкранц, которые были прежде товарищами Гамлета, а потом стали по приказу короля шпионить за ним, — все они не какие-нибудь особенные злодеи. Не чудовища,

Не уроды. Они — «как все». Они самые обыкновенные люди. Но мы смотрим на них глазами Гамлета и убеждаемся, что по сути своей они все-таки чудовища. Благодаря Гамлету мы видим их в истинном свете.

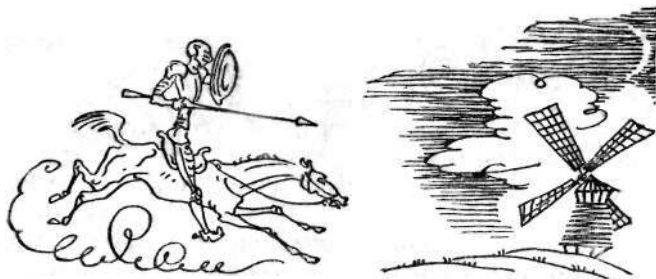
Помните сказку Андерсена «Новое платье короля»? Все видели, что король шагает по улице нагишом, но никто не решался сказать это вслух. Ведь ловкачи-портные объявили, что их ткань способны разглядеть только умные люди, а глупцы ее не увидят. Вот все и притворялись. И только маленький ребенок сказал то, что увидел. Он крикнул:

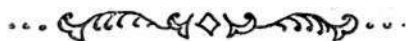
— Король — голый!

Может показаться, что в Дании Гамлета все тоже притворяются, тоже делают вид, что король не убийца, а Полоний не подхалим. Но в том-то и дело, что они даже не притворяются. Они настолько привыкли так думать, что теперь уже совершенно искренне уверены, будто так и есть на самом деле. И только «безумие» Гамлета в этом перевернутом мире возвращает всем вещам и понятиям их истинную цену, ставит их с головы на ноги.

У хитреца Полония хватило ума это понять. Недаром он проницательно заметил:

— В этом безумии есть своя система...





**ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА** — четырнадцатистишная строфа  
А. Пушкина в его романе «Евгений Онегин». Стих в *О.С.*  
— четырехстопный ямб:  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ . Пример:

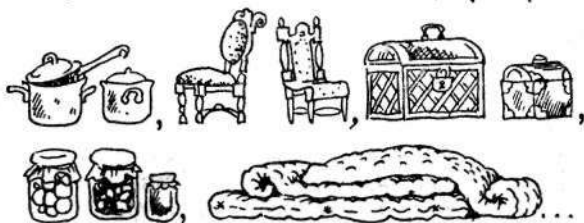


Схема рифмовки в *О.С.* такова: АБАВ ССdd EffE eg (прописные буквы — женские рифмы, строчные — мужские)



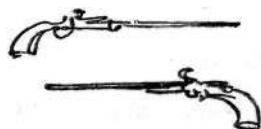
А она, она...

\* \* \* \* \*



## РАССКАЗ ШЕСТОЙ

### Из пламя и света рожденное слово



### ЛЕД И ПЛАМЕНЬ

Разбогатевшему парижскому торговцу господину Журдену во что бы то ни стало хочется походить на знатного дворянина. Для этого он нанимает учителей, которые обязаны обучить его разным наукам. И от одного из них он узнает нечто прямо-таки потрясшее его.

Дело в том, что Журден задумал написать любовную записку и обратился к учителю за помощью, а тот оговорил его вопросом:

— Вы хотите написать ее стихами?

Журден отмахивается:

— Нет, нет! Какие еще там стихи!

— Значит, вы предпочитаете прозу? — деловито спрашивает учитель.

Но Журден и тут не соглашается:

— Нет, я не хочу ни прозы, ни стихов!

Учитель удивлен:

— Однако ведь необходимо что-нибудь одно — или стихи или проза! Мы можем выражать наши мысли только этими двумя способами!

Вот тут уж приходит очередь удивиться и Журдену:

— Как? Только прозой и стихами?

— Ну да, — говорит учитель. — Все, что не проза, то стихи. И все, что не стихи, — проза.

— А как же мы разговариваем? — недоверчиво спрашивает Журден.

— Прозой.

— Как? Если я скажу: «Николь, принеси мне туфли и ночной колпак», это будет проза?!

— Да, сударь, — отвечает учитель.

И Журден широко разводит руками:

— Ну, признаюсь, вот уж чего не подозревал! Оказывается, я уже больше сорока лет говорю прозой!..

Что говорить, простоват господин Журден, герой комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». И мы весело смеемся над ним. Еще бы: дожил до сорока лет, даже не подозревая о том, что вся наша речь делится на стихотворную и прозаическую. Вот чудак!

И действительно чудак!..

Когда писатель хочет нас рассмешить, когда он собирается изобразить своего героя недотепой, он обязательно заставит его сделать что-нибудь наоборот. Не так, как все люди. Например, заставит его удивиться тому, что всем давным-давно известно.

Так и тут. Потому-то и смешон господин Журден, что он понятия не имеет о том, что всем нам известно с незапамятных времен. Сколько мы себя помним, столько времени и знаем эту простую истину: что не проза, то — стихи. И что но стихи, то — проза.

Просто трудно придумать истину более общеизвестную.

Мы знаем: стихи и проза — понятия не только разные, но даже противоположные. Недаром их обычно противопоставляют друг другу. Вот, например, Пушкин, желая как можно резче подчеркнуть несходство характеров двух своих героев, Онегина и Ленского, написал о них так:

Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, лед и пламень  
Не столь различны меж собой...

Стихи и проза упоминаются здесь как два полюса, как явления не только противоположные, но почти враждебные друг другу. Настолько они различны.

Однако в чем же это различие?

Пушкин тут на этот вопрос прямо не отвечает. Но какой-то намек на ответ в его строчках все же имеется.

Пушкин говорит:

Стихи и проза, лед и пламень...

Судя по расположению слов, как будто бы можно сперва подумать, что стихи — это лед, а проза — пламень. Но мы-то с вами понимаем, что это не так. Ведь здесь сравниваются пылкий Ленский с холодным, прямо-таки ледяным Онегиным. Молодой поэт — и человек, способный изъясняться лишь прозой (недаром Пушкин говорит об Онегине, что «не мог он ямба от хорея, как мы ни бились, отличить»).

Стало быть, намек можно понять так: прозаическая речь — это речь спокойная, трезвая, холодная. А стихотворная речь — горячая, взволнованная, страстная.

Что ж, в этом предположении есть смысл. Чаще всего стихи именно тем и отличаются от прозы. Но далеко не всегда. И во всяком случае главное их различие не в этом.

Вот коротенькое стихотворение Маршака:

Полные жаркого чувства,  
Статуи холодны.  
От пламени стены искусства  
Коробиться не должны.

Как своды античного храма —  
Души и материи сплав —  
Пушкинской лирики мрамор  
Строен и величав.

Вряд ли кто-нибудь усомнится в том, что это самая что ни на есть настоящая стихотворная речь. Однако она на редкость трезва, рассудительна. Поэт ничуть не горячится: он сообщает свою мысль предельно спокойно и даже холодно. Более того: он хвалит пушкинские стихи именно за то, что они холодны: правда, не как лед, а всего лишь как мрамор.

А вот небольшой отрывок из монолога Карла Моора, героя шиллеровских «Разбойников»:



«Люди, люди! Порождение крокодилов! Ваши слезы — вода! Ваши сердца — твердый булат! Поцелуи — кинжалы в грудь! Львы и леопарды питают детей своих, хищные враны заботятся о птенцах, а она, она... Это ли любовь за любовь? О, если бы я мог быть гиеною! О, если бы я мог остервенить против этого адского поколения всех кровожадных обитателей лесов!»

А уж это — самая настоящая проза. Но кто из вас решится назвать эту пламенную речь холодной? Каждое слово здесь прямо-таки накалено, оно так и обжигает болью и ненавистью.

Нет, как видно, стихи от прозы отличаются все-таки чем-то еще, а не только накалом страстей...

Чем же?

Обратимся еще раз к Пушкину. У него есть стихотворение, словно бы нарочно написанное для того, чтобы ответить на интересующий нас вопрос. Оно так прямо и озаглавлено: «Прозаик и поэт».

О чем, прозаик, ты хлопчешь?  
Давай мне мысль, какую хочешь:  
Ее с конца я завоюю,  
Летучей рифмой оперю,  
Взложу на тетиву тугую,  
Послушный лук согну в дугу,  
А там пошлю наудалую,  
И горе нашему врагу!

Теперь как будто бы все более или менее прояснилось. Стихотворная речь, по мысли Пушкина, отличается тем, что она острее и легче прозаической. Она быстрее летит и точнее поражает цель. Но благодаря каким своим особенностям обладает она этими преимуществами?

Казалось бы, Пушкин отвечает на этот вопрос вполне определенно:

Ее с конца я завоюю,  
Летучей рифмой оперю...

Значит, все дело в рифме?

Многие так и думают. Они уверены, что умение сочинять стихи целиком сводится к умению подбирать рифмы.

На самом деле это, конечно, не так. Ведь у того же Пушкина есть, например, и такие стихи:

Вот холм лесистый, над которым часто  
Я сиживал недвижим и глядел  
На озеро, вспоминая с грустью  
Иные берега, иные волны...

Здесь рифм просто нет. Ни одна строка не рифмуется с другой. И все-таки это стихи. Наверное, потому что в них есть размер. Это значит, что в каждой строке строго определенное количество слогов. И строго определенное чередование слогов ударных и безударных.

Представьте себе, что Пушкин вместо слова «вспоминая» написал бы «вспоминая». Или вместо «берега» — «брега». В строке стало бы всего лишь на один слог меньше. Но размер сразу был бы нарушен, и стихи тотчас же перестали бы быть стихами.

Итак, главный признак стихотворной речи — это размер?

Но вот стихи другого поэта, Александра Блока:

Она пришла с мороза,  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовней...

Продедаем тот же опыт: заменим какое-нибудь слово в одной из этих строк так, чтобы в строке стало на один слог меньше. Скажем, слово «неуважительной» в предпоследней строке заменим словом «непочтительной».

Стихотворная речь от такой перемены не разрушится. Потому что в этих стихах нет строго определенного размера.

Ну, теперь мы, кажется, наконец, уловили главную отличительную черту стихотворной речи.

Стихи могут быть рифмованные или нерифмованные, со строго определенным размером или без него, но они обязательно должны быть разбиты на строчки.

Иначе говоря, стихи отличаются от прозы графически, то есть тем, как они записаны.

Однако не торопитесь. Вот вам стихи Лермонтова:

«Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю о вас да о небе. Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновение гордился он ею!..»

По расположению строк этот отрывок напоминает самую обыкновенную прозу. Но на самом деле это, конечно, стихи.

Во-первых, они так и просятся, чтобы мы разбили их на стихотворные строчки и записали столбиком. Вот так:

Синие горы Кавказа,  
Приветствую вас!  
Вы взлелеяли детство мое;  
Вы носили меня  
На своих одичалых хребтах,  
Облаками меня одевали,  
Вы к небу меня приучили...

А во-вторых, даже если не разбивать этот отрывок на строчки, все равно вы ведь никогда не примете его за прозу. Сразу чувствуется, что это самые настоящие стихи.

Но почему это так чувствуется? Иначе говоря, какие свойства речи делают ее стихотворной?

Каждому из вас, наверное, приходилось слышать фразу, которую презрительно произносят по отношению к каким-нибудь слабеньким, беспомощным, неуклюжим виршам:

— Ну, какие же это стихи? Ни складу ни ладу!

Так вот: стихами называется такая речь, в которой есть склад и лад. Стихи — это не простая речь, не какая попало, а ладная и складная, то есть определенным образом организованная.

Способы организации стихотворной речи существуют самые разные. Есть даже специальная область литературоведения, которая занимается изучением и классификацией этих способов: она называется **стиховедением**.

Но тут возникает такой простой вопрос. А зачем они вообще нужны, все эти способы? Зачем нужно каким-то особым образом организовывать речь? В жизни, в наших обычных, повседневных разговорах мы же с вами ничего подобного не делаем.

Говорим как придется, вовсе не задумываясь ни о размерах, ни о рифмах.

Некоторые люди искренне уверены, что только так и нужно. Что укладывать слова в стихотворный размер и «оперять» строчки рифмами — занятие совершенно никчемное, никому и ни на что не нужное. Просто какая-то нелепая и бессмысленная блажь.

И между прочим, так думали не только разные невежественные и темные люди. Так думал, например, один из величайших русских писателей — Лев Николаевич Толстой.

Он часто повторял:

— Я не люблю стихотворную форму...

И объяснял, почему он так ее не любит:

— Поэты, стихотворцы выламывают себе язык. Таким упражнением могут заниматься только люди несерьезные.

А однажды он сказал даже такую раздраженную фразу:

— Выражать свои мысли в стихах есть кощунство и такой же неразумный поступок, каким был бы поступок пахаря, который, идя за плугом, выделял бы танцевальные па, нарушая этим прямоу и правильность борозды...

Вообще-то ничего особенно удивительного в этом пренебрежительном отношении к стихам нет. Мало ли есть людей, которые говорят:

— Я, знаете ли, стихов не люблю...

А то, что среди этих людей оказался сам Лев Толстой, объяснить и вовсе нетрудно. Он был прозаик. Так сказать, прозаик по рождению, убеждению и по всем своим профессиональным навыкам.

Нет, в этом как раз ничего удивительного нет.

Удивительно другое.

Удивительно то, что при всем своем пренебрежительном отношении к стихотворной форме, многие стихи Толстой ценил необыкновенно высоко. Он говорил о них как о прекраснейших, самых совершенных из всех известных ему произведений искусства. Читая на память свои любимые стихи — Пушкина или Фета, — Лев Николаевич часто не мог сдержать слез.

Больше того: однажды он даже сам написал стихи.

Это было в Севастополе, после знаменитого сражения на реке Черной, которое произошло 4 августа 1855 года. В этом сражении Толстой сам участвовал. Сражение было подготовлено начальством очень плохо, и в нем polegло много русских

солдат. Вот про это Толстой и сочинил свою песню, которую быстро подхватили и охотно распевали солдаты:

Как четвертого числа  
Нас нелегкая несла  
Горы отбирать.  
Горы отбирать.  
Долго думали, гадали,  
Топографы все писали  
На большом листу.  
На большом листу.  
Гладко вписано в бумаге,  
Да забыли про овраги,  
А по ним ходить.  
А по ним ходить...

Как видите, Толстой и сам не погнушался ни правильным стихотворным размером, ни рифмой. Выражаясь его же словами, не счел кощунством и нелепостью нарушить правильность борозды.

Очевидно, бывают такие случаи, когда даже убежденный прозаик, и тот испытывает непреодолимую потребность прибегнуть к этим необычным, особым, неупотребляемым в повседневной жизни способам организации речи.

Зачем же все-таки это делается? Какой в этом смысл? Почему это вдруг человеком овладевает такое странное и нелепое желание — выражать свои мысли стихами?

### **ЗАЧЕМ ПИШУТ СТИХАМИ?**

На эту тему написано много книг, исследований, статей, специальных теоретических работ. Давайте откроем одну из них, написанную не теоретиком, не ученым, а поэтом. В конце концов, кто может ответить на этот вопрос лучше, чем человек, который всю свою жизнь отдал этому странному занятию?

Итак, перед нами книга советского поэта Николая Асеева «Кому и зачем нужна поэзия?».

Конечно, не так-то просто коротко и ясно сформулировать мысль, для выражения которой человеку понадобилось написать целую книгу. Ну, а кроме того, на интересующий нас вопрос

Асеев в своей книге отвечает не однажды. Он то и дело возвращается к этому вопросу, всякий раз уточняя и совершенствуя свою мысль. Но в самой общей, самой простой и четкой форме его ответ звучит так:

«Рассказать можно и в прозе; сообщить можно и хорошим публицистическим языком. Но вызвать восторг, но заставить заучить, затвердить на всю жизнь мысль могут только стихи».

И дальше:

«Почему хорошие стихи запоминаются наизусть? Потому, что значительность выраженной в них мысли предьявлена с такой силой и своеобразием, что ее хочется заучить, запомнить, взять с собой в дорогу жизни. Она выражена так, что ее никаким иным способом и нельзя выразить. Не первыми попавшимися на язык словами, а словами, отобранными из всех возможных. И не только не первыми попавшимися словами, но и не первым пришедшим на ум распорядком слов».

Вот, оказывается, для чего он нужен, этот особый, «не первый попавшийся» распорядок слов. Вот для чего нужна эта необычная форма организации речи.

Для памяти. Чтобы легче было запомнить, легче выучить наизусть.

Вы, вероятно, слышали, что давным-давно, до революции, была в нашем языке такая буква — ять. Она служила для обозначения того же звука, для которого служит «е». Но в некоторых словах этот звук обозначался буквой «е», а в некоторых буквой «ять». Запомнить, когда надо писать какую букву, было довольно трудно, потому что на слух различить это было невозможно. Но если, скажем, гимназист написал бы в диктанте слово «лес» через «е», он сразу же получил бы двойку. Это считалось чуть ли не самой грубой ошибкой.

Все слова, которые полагалось писать через «ять», следовало вызубрить наизусть. А их было довольно много. И вот какой-то изобретательный человек сочинил стишок, целиком состоящий только из таких слов:

Бело-серый бедный бес  
Убежал, бедняга, в лес.  
Лешим по лесу он бегал,  
Редькой с хреном пообедал  
И за горький тот обед  
Дал обет не делать бед.

Илья Ильф и Евгений Петров в одном из своих фельетонов вспомнили по какому-то поводу этот стишок, хорошо знакомый им еще со школьных времен, и охарактеризовали его следующим образом:

«И форма и содержание этого стиха говорят за то, что писал его не Пушкин, не Александр Сергеевич. Как-то не очаровывал этот стих. Не дул от него ветер вдохновения...»

Но зубриле-гимназисту, долбившему наизусть этот стишок, ветер вдохновения был и не нужен. Низкий художественный уровень стишка его ничуть не смущал. И странное содержание стихотворного произведения его тоже ничуть не волновало.

«Зубрила никогда не пытался проникнуть в глубь грамматического вопроса. Он не допытывался, почему вдруг бес бегаёт по лесу и жрет хрен. Он знал только, что нужно ответить без запинки. Тогда все будет хорошо. И родителей не вызовут для объяснений, и в кондуитном журнале не будет о нем гадких, компрометирующих записей. А главное, не надо было думать. Выпалил заученное, получил пятерку и пошел прочь...»

Но позвольте! Зачем это мы вдруг, казалось бы, ни к селу ни к городу, вспомнили про этот нелепый и жалкий стишок?

Ну да, Асеев говорит, что поэты облакают свои мысли в стихотворную форму, чтобы мы их лучше запомнили, выучили наизусть. Но ведь настоящие-то поэты делают это, чтобы мы крепче усвоили и запомнили их мудрые мысли, а вовсе не зазубривали, как попугаи, какую-то бессмыслицу! Это ведь огромная разница!

Да, разница тут есть. Но честно говоря, не так уж она велика.

Стихи действительно легче запомнить, легче заучить наизусть, чем прозу. Ведь если вы плохо выучили наизусть какой-нибудь прозаический отрывок и случайно собьётесь — вместо одного слова скажете другое, — никто и не заметит. А в стихах, если вместо одного слова подставить по ошибке другое, сразу сломается размер, пропадет рифма, и ваш мозг в тот же миг получит сигнал:

«Внимание! Ошибка!»

Но сами подумайте: неужели весь склад и лад стихотворной речи, ее ритм, размер, рифмы — неужели все это только искусственные приспособления, специальные «зацепки» для памяти? Неужели стихотворная речь специально придумана только для того, чтобы облегчить людям с плохой памятью запоминание разных мудрых истин?

У тех, кто отстаивает такую точку зрения, получается, что одно и то же содержание писатель может выразить и в прозе и в стихах. Если он особенно дорожит своими мыслями, если они кажутся ему особенно важными и ценными, если он хочет, чтобы мы не только поняли их, но и покрепче усвоили и, как выражается Асеев, взяли их с собой «в дорогу жизни», вот тогда-то он и прибегает к помощи стихотворной формы.

Но на самом деле поэты обращаются к стихотворной форме совсем по другой причине. И совсем с другой целью.

Сейчас мы попробуем вам это доказать.

Как вы знаете, многие писатели были одновременно и прекрасными поэтами и замечательными прозаиками. Например, Пушкин. Или Лермонтов. И вот мы рассмотрим такой случай, когда одно и то же жизненное впечатление сперва послужило писателю поводом для рассказа в прозе, а потом отразилось в стихах. Возьмем эти два описания — прозаическое и стихотворное — и сравним их.

...В 1829 году Александр Сергеевич Пушкин совершил путешествие в Закавказье.

Тогда Россия воевала с Турцией, и русская армия захватила значительную часть турецких земель, в том числе крепость Эрзерум, или, как ее тогда называли, Арзрум. Вот от Москвы до этого Арзрума и лежал пушкинский путь.

Свое путешествие Пушкин описал в знаменитых очерках, которые так и называются — «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года». В них подробно рассказано обо всем виденном — от важнейших событий до мимолетных впечатлений. От военных сражений или встречи с гробом убитого Грибоедова до таких, например, дорожных приключений:

«На днях посетил я калмыцкую кибитку (клетчатый плетень, обтянутый белым войлоком). Все семейство собиралось завтракать. Котел варился посредине, и дым выходил в отверстие, сделанное в верху кибитки. Молодая калмычка, собою очень недурная, шила, куря табак. Я сел подле нее... «Сколько тебе лет?» — «Десять и восемь». — «Что ты шьешь?» — «Портка». — «Кому?» — «Себя». Она подала мне свою трубку и стала завтракать. В котле варился чай с бараньим жиром и солью. Она предложила мне свой ковчик. Я не хотел отказаться и хлебнул, стараясь не перевести духа. Не думаю, чтобы другая народная кухня могла произвести что-нибудь гаже. Я попросил чем-нибудь это заесть. Мне дали кусочек сушеной кобылятины; я был



и тому рад. Калмыцкое кокетство испугало меня; я поскорее выбрался из кибитки и поехал от степной Цирицеи».

Забавная история, не правда ли?

Трудно удержаться от улыбки, читая про передрыгу, в которую попал Пушкин, вынужденный просто-напросто бежать от не пришедшего по вкусу угощения и от «калмыцкого кокетства». Да и сам Пушкин рассказывает обо всем этом с улыбкой.

Так он передал историю своей встречи с калмычкой в прозе.

Но он написал об этом и в стихах:

Прощай, любезная калмычка!  
Чуть-чуть, назло моих затей,  
Меня похвальная привычка  
Не увлекла среди степей  
Вслед за кибиткою твоей.  
Твои глаза, конечно, узки,  
И плосок нос, и лоб широк,  
Ты не лепечешь по-французски,  
Ты шелком не сжимаешь ног;  
По-английски пред самоваром  
Узором хлеба не крошишь,  
Не восхищаешься Сен-Маром,  
Слегка Шекспира не ценишь,  
Не погружаешься в мечтанье,  
Когда нет мысли в голове,  
Не распеваешь: *ma dov'è*,  
Галоп не прыгаешь в собранье...

Здесь, пожалуй, стоит на минуту прервать стихотворение. Наверное, оно нуждается в кратком комментарии, чтобы вы могли полнее понять смысл этих строк.

«Сен-Мар» — это роман французского писателя Альфреда де Виньи. Он в ту пору только что вышел в свет и считался очень модным. Как, впрочем, и драмы Шекспира, которые русское общество тогда только еще открывало для себя по-настоящему.

«*Ma dov'è*» — слова арии из популярной итальянской оперы.

«По-английски» крошить хлеб за чаепитием — это тоже не случайная деталь. Подражать англичанам, их быту и манерам также почиталось тогда очень модным. Если вы читали пушкин-

скую повесть «Барышня-крестьянка» (а, надо полагать, иначе и быть не может), вам не нужно это долго объяснять.

Короче говоря, в этих строчках Пушкин иронически вспомнил об «идеале» тогдашней светской барышни. Эта барышня была обязана лепетать по-французски, мурлыкать итальянские мелодии и жеманничать на английский манер. Она должна была восхищаться модными книгами, если даже знала их «слегка», то есть понаслышке, и изображать томную мечтательность, если даже в голове нет ни единой мысли.

Все это и называлось «хорошим воспитанием».

Калмычка, мимолетно встреченная Пушкиным в степи, не похожа на женщин, в которых он прежде влюблялся. Она не так белолица и большеглаза, как они, ее ничему не учили, зато она естественна и проста. Вот отчего Пушкин посвящает ей нежные строки:

Что нужды? — Ровно полчаса,  
Пока коней мне запрягали,  
Мне ум и сердце занимали  
Твой взор и дикая краса.  
Друзья! не все ль одно и то же:  
Забыться праздною душой  
В блестящей зале, в модной ложе,  
Или в кибитке кочевой?

Так кончается стихотворение, которое Пушкин назвал: «Калмычке».

Но неужели и вправду эти стихи посвящены тому самому дорожному эпизоду, который Пушкин описал в прозе? Может быть, речь идет о совершенно разных случаях и о двух разных калмычках?

В самом деле: уж очень мало напоминает «любезная калмычка» ту девушку, которая в кибитке шила себе «портка». А главное, сам Пушкин выглядит в обоих случаях по-разному.

Если верить прозаическому «Путешествию в Арзрум», быт калмыков, бывших тогда кочевым народом, не только заинтересовал, но и оттолкнул Пушкина. А если верить стихотворению, то, напротив, эта «дикость» даже привлекла его, заставила с иронией вспомнить жеманный быт петербургских гостиных.

В прозе Пушкин полушутливо рассказывает, что «поскорее выбрался из кибитки». А в стихах он явно сожалеет, что не мог в ней задержаться дольше.

Как это понимать? Может быть, в одном случае Пушкин написал правду, а в другом... Как бы это помягче выразиться? Придумал, что ли?

Ничего подобного. И в прозе, и в стихах сказана чистая правда. Просто она разная.

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин рассказал о том, что было. В стихотворении он рассказал о том, что стало с ним в результате этой встречи. Здесь для Пушкина важно уже не само по себе событие, а то, как оно отразилось и отложилось в его душе, как оно на нее повлияло.

Никакого противоречия тут нет. Собственно говоря, стихотворение «Калмычке» выросло из того зернышка, которое притаилось в прозаическом пушкинском описании. Уже там мы могли заметить, что девушка понравилась Пушкину. «Собою очень недурная», — сказал он о ней. Уже там мы могли обратить внимание на простоту и естественность ее поведения: она предлагает гостю свою трубку и гостеприимно зовет его разделить с ней еду.

Но это маленькое зернышко и в самом деле полужаметно притаилось в том рассказе. Мы могли его заметить, а могли и проглядеть. Ведь главным содержанием прозаического эпизода стала в полном смысле прозаическая история о том, как несладко обернулось для европейского желудка Пушкина это простодушное азиатское гостеприимство.

А теперь давайте представим себе, что могло быть дальше...

Пушкин продолжает свой путь. Калмыцкая кибитка уже давно скрылась из виду, впереди и позади одна степь. Пушкин погружен в размышления. Смешная сторона недавнего эпизода позабавила его и позабылась: ведь нельзя же вечно смеяться. Неприятный вкус во рту тем более исчез. Что же осталось? Осталось воспоминание о простой и милой девушке, искренне заинтересовавшей поэта. Осталось сожаление, что встреча была такой краткой и так нелепо прервалась. И это — не слишком-то, в общем, сильное — сожаление все же пробуждает в сердце Пушкина никогда не оставлявшую его мечту: встретить истинную любовь, «забыться праздною душой»...

Когда-то давно молодой Пушкин, увлекшись цыганкой, не раздумывая ушел за ней и кочевал вместе с ее табором. Потом из этой истории возникла поэма «Цыганы», герой которой не случайно носит пушкинское имя. Ведь Алеко — это Александр.

Потому-то в стихотворении «Калмычке» есть такие строки:

Чуть-чуть, на зло моих затей,  
Меня похвальная привычка  
Не увлекла среди степей  
Вслед за кибиткою твоей.

Теперь Пушкину тридцать лет. В нем уже нет той молодой легкости. И он об этом сожалеет, с горечью вспоминая «похвальную привычку» прежних дней...

Вот как приоткрылась — а вернее, распахнулась — перед нами в этом стихотворении душа Пушкина.

В сущности, тут произошло именно то, о чем рассказывается в его стихотворении «Поэт»:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен...

В своей обыденной жизни поэт такой же человек, как и прочие. На все события жизни его душа отзывается самой обычной, будничной суетой. Однако он бывает совсем другим человеком в те минуты, когда его посещает вдохновение, когда он и становится в полном смысле слова поэтом:

Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепенется,  
Как пробудившийся орел.

То, что выразилось в прозаическом пушкинском отрывке, принадлежит обыкновенному, повседневному Пушкину. Те чувства, которые запечатлелись в его стихотворении «Калмычке», принадлежат Пушкину-поэту, они родились в его «встрепенувшейся» душе.

Как видите, тут дело совсем не в том, что одно и то же содержание поэт сперва решил выразить в прозе, а потом облек в стихи. Тут перед нами два совершенно разных содержания. Одно — прозаическое — потребовало для себя соответственной, прозаической формы. Другое — поэтическое — естественно вылилось в стихи.

Представим себе, что Пушкин те чувства, которые побудили его написать это стихотворение, решил тоже выразить в прозе. Или — еще того проще — возьмем и просто-напросто переложим это его стихотворение на язык презренной прозы.

Постараемся сделать это как можно ближе к пушкинскому тексту, по возможности не меняя в нем ни единого слова.

Итак:

«Любезная калмычка, прощай! Опять похвальная привычка, назло моих затей, чуть не увлекла меня среди степей вслед за твоей кибиткой. Конечно, глаза у тебя узки, лоб — широк, ты не лепечешь по-французски и не сжимаешь ног шелком, не крошишь, сидя у самовара, по-английски узорами хлеб, не восхищаешься Сен-Маром и слегка не ценишь Шекспира. Ты не погружаешься в мечтанье, когда в голове нет мысли, не распевашь «та дов'ё» и не прыгаешь в собранье галоп... Что с того? Ровно полчаса, пока мне запрягали коней, мой ум и сердце занимали твоя дикая краса и твой взор...

Друзья! Не все ли равно, где забыться праздною душой: в блестящей зале, в модной ложе или в кочевой кибитке?»

Мы не изменили почти ни одного слова, только слегка переставили их. Но ущерб, который мы нанесли этому стихотворению, не просто велик.

Он чудовищен! Стихотворение попросту погибло, перестало существовать.

Но это все общие слова. Давайте как можно внимательнее взглянем в текст и попытаемся понять, в чем именно состоят те увечья, которые мы с вами нанесли пушкинскому стихотворению, переведя его на язык прозы.

Прежде всего мы увидим, что строки, которые в стихах звучали предельно легко, естественно и непринужденно, превратившись в прозу, вдруг стали какими-то неуклюжими, уродливыми, косноязычными.

Вот например: «Ты не сжимаешь ног шелком», или: «Не прыгаешь в собранье галоп». В стихах это звучало гораздо лучше, выразительнее, чем простое: «Ты не носишь шелковых чулок», или: «Ты не танцуешь галоп в дворянском собранье». А в прозе «не прыгаешь галоп» — это как-то не звучит.

В стихах очень естественно выглядит выражение: «Не погружаешься в мечтанье, когда нет мысли в голове». Однако в прозе это не только неуклюже, но даже и не слишком внятно. Чтобы мысль автора была вполне понятной, надо бы выразить

ее так: «Не принимаешь мечтательный и задумчивый вид, тогда как в голове у тебя нет ни единой мысли».

Но это все мы говорим про тот урон, который мы с вами нанесли форме пушкинского стихотворения. А как обстоит дело с его содержанием?

Казалось бы, содержание осталось неизменным. От перемены мест слагаемых сумма не изменяется. А мы ведь с вами ни одного «слагаемого», ни одного словечка не выкинули. Стало быть, этот испорченный нами текст должен заключать в себе, как говорят ученые, то же количество информации, которое содержалось в пушкинском стихотворении.

Но попробуйте перечитать еще раз стихи, а потом их прозаическое переложение, и вы сразу увидите, что и по содержанию они стали совсем другими. Какими-то бедными, убогими. Наблюдения поэта, замечания его остались вроде бы те же самые. Но почему-то они уже не кажутся нам такими острыми, яркими, выразительными. И даже мысль, выраженная в конце стихотворения, хотя она как будто тоже ни капельки не изменилась, выглядит уже далеко не такой значительной и интересной.

Что же произошло? Что ушло из стихотворения вместе с выброшенным из него складом и ладом?

Ушла поэзия.

Так вот, значит, ради чего поэты пишут стихами. Ради поэзии. Уничтожив в пушкинском стихотворении все признаки стихотворной речи, мы тем самым уничтожили, убили заключенную в нем поэзию.

Но что же тогда получается? Значит, поэзия — это и есть стихотворная форма? Значит, можно взять любую мысль, зарифмовать ее, и она сразу — так сказать, автоматически — превратится в поэзию?

Нечто похожее, как мы с вами помним, говорил сам Пушкин:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?  
Давай мне мысль, какую хочешь...

Вот видите? «Какую хочешь...»

Выходит, для того чтобы стать поэтом, нужно только одно: овладеть техникой стихосложения?

Давайте проверим, так ли это.

## КАК В ПЯТЬ УРОКОВ СТАТЬ ПОЭТОМ

Лет семьдесят тому назад в России вышла книжка, носящая такое витиеватое и не слишком грамотное название:

**ПОЛНАЯ ШКОЛА**  
**ВЫУЧИТЬСЯ ПИСАТЬ СТИХИ**  
Сборник примѣровъ и упражненій  
**ДЛЯ САМОИЗУЧЕНИЯ ВЪ САМОЕ КОРОТКОЕ ВРЕМЯ**  
и не больше какъ  
**ВЪ 5-ТЬ УРОКОВЪ**  
**СДЕЛАТЬСЯ СТИХОТВОРЦЕМЪ**

Автор этой книжки ничуть не обманывал своих читателей. Чтобы выучиться тому, чему он хотел их научить, и в самом деле вполне достаточно было каких-нибудь пяти уроков. Речь ведь не шла о том, чтобы научиться писать, как Пушкин или Лермонтов.

Таких обещаний автор книжки своим читателям не давал. Он обещал научить их писать стихи всего лишь на том уровне, на каком он сам умел это делать. И тут же, чтобы показать свой товар лицом, приводил образцы собственного творчества:

Лениться очень вредно:  
Жить будешь крайне бедно.

Или:

Если будешь ложь любить,  
Можешь правду позабыть.

— Да ну, опять вы все свели к шуточкам! — скажете вы. — Вынули из нафталина какую-то дурацкую книжку... А зачем? Каждому ведь ясно, что все это просто глупость.

Да, верно. Эта книжка и в самом деле смехотворна. Но дело в том, что таких книжек было множество. И были среди них и не такие курьезные. Уже в наше, советское время очень попу-

лярна была книга профессора Георгия Шенгели, поэта и критика, которая называлась: «Как писать статьи, стихи и рассказы». Книжка эта была нарасхват. В короткое время она выдержала семь изданий.

Профессор Шенгели подходил к делу уже более научно.

«...Учиться стихосложению, — писало он, — следует так: хорошо разобравшись в изложенных правилах, надо заняться определением размеров. Взять то или иное стихотворение Пушкина, Лермонтова, Некрасова (вообще кого-нибудь из поэтов прошлого, не современных — у последних часто размеры очень сложны) и постараться, во-первых, определить размер...»

И дальше:

«Научившись безупречно определять размеры, надо начать писать упражнения, ставя себе задачи: дать такой-то размер, столько-то стоп, с такими-то окончаниями.

Понемногу задачи надо усложнять и затруднять: писать разностопными размерами... Попробовать строфу «онегинскую», «Домика в Коломне» и т. п.»

Сегодня таких книжек никто уже не пишет и не издает. Зато появились другие, авторы которых всерьез доказывают, что нынче труд поэта может быть облегчен с помощью «думающих» кибернетических машин.

Например, захотел поэт описать четырехстопным ямбом хорошую погоду. Он вводит в машину следующую фразу: «Какой чудесный, хороший летний день».

«Машина», — пишет автор книги, — имеет в своей памяти словарь синонимов, словарь рифм, а также правила четырехстопного ямба. Получив «заказ» от поэта, она начинает предлагать ему «ямбические» варианты:

Какой чудесный летний день!  
Какой хороший летний день!  
Великолепный день какой!  
Какой отличный летний день!  
Какой погожий летний день!  
Какой великолепный день! —

и тут же подбирает из своего словаря рифмы к словам «день» и «какой». На долю поэта остается самое приятное и самое ответственное: выбрать самый лучший (по его мнению) вариант...»

Создать такую машину для современных кибернетиков не со-



ставит большого труда. А для того чтобы научиться отбирать из десяти (или, скажем, ста) вариантов самый лучший, может быть, даже и пяти уроков не понадобится.

Так что же, может быть, и в самом деле не так уж это трудно — стать поэтом?

Позвольте нам пока воздержаться от ответа на вопрос. Сейчас мы с вами сделаем один маленький опыт, а там вы уж и сами, без нашей помощи решите, легко это или трудно.

Однажды в редакцию детского журнала пришло такое письмо:

*«Дорогая редакция!*

*Один мальчишка в нашем классе сочинил стихотворение. Он сам его сочинил, ниоткуда не списывал. По-моему, стихотворение это очень хорошее, и я думаю, что у Сережки внезапно открылся талант. Дорогая редакция, прочтите это стихотворение и обязательно ответьте: правда ли, что у Сережки талант и он сможет стать настоящим поэтом?*

Надя Ковригина, 7-й класс».

К письму было приложено стихотворение, переписанное старательным, круглым почерком. Вот оно:

Ты навстречу мне летишь, как ветер,  
И во мне загорается кровь.  
Для меня ты в мире всех милее.  
Значит, в сердце зажглася любовь.

Ты посмотришь — и сердце сожмется,  
Будто прошел электрический ток.  
Твои глаза как солнце сияют,  
И ты вся как красивый цветок.

Над нами лазурное небо,  
И сердце радостно бьется в груди.  
Я таким счастливым еще не был,  
Ведь счастье ждет нас впереди.

Вы, конечно, и сами видите, что стихотворение это нескладное, неуклюжее. В нем часто нарушается стихотворный размер. Иногда вдруг автор забывает о рифме. Есть и другие погрешности против правил стихосложения.

Но это все дело поправимое. Стоит только чуть-чуть прой-

тись по этому стихотворению с карандашом в руке по методу профессора Шенгели, и все будет в порядке. Или еще того лучше: представим себе, что в нашем распоряжении имеется кибернетическая машина, в программу которой вложен словарь рифм, словарь синонимов и правила стихосложения. Дадим машине приказ чуть-чуть отредактировать это стихотворение, заменив одни слова и слегка поменяв местами другие, чтобы все они уложились в правильный стихотворный размер.

Вот что у нас получится:

Ты летишь мне навстречу как ветер,  
И во мне загорается кровь.  
Для меня всех милей ты на свете!  
Значит, вспыхнула в сердце любовь.

Глянешь ты — и душа замирает,  
Будто в ней электрический ток!  
Твои глазки как солнце сияют,  
И ты вся как красивый цветок.

Надо мною лазурное небо,  
Сердце радостно бьется в груди.  
Я счастливым таким еще не был.  
Счастье ждет нас с тобой впереди.

Как будто стихотворение стало гораздо лучше. Размер теперь нигде не нарушается. И с рифмами все в порядке. Но, по правде говоря, стихотворение это и раньше — до переработки — было бесконечно далеко от поэзии, и теперь — после переработки — не стало к ней ближе. После редактуры оно стало не лучше, а только глаже. Более складным, что ли.

А если говорить уж совсем откровенно, то в чем-то оно стало даже хуже, чем было.

У Сережи было:

Ты посмотришь — и сердце сожмется,  
Будто прошел электрический ток.

А теперь стало так:

Глянешь ты — и душа замирает,  
Будто в ней электрический ток.

Изменение это было сделано ради размера и ради рифмы. Слово «сожмется» не рифмовалось со словом «сияют». А «замирает» рифмуется. «Будто прошел электрический ток» — не вле-

зало в размер. Пришлось заменить: «Будто в ней электрический ток». В результате эти две строчки стали более гладкими, но и более пресными. Более безликими. Раньше даже в самой их шероховатости было что-то, заставляющее нас верить в искренность автора. А теперь наше сознание скользит по этим строчкам, как рука по хорошо отполированной поверхности. И ничто в них не задевает, не останавливает нашего внимания.

Надя Ковригина спрашивала в своем письме, сможет ли Сережа стать настоящим поэтом. Она вкладывала в этот вопрос очень простой смысл: научится ли он писать вполне гладкие и складные стихи? Но, как вы только что убедились, уметь писать стихи и быть поэтом — это совсем не одно и то же...

Сто с лишним лет назад на Кавказе, в Пятигорске, жила семья генерала Верзилина. У генерала было три дочери. У младшей, шестнадцатилетней Надежды, как и у многих девушек ее круга, был альбом, куда знакомые молодые люди писали по ее просьбе стихи. Тогда принято было писать стихи дамам в альбомы. Уметь написать такие стихи должен был каждый воспитанный молодой человек, точно так же, как каждая воспитанная барышня должна была уметь играть на фортепьяно.

В доме Верзилиных часто бывал молодой офицер, поручик Тенгинского полка Михаил Юрьевич Лермонтов.

Михаил Юрьевич или, как звали его в доме Верзилиных, Мишель был в ту пору уже знаменитым поэтом, и юная Надежда Верзилина, естественно, очень хотела, чтобы он тоже написал ей в альбом какой-нибудь экспромт. Он долго отнекивался, но однажды его все-таки уломали.

Вот как рассказывается об этом в воспоминаниях старшей сестры Надежды Петровны Верзилиной — Эмилии:

«Все мы приставали к нему, чтобы написал что-нибудь. Лермонтов долго отговаривался, что по приказанию писать не может, тогда его усадили насильно, всунули в руку перо, развернули перед ним альбом Надежды Петровны и все в один голос настаивали, чтоб он написал непременно. Тогда он написал:

Надежда Петровна,  
Отчего так неровно  
Разобран ваш ряд,  
И локон небрежный  
Над шейкою нежной...  
На поясе нож.  
C'est un vers qui cloche».

Как видите, стишок, хоть и написал его Лермонтов, вышел не бог весть какой удачный. Честно говоря, тут даже трудно понять, что к чему. Что, например, означает строка: «Разобран ваш ряд»? И почему «На поясе нож»?

Впрочем, это еще ладно. Тем-то, кто держал в руках альбом Надежды Петровны и кому, стало быть, и адресовал Лермонтов свой стишок, все было понятно. Под словом «ряд» подразумевалась прическа Нади Верзилиной. А строчка «На поясе нож» появилась в экспромте потому, что юная Надя носила на поясе в виде украшения маленький кинжальчик.

Однако есть в этом стихотворении и другие огрехи. Так, например, вторая строка выбивается из размера. Шестая («На поясе нож») по всем правилам должна была бы рифмоваться с третьей («Разобран ваш ряд»). Но не рифмуется. Вероятно, именно поэтому Лермонтов и завершил свой экспромт французской строчкой, которая в переводе значит: «Вот стих, который хромает». Таким образом, Лермонтов как бы и сам признал, что альбомные стихи получились у него не очень складными.

Владелице альбома и ее сестрам стишок тоже не понравился. Старшая, Эмилия, даже не постеснялась чуть-чуть подправить его. Вместо:

Надежда Петровна,  
Отчего так неровно...

она сделала:

Надежда Петровна,  
Зачем так неровно...

В таком виде стишок выглядел чуть более гладким. Но все равно предпоследняя строка «хромала», и общий приговор гласил, что Мартынов, князь Васильчиков и другие молодые люди, бывавшие у Верзилиных, гораздо лучше Лермонтова умеют писать альбомные стишки.

Вполне возможно, что так оно и было. Почему бы, в самом деле, не допустить, что кто-то из поклонников сестер Верзилиных мог выиграть у Лермонтова соревнование в составлении гладеньких рифмованных комплиментов?

Но попробовал бы этот соперник написать хотя бы одно такое стихотворение:

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно! —

Но им без волненья  
Внимать невозможно.

Как полны их звуки  
Безумством желанья!  
В них слезы разлуки,  
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа  
Средь шума мирского  
Из пламя и света  
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя  
И где я ни буду,  
Услышав, его я  
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,  
На звук тот отвечу,  
И брошусь из битвы  
Ему я навстречу.

Впрочем, и это, одно из лучших лермонтовских стихотворений, подверглось такой же критике, как и его шуточный альбомный стишок.

Приятель Лермонтова заметил:

— Позволь! Да разве так можно сказать: «из пламя и света»?  
Надобно говорить: «из пламени...»!

Рассказывают, что Лермонтов вполне признал справедливость этого упрека. И добросовестно пытался исправить непослушную строчку. Но потом, махнув рукой, оставил как есть...

— Ага! Вот видите! — обрадуются вы. — Значит, все-таки прав был Лев Толстой, когда говорил, что стихотворцы выламывают себе язык!

Да, прав, если отнести эти его слова именно к стихотворцам, а не к настоящим поэтам.

В обычной, повседневной жизни никто стихами не разговаривает. И если бы самые обыкновенные будничные мысли и соображения мы с вами стали облекать в стихотворную форму, это действительно выглядело бы довольно нелепо. Так же неле-

по, как выглядит знаменитый персонаж Ильфа и Петрова Василия Лоханкин, изъясняющийся правильным пятистопным ямбом. Помните?

Уж дома нет, сгорел до основания.  
Пожар, пожар пригнал меня сюда.  
Успел спасти я только одеяло  
И книгу спас любимую притом.

Но у настоящего поэта стихи служат для выражения не обыкновенных, не будничных, иначе говоря, не прозаических, а наиболее высоких, сильных и ярких человеческих чувств. И тогда — если в стихах выразилось особое, необычное душевное волнение — стихотворная речь ни за что не покажется нам неестественной или странной. Более того: тогда мы чувствуем, что тут только такая, необычная речь естественна и уместна!

Именно это чувство испытываем мы, читая лермонтовское стихотворение «Есть речи — значенье темно иль ничтожно...». И когда дело доходит до грамматически неправильной строки — «Из пламя и света...», — мы этой неправильности просто не замечаем, так властно покоряет нас поэтическая энергия этих строк, так заражает нас «одна, но пламенная страсть», бушевавшая в сердце поэта. Мы словно бы чувствуем, что и сами эти строки тоже рождены «из пламя и света».

Может быть, вы удивитесь: как это мы могли в этой книге поместить гениальные стихи Пушкина и Лермонтова рядом с неумелыми строчками того мальчика Сережи, чьи стихи прислала его одноклассница Надя Ковригина. Но мы как раз для того и поставили их рядом, чтобы вы увидели, какое огромное между ними расстояние. Как далеки друг от друга поэзия и стихотворство, даже если оно куда более умелое, чем у Сережи.

Надя Ковригина в письме, присланном в редакцию, уверяет, что Сережа свои стихи сочинил сам, ниоткуда не списывал.

Но по стихам этого не видно!

Конечно, мы этим вовсе не хотим сказать, что подозреваем Сережу в списывании. Однако назвать стихи его собственными мы тоже не можем.

Сейчас объясним почему.

## ЭКСПЕРИМЕНТ ПРОФЕССОРА РОУССА

В одном детективном рассказе происходит вот что.

Известный криминалист профессор Роусс собирается продемонстрировать публике свой новый метод разоблачения преступников.

— Джентльмены! — говорит он. — Мой метод заключается в следующем. Я произношу слово, а вы должны тотчас же произнести другое слово, которое вам придет в этот момент в голову, даже если это будет чепуха, нонсенс, вздор. В итоге я, на основании ваших слов, расскажу вам, что у вас на уме, о чем вы думаете и что скрываете. Свой опыт я проделаю сначала на уголовном преступнике, которого вам сейчас охарактеризует начальник полиции.

В зале поднимается начальник полиции.

— Господа, — начинает он, — человек, которого вы сейчас увидите, слесарь, владелец дома. Он уже неделю находится под арестом по подозрению в убийстве шофера такси, бесследно исчезнувшего две недели назад. Основания для подозрения следующие: машина исчезнувшего шофера найдена в сарае арестованного. На рулевом колесе и под сиденьем шофера — следы человеческой крови. Арестованный упорно заpiresается, заявляя, что купил этот автомобиль, так как сам хотел стать шофером такси. Установлено: исчезнувший шофер действительно говорил, что думает бросить свое ремесло и продать машину. Больше никаких данных нет.

После этого вводят арестованного слесаря, и профессор Роусс начинает свой эксперимент. Как и было обещано, он произносит отдельные слова, требуя от арестованного, чтобы тот незамедлительно отвечал ему тем же.

— Стакан, — говорит профессор Роусс.

Недоумевающий слесарь неохотно бурчит в ответ:

— Пиво.

— Правильно, — одобряет профессор. — Улица.

— Телеги, — все так же нехотя отзывается арестованный.

— Надо побыстрей! — торопит его Роусс. — Домик.

— Поле.

— Токарный станок.

— Латунь.

Эта переключка становится все быстрее и быстрее, и арестованный уже ничего не имеет против такой игры.

- Дорога! — бросает профессор.
- Шоссе! — немедленно откликается арестованный.
- Спрятать.
- Зарыть.
- Чистка.
- Пятна.
- Тряпка.
- Мешок.
- Лопата.
- Сад.
- Яма.
- Забор.

И тут профессор подходит к самому главному.

— Труп! — резко произносит он.

Арестованный сразу замолкает.

— Труп! — настойчиво повторяет профессор Р о у с с . — Вы зарыли его под забором. Так?

— Ничего подобного я не говорил! — в испуге восклицает слесарь.

— Вы зарыли его под забором у себя в с а д у , — неумолимо говорит криминалист. — Вы убили жертву на шоссе и вытерли кровь в машине мешком. Все ясно!

Он оказался прав. Полицейские, посланные на поиски трупа, обнаружили его именно там, где указал профессор Роусс...

Не знаем, в самом ли деле с помощью такого метода можно раскрывать преступления. По правде говоря, вряд ли. Но вот нам с вами этот метод, пожалуй, пригодится.

Представьте себе, что мы с вами взяли, подобно профессору Роуссу, узнать о том, что думает и что чувствует Сережа — да, да, тот самый Сережа, стихи которого мы с вами только что так раскритиковали.

И представьте себе, что Сережа будет на все наши вопросы отвечать теми самыми словами и оборотами, которыми так и пестрят его стихи.

— Небо! — допустим, скажем мы ему.

И он тотчас же откликнется:

— Лазурное!

— Ты летишь! — продолжим мы наш опыт.

— Как ветер! — тут же отреагирует он.

— Любовь!

— Кровь!



— А ну-ка, попробуй придумать что-нибудь другое! — не выдержим мы. — Еще раз: любовь!

— Вспыхнула в сердце! — без запинки откликнется он.

— Глаза!

— Сияют... Как солнце...

— Девочка красивая, как...

— Как цветок!

— Сердце!

— Радостно бьется в груди!

Пожалуй, даже и сам профессор Роусс был бы поставлен в тупик такими ответами. Попробуйте по этим безликим, стершимся, как медные пятаки, общим, чужим, не своим словам и выражениям угадать, что на уме у того, кто их произносит!

Именно это мы и имели в виду, когда говорили, что стихотворение у Сережи не свое. Хотя он и в самом деле ниоткуда его не списывал, а сочинил сам от первого до последнего слова.

Из этого, конечно, не следует, что Сережа, сочиняя свое стихотворение, совсем не испытывал никаких чувств. Наверняка испытывал! И может быть, даже очень сильные чувства. Но выразить их он не только не сумел, но даже и не попытался.

Выразить то, что ты чувствуешь, — это совсем не простое дело. Даже очень сильные, по-настоящему глубокие чувства можно выразить так, что никто даже и не поймет, на самом деле вы эти чувства испытывали или только притворяетесь.

Вы, наверное, помните стихи, которые написал в ночь перед дуэлью с Онегиным Владимир Ленский. Пушкин в своем романе цитирует их дословно:

Стихи на случай сохранились;  
Я их имею; вот они:  
«Куда, куда вы удалились,  
Весны моей златые дни?..  
Паду ли я, стрелой пронзенный,  
Иль мимо пролетит она,  
Все благо: бдения и сна  
Приходит час определенный...  
Блеснет завтра луч денницы  
И заиграет яркий день:  
А я, быть может, я гробницы  
Сойду в таинственную сень,  
И память юного поэта  
Поглотит медленная Лета...»

Не может быть никаких сомнений в том, что Ленский сильно взволнован предстоящей ему на рассвете дуэлью. Еще бы! Как тут не взволноваться! Ведь он должен будет подставить свою грудь под пулю.

Но, прочитав стихи Ленского, об этом как-то не думаешь. В искренность его чувств даже не веришь. Честно говоря, из этих стихов даже и понять-то нельзя, о чем, собственно, в них идет речь. «Паду ли я стрелой пронзенный...» Какая стрела? При чем тут стрела? Разве Онегин собирается стрелять в Ленского из лука?

— Ну вот еще! — скажете вы. — Что ж, по-вашему, Ленский обязательно должен был упомянуть, что дуэль у него с Онегиным будет на пистолетах? Может быть, ему еще и марку пистолета надо было назвать?

Нет, марку пистолета называть было совсем не обязательно. Хотя, если вы помните, сам Пушкин, описывая дуэль Ленского и Онегина, не погнушался даже и этой подробностью:

Примчались. Он слуге велит  
Лепажу стволы роковые  
Нести за ним...

Как видите, он точно указал, что пистолет, из которого вылетела роковая пуля, был изготовлен французским мастером Лекажем.

А вот как описана у Пушкина сама дуэль:

Вот пистолеты уж блеснули,  
Гремит о шомпол молоток.  
В граненый ствол уходят пули,  
И щелкнул в первый раз курок.  
Вот порох струйкой сероватой  
На полку сыплется. Зубчатый,  
Надежно ввинченный кремень  
Взведен еще. За ближний пень  
Становится Гильо смущенный.  
Плащи бросают два врага.  
Зарецкий тридцать два шага  
Отмерил с точностью отменной.  
Друзей развел по крайний след,  
И каждый взял свой пистолет.

Только прочитав эти строки, по-настоящему понимаешь, по-

чему о предсмертных стихах юного Ленского Пушкин отозвался с таким пренебрежением. Помните?

Так он писал, темно и вяло...

Сам Пушкин этой темноты и вялости не терпел. Сам он, в отличие от Ленского, старался все описать «с точностью отменной».

Впрочем, беда стихов Ленского не только в том, что им недостает точности, то есть правдивости, достоверности отдельных подробностей и деталей. Гораздо хуже то, что им недостает правды чувства. Нетрудно заметить, что ради красного словца Ленский пишет в своих стихах и прямую неправду. Рисуеться.

Мы ведь знаем: ему не хочется умирать, он тоскует по Ольге, мечтает увидеть ее, а рука его машинально выводит:

Все благо: бдения и сна  
Приходит час определенный;  
Благословен и день забот,  
Благословен и тьмы приход!

То есть попросту говоря: мне все равно, умру я или останусь жить.

Он написал это вовсе не потому, что на самом деле так ду- мал. Просто в ту пору так принято было писать. И точно так же принято было называть пулю стрелой. В моде были меланхолические элегии, авторы которых заявляли о своей готовности проститься с жизнью, хотя им этого вовсе не хотелось.

А вот как рассказал о смерти своего Ленского Пушкин:

Недвижим он лежал, и странен  
Был томный мир его чела.  
Под грудь он был навывлет ранен;  
Дымясь, из раны кровь текла.  
Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь, —  
Теперь, как в доме опустелом,  
Все в нем и тихо и темно;  
Замолкло навсегда оно.  
Закрыты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пропал и след.

Разве здесь можно сказать: «все благо» — и смерть, и жизнь?

Конечно, нет! Смерть ужасна, говорит Пушкин. И мы с вами видим: да, ужасна. Мы всем сердцем переживаем гибель Ленского, потому что всё увидели не «понарошку», а взаправду, всерьез, наяву: и весь ход дуэли, и самую смерть.

Вот зачем тут пригодились и «Лепажка стволы роковые», и «сероватая струйка» пороха, и «надежно ввинченный кремь». Все эти подробности дали нам ощущение реальности, абсолютной правды. Если бы не они, мы не пережили бы трагедию Ленского как трагедию живого, реального человека. Он так и остался бы для нас выдуманным, условным персонажем. И смерть его казалась бы нам ненастоящей, игрушечной смертью актера, у которого из невзаправдашной раны вместо крови течет клюквенный сок.

Разница между тем, как Ленский описал свою будущую дуэль, и тем, как описал ее Пушкин, не только в том, что Ленский описал «темно и вяло», то есть туманно, приблизительно, а Пушкин «с точностью отменной». И даже не в том, что Ленский сделал это плохо, а Пушкин — прекрасно.

Все дело в том, что Ленский описал дуэль так, как это делали тысячи раз до него тысячи других поэтов. А Пушкин описал ее так, как до него не описывал никто. Его описание было открытием.

— Какое же тут открытие? — удивитесь вы. — Ведь в пушкинском описании нету никаких особенных сравнений или метафор. Все описано очень просто. Каждый, кто хоть раз видел, как заряжают пистолет, мог бы так же описать. А ведь многие современники Пушкина не только видели, но даже и в руках не раз держали дуэльные пистолеты. Они прекрасно знали, как выглядит его «граненый ствол», как щелкает курок и что такое «зубчатый, надежно ввинченный кремь». Разве это так уж трудно — точно описать то, что хорошо знаешь?

Необыкновенно трудно!

Люди очень редко описывают то, что они видят и знают. Чаще они поступают совсем иначе.

Вот, допустим, какой-нибудь Иван Петрович садится писать письмо родственникам. У него свои дела и заботы, свои удачи и неприятности, ничуть не похожие на обстоятельства жизни какого-нибудь Петра Ивановича. Но пишет он слово в слово то же самое, что пишет своим родственникам этот, вовсе незнакомый ему Петр Иванович:

«Я жив и здоров, чего и вам желаю... Кланяются вам... Еще кланяются...»

И если взять и сравнить эти два письма, окажется, что отличаются они только именами родственников и знакомых — тех, которые «кланяются» и «еще кланяются»...

Иван Петрович и Петр Иванович так и не сообщили в своих письмах о том, что их действительно волновало, радовало, огорчало. Не потому, что они хотели это скрыть, а потому, что писали свои письма так, как, по их представлениям, их принято писать.

Примерно то же происходит с человеком, пытающимся выразить свои чувства и мысли в стихах. Он невольно прибегает к готовым, чужим словам, образам, сравнениям.

Представьте себе, что вы решили описать командира, скачущего впереди отряда на белом коне. Описать так, чтобы каждый, кто прочтет ваше описание, живо вообразил, какой мужественный и смелый человек этот командир, как лихо он мчится на коне и как уверенно конь несет своего седока.

Скорее всего, вам прежде всего захочется, чтобы ваше описание было красивым. Именно поэтому вы напишете что-нибудь вроде: «Со смелостью льва он кинулся в гущу сечи».

По всей видимости, львов вам приходилось видеть не часто. Ну, может быть, раз-другой в цирке, где сонный лев сидел на тумбе, лениво и покорно глядя на хлыст укротителя. Или в клетке зоопарка, где у льва было еще меньше возможностей показать свою смелость. Но так уж принято говорить: «Дрался как лев», «Смелый как лев».

О коне вы, скорее всего, написали бы: «Быстрый, словно вихрь» или «словно буря». Но уж, во всяком случае, вам не пришлось бы в голову сравнивать коня с сахаром-рафинадом.

А вот как говорит поэт:

Он долину озирает  
Командирским взглядом,  
Жеребец под ним сверкает  
Белым рафинадом.  
Жеребец подымет ногу,  
Опустит другую,  
Будто пробует дорогу,  
Дорогу степную.

Вся картина так и стоит перед глазами. И ослепительно яр-

кий солнечный день, и молодецкая посадка командира, и чуткий конь, перебирающий тонкими ногами... Мы словно бы все это увидели вдруг сами, своими собственными глазами. И, как ни странно, все это из-за «белого рафинада». Потому что уж что-то, но как выглядит, как сверкает на солнце белый рафинад — это каждый из нас очень легко может себе представить.

А прочитав строчку «Небо как лазурь», мы решительно ничего себе не представляем. Кто ее знает, как она выглядит, эта самая лазурь. Мы с вами, пожалуй, ее никогда и не видели!

Сравнение белого жеребца с рафинадом выгодно отличается от сравнения неба с лазурью еще и тем, что вы сразу чувствуете: это сравнение само пришло поэту в голову, он его ни у кого не позаимствовал.

Но ведь сравнение неба с лазурью тоже когда-то само пришло в голову тому, кто употребил его впервые?

Верно. И тогда оно тоже было открытием. Так же как любой, ныне примелькавшийся и стершийся поэтический штамп.

Генрих Гейне сказал однажды:

— Первый, кто сравнил женщину с цветком, был великим поэтом. А тот, кто это сделал вторым, был обыкновенным болваном.

Настоящими поэтами были и те безымянные люди, которые впервые увидели, что чистое небо имеет нежный цвет лазури, что храбрец подобен неукротимому льву, что стремительно бегущий человек кажется обгоняющим ветер, что красивые зубы подобны жемчужинам. А те, кто в тысячный или миллионный раз повторяет эти давние открытия, не умея ничего увидеть по-своему, те... не поэты.

Так что же, значит, поэтом называется человек, который умеет придумывать новые, свежие, незатасканные сравнения? И чем больше в стихах необычных, оригинальных, ни на что не похожих сравнений и метафор, тем, значит, лучше стихи?

Нет, конечно!

Чтобы придумать изысканную метафору или найти яркий эпитет, вовсе не обязательно быть настоящим поэтом. Настоящие стихи отличаются тем, что все сравнения, метафоры, эпитеты в них не придуманы искусственно. Они — естественное проявление личности поэта, его человеческого характера. Как однажды было сказано по этому поводу, они — «косвенные улики», вещественные доказательства подлинности чувств, испытанных поэтом.

Поэт не говорит себе: дай-кось я здесь употреблю иронию, а вот тут вставлю гиперболу. Если у него насмешливый, иронический настрой души, ирония сама, против его воли, ворвется в его стихи...

Известно, например, что Маяковский очень любил гиперболы. У него в стихах все огромное. И себя он ощущает огромным, не уместяющимся в обычные мерки:

Если б был я  
маленький,  
как Великий океан, —  
на цыпочки б волн встал,  
приливом ласкался к луне бы.  
Где любимую найти мне,  
такую, как и я?  
Такая не уместилась бы в крохотное небо!

Так вот, можно с уверенностью сказать, что эта необыкновенная склонность Маяковского к гиперболе была связана с тем, что он сам был человеком огромного роста, огромных чувств, огромных страстей...

Настоящий поэт отличается от ненастоящего тем, что его легко узнать.

«Анна Каренина» Толстого начинается такой знаменитой фразой:

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

О поэтах можно сказать, слегка перефразировав эти толстовские слова:

— Все плохие поэты похожи друг на друга, каждый хороший поэт похож только на себя.

Если привести всего лишь по несколько строк из крупнейших русских поэтов, не называя их имен, всякий любящий стихи человек сразу, не задумываясь, узнает, кому какие строки принадлежат.

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем...

Невозможно представить себе, чтобы все сказанное в этих четырех строчках можно было передать другими словами. Ка-

жется, что это написалось само, естественно и просто вылилось из-под пера. Эта мудрость, легкая и светлая даже в печали, эта прозрачная ясность чувства безошибочно подсказывает нам: Пушкин.

Я знал одной лишь думы власть —  
Одну — но пламенную страсть:  
Она, как червь, во мне жила,  
Изгрызла душу и сожгла.

Кто не узнает этот водоворот огромной, всепоглощающей страсти, мужественную энергию этих задыхающихся, коротких, стремительных строк! Да, Лермонтов.

Прямо дороженька: насыпи узкие,  
Столбики, рельсы, мосты.  
А по бокам-то все косточки русские...  
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?..

Эти протяжные, заунывные, тоскливые причитания больше похожи на плач, чем на стихи. Вот так в деревне бабы воют по покойнику. И в каждом слове — боль сердца, исстрадавшегося от сочувствия ко всем замученным, обездоленным, угнетенным. Вы угадали — Некрасов.

И так однажды разозлясь,  
что в страхе все поблекло,  
в упор я крикнул солнцу:  
«Слазь!  
довольно шляться в пекло!»

Ведь правда же, вы сразу узнали этот голос? Голос человека, который даже с самим солнцем и то был на «ты»? Ну конечно — Маяковский.

В «Войне и мире» Наташа Ростова, ставшая женой Пьера Безухова, краем уха слышит спор мужа с друзьями. Спор идет о вещах запутанных и сложных.

«Наташа, — пишет Толстой, — в середине разговора вошедшая в комнату, радостно смотрела на мужа. Она не радовалась тому, что он говорил. Это даже не интересовало ее, потому что ей казалось, что все это было чрезвычайно просто и что она все это давно знала».



И в скобках, как о чем-то само собой разумеющемся, Толстой замечает:

«... (ей казалось это потому, что она знала все то, из чего это выходило, — всю душу Пьера)».

В наших взаимоотношениях с любимыми поэтами есть нечто похожее на отношение Наташи к Пьеру.

О каждом из них мы знаем самое главное: знаем душу его, запечатленную в стихах. Поэтому-то и угадываем сразу, что вот это — Пушкин, а это — Лермонтов, а это — Некрасов... Угадываем сразу и безошибочно, часто задолго до того, как успеваем вникнуть в смысл нечаянно услышанных строк.

Но тут надо сделать одну очень существенную оговорку. Все это может произойти только с теми стихами, в которых Пушкин уже успел стать Пушкиным, Некрасов — Некрасовым, а Маяковский — Маяковским.

Попробуйте угадать, кому принадлежат вот эти строки:

Напрасно блещет луч денницы,  
Иль ходит месяц средь небес,  
И вокруг бесчувственной гробницы  
Ручей журчит, и шепчет лес...

Или вот эти:

Денница, тихо поднимаясь,  
Златит холмы и тихий бор;  
И юный луч, со тьмой сражаясь,  
Вдруг показался из-за гор...

Или вот эти:

Когда взойдет денница золотая  
На небосвод  
И, красотой торжественно сияя,  
Мрак разнесет...

Ведь правда же, если бы Владимир Ленский был живым, реальным человеком, а не выдуманным литературным персонажем, вы вполне могли бы допустить, что перед вами отрывки из каких-то неизвестных стихов Ленского? И не только потому, что в каждом из этих отрывков мелькает слово «денница». Главное, что все они написаны так же «темно и вяло», как стихи

Ленского. По законам того же ученического подражания, по которым сочинял свои стихи он.

А между тем первый отрывок принадлежит Пушкину, второй — Лермонтову, а третий — Некрасову.

Оказывается, все они в молодости грешили общими местами, заемными выражениями, романтическими штампами. Все они, как и Ленский, начинали с подражания.

— Ну, а Маяковский? — спросите вы. — Он, кажется, с самых первых своих стихов был ни на кого не похож! Сразу стал сам собой!

Нет, и Маяковский не сразу стал Маяковским.

Первые свои стихи он написал в одиночной камере Бутырской тюрьмы, куда был посажен за революционную деятельность.

Стихи были такие:

В золото, в пурпур леса одевались,  
Солнце играло на главах церквей.  
Ждал я: но в месяцах дни потерялись.  
Сотни томительных дней.

В этих серых, безликих строчках нет даже и намека на того Маяковского, какого мы с вами знаем.

Сам Маяковский, припомнив в своей автобиографии эти стихи, сказал о них:

— Исписал такими целую тетрадку. Спасибо надзирателям — при выходе отобрали. А то б еще напечатал!

Выражая благодарность полицейским надзирателям, Маяковский не шутил. Вот Гоголь не удержался и напечатал свою юношескую поэму «Ганц Кюхельgarten». А потом, стыдясь ее, пытался забрать у книгопродавца все отпечатанные экземпляры, чтобы уничтожить их. Но было уже поздно.

Итак, мы с вами убедились, что все поэты — даже самые великие — начинали с того, с чего советовал начинать неопытным стихотворцам профессор Шенгели. Помните, он рекомендовал сперва научиться писать ямбом, потом хореем. Потом попробовать «онегинскую» строфу, потом написать что-нибудь теми строфами, которыми написан пушкинский «Домик в Коломне».

Мы с вами тогда просто посмеялись над этим советом почтенного профессора. Но может быть, над ним не стоило смеяться? Может быть, этот совет не так уж и плох?

## РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВИТЬСЯ, МАЯКОВСКИЙ...

За пять лет до Октябрьской революции, в декабре 1912 года, в Москве вышел сборник под вызывающим названием: «Пощечина общественному вкусу».

Он открывался манифестом, составленным несколькими молодыми поэтами. И в этом манифесте были такие слова:

«Прошлое тесно... Пушкин — непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч., с Парохода современности...»

Среди подписей под манифестом стояло имя девятнадцатилетнего Владимира Маяковского. Это было самое первое его выступление в печати.

Может быть, этот манифест не вполне точно отражал взгляды молодого Маяковского? Может быть, он подписал его вместе со своими друзьями просто так, за компанию? А сам думал иначе, чем они? Ну, а кроме того, чего не скажешь (и даже не напишешь) под горячую руку? Возможно, спустя несколько месяцев или даже дней Маяковский отрезал от запальчивых слов?

Нет. Он долго еще продолжал на них настаивать.

В 1914 году, когда началась первая мировая война, Маяковский написал статью «Поэты на фугасах». И в ней он уже более обстоятельно пытался доказать, что нынче, в новых исторических условиях, Пушкин и пушкинский стих безнадежно устарели.

Маяковский сделал вот что: взял два отрывка из разных произведений Пушкина, из «Евгения Онегина» и «Полтавы», и как бы составил из них одно стихотворение:

Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.

Швед, русский — колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, клики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
И смерть и ад со всех сторон.

«Отбросьте, — писал Маяковский, — крошечную разницу ритма, и оба четверостишия одинаковы. Покойный размер. Равно-

душный подход. Неужели ж между племянничьим чувством и бьющим ощущением сражений нет разницы? Прямо хочется крикнуть: «Бросьте, Александр Сергеевич, войну, это вам не дядя!»

Прошло несколько лет, и каких лет! Прогрели две революции. Началась гражданская война... Казалось бы, Маяковскому теперь было уже не до того, чтобы ссориться с Пушкиным. Теперь у него были куда более серьезные, смертельные враги — все те, кто грозил новой, революционной России.

И вдруг снова в его стихах прозвучал знакомый призыв:

Выстроили пушки на опушке,  
глухи к белогвардейской ласке.  
А почему  
не атакован Пушкин?  
А прочие  
генералы-классики?

Надо к тому же понять, как ненавистно было тогда для всех сторонников революции слово «генерал». Оно звучало так же, как «беляк», «золотопогонник». Ведь в Красной Армии тогда генералов не было, генералы были только у белых. Таким образом, называя Пушкина «генералом», Маяковский чуть ли не прямо сравнивал его с Деникиным, Юденичем, Мамонтовым.

Кончилась гражданская война. Маяковский пишет свой «Приказ № 2 по армии искусств», в котором обращается к коллегам с призывом:

Товарищи,  
дайте новое искусство —  
такое,  
чтобы выволочь республику из грязи.

И в этом «Приказе» снова проходится по адресу Пушкина. Вернее, по адресу тех поэтов, которые продолжают как ни в чем не бывало писать в старой, пушкинской манере, хотя и именуют себя «пролеткультцами», то есть создателями новой, пролетарской культуры.

Это вам —  
на растрепанные сменившим  
гладкие прически,  
на лапти — лак,  
пролеткультцы,  
кладущие заплатки  
на вылинявший пушкинский фрак.

Прошло еще несколько лет. В 1926 году Маяковский пишет новый манифест, в котором выражает самые серьезные, самые продуманные и глубоко выношенные свои взгляды на поэзию, — статью «Как делать стихи». И на первой же странице этой статьи мы читаем:

«Наша постоянная и главная ненависть обрушивается на... тех, кто все величие старой поэзии видит в том, что и они любили, как Онегин Татьяну (созвучие душе!), и в том, что и им поэты понятны (выучились в гимназии!), что ямбы ласкают и ихнее ухо...

Разоблачить этих господ нетрудно.

Достаточно сравнить татьянинскую любовь и «науку, которую воспел Назон» с проектом закона о браке, прочесть про пушкинский «разочарованный лорнет» донецким шахтерам или бежать перед первомайскими колоннами и голосить:

— Мой дядя самых честных правил!..»

Как видите, основная мысль Маяковского не изменилась. Пушкин если и был хорош, то для своего времени, для людей своей эпохи и своего круга. А нынешним читателям, нашим современникам, живущим совсем другими делами и заботами, пушкинские стихи, в сущности, уже ничего сказать не могут...

Такое отношение Маяковского к Пушкину многим казалось просто хулиганством. Люди, которые не признавали Маяковского поэтом, негодовали и возмущались. А некоторые поклонники Маяковского, люди, признающие его поэтический талант, снисходительно говорили, что к нападкам Маяковского на Пушкина не стоит относиться всерьез. Что Маяковский просто шутит. Или притворяется.

На самом деле все это было гораздо сложнее.

Чтобы разобраться в этих сложностях, давайте на время оставим Маяковского и обратимся совсем к другому поэту — к Лермонтову.

Лермонтов, как вы знаете, о Пушкине всегда говорил в выражениях, исполненных самой преданной любви, самого искреннего благоговения: «Угас, как светоч, дивный гений...», «Его свободный, смелый дар...», «Замолкли звуки чудных песен...».

В его отношении к Пушкину не было не только неприязни. В нем не было даже и тени непочтительности. Он относился к Пушкину, как влюбленный, преданный ученик относится к учителю, перед которым преклоняется, на которого чуть не молится.

Но если взглядеться в эти отношения чуть пристальнее, выяснится, что не такие уж они были простые.

В ту пору, когда стихи Лермонтова впервые стали достоянием читателя, многие сразу назвали его достойным заместителем Байрона, «русским Байроном». Слава Байрона гремела тогда по всему миру, и для любителей поэзии не было более лестного звания, чем это.

Но Лермонтов почему-то не пришел в восторг от этого комплимента. Сбрасывать Байрона «с парохода современности» он, правда, не собирался, но почетный титул «русского Байрона» принять не пожелал, высказавшись на этот счет весьма определенно:

Нет, я не Байрон, я другой,  
Еще неведомый избранник...

После появления в печати лучших лермонтовских стихов многие готовы были объявить молодого поэта достойным заместителем Пушкина, «вторым Пушкиным». Белинский во всеулышание заявил, что стихи Лермонтова не хуже пушкинских. Они, писал он, удивляют «полновластным обладанием совершенно покоренного языка, истинно-пушкинской точностью выражения».

Это было для Лермонтова еще более лестно, чем называться «вторым Байроном». Но с полным правом он мог бы и на это ответить теми же самыми словами:

Нет, я не Пушкин, я другой...

Он действительно был другой. Но удалось ему стать другим, иначе говоря, стать Лермонтовым, только потому, что он сумел утвердить свое резкое несходство с Пушкиным.

Стихи Пушкина полны солнечного света, кристальной ясности и чистоты. Пушкин даже грустил и печалился по-особенному, на свой лад. «Мне грустно и легко, печаль моя светла», — говорил он.

Печаль Лермонтова была темна и горька. Его стих тяжел и сумрачен.

Пушкин радостно восклицает: «Что смолкнул веселия глас?!» Он любит воспевать

И блеск, и шум, и говор балов,  
А в час пирушки холостой —  
Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой...

Лермонтов всей душой ненавидит балы, пиры и прочие праздничные сборища, когда

При шуме музыки и пляски,  
При диком шепоте затверженных речей,  
Мелькают образы бездушные людей,  
Приличьем стянутые маски...

При виде толпы веселящихся людей он испытывает раздражение и злобу. Он задыхается от ненависти:

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

Пушкин писал о Петербурге:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит...

У Лермонтова столица Российской империи вызывала совсем иные чувства:

Увы! Как скучен этот город,  
С своим туманом и водой!..  
Куда ни взглянешь, красный ворот  
Как шиш торчит перед тобой...

Пушкин восхищенно восклицал:

Люблю воинственную живость  
Потешных Марсовых полей,  
Пехотных ратей и коней  
Однообразную красоту...

Лермонтов ко всей этой «однообразной красивости» испытывал нескрываемое отвращение:

Царю небесный!  
Спаси меня  
От куртки тесной,  
Как от огня.  
От маршировки  
Меня избавь,  
В парадировки  
Меня не ставь...

Когда читаешь одновременно этих двух поэтов, невольно создается такое впечатление, что на каждое пушкинское слово Лермонтов словно нарочно, словно бы даже назло отвечает чем-то противоположным.

Пушкин говорит:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Лермонтов возражает:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —  
Такая пустая и глупая шутка....

Пушкин:

Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим...

Лермонтов:

Ты не должна любить другого,  
Нет, не должна,  
Ты мертвецу святыней слова  
Обручена...

Пушкин:

И сердце вновь горит и любит — оттого,  
Что не любить оно не может.

Лермонтов:

Любить... Но кого же?... на время — не стоит труда,  
А вечно любить невозможно.

Как видите, несмотря на всю свою любовь к Пушкину, несмотря на все свое благоговение перед ним, Лермонтов постоянно с ним спорил, не переставал активно ему сопротивляться. И можно смело утверждать, что если бы не это настойчивое, упрямое сопротивление, он так никогда и не стал бы самим собой, не стал бы Лермонтовым.

Но тут может возникнуть такой вопрос.

Лермонтов сопротивлялся Пушкину, потому что очень любил его стихи. Он подражал Пушкину, долго находился во власти



пушкинского обаяния. Но Маяковский-то чему сопротивлялся? Если судить по тем цитатам, которые мы приводили, он ведь Пушкина терпеть не мог? И обаяние пушкинских стихов на него ничуть не действовало?

Еще как действовало!

Однажды на диспуте, посвященном задачам литературы, выступил народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. Он ругал Маяковского за неуважение к классикам. И тогда на трибуну поднялся Маяковский и ответил примерно так:

— Вот Анатолий Васильевич упрекает в неуважении к предкам. А я месяц тому назад, во время работы, когда при мне начали читать «Евгения Онегина», которого я знаю наизусть, не мог оторваться и слушал. Когда позвонил телефон, я его выключил. Постучали в дверь — я к ней приставил шкаф. Потом я два дня ходил под обаянием четверостишия:

Я знаю: век уж мой измерен;  
Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я...

Случай этот произошел в 1924 году. И тогда же Маяковский написал свое знаменитое стихотворение «Юбилейное», начинавшееся обращением:

Александр Сергеевич,  
разрешите представиться.  
Маяковский.

Маяковский решил сам, без посредников, объясниться с Пушкиным начистоту, выяснить с ним отношения. Много было в запальчивости сказано лишнего, еще больше развели вокруг этого дела сплетен, слухов и всяческого вранья. Хватит! Надоело! Пора, наконец, им поговорить друг с другом по душам...

Что же сказал Маяковский Пушкину в этом откровенном, интимном разговоре с глазу на глаз?

Вот — пустили сплетню,  
тешат душу ею.  
Александр Сергеевич,  
да не слушайте ж вы их!

Может,  
я  
один  
действительно жалею,  
Что сегодня  
нету вас в живых.

Это было самое настоящее признание в любви. Ярый враг и ненавистник Пушкина, грубиян и задира, Маяковский вдруг признался Пушкину, что любит его давней, тайной, нежной и застенчивой любовью.

Это была сенсация.

Выступление Маяковского на диспуте слышали немногие. А стихи прочли десятки тысяч людей.

Все прямо не знали, что и думать. Что это вдруг случилось с Маяковским? Почему он так изменился? Может, и в самом деле он много лет носил маску и только теперь вдруг решил наконец ее сбросить?

Но людей чуть более проницательных эти неожиданные признания ничуть не удивили. Они и раньше догадывались, что в отношении Маяковского к Пушкину все было совсем не так просто, как это казалось с первого взгляда.

Основания для таких догадок возникли довольно давно.

В 1914 году — да, да, в том самом году, когда Маяковский издевался над неумением Пушкина описывать в о й н у , — в другой своей статье он вдруг назвал Пушкина «веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов».

А спустя еще два года произошел такой случай.

Вы, наверное, слышали, что Пушкин собирался написать поэму «Египетские ночи». Поэма эта так и не была написана. Сохранилось лишь несколько черновых набросков и сравнительно небольшой отрывок, включенный Пушкиным в прозаическую повесть того же названия.

И вот в 1916 году поэт Валерий Брюсов выпустил в свет большую поэму в шести главах под названием «Египетские ночи». Подзаголовок гласил: «Обработка и окончание поэмы А. Пушкина». В предисловии к поэме Брюсов писал, что он в своей работе «старался не выходить за пределы пушкинского словаря, его ритмики, его рифм».

Надо сказать, что Брюсов считался одним из самых серьезных учеников и последователей Пушкина в предреволюционной русской поэзии. Он был не только поэтом, но и видным ученым,

знатоком и исследователем пушкинского творчества. Ему принадлежит солидная книга «Мой Пушкин», представляющая собой довольно важный вклад в пушкиноведение. Пушкинское наследие Брюсов знал досконально. Он даже сказал однажды, что если бы вдруг исчезли все собрания сочинений Пушкина, все его рукописи и черновики, он сумел бы восстановить пропавшие пушкинские тексты по памяти — все до единого.

И вот этот самый Брюсов написал продолжение «Египетских ночей», с большим старанием, мастерством и талантом воспроизведя тончайшие оттенки пушкинского стиля, его ритмы, интонации, любимые слова, его способы рифмовки.

И тут вдруг — неожиданно для всех — в дело вмешался молодой Маяковский. Он откликнулся на появление «Египетских ночей» Брюсова довольно язвительной эпитаграммой.

В самом этом факте как раз не было ничего удивительного: не мудрено, что поступок Брюсова вызвал у Маяковского ироническое отношение. С точки зрения Маяковского, продолжать пушкинскую поэму, написанную чуть не сто лет тому назад, — это было занятие совершенно бессмысленное и нелепое. Удивительно в эпитаграмме Маяковского было совсем другое. В ней отчетливо звучала боль и обида за Пушкина.

Маяковский иронически уговаривал Брюсова не опасаться никаких осложнений и неприятностей:

Бояться вам рожна какого?  
Что  
против — Пушкину иметь?  
Его кулак  
навек закован  
в спокойную к обиде медь!

В этих строчках звучало явное сожаление, что «кулак» Пушкина недвижим. И явная уверенность, что, если бы не всевластная смерть, Пушкин вряд ли был бы доволен Брюсовым и, пожалуй, даже дал бы своему кулаку волю.

Как видите, уже тогда, в 1916 году, Маяковский от души жалел, что Пушкина нет в живых. И уже тогда имел кое-какие основания считать, что только он один из всех русских поэтов жалеет об этом по-настоящему.

Этот, казалось бы, мелкий и не слишком значительный эпизод проливает очень яркий свет на всю историю взаимоотношений Маяковского с Пушкиным. Сразу становится ясно, что Мая-

ковский в своих статьях и манифестах воевал не столько с Пушкиным, сколько с теми, кто был искренне уверен, что все русские поэты должны писать «под Пушкина».

Маяковский воевал не с Пушкиным, а с профессором Шенгели, который «с ученым видом знатока» советовал молодым поэтам тщательно копировать «онегинскую строфу» и строфу «Домика в Коломне».

Такой взгляд на поэзию был в то время господствующим. Считалось, что поскольку Пушкин недосыгаемая вершина русской поэзии, то и не может быть у русского поэта более благодарной и более великой цели, чем учиться у Пушкина, во всем следовать Пушкину, старательно повторять и копировать все характерные особенности пушкинского стиля.

А Маяковский был убежден, что такое отношение и самому Пушкину было бы не по душе. Он верил, что Пушкин, будь он жив, был бы не за Брюсова и не за профессора Шенгели, а за него, за Маяковского. Он относился к Пушкину как к своему союзнику.

— Ну да, как к союзнику! — не поверите в это. — Разве над союзниками так издеваются? Разве союзнику скажут так зло и обидно: «Бросьте, Александр Сергеевич, войну! Это вам не дядя!»

Да, реплика эта звучит довольно обидно. Но ведь обращено она не столько к Пушкину, сколько к тем, кто пытался уложить в рамки пушкинского стиха грозные события нашего века.

Маяковский никогда не верил, что из этого может выйти какой-нибудь толк. И, даже объясняясь Пушкину в любви, он высказал уверенность, что сам Пушкин, живи он в наше время, вынужден был бы писать совсем не так, как он писал там, у себя, в XIX веке:

Вам  
теперь  
пришлось бы  
бросить ямб картавый.  
Нынче  
наши перья —  
штык  
да зубья вил, —  
битвы революций  
посерьезнее «Полтавы»,  
и любовь  
пограндиознее  
онегинской любви.

Итак, подведем итоги.

Маяковский любил Пушкина, с наслаждением читал его стихи, восхищался ими. Но сам у Пушкина, как видно, ничему учиться не хотел. Считал, что такая учеба не только не поможет ему, но даже помешает... И, наверное, он был прав! Вышло-то ведь у него и без Пушкина совсем неплохо!.. Может быть, даже именно поэтому у него не было такого долгого периода ученичества, как, скажем, у Некрасова или у Лермонтова. Если не считать той тетрадки, которую у него отобрали надзиратели в Бутырской тюрьме, он сразу предстал перед читателями самим собой, неповторимым, ни на кого не похожим. Может быть, так и надо поступать каждому поэту? Не оглядываться назад, на своих предшественников. Стараться сразу писать по-своему, даже не пытаясь учиться ни у каких классиков. Ведь так?

Нет, не так.

На самом деле Маяковский совсем не отказывался учиться у Пушкина. На том же диспуте, на котором он возражал Луначарскому, Маяковский сказал о пушкинском «Евгении Онегине»:

— Конечно, мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям, и даже в тот момент, когда смерть будет накладывать нам петлю на шею, учиться этим максимально добросовестным творческим приемам, которые дают бесконечное удовлетворение и верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли...

«Будем учиться», — сказал Маяковский.

Да, он не переставал учиться у Пушкина с ранней юности и до самого последнего дня своей жизни. Но он хотел учиться у него совсем не тому, чему хотел учиться у Пушкина Валерий Брюсов. И совсем не так, как советовал молодым поэтам почтенный профессор Георгий Шенгели.

## И В ЭТОМ НАШЕ РЕМЕСЛО...

В предреволюционную пору поэты любили ссылаться на пушкинские строки:

Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Считалось, что вся сущность поэзии — в сочетании «сладких звуков». А в Пушкине, в пушкинском стихе эта сущность достигла наивысшего своего выражения, потому что пушкинский стих — это чудо гармонии, классической строгости, благозвучия и красоты. И поэтому все русские поэты должны стремиться к тому, чтобы достичь в своих стихах такого же благозвучия, такой же гармонии, такой же музыкальности.

Маяковский воспринимал Пушкина совсем иначе.

Для него Пушкин был прежде всего революционером:

Я люблю вас,  
но живого,  
а не мунию.  
Навели  
хрестоматийный глянec.  
Вы  
по-моему  
при жизни  
— думаю —  
тоже бушевали.  
Африканец!

Он при этом имел в виду не только то, что Пушкин ненавидел деспотизм, был другом декабристов, автором свободолюбивых, революционных по содержанию стихов. Пушкин был особенно дорог ему еще и тем, что он был революционер в поэзии.

Если полистать критические статьи и рецензии, которые писали о Пушкине его современники, сразу бросится в глаза, что его упрекали в тех самых грехах, в которых столетие спустя упрекали Маяковского.

Вот маленький отрывочек из рецензии на «Руслана и Людмилу», подписанной псевдонимом «Житель Бутырской слободы»:

«...Позвольте спросить: если бы в Московское Благородное Собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* Неужели стали бы таким проказником любоваться?..»

Вот видите, и Пушкина, стихи которого впоследствии стали эталоном гармонии, благозвучия и изящного вкуса, современники обвиняли в том, что он до неприличия грубо нарушает правила литературного хорошего тона.

Критик «Северной пчелы» иронизировал по поводу строк Пушкина:

Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфяки,  
Перины, клетки с петухами,  
Горшки, тазы...

И т. д.

Цитируя эти строки, «Северная пчела» писала:

«Мы не думали, чтобы сии предметы могли составлять прелесть поэзии и чтобы картина горшков и кастрюль была так приманчива...»

Критик этот (как и почти все его современники) исходил из того, что поэзия должна строго ограничить себя кругом одних только поэтических предметов. Горшки, кастрюли и тазы в разряд предметов такого сорта не попадали. И даже заведомо поэтический предмет следовало определять особым, отнюдь не прозаическим слогом. Так, ни в коем случае не полагалось употреблять в поэзии слово «лошадь». Полагалось говорить «конь».

Маяковский однажды сострил по этому поводу:

— Сотни лет поэты употребляли слово «конь», и никто из них даже не заметил, что вокруг коня бегают лошади.

Он беспощадно издевался над всеми этими устоявшимися правилами литературного хорошего тона:

— И поэзия и проза имели свои языковые каноны. Поэзия — засахаренные метры, особый «поэтический» словарь (конь, а не лошадь, отрок, а не мальчишка, и прочие «улыбки-зыбки», «безрезки-слезки»).

Это все чистая правда. Именно так оно все и было. Но за сто лет до Маяковского об этом с такой же беспощадной иронией говорил не кто иной, как Пушкин. Он сочувственно цитировал фразу знаменитого французского математика Д'Аламбера, язвительно заметившего об одном писателе:

— Этот человек пишет: Благороднейшее изо всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. За чем просто не сказать лошадь...

Пушкин всегда предпочитал «просто сказать лошадь».

Он не сочинял высокопарных, туманных восклицаний вроде: «Паду ли я стрелой пронзенный?», а писал точно и строго, не гнушаясь упоминанием самых будничных, самых прозаических вещей: «шомпол», «кремень», «курок», «воротник», «шлагбаум», «инвалид», «телега», «перины», «тюфяки»...

«Он не затруднялся никакими сравнениями, никаким предметом, брал первый попавшийся ему под руку, и все у него являлось поэтическим!» — восхищенно писал о Пушкине Белинский.

Маяковский тоже ввел в свои стихи целый океан новых, «непоэтических» слов: «Госплан», «пятилетка», «фининспектор», «бюрократизм»... Даже обращаясь к ночному небу, к звездам, к мирозданию, он говорит обо всех этих вечных предметах поэзии по-своему, фамильярно, прибегая к обычным советским сокращениям: «Млечпуть»... Словно речь идет не о Млечном Пути, который миллион раз до него воспевали поэты всех времен и народов, а о каком-нибудь учреждении вроде того же Госплана.

Один молодой поэт как-то показал Маяковскому свои стихи. Там у него была такая строчка: «А где-то сопит весна...»

Маяковский ткнул пальцем в слово «где-то» и сказал:

— Где? Дайте точный адрес: на углу Литейного и Пантелеймоновской?

Эта неприязнь к туманной, расплывчатой поэтичности, эта всегдашняя приверженность к «точному адресу» была свойственна и Пушкину. Вспомните:

И в Летний сад гулять водил...

Или:

Да дрожек отдаленный стук  
С Мильонной раздавался вдруг...

Маяковскому очень близко было пушкинское отношение к работе поэта, пушкинский взгляд на то, как поэт должен обращаться со словом.

Пушкин писал:

Как весело стихи свои вести  
Под цифрами, в порядке, строй за строем,  
Не позволять им в сторону брести,  
Как войску, в пух рассыпанному боем!  
Тут каждый слог замечен и в чести,  
Тут каждый стих глядит себе героем,  
А стихотворец... с кем же равен он?  
Он Тамерлан иль сам Наполеон...

У Маяковского совсем другой строй, совсем другой «боевой порядок» стиха. Другие роды войск, иная воинская стратегия и тактика. Но и он тоже относится к своим стихам, как полководец к армии, сражающейся под его началом:



Стихи стоят  
                                свинцово-тяжело,  
готовые и к смерти  
                                и к бессмертной славе.  
Поэмы замерли,  
                                к жерлу прижав жерло  
нацеленных  
                                зияющих заглавий.  
Оружия  
                                любимейшего род,  
готовая рвануться в гике,  
застыла  
                                кавалерия острот,  
поднявши рифм  
                                отточенные пики.

— Ну хорошо! — скажете в вы . — Допустим, у Маяковского и Пушкина были более или менее похожие взгляды на поэзию. Но стихи-то ведь все равно разные! И не просто разные! Трудно даже найти двух других поэтов, которые были бы так же непохожи друг на друга, как Маяковский и Пушкин. А самое главное, что Маяковский — поэт очень трудный, сложный для понимания. Чтобы его понять, иногда приходится по нескольку раз вчитываться в одну и ту же строчку. А Пушкин прост и понятен. Его понимают даже дети...

Да, это верно. Сейчас стихи Пушкина кажутся предельно простыми и понятными.

Кому, например, сегодня покажутся непонятными, слишком тяжеловесными, чересчур сложными такие строки:

Однообразный и безумный,  
Как вихорь жизни молодой,  
Кружится вальса вихорь шумный...

Для нас это пример предельной ясности и простоты. А вот современник Пушкина, один из рецензентов «Евгения Онегина», именно эти строки приводил как неудачные. Он писал, что пушкинские прилагательные следовало бы называть не прилагательными, а прилепительными, потому что они насильно прилеплены к словам. Ему, например, не нравилось сочетание слов: «Летит кибитка удалая...» Он не понимал: почему удалая? Как это кибитка может быть удалой?

Точно так же современники Маяковского издевались над строкой: «У меня в душе ни одного седого волоса».

— Чушь какая-то! Разве бывает волосатая душа! — говорили они.

Анонимный критик Пушкина в «Карманной книжке для любителей русской старины и словесности на 1829 год» писал, что, когда он впервые прочел поэму Пушкина «Цыганы», она показалась ему произведением «безобразным — даже уродливым. Впрочем, я не скоро решился поверить себе, прочитал еще со вниманием несколько раз: и следствием последнего чтения было удовольствие, более чем особенное».

Вот видите, оказывается, в стихи Пушкина современникам тоже приходилось вчитываться по несколько раз. Им Пушкин казался таким же сложным, таким же трудным для понимания, каким сегодня кажется Маяковский.

— Как же так может быть? Раньше был непонятен, а потом вдруг стал понятен? — удивитесь вы. — Стихи-то ведь какими были, такими и остались?

Чтобы ответить на этот вопрос, мы расскажем вам историю, случившуюся с одним английским колониальным чиновником.

Дело было перед первой мировой войной. Чиновник этот жил в Центральной Африке безвыездно лет десять—пятнадцать. Случилось так, что за все это время он ни разу не побывал ни в одном городе. Он регулярно получал по почте газеты, книги, был в курсе всех новостей. Узнал он и про изобретение кинематографа. Но сам ни разу в жизни в кино не был. И вот спустя много лет этот чиновник наконец попал в город и впервые в жизни пошел в кино.

Шел какой-то простой ковбойский фильм. Вокруг в зале сидели дети: они воспринимали происходящее на экране легко и радостно. А наш чиновник сидел, наморщив лоб, напрягая все свое внимание, все свои умственные способности.

— Ну как? Понравилось? — спросил его друг, когда в зале зажегся свет.

— Очень интересно! — ответил он. — А теперь объясни, что в этом фильме происходило?

Он так и не понял фильма. Не понял действия, которое без труда понимали дети. Перед ним мелькали крупным планом снятые руки, ноги, головы. И все эти разрозненные кадры не сливались для него в связанное, доступное его пониманию зрелище.

Случилось это потому, что он не владел тем «языком», на котором была рассказана эта простая ковбойская история.

Сидя в кинотеатре, мы с вами даже и не думаем о том, что

язык кино может быть непонятен. Это просто не приходит нам в голову. Вот мы следим за тем, как на экране человек бежит за своей уезжающей возлюбленной. Он бросается на перрон. Мы не видим ни здания вокзала, ни поезда. Мы видим только его лицо, снятое крупным планом. По лицу проходят свет и тени, все быстрее сменяя друг друга.

Нам с вами все понятно: он опоздал, поезд отходит.

А для того чиновника, про которого мы вам сейчас рассказали, весь этот эпизод был бы совершенно непонятен. Потому что ему был совершенно незнаком тот «киноязык», которым мы с вами владеем с детства. Владеем естественно и свободно, даже не подозревая о том, что этот особый язык существует. Точно так же, как многие люди дышат, даже не подозревая о том, что для этого им служат легкие.

Примерно то же происходит и с языком поэзии. Он постоянно развивается, меняется, обновляется. И поэтому настоящий поэт не может не быть новатором, открывателем нового. Иначе какой же он поэт!

Маяковский говорил:

— Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила.

И еще он говорил:

— Я лично так всегда проверяю свои стихи. Если встанут из гробов все поэты, они должны сказать: у нас таких стихов не было, и не знали, и не умели.

Его толкало на этот путь вовсе не желание во что бы то ни стало быть оригинальным, ни на кого не похожим.

Маяковский всю жизнь мучился от того, что «у нас слова, до важного самого, в привычку входят, ветшают как платье». Вот он и стремился вернуть потускневшим, стершимся словам их прежнюю силу. Придумывал совсем новые слова, искал новые сочетания слов, новые ритмы, новые, необычные рифмы.

Далеко не каждый способен произвести в поэзии такой грандиозный переворот, какой проделали Пушкин или Маяковский. А кроме того, и Пушкин и Маяковский далеко не всегда просто «выбрасывали на помойку» старые, традиционные, стершиеся поэтические образы.

Уж на что затасканным был в пушкинские времена образ «зияющей гробницы». Но Пушкин и его сумел обновить, вернуть ему былую конкретность и силу:

И всех вас гроб, зевая, ждет...

Уж на что затасканным, примелькавшимся, даже пошлым был во времена Маяковского образ «любовной ладьи». Он назойливо повторялся во множестве третьесортных стихов и чувствительных романсов: «Пльви, мой челн...» и тому подобных. Но Маяковский сумел и этот старый, обветшалый образ превратить в сегодняшний, современный:

Любовная лодка разбилась о быт...

Маяковский с гордостью говорил:

Я немало  
слов  
придумал вам...

Но, как видите, придумывать новые слова поэту совсем не обязательно. Иногда можно прекрасно обходиться и старыми. Хорошо сказал об этом поэт Д. Самойлов:

Люблю обычные слова,  
Как неизведанные страны.  
Они понятны лишь сперва,  
Потом значенья их туманны.  
Их протирают, как стекло,  
И в этом наше ремесло.

Важно, чтобы слова в стихах не были «темными и вялыми», тусклыми, как запылившееся стекло. А уж каким там способом добьется этого поэт, его дело. В конце концов, в этом и состоит его ремесло.





**Правдив и свободен  
их вещей язык**



**ЗРЕНИЕ И ПРОЗРЕНИЕ**

Случилось самое заурядное уличное происшествие.

На рассвете автомобиль сбил с ног старушку, переходившую улицу, и скрылся, развив бешеную скорость. Немногочисленные свидетели не успели даже заметить, какого цвета была умчавшаяся машина. Одни говорили — черного, другие — синего. Но полицейский комиссар решил во что бы то ни стало разыскать преступника.

К счастью, среди очевидцев оказался один поэт.

Как и остальные свидетели происшествия, поэт тоже не запомнил, как выглядел человек, сидевший за рулем, и, уж само собой разумеется, не успел разглядеть номер автомобиля. Но под впечатлением случившегося он написал стихи.

Вот такие:

Дома в строю темнели сквозь ажур,  
Рассвет уже играл на мандолине.

Краснела дева.

В дальний Сингапур  
Вы уносились в гоночной машине.  
Повержен в пыль надломленный тюльпан.  
Умолкла страсть. Безволие... Забвенье.  
О шея лебедя!  
О грудь!  
О барабан  
И эти палочки — трагедии знаменье!

Стихи, мягко выражаясь, несколько странные...

Но полицейского комиссара они не устраивали еще больше, чем нас с вами. Он-то собирался рассматривать их как свидетельское показание, но, к величайшей своей досаде, никак не мог установить их связь с тем, что было записано в протоколе:

«Июля пятнадцатого дня, в четыре часа утра, на Житной улице автомобиль сбил с ног шестидесятилетнюю нищенку Божену Махачкову, бывшую в нетрезвом виде. Пострадавшая отправлена в городскую больницу и находится в тяжелом состоянии».

Однако делать было нечего. Пришлось полицейскому, тяжело вздохнув, приступить к разгадке этого ребуса.

С помощью поэта он установил, что «дома в строю» — это Житная улица, что «краснела дева» означает «занималась зарядом», что «надломленный тюльпан» — потерпевшая Махачкова. Но больше всего его заинтересовали строчки об автомобиле.

— Вы твердо уверены, что автомобиль был гоночный? — спросил полицейский комиссар поэта.

— Не знаю, — пожал тот плечами. — Я хотел только сказать, что он бешено мчался.

— Но откуда в ваших стихах взялся Сингапур?

Поэт снова пожал плечами:

— Не знаю, может быть, потому что там живут малайцы.

— А какое отношение имеют к этому малайцы?

Поэт замаялся.

— Вероятно, машина была коричневого цвета, — предположил он.

— Так, допустим, — без большого доверия сказал полицейский. — А что значит: «О шея лебедя, о грудь, о барабан и эти палочки...»?

— Что-нибудь, наверное, подсказало мне эти образы, — задумчиво сказал поэт. — Послушайте, а вам не кажется, что двойка похожа на лебединую шею?

С этого момента полицейский комиссар стал проявлять к свидетелю уже самый неподдельный интерес.

— Ну, а это: «о грудь»? — живо спросил он.

— Да ведь это цифра три, она состоит из двух округлостей, не так ли?

— Остаются барабан и палочки? — взволновался полицейский.

— Барабани палочки... — размышлял поэт. — Барабани палочки... Наверное, это пятерка, а? Смотрите. — Он написал цифру 5. — Нижний кружок словно барабан, а над ним палочки.

— Так, — сказал комиссар, выписывая на листке бумаги цифру 2 3 5. — Вы уверены, что номер авто был двести тридцать пять?

— Номер? Я не заметил никакого номера, — решительно возразил поэт. — Но что-то такое там было, иначе я так бы не написал.

И что же вы думаете? В конце концов выяснилось, что старушку действительно сшиб автомобиль коричневого цвета, а номер его был и в самом деле 235!

Юмористическая новелла чешского писателя Карела Чапека, в которой рассказывается этот поразительный случай, называется «Поэт». Даже по стихам, которые Чапек приписывает своему герою, видно, что он относится ко всей этой истории не слишком-то серьезно. Писатель откровенно посмеивается над распространенным представлением о поэте, как о ясновидце. Как о человеке, который, сам того не ведая, прозревает самую суть вещей и явлений.

А вот Александр Сергеевич Пушкин считал, что это свойство, которое молва приписывает поэтам, заслуживает не только юмористического отношения. Он был убежден, что поэт и в самом деле ясновидец. Вспомните хотя бы его «Песнь о вещем Олеге».

Вы скажете:

— А при чем тут, собственно говоря, «Песнь о вещем Олеге»? В ней же речь идет не о поэте, а о самом настоящем ясновидце, о кудеснике!

Так-то оно так! Но в уста своего кудесника Пушкин недаром вложил слова, которые вполне мог бы сказать сам о себе:



Волхвы не боятся могучих владык,  
А княжеский дар им не нужен;  
Правдив и свободен их вещий язык  
И с волей небесною дружен...

Нечто похожее Пушкин не только мог бы сказать о себе. Он это говорил. И не раз. Почти теми же словами: «И неподкупный голос мой...», «В мой жестокий век восславил я свободу...».

«С волей небесною дружен», — говорит Пушкин о кудеснике. А о себе он говорил так: «Небом избранный певец...»

Не подумайте, пожалуйста, будто мы хотим сказать, что Пушкин в кудеснике изобразил самого себя, а в образе вещего Олега — ну, допустим, царя Александра I или Николая I. Это, конечно, не так. Но все эти совпадения далеко не случайны.

Поэт у Пушкина близок кудеснику, прорицателю, волхву не только тем, что он бесстрашно говорит в глаза владыке всю правду. Гораздо важнее другое: то, что он эту правду знает.

Поэтический дар Пушкин всерьез считал даром пророческим.

Стихотворение, в котором он определил самую суть своего призвания, он прямо так и назвал — «Пророк».

Стихи эти о том, как человек из простого смертного превращается в поэта, то есть в пророка. Его глаза становятся «вещими зеницами». Его язык — «празднословный и лукавый» — вырван из его окровавленных уст. И вместо него ему в уста вложено «жало мудрая змеи». Его чуткому слуху открыты теперь все тайны мироздания, а его сердцу — тайны людских сердец.

Стихотворение это имело множество различных толкований. Но, наверное, самым простым из них было объяснение, предложенное автором одного старого учебника.

Вот оно:

«В данной стихотворении говорится о тех духовных свойствах, которыми должен быть наделен поэт. Пушкинский пророк получает от шестикрылого серафима четыре дара:

1. Дар внешней наблюдательности, зоркого зрения:

Отверзлись вещи зеницы,  
Как у испуганной орлицы.

2. Дар глубокого понимания природы, способность проникновения в наиболее глубокие стороны ее жизни:

И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

3. Дар проникновенной, волнующей речи:

И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.

4. Дар глубоких переживаний, сердечных сочувствий и откликов:

И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую подвинул.

Лишь при наличии всех этих способностей пророк или поэт может выполнить свое призвание —

Глаголом жечь сердца людей».

Вот и все.

Конечно, можно истолковать стихи и так. Можно даже, выражаясь языком автора учебника, «разбить их на три части». Но к Пушкину да и к поэзии все это уже никакого отношения иметь не будет.

Перед нами — не поэт, не пророк, а... как бы сказать... самый обыкновенный человек. Наверное, и в вашем классе такой есть. Он «глубоко понимает природу» (может быть, занимается в кружке живой природы и собирается поступить на биофак?) и наделен хоть и недурными, но вполне заурядными качествами: наблюдателен, отзывчив, владеет речью.

Вы спросите: почему именно эти три качества?

Ну как же! Нам ведь ясно сказали:

«Дар внешней наблюдательности, зоркого зрения...»

«Дар сердечных сочувствий...» (проще говоря, хороший товарищ).

«Дар проникновенной речи...» (наверное, на собраниях хорошо выступает).

Собственно говоря, таким может быть каждый из нас.

Но если так, значит, все мы можем быть поэтами, пророками?

Нет, «вещие зеницы» нужны поэту не для того, чтобы овладеть даром «внешней наблюдательности, зоркого зрения». С этой задачей вполне могут справиться самые обыкновенные человеческие глаза.

Пушкин имел в виду не зрение, а прозрение.

О том же писал и Лермонтов:

На буйном пиршестве задумчив он сидел  
Один, покинутый безумными друзьями,  
И в даль грядущую, закрытую пред нами,  
Духовный взор его смотрел.

И помню я, исполнены печали,  
Средь звона чаш, и криков, и речей,  
И песен праздничных, и хохота гостей  
Его слова пророчески звучали.

Вот для чего нужны поэту «вещие зеницы». Как и кудеснику, они нужны ему для того, чтобы видеть будущее.

### **ЧТО СБУДЕТСЯ В ЖИЗНИ СО МНОЮ?**

В одном современном английском романе рассказывается такая занятная история.

В маленькой латиноамериканской стране жил немолодой англичанин. У него была единственная дочь, которую он очень любил и ничего для нее не жалел. Но он был небогат, денег постоянно не хватало.

И вот однажды ему предложили стать резидентом английской разведки.

Сперва он с ужасом и отвращением воспринял эту идею. Но люди, сделавшие ему это предложение, были весьма влиятельны. Они настаивали. А кроме того, они сулили ему деньги, и немалые. Кончилось тем, что он согласился. Но так как у него не было ни малейшего желания заниматься шпионажем, он придумал такой выход из положения.

Раз в неделю он должен был отправлять в Лондон шифрованные донесения, содержащие разные шпионские сведения.

А главное, он должен был вербовать новых агентов и о них тоже сообщать разные данные.

Тогда он решил, что никаких агентов вербовать не будет и никакой шпионской деятельностью заниматься тоже не станет, а будет просто-напросто сочинять разные вымышленные истории про разных несуществующих людей, которые якобы являются его агентами.

Он придумывал этим своим несуществующим агентам биографии, профессии, наделял их разными привычками, страстями, причудами, давал им всякие вымышленные имена. Короче говоря, он поступал примерно так же, как поступает писатель, выдумывая героев книги, которую пишет.

Конечно, иногда он опасался, что как-нибудь, в один прекрасный (а вернее, не очень прекрасный) день его разоблачат. Но в общем он чувствовал себя так, как будто играет в какую-то увлекательную и, главное, совершенно не опасную игру. Ну если даже чуть-чуть опасную, то по крайней мере опасность эта угрожает только ему, и никому больше. Потому что ведь других участников этой игры просто-напросто не существует: всех их он выдумал.

Но вскоре произошел случай, доказавший ему, как сильно он ошибался.

В каком-то из своих донесений он сообщил, что один его агент, летчик по имени Рауль, был послан на опасное задание и был убит на аэродроме выстрелом из револьвера.

Через несколько дней ему стало известно, что на аэродроме действительно был убит выстрелом из револьвера какой-то летчик. И по какому-то странному, совершенно необъяснимому, таинственному стечению обстоятельств его тоже звали Рауль.

Но вскоре выяснилось, что это не было простым стечением обстоятельств.

Мнимый резидент рассказал о случившемся одному из своих друзей. Тот был человек не только умный, но и, как видно, очень хорошо осведомленный, и он сразу объяснил ему, что произошло.

Шифрованное донесение, в котором сообщалось, что опасное задание поручено агенту по имени Рауль, было перехвачено. Те, кто перехватили шифровку, разумеется, понятия не имели о том, что никакого Рауля не существует. Они сообщили своему начальству, что вот, мол, удалось узнать, что там-то и

там-то действует агент английской разведки, летчик по имени Рауль. Стали искать Рауля. И нашли. Среди множества летчиков один, на свою беду, оказался Раулем. Этот решительно ни в чем не повинный и ни о чем не подозревающий Рауль и был убит на аэродроме выстрелом из револьвера. Уже не выдуманный, а вполне реальный человек, из плоти и крови.

Оказалось, что игра, в которую играл мнимый резидент, была совсем не так безобидна, как он думал.

В ужасе он пытается объяснить своему другу, что все это чистое недоразумение, что он ни в чем не виноват.

— Рауль!.. Ведь его никогда не было на свете! — почти кричит о н . — Ведь все это было выдумкой!.. Он был таким же вымыслом, как герой из романа!..

И друг, объяснивший ему подоплеку всего этого дела, спокойно отвечает:

— А разве роман — это только вымысел?

Этот ответ — не просто красивая фраза.

С настоящими писателями очень часто происходят истории, похожие на эту.

Николай Тихонов рассказал однажды, как, побывав в Туркмении, он встретил человека, о котором ему захотелось написать. Это был старик, бывший царский полковник, ныне живший в Средней Азии, в городе Фирюзе. Человек он был такой яркий, что писатель решил ввести его в свой будущий рассказ, почти ничего не изменяя:

«Я списал с натуры все, что мог... Записи превращались в регистрацию фактов, и я даже фамилии изменял лениво: Куропаткин становился Фазанчаевым, Фирюза стала Бирюзой...»

Но, кроме старого полковника, в рассказе должны были действовать еще и другие персонажи. И вот их автор выдумал — целиком, от начала до конца. Он придумал им биографии, дал им вымышленные фамилии, наделил выдуманными привычками и приметами. Он дал полную волю своему воображению, чтобы восполнить таким образом недостаточное знание местной туркменской жизни: что ни говори, он ведь все-таки был ленинградцем, запас его туркменских впечатлений был довольно ограничен. Поневоле приходилось фантазировать.

И вот что произошло потом:

«...Рассказ был напечатан. Рецензенты нашли его удовлетворительным. Я радовался, что мое детище, вывезенное из Турк-

мени, имеет некоторый успех под скудным солнцем Ленинграда. Однажды ко мне зашел человек, вернувшийся из пустыни, молодой и общительный ученый. Он сказал:

— Читал ваше произведение, как же! Откуда вы взяли полковника — не знаю. Выдумка не ахти какая, а вот ротмистра пограничника с натуры списали. Все его знают...

— Как? — сказал я. — Этого не может быть... Он не существовал. Я его выдумал!

Мой гость захохотал:

— Ну, ну, выдумали, а я с ним в Безмеине верблюдов закупал, он еще говорит: когда я мигну — этих верблюдов не берите, а когда я спичку выну — тут покупайте, зверь серьезный... На колодцах я с ним болтался по пустыне два месяца, а вы его выдумали. Говорите, но не мне. Да и Ревко живет в Фирызе. У него огород. Его тоже за свой вымысел выдаете, поди...

— Позвольте, выходит, я угадал существование этих людей...

— Не знаю, не знаю, а только они живут и адреса имеют, можете им написать, а может, они вам напишут...»

Это случай рядовой, обычный. Такое бывает в жизни почти каждого писателя.

А бывали случаи куда более поразительные.

Вот один из них.

В ноябре 1859 года в городе Костроме утопилась молодая женщина, жена торговца мукой Настасья Клыкова.

Отчего случилось это несчастье? Отчего здоровая и ясная духом женщина, которой было всего-то девятнадцать лет, решилась на такое ужасное дело, а по ее понятиям, даже на преступление? Ведь молодая Клыкова была богомольной женщиной и прекрасно знала, что церковь сурово осуждает самоубийц...

Вот этими вопросами и занялось следствие.

Что же оно выяснило?

Во-первых, что Настасье плохо жилось в купеческой семье Клыковых. Свекровь была женщиной тяжелого нрава, она сурово командовала сыном и обижала невестку. А сам Клыков, человек смиренный и не злой, хоть и жалел жену, но вступить за нее побаивался.

Во-вторых, и сама домашняя обстановка Клыковых давила на молодую женщину, не привыкшую к такой жизни. Клыковы жили в своем доме, как за каменной стеной... Впрочем, так оно было и в буквальном смысле: глухая каменная стена окружала

их дом, и редко-редко открывались тяжелые ворота. Клыковы сами не ходили в гости и других не привечали.

В-третьих, еще одно обстоятельство сделало жизнь Настасьи Клыковой особенно невыносимой. Как поговаривали, ей нравилась местный почтовый чиновник, который также был к ней равнодушен. Сам Клыков рассказал об этом на следствии.

В общем, всё вместе — давящая обстановка мужнина дома, обиды от свекрови, невозможность дать волю своему чувству — подвело Настасью к принятию страшного решения. За две недели до своей гибели она сказала мужу:

— Жаль мне тебя, как бы не умереть...

И наконец решилась.

По правде сказать, мы почти не сомневаемся, что эта история отчетливо вызовет в памяти каждого из вас одно и то же художественное произведение. Конечно, драму Александра Николаевича Островского «Гроза».

Действительно, кажется, просто невозможно не подумать, что в «Грозе» описано (ну, разумеется, с элементами фантазии и домысла) именно «клыковское дело» и что Настасья Клыкова — несомненный прототип Катерины Кабановой.

Столь же ясно видны прототипы и других героев пьесы. Своенравная, деспотическая свекровь Настасьи — это, конечно, Кабаниха. Тихий и безвольный Клыков — Тихон. Почтовый чиновник — Борис.

Даже фамилии и те словно бы подтверждают, что Островский имел в виду именно это семейство. Фамилия Кабановых образована от слова «кабан». А что самое примечательное и самое опасное в кабане? Конечно, клыки! Вот вам и Клыковы...

Добавим еще, что Кострома, как и описанный в «Грозе», вымышленный Островским город Калинов, стоит на Волге.

А если мы вам скажем, что Островский имел в Костромской губернии поместье и что в Костроме у него было немало друзей и знакомых, тогда уже все сомнения отпадут.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что в конце прошлого века в Костроме вышла книга Н. Коробицына под названием «Опыт комментария к «Грозе» Островского («Клыковское дело»)». В ней неопровержимо доказывалось все то, о чем мы уже сказали.

Да, опровергнуть все это, казалось бы, совершенно невозможно... если бы не одна маленькая подробность.

Труп Настасьи Клыковой был найден в Волге 10 ноября 1859 года.

История бедной Катерины Кабановой рассказана в пьесе, которая была закончена 9 октября 1859 года.

Об этом — уже действительно неопровержимо — говорит дата на рукописи, поставленная рукой самого Островского.

Выходит, во время работы над «Грозой» он и понятия не имел о «клыковском деле».

Итак, Островский угадал существование этих незнакомых ему людей и заранее предсказал драму, разыгравшуюся в семье Клыковых, описав ее за несколько месяцев до того, как она разразилась. (Работа над пьесой была завершена за месяц до того, как нашли труп Настасьи Клыковой. Но эта работа, надо думать, была начата гораздо раньше: пьеса ведь не пишется в один-два дня.)

Совпадение здесь настолько полное, что оно может показаться прямо-таки чудом. Совпадает не только сама история, не только характеры действующих лиц. Совпадают даже мелкие подробности, весь быт семьи, отношения, сложившиеся между людьми. Совпадают и причины, приведшие к трагедии, и ее развязка.

И все-таки в этом совпадении — вернее, в этой цепи совпадений — нет решительно ничего загадочного.

Разумеется, создавая своих вымышленных героев, Островский фантазировал. Так же, как фантазировал Николай Тихонов, придумывая тех персонажей своего рассказа, которые потом оказались живыми людьми, имеющими точные адреса.

Но фантазия писателя ведь возникает не на пустом месте. Она растет из реальной почвы. В своих фантазиях писатель опирается на опыт всей своей предшествующей жизни, на огромную толщу жизненных впечатлений, осевших в его памяти.

По меткому выражению одного писателя, пыль впечатлений слежалась в камень. И уж из этого камня художник, подобно скульптору, высекает лица и фигуры своих вымышленных героев.

Только не надо думать, будто знание жизни писатель приобретает в основном благодаря тому дару «внешней наблюдательности», о котором говорилось в уже упоминавшемся нами старом учебнике.

Незадолго до революции один известный русский литерату-



ровед напечатал статью под таким сенсационным названием: «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни».

Казалось бы, трудно придумать утверждение более нелепое, чем это. Это Гоголь-то не знал русской жизни! Кто же тогда знал ее? Да разве кто-нибудь описал эту самую русскую жизнь лучше, чем это сделал Гоголь в своем «Ревизоре» и в «Мертвых душах»?

Однако доводы, которые приводил автор статьи, казались совершенно неотразимыми.

В 1832 году, осенью, Гоголь повез из дому двух своих маленьких сестер в Петербург. Под Курском экипаж их сломался, и Гоголь вынужден был прожить в Курске целую неделю. Жил он в гостинице, ни с кем не встречался, и вряд ли мог что-нибудь увидеть, кроме своего трактира, уличных вывесок и городского сада. А ведь это был единственный случай, когда Гоголю представилась возможность воочию наблюдать быт и нравы уездного русского города, с такой потрясающей силой реальности воссозданные им в «Ревизоре» и «Мертвых душах». Потому что, если не считать этой единственной недели, всю свою жизнь Гоголь прожил то на своей родной Украине, то в Петербурге, то в Италии.

Впрочем, кроме этой вынужденной задержки в Курске, Гоголь еще три раза проделал дорогу из Полтавской губернии в Петербург и два раза из Петербурга в Полтавскую губернию. Но в дороге он обыкновенно спешил, никуда не заезжал и ехал безостановочно. Автор статьи даже точно подсчитал, что на эти дорожные разъезды у Гоголя ушло всего-навсего сорок семь дней. Прибавим к ним неделю, проведенную в Курске. Выходит пятьдесят три дня. Действительно немного. Не мудрено, что у Гоголя то и дело встречаются разные мелкие неправильности, как будто бы и в самом деле неопровержимо свидетельствующие об очень скверном знании уездной русской жизни. Так, например, в «Ревизоре» среди чиновников пропущены такие важные для уездного города лица, как стряпчий, казначей и исправник. Можно указать и на другие, еще более досадные неточности: знаменитые гоголевские фамилии — Яичница, Земляника, Петух, Коробочка, Добчинский и Бобчинский — не слишком характерны для русской провинции. Скорее они смахивают на украинские...

Вероятно, многие доводы автора этой статьи не так уж трудно было бы опровергнуть.

Но стоит ли?

Допустим, что он был прав. Допустим, Гоголь действительно дал своим героям такие фамилии, потому что они были привычнее для его малороссийского слуха. Допустим, он и в самом деле забыл, что среди чиновников уездного города обязательно должны быть стряпчий и казначей.

Все равно ведь описал-то он жизнь Российской провинции так, как это и не снилось многим писателям, которые знали эту жизнь как свои пять пальцев. И не случайно мы с вами сегодня представляем себе эту жизнь именно такой, какой описал ее Гоголь.

Нет, на самом деле Гоголь прекрасно, великолепно знал русскую жизнь. Но знание это он получил вовсе не благодаря тому, что ездил по России с записной книжкой в руках, регистрируя разные случаи, истории, факты, отдельные словечки.

Вот какую забавную историю рассказал в своих воспоминаниях о Гоголе писатель Сергей Тимофеевич Аксаков. Осенью 1839 года Гоголь и Аксаков с дочерью и сыном ехали из Москвы в Петербург. Приехали в Торжок в три часа утра, сильно проголодавшиеся. Гоголь сейчас же заказал знаменитые пожарские котлеты, которыми славился Торжок.

«Через полчаса, — пишет Аксаков, — котлеты были готовы, и одна их наружность и запах возбудили сильный аппетит. Котлеты были точно необыкновенно вкусны, но вдруг мы все перестали жевать, а начали вытаскивать из своих ртов довольно длинные белокурые волосы. Картина была очень забавная. Принялись мы рассматривать свои котлеты, и что же оказалось? В каждой из них мы нашли по несколько десятков таких же длинных белокурых волос. Предположения Гоголя были одно другого смешнее. Между прочим, говорил он со своим неподражаемым малороссийским юмором, что, верно, повар был пьян и не выспался, что его разбудили и что он с досады рвал на себе волосы, когда готовил котлеты; а может быть, он и не пьян и очень добрый человек, а был болен недавно лихорадкой, отчего у него лезли волосы, которые и падали на кушанье, когда он приготовлял его, потряхивая своими белокурыми кудрями...»

Все очень смеялись шуточным предположениям Гоголя, а потом кто-то все-таки распорядился послать за половым.

Гоголь сказал, что он наперед знает, какое объяснение даст половой по поводу случившегося.

«Волосы-с? — удивится о н . — Какие же тут волосы-с? Откуда прийти волосам-с? Это так-с, ничего-с! Куриные перушки или пух!»

Вся компания и эту шутку Гоголя встретила веселым смехом. И тут как раз вошел половой.

— Что же это у тебя, братец, в котлетах-то? Волосы? — строго спросил Аксаков.

Половой осторожно взял в руку названный предмет, поднес его к глазам и точь-в-точь, как это было предсказано Гоголем, произнес:

— Помилуйте-с! Какие же тут волосы-с? Откуда прийти волосам-с? Это так-с, ничего-с! Куриные перушки или пух!..

Историю эту Аксаков приводит в своих воспоминаниях именно для того, чтобы показать, каким поразительным знанием русской жизни обладал Николай Васильевич Гоголь.

Тут даже и спорить не о чем: ну разумеется, Гоголь великолепно знал современную ему русскую жизнь. Но знал он ее совершенно особым знанием — знанием художника. Разница тут такая же, как между обыкновенным человеческим зрением и тем даром прозрения, каким обладает поэт.

Представьте себе, что в комнату, тесно заставленную мебелью, заглянул какой-нибудь чиновник, ну, скажем, судебный исполнитель. Своим наметанным глазом он сразу оглядел все заполнившие ее предметы. И если попросить его, он без труда составит вам по памяти точнейшую опись всех этих предметов: два шкафа, бюро, диван, стол, два кресла, шесть стульев... Но сможете ли вы, прочитав эту подробную и точную опись, словно бы своими собственными глазами увидеть то, что видел он?

А вот как описывает Гоголь:

«...В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья, все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: а я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!..»

Мы так и не узнаем из этого описания, сколько именно стульев, столов, кресел, диванов, шкафов было в гостиной. Большинство находящихся там предметов даже и не попало в поле нашего зрения. Но все медвежье логово Собакевича так и стоит перед нашими глазами.

Вот этим и отличается знание художника от того дотошного, кропотливого, обстоятельного знания, какого требовал от Гоголя

автор той литературоведческой статьи, о которой мы вам рассказали.

Именно благодаря этому знанию художника Гоголь и угадал с такой точностью, какую именно фразу произнесет трактирный слуга, узнав, что в котлетах оказались чьи-то белокурые волосы.

Он точно знал, что половой произнесет именно эту фразу, а не другую, вовсе не потому, что ему уже приходилось раньше слышать нечто похожее. Просто он очень хорошо знал этот тип человека. И поэтому ему не так уж трудно было угадать, что скажет человек такого типа в тех или иных обстоятельствах и как именно он поступит.

Примерно так же объясняется и то, что произошло с великим русским драматургом Островским.

Он знать не знал семейство Клыковых, думать не думал о той драме, которая назревала и вот-вот должна была совершиться в этой семье. Но он великолепно знал этот тип людей, живо представлял себе весь уклад их жизни. Вот почему то, о чем он рассказал, обязательно должно было произойти. Не за этой каменной стеной, так за другой. Не в этом купеческом доме, так в соседнем.

Но иногда случаются совпадения еще более поразительные.

Иногда бывает и так, что писатель, рассказав в своем произведении о вполне определенном, конкретном человеке, заглядывает в будущее этого человека. То есть уже в самом полном, самом точном смысле этого слова предсказывает прототипу своего героя его будущую судьбу.

В этой книге мы уже говорили вам, что одним из прототипов грибоедовского Чацкого был Петр Яковлевич Чаадаев. Мы подробно рассказали о том, как много общего было у Чаадаева с Чацким. И в характере, и в биографии. Но мы не сказали тогда о самом поразительном и, пожалуй, самом важном сходстве.

С Чаадаевым в жизни случилось то же самое, что с Чацким в комедии: его, совершенно нормального человека, находящегося в здравом уме и трезвой памяти, объявили сумасшедшим.

Про Чацкого распустили этот слух за его смелые высказывания о фамусовском обществе. А Чаадаева царь приказал официально объявить сумасшедшим за его «Философическое письмо», в котором он сказал горькую правду о современной ему России.

Вы возразите:

— Ну и что? Что тут особенного? Если Грибоедов мог списать с Чаадаева многие другие черты своего Чацкого, почему же он не мог использовать в своей комедии и этот факт биографии Чаадаева?

Мог, конечно. Но все дело в том, что Чаадаев был объявлен сумасшедшим не до того, как Грибоедов написал «Горе от ума», а после.

«Горе от ума» было закончено в 1825 году. А Чаадаева объявили сумасшедшим в 1836-м, то есть одиннадцать лет спустя, когда Грибоедова уже даже не было в живых. Иначе говоря, судьбой своего Чацкого Грибоедов точно предсказал Чаадаеву его будущее.

Как Островский хорошо знал ту среду, о которой писал, так и Грибоедов знал законы фамусовского общества. Отлично знал он и образ мыслей тех, кто этому обществу противостоял, например, того же Чаадаева. А чаадаевский образ мыслей настолько не соответствовал общепринятому, что рано или поздно его должны были объявить безумным.

Его мог объявить безумным какой-нибудь прототип Павла Афанасьевича Фамусова, а мог и сам государь император (как оно и вышло). Но такой человек, более или менее влиятельный, обязательно должен был найтись.

Вот почему если бы Чаадаев задал Грибоедову (с которым он, кстати, был хорошо знаком) тот же вопрос, который князь Олег задал кудеснику: «Что сбудется в жизни со мною?» — Грибоедов вполне мог бы ему ответить:

— Прочтите мое «Горе от ума», там все сказано.

## КОГДА СТРОКУ ДИКТУЕТ ЧУВСТВО

Есть один знаменитый роман. С героем его произошла удивительная, фантастическая история.

Когда он был еще юношей, художник нарисовал его портрет. Шли годы. Юноша старел, а главное, старела, менялась, становилась все более уродливой его душа. Давно уже он не был тем чистым и благородным человеком, которым изобразил его художник. Но хотя и говорят, что лицо — зеркало души, на лице его не появилось ни единой морщины, не отразилось ни одного дурного поступка.

Зато все эти перемены происходили с портретом. Да, не человек, а его портрет менялся, старел, приобретал отталкивающие черты.

И однажды, когда герой романа, оставшийся все таким же прекрасным и юным, решил взглянуть на свой портрет, он в ужасе отшатнулся: на него глядел злобный и уродливый старик!

Герой понял, что это был точный портрет его погибшей души, его грязной совести. В испуге он схватил нож, вонзил его в полотно и... упал мертвым. Он хотел уничтожить портрет, а убил себя. Потому что портрет — это и был он сам...

Эта зловещая история рассказана английским писателем Оскаром Уайльдом в его романе «Портрет Дориана Грея». А вспомнили мы ее тут потому, что между художником и его созданием существует такая же таинственная связь, как между героем Уайльда и его портретом.

Понять эту связь пытались многие. Например, Николай Васильевич Гоголь в своей повести «Портрет», рассказывающей об ужасной судьбе художника Чарткова.

Впрочем, сначала его судьба как будто складывалась очень удачно. Во всяком случае, так казалось самому Чарткову.

Сперва он жил в бедности, но потом сумел быстро разбогатеть, ловко рисуя на заказ парадные, льстивые, эффектные портреты. Он охотно выполнял все желания своих заказчиков. Если дама требовала, чтобы он изобразил ее в облике прекрасной богини, он соглашался. Если какой-нибудь прохвост чиновник хотел выглядеть олицетворением благородства, он шел и на это.

Дела его становились все лучше, он входил в моду, наживался, приобретал всеобщее уважение.

И вот однажды его как почетного гостя пригласили на одну из выставок — взглянуть на картину одного малоизвестного художника. Чартков явился, взглянул — и оцепенел. То, что он увидел, поразило его своей талантливостью и прозвучало как укор ему, занятому угождением публике.

Он хотел взять себя в руки и даже собрался сказать что-нибудь вроде:

— Да, конечно, правда, нельзя отнять таланта от художника; есть кое-что; видно, что хотел он выразить что-то; однако же, что касается до главного...

Но вместо этого зарыдал и выбежал вон.

Однако не это было самым страшным ударом. Худшее еще только поджидало Чарткова.

Прямо с выставки он бросился бежать в свою мастерскую, а вбежав, схватился за кисть. Работать! Работать! Наверстать упущенное! Написать наконец что-нибудь настоящее, не зависящее от вкуса богатых заказчиков! Вот какое желание охватило всю его душу...

Но с ним произошло что-то странное: кисть отказывалась его слушаться.

«Увы! Фигуры его, позы, группы, мысли ложились принужденно и несвязно. Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку, и бессильный порыв преступить границы и оковы, им самим на себя наброшенные, уже отзывался не правильностью и ошибкою».

Что произошло? Может быть, Чартков просто отвык от труда за то время, когда легко, один за другим, набрасывал модные и стандартные портреты?

Сперва он так и подумал. Он заперся в своей мастерской и стал трудиться.

«Как терпеливый юноша, как ученик, сидел он за своим трудом. Но как беспощадно-неблагодарно было все то, что выходило из-под его кисти!.. Кисть невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер, голова не смела сделать необыкновенного поворота, даже самые складки платья отзывались вытверженным и не хотели повиноваться и драпироваться на незнакомом положении тела. И он чувствовал, он чувствовал и видел это сам!»

Тогда Чарткову пришла в голову еще одна мысль:

— Но точно ли был у меня талант? Не обманулся ли я?

Он бросился к своим ранним работам, которые писал когда-то, мечтая не о деньгах, а об искусстве. И в отчаянии убедился:

— Да, у меня был талант. Везде, на всем видны его признаки и следы...

Казалось бы, если талант был, куда же он мог подеваться? Разве может так быть, чтобы талантливый художник вдруг стал бездарным?

Как видите, может.

У Чарткова действительно был талант. Был — и пропал. И дело тут совсем не в том, что рука его разучилась рисовать. Несчастье произошло не с рукой и не с глазами художника Чарткова, а с его душой. Именно там, в душе его, произошли

какие-то необратимые изменения, из-за которых он навсегда перестал быть настоящим художником.

Некоторые думают, что главное в таланте живописца — это чувство цвета, умение обращаться с красками, умение рисовать «похоже». А в таланте поэта — чувство слова, тонкий музыкальный слух, владение слогом.

Конечно, все эти качества необходимы художнику и поэту. Как и многие другие. Но это все-таки не главное.

Главное — это душа художника, сама его личность, которую он — вольно или невольно — выражает в своем творчестве. И уж если с душой произойдет что-нибудь нехорошее, этого не поправишь никаким чувством цвета, никакими рифмами.

В истории художника Чарткова Гоголь изобразил крайний, наихудший вариант судьбы художника, который изменил себе, лучшим движениям своей души и тем окончательно загубил свое дарование.

Гораздо чаще бывает так, что талант покидает художника не навсегда, а, так сказать, лишь на время. Но и это очень тяжело испытывать художнику или поэту. Тем тяжелее, чем крупнее его талант, чем значительнее его душа.

...4 апреля 1866 года в Петербурге произошло чрезвычайное событие.

Когда царь Александр II, гулявший с собакой в Летнем саду, собирался сесть в свой экипаж, раздался выстрел. В императора стрелял революционер Каракозов.

Выстрел был неудачным. Царь остался жив.

То ли Каракозов просто сделал промах, то ли кто-то толкнул его под руку, так или иначе полиция схватила его, а вместе с ним заодно и еще несколько человек. В том числе насмерть перепуганного человечка, который якобы помешал каракозовскому выстрелу.

Им оказался питерский картузник из костромских крестьян Осип Иванович Комиссаров.

Из инцидента, который мог кончиться для царя довольно прискорбно, правительство решило извлечь выгоду. Раз царь уцелел, значит, само небо спасло его от гибели. Но если так, то надо подать эту божественную историю поэффектнее. Как-то не слишком будет величественно, если взять и объявить народу, что небо всего-навсего испортило каракозовский пистолет. Куда эффектнее, если небо изберет для своей священной миссии человека, да еще человека из народа. Тогда уж легенда о



единстве царя-«освободителя» со своим народом будет выглядеть как нельзя правдоподобнее.

Правда, кандидат на эту священную роль в спешке подвернулся не очень-то удачный. И с виду невзрачен, и языком еле ворочает, и к тому же славится среди своих собратьев-мастеровых пристрастием к шкалику.

Но делать нечего. Какой есть, такой есть. И вот Осипу Ивановичу присваивают звание «спасителя государя». Величают не иначе, как Иосифом Иоанновичем. Награждают орденами и золотом. Жалуют ему дворянство. Одним словом, устраивают вокруг него безвкусную и пышную шумиху.

Корней Чуковский, прекрасный знаток той эпохи, описывал все эти события так:

«С утра до ночи Иосифа Иоанновича волокут по банкетам, где Иосиф Иоаннович сидит меж двух генералов, слушает приветственные речи, мигает белобрысыми ресницами, страшно поет, пьет, а потом встает и канителит:

— Я, значит, чувствую... потому как истинный сын отечества... чувствительнейше вас благодарю...

Костромские помещики дарят ему роскошные поместья, кто 300 десятин, кто 700.

Монетный двор подносит ему золотую медаль с изображением его плюгавой физиономии, московские дворяне подносят ему золотую шпагу, тульские рабочие — ружье собственного изделия, французский император награждает его орденом Почетного легиона, петербургский сапожник Ситнов объявляет в газетах, что отныне он будет бесплатно шить ему сапоги и ботинки».

А пока гремела шумиха, разворачивался настоящий террор. Шли аресты «подозрительных лиц». Преследовали все, что мало-мальски отличалось прогрессивностью или хоть намекало на нее. Над передовыми журналами нависла угроза закрытия.

И прежде всего над некрасовским «Современником».

Некрасов понимал это. И вот, для того чтобы сохранить журнал, чтобы иметь возможность и дальше говорить России хоть словечко правды, он решил покривить душой.

Некрасов написал и напечатал в «Современнике» стихотворение под названием «Осипу Ивановичу Комиссарову». Вот оно:

Не громка моя лира, в ней нет  
Величавых торжественных песен,

Но придет, народится поэт,  
Вдохновеньем могуч и чудесен,

Он великую песню споет,  
И героями песни той чудной  
Будут: царь, что стезей многотрудной  
Царство русское к счастью ведет...

И крестьянин, кого возрастил  
В недрах Руси народ православный,  
Чтоб в себе — весь народ он явил  
Охранителем жизни державной.

Сын народа! Тебя я пою!  
Будешь славен ты много и много...  
Ты велик — как орудие бога,  
Направлявшего руку твою!

Да, такие стихи написал Некрасов...

Первое, что так и бросается в глаза, — это их откровенная бездарность. Именно бездарность, иначе не скажешь. Видно, что Некрасов не сумел выдать из себя ни одного живого словечка — так далеко было написанное в стихах от того, что он думал на самом деле. Это казенное славословие не имело решительно ничего общего с душой поэта, с тем, что ее волновало и заставляло страдать.

Разумеется, в том, что мы назвали эти стихи бездарными, нет ровно ничего обидного для Некрасова — для того Некрасова, которого мы с вами любим и считаем великим поэтом. Даже напротив! В том-то и дело, что в его сердце не нашлось ни единой струнки, которую задел бы общий лжепатриотический восторг. Рука водила пером по бумаге, но сердце в этом деле участвовать не желало.

Неискренность этого стихотворения просто поразительна. Вдумайтесь: великий поэт, знающий себе цену, уверяет, что он не в силах, что он недостойн воспеть ничтожнейшего выпивоху, который по чистой случайности оказался в роли «спасителя».

Впрочем, Некрасов действительно был не в силах это сделать. Потому-то он всего лишь поспешно повторил несколько общих фраз, как бы перепоручив неприятное дело прославления Комиссарова кому-то другому: «Но придет, народится поэт...»

И слава богу, что вышло именно так. Слава богу, что, с отчаяния решившись покривить душой, Некрасов не сумел этого сделать искренне.

Все это было так очевидно, что даже власти не слишком-то поверили Некрасову. Во всяком случае, удара от своего «Современника» он не отвел: журнал закрыли. Компромисс и в этом смысле был напрасным.

Что же до друзей Некрасова, то их его ода Комиссарову просто ошеломила. Рассказывают, что когда эти стихи дошли до Чернышевского, который находился в якутской ссылке, журнал выскользнул из его рук. Чернышевский молча встал и вышел из общей комнаты. На глазах его были слезы, а никто никогда не видел, чтобы Чернышевский заплакал при посторонних.

Все тогда отвернулись от Некрасова. Он остался почти в одиночестве. Ему не подавали руки. Его, случалось, оскорбляли прямо в лицо. И не только те, кто искренне верил в его гражданскую несгибаемость. Нет, многие даже обрадовались случаю покричать: вот, мол, какой плохой человек ваш хваленый Некрасов! Он ничем не лучше нас!

Конечно, Некрасов страдал от всего этого: от непонимания, от злорадства толпы, от злословия и клеветы.

Но в душе он не сомневался, что рано или поздно все это сойдет на нет, и народ «всем миром» рассудит, велика ли его вина. А рассудив, скажет с присущей ему поистине народной мудростью: «Не всяко лыко в строчку». Или: «Кто старое помянет, тому глаз вон».

Тревожило и мучило Некрасова совсем не то, что люди будут вечно попрекать его этой виной. Его терзало совсем другое:

Человек лишь в одиночку  
Зол — ошибки не простит,  
Мир — «не всяко лыко в строчку»  
Благодушно говорит.  
Вновь придет к тебе отвага  
С ложью, злобой бой вести...  
Лишь — умышленного шага  
По неправому пути  
Бойся!.. Гордо поднятая  
Вдруг поникнет голова,  
Станет речь твоя прямая  
Боязлива и мертва...

Вот чего больше всего на свете боялся Некрасов. Он боялся, что после совершенного «греха» с ним случится то же, что произошло с гоголевским художником Чартковым, у которого — помните? «и «позы, группы, мысли ложились принужденно и несвязно...».

Ну, а про тех, кто громко злорадствовал по поводу его «падения», кто с упоением и злобой поливал грязью его доброе имя, Некрасов хорошо сказал в другом своем стихотворении:

Много, я знаю, найдется радетелей,  
Все обо мне прокричат,  
Жаль только, мало таких благодетелей,  
Что погрузят да смолчат.

Много истратят задора горячего  
Все над могилой моей.  
Родина милая, сына лежащего  
Благослови, а не бей!..

Заслуги Некрасова перед родной литературой, перед народом были так огромны, что все лучшие люди России уже давно-давно простили Некрасову его грех. И только один человек до последнего дня, до самого своего смертного часа не мог забыть про этот несчастный поступок Некрасова.

Этот человек был сам Некрасов.

За год до смерти он писал:

Скоро стану добычею тленья.  
Тяжело умирать, хорошо умереть;  
Ничьего не прошу сожаленья,  
Да и некому будет жалеть.

Я дворянскому нашему роду  
Блеска лирой своей не стяжал;  
Я настолько же чуждым народу  
Умираю, как жить начинал.

Узы дружбы, союзов сердечных —  
Все порвалось; мне с детства судьба  
Посылала врагов долговечных,  
А друзей уносила борьба.

Песни вешие их не допеты,  
Пали жертвою злобы, измен  
В цвете лет; на меня их портреты  
Укоризненно смотрят со стен.

Таким страшным, таким жестоким и беспощадным судом со-  
вести судит себя поэт, что ему кажется, будто портреты мерт-  
вых друзей и те глядят на него с укоризной. В отчаянии он го-  
тов даже перечеркнуть всю свою жизнь, счесть ее бесплодной,  
никчемной, зряшной:

Я настолько же чуждым народу  
Умираю, как жить начинал...

Конечно, это было несправедливым, чудовищным преувели-  
чением. Но Некрасов не был бы великим поэтом, если бы не стра-  
дал так от сознания якобы бесполезно прожитой жизни, если бы  
не выразил свою боль с такой горькой и пронзительной силой.

Поэт именно тем и отличается от простого смертного, что  
он мучается, страдает, терзается «из-за пустяков». Вернее, из-  
за того, что принято считать пустяками.

Вслушайтесь в этот крик измученной, истрадавшей души:

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагряющих руки в крови,  
Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви!

Кто они, эти ликующие, праздно болтающие? О ком говорит  
Некрасов? Очевидно, не о палачах, не о жандармах. С ними  
ведь у него не было ничего общего! От них ему и уходить не  
надо было. Наверное, это сказано о партнерах по Английскому  
клубу, с которыми ему случилось иногда встречаться за карточ-  
ным столом, и вообще о людях этого круга. Но разве кому-ни-  
будь из его клубных знакомых пришло бы в голову так мучи-  
тельно стыдиться своего выигрыша или проигрыша? Разве  
кому-нибудь из них его компания — компания благовоспитан-  
ных, хорошо одетых людей, небрежно тасующих колоду карт  
или кредитных билетов, — могла вдруг представиться жутким  
сбором преступников, «обагряющих руки в крови»?

А вот другие стихи, другого поэта:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Кто это с отвращением читает свою жизнь? Может быть, какой-нибудь преступник? Или уж, во всяком случае, дурной человек?

Нет! Это написал о себе и о своей жизни Александр Сергеевич Пушкин. Гений, мудрец, смельчак, свободолюбец. Один из тех, кем человечество может гордиться.

Может быть, Пушкин намекает тут на какие-то свои тайные грехи, о которых нам ничего не известно, но о которых сам-то он знал лучше, чем мы с вами?

Нет! Просто он видит в себе то, что было, есть и будет в каждом человеке. Но не каждый имеет мужество в себе это увидеть. И уж тем более не каждый будет так настойчиво и безжалостно терзать свою душу напоминанием об этом.

Обыватель, если даже и осознает, что совершил не слишком благородный поступок, постарается как можно скорее об этом забыть, вытравить из своей души все, что ему о нем напоминает.

Поэт говорит: «Но строк печальных не смываю...»

...Однажды, встретив на Невском проспекте одного своего приятеля, Пушкин сказал ему:

— Каким подлецом я себя чувствую!

— Почему? — удивленно спросил приятель.

— Сейчас встретил Николая Павловича и говорил с ним.

Представьте себе, что император Николай Павлович заговорил бы не с Пушкиным, а с каким-нибудь самым обыкновенным своим подданным. Каким бы счастьем была для подданного эта беседа! С каким восторгом рассказывал бы он каждому встречному о ней! Как был бы осчастливлен уже тем, что император обратил на него внимание!

Но почему же в таком случае Пушкин чувствовал себя «подлецом»?

Да очень просто! Потому что он разговаривал с царем не так, как ему хотелось. Потому что не высказал в глаза всего того, что думал.

Все дело в том, что у поэта и у обывателя разные меры низости и благородства.

Мирно поговорив с императором, Пушкин поступил как обыкновенный, нормальный человек того времени, и это показалось ему подлостью. Ему самому его поступки казались обыкновенными и нормальными только тогда, когда он вел себя, как герой. Или, по мнению обывателей, как безумец.

Как известно, император Николай, вступив на трон, вернул Пушкина из ссылки. И даже милостиво обещал, что сам будет его цензором. Может быть, он хотел покрасоваться перед Пушкиным своим великодушием. А скорее, у него был расчет: привлечь к себе сердце великого поэта, сделать его своим сторонником.

И, казалось бы, расчет оправдался!

Пушкин написал стихи, в которых выражал вполне оптимистический взгляд на будущее царствование:

В надежде славы и добра  
Гляжу вперед я без боязни:  
Начало славных дней Петра  
Мрачили мятежи и казни...

Он намекал на то, что Петр тоже начал царствование с жестокого подавления стрелецкого бунта. Но зато потом он правдой привлек к себе сердца подданных и превратился в великого государственного деятеля, славу и гордость России:

То академик, то герой,  
То мореплаватель, то плотник,  
Он всеобъемлющей душой  
На троне вечный был работник.

Стихотворение кончалось прямым обращением к Николаю:

Семейным сходством будь же горд;  
Во всем будь пращуру подобен:  
Как он неутомим и тверд,  
И памятью, как он, незлобен.

В предельно вежливой форме, как и подобает подданному говорить с государем, Пушкин давал царю ряд советов. Он объяснял, как ему надо царствовать.

Скорее всего, царь этим стихотворением был не столько польщен, сколько оскорблен. Он ведь не для того обласкал Пуш-

кина, чтобы выслушивать его советы. Ему были нужны не советчики, а льстецы и царедворцы.

А друзья Пушкина (во всяком случае, некоторые из его друзей), наоборот, восприняли это стихотворение как самую обыкновенную лесть. Они думали, что Пушкин только для того и написал эти стихи, чтобы подольститься к Николаю.

И тогда Пушкин написал второе стихотворение, обращенное уже не к царю, а к друзьям. Он отвечал тем, кто подозревал его в неискренности:

Нет, я не льстец, когда царю  
Хвалу свободную слагаю:  
Я смело чувства выражаю,  
Языком сердца говорю.

Его я просто полюбил:  
Он бодро, честно правит нами;  
Россию вдруг он оживил  
Войной, надеждами, трудами...

Строки эти, конечно, не так плохи, как несчастное стихотворение Некрасова об Осипе Ивановиче Комиссарове. Но очень талантливыми их тоже не назовешь. Во всяком случае, чтобы написать такие строки, не надо быть Пушкиным.

Все слова тут покорны замыслу поэта, все послушно подчиняются его воле, словно марионетки на ниточках. Но чем дальше, тем больше они начинают выходить из повиновения.

Снова происходит то, что мы уже не раз наблюдали в творчестве великих художников. Пушкин здесь тоже, говоря словами Герцена, «шел в комнату, попал в другую, зато в лучшую».

Со стихотворением происходит чудо. Только что — признаемся в этом себе! — мы читали его строки хотя и внимательно (как-никак их писал Пушкин), но холодновато. Мы не были зажжены, захвачены ими. У нас даже находилось время слегка сомневаться, так ли на самом деле думает поэт и вправду ли он «полюбил» царя, который только что расправился с его друзьями.

И вдруг:

Я льстец! Нет, братья, льстец лукав:  
Он горе на царя накличет,  
Он из его державных прав  
Одну лишь милость ограничит.



Он скажет: презирай народ,  
Глуши природы голос нежный,  
Он скажет: просвещения плод —  
Разврат и некий дух мятежный...

Вот это — Пушкин! Теперь его уже нельзя не узнать. Это его голос, его мысли, его искренность.

Пушкин еще надеется стать советчиком царя. Но — в отличие от льстецов, которые готовы говорить что угодно, лишь бы получить теплое местечко, — он не желает ничем поступаться ради этого. Он будет только собой. Он будет говорить царю только правду.

Больше того: он, не откладывая дела в долгий ящик, тут же и говорит ему эту правду. И теперь его голос звучит даже угрожающе:

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупя очи долу.

«Беда стране...» Это звучит как суровое и грозное прорицание. Это говорит не простой смертный, а пророк — тот самый, «избранный небом», суровый и спокойный голос которого мы с вами уже слышали:

Волхвы не боятся могучих владык,  
А княжеский дар им не нужен;  
Правдив и свободен их вещий язык  
И с волей небесною дружен.

## ПУТЕШЕСТВЕННИКИ ВЫШЛИ ИЗ ГОРОДА

Вот какая история произошла однажды с Аркадием Гайдаром и одним самонадеянным мальчиком.

Мальчик признался Гайдару, что мечтает стать писателем и уже сейчас пишет рассказы.

— Вот и хорошо, — сказал Гайдар. — Давай вместе напишем рассказ.

Мальчик обрадовался. Еще бы! Стать соавтором самого Гайдара!

— А как же мы будем писать вместе? — спросил он.

— Очень просто: ты напишешь первую фразу, а я вторую. Потом снова ты, потом опять я. Ну, начинай!

Мальчик подумал и написал: «Путешественники вышли из города».

— Теперь вы! — сказал он Гайдару.

Но Гайдар возразил:

— погоди! Вот завтра утром выйдем с тобой из города, и тогда нам станет ясно, какая будет вторая фраза в нашем рассказе.

Утром они встали, умылись, собрались и пошли. Шли час, другой. Мальчик устал.

— Аркадий Петрович! — сказал он . — Может, мы сядем в автобус? У меня есть деньги.

— У меня тоже есть деньги, — ответил Гайдар . — Только деньги нам тут не помогут. Вот если бы ты написал: «Путешественники выехали из города на автобусе», тогда дело другое. А уж раз написал: «Путешественники вышли из города», ничего не поделаешь! Придется идти пешком...

Они шли долго. Вокруг давно уже были окраины с деревянными домами. Мальчик совсем выбился из сил. Но Гайдар был непреклонен. Так и не написали они рассказ. Но мальчик этот, наверное, навсегда понял, что за каждым словом писателя стоит поступок или готовность этот поступок совершить. Что за книги свои писатель отвечает жизнью.

Мы рассказали о трудных днях Пушкина. И мучительно трудных — Некрасова. Рассказали совсем не для того, чтобы вы их пожалели: вот, мол, и великие люди совершали ошибки. Или: ах, смотрите, как они из-за этих ошибок переживали...

Нет, не жалеть их нужно, а восхищаться ими! Потому что сколько бы ни было у них человеческих слабостей, их жизнь — настоящий подвиг.

Однажды между Некрасовым и двумя его друзьями — Иваном Сергеевичем Тургеневым и Василием Петровичем Боткиным — произошел такой разговор... Впрочем, сперва, наверное, надо представить вам Боткина. Он был тоже литератор — беллетрист, переводчик, критик. И хоть и не оставил в литературе такого следа, как два его собеседника, но в то время был человеком уважаемым и известным.

— Любезный друг, — сказал Боткин Некрасову. — Надеюсь, ты поймешь, что мы для твоей же пользы высказываем тебе наше искреннее мнение. Твой стих тяжеловесен, нет в нем изящной формы. Это огромный недостаток в поэте.

— Ты слишком напиралась в своих стихотворениях на реальность, — подтвердил Тургенев.

— Да, да! А этого нельзя! — подхватил Боткин. — Сильно напиралась, и это коробит людей с художественным развитием, режет им ухо, которое не выносит диссонансов как в музыке, так и в стихах. Поэзия, любезный друг, заключается не в твоей реальности, а в изяществе как формы стиха, так и предмета стихотворения.

— Вчера мы с Боткиным провели вечер у одной изящной женщины с поэтическим чутьем, — сказал Тургенев. — Она перечитала в оригинале все стихи Гете, Шиллера и Байрона. Я хотел познакомить ее с твоими стихами и прочел ей: «Еду ли ночью по улице темной». Она слушала с большим вниманием, и, когда я кончил, знаешь ли, что она воскликнула? «Это не поэзия! Это не поэт!»

— Я знаю, что мои стихотворения не могут нравиться светским женщинам! — ответил Некрасов.

— Нельзя, любезный друг, так свысока относиться к мнению светских женщин, — запальчиво возразил Боткин. — Пушкин, Лермонтов и те дорожили их одобрением, читали им свои стихи прежде, чем отдавать их в печать.

— До Пушкина и Лермонтова мне далеко, — отвечал Некрасов, поблуднев от волнения. — Если я стану подражать им, то никуда не буду годен. У всякого писателя есть своя своеобразность... Каждый писатель передает то, что глубоко почувствовал. Мне выпало на долю с детства видеть страдания русского мужика от холода, голода и всяких жестокостей, потому-то я и беру такие мотивы для своих стихов...

Как видите, ответ Некрасова был довольно категоричен. Тургенев и Боткин не поколебали его уверенности в своей правоте. Но нельзя сказать, чтобы такие разговоры (а их было немало) никак его не задевали.

Эти упреки мучили его.

Но вывод, который Некрасов сделал для себя из всех этих споров, не оставлял ни малейших сомнений. Он был тверд и решителен:

Будь гражданин! Служа искусству,  
Для блага ближнего живи,  
Свой гений подчиняя чувству  
Всеобнимающей любви...

Это стало смыслом всей жизни Некрасова. И многие из современников поняли и оценили его жизненный подвиг.

Когда поэт умирал, мужественно перенося ужасные муки, известие об этом дошло в Сибирь, туда, где томился в ссылке Николай Гаврилович Чернышевский.

Чернышевский написал своему двоюродному брату в Петербург письмо, в котором были такие слова:

«Если, когда ты получишь мое письмо, Некрасов еще будет продолжать дышать, скажи ему, что я горячо любил его, как человека, что я благодарю за его доброе отношение ко мне, что я целую его, что я убежден, его слава будет бессмертна, что вечна любовь России к нему, гениальнейшему и благороднейшему из русских поэтов. Я рыдаю о нем. Он действительно был человек очень высокого благородства души и человек великого ума. И как поэт он, конечно, выше всех поэтов».

Письмо не опоздало. Некрасов был еще жив, и ему успели передать эти слова.

— Скажите Николаю Гавриловичу, — ответил он, — что я очень благодарю его... Я теперь утешен...

Но Чернышевский был единомышленником Некрасова, его боевым соратником по «Современнику». И нет ничего удивительного, что он так высоко оценил своего любимого поэта. Куда удивительнее, что почти в тех же выражениях, что и Чернышевский, говорил о поэзии Некрасова Федор Михайлович Достоевский, которого никак не назовешь его единомышленником.

Вот как он сам рассказывал о речи, которую произнес у гроба поэта:

— Я протеснился к его раскрытой еще могиле, забросанной цветами и венками, и слабым моим голосом произнес вслед за прочими несколько слов. Я начал с того, что это было раненное сердце, раз на всю жизнь, и незакрывающаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его. Высказал тоже мое убеждение, что в поэзии нашей Некрасов заключил собою ряд тех поэтов, которые приходили со своим новым словом... Был, например, в свое время поэт Тютчев, поэт обширнее и художественнее, и, однако, Тютчев никогда не займет такого видного и памятного места в литературе нашей, какое бесспорно останется за Некрасовым.

В этом смысле он в ряду поэтов должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым. Когда я вслух выразил эту мысль, то произошел один маленький эпизод: один голос из толпы крикнул, что Некрасов был выше Пушкина и Лермонтова... Нескольким голосам подхватили и крикнули: «Да, выше!»

Достоевский, конечно, не знал, кто были те люди, которые с ним не согласились. Но позже имя одного из них стало известно. Не только потому, конечно, что он осмелился спорить с великим писателем, нет; этому человеку было суждено сыграть свою, немаловажную роль в истории нашей страны.

Это был Георгий Валентинович Плеханов.

Он тоже рассказал об этой истории, бросив на нее свет, так сказать, с другой стороны:

«Речь Достоевского вызвала в наших рядах большое оживление. Как известно, у Достоевского были довольно большие неприятности с кружком Белинского, к которому принадлежал Некрасов. Но, помимо того, не подлежит ни малейшему сомнению, что Достоевский не мог без весьма существенных оговорок одобрять направление некрасовской музыки... Тем не менее Достоевский, как видно, захотел на этот раз держаться правила: о мертвом надо говорить хорошее или вовсе не говорить. Он выставлял только сильные стороны поэзии Некрасова. Между прочим он сказал, что по своему таланту Некрасов был не ниже Пушкина. Это показалось нам вопиющей несправедливостью.

— Он был выше Пушкина! — закричали мы дружно и громко.

Бедный Достоевский этого не ожидал. На мгновение он растерялся. Но его любовь к Пушкину была слишком велика, чтобы он мог согласиться с нами. Поставив Некрасова на один уровень с Пушкиным, он дошел до крайнего предела уступок «молодому поколению».

— Не выше, но и не ниже Пушкина! — не без раздражения ответил он, обернувшись в нашу сторону. Мы стояли на своем: «Выше! Выше!» Достоевский, очевидно, убедился, что нас не переговорит, и продолжал свою речь, уже не отзываясь на наши замечания...»

Если бы Некрасов мог слышать этот спор! Может быть, он и сам не согласился бы с чрезмерной запальчивостью «молодого поколения», готового поставить его выше Пушкина. Но он наверняка бы припомнил свой давний спор с Тургеневым и Боткиным, которые укоряли его именем того же Пушкина, против-

поставляя его гению русской поэзии. И возможно, он повторил бы те же слова, которыми отвечал на письмо Чернышевского:  
— Я теперь утешен...

А еще он мог бы повторить свои строки:

Дело прочно,  
Когда под ним струится кровь.

Дело Некрасова (его поэзия) оказалось прочно. Потому что каждую свою строку он оплатил кровью своего сердца, всей своей судьбой.

Как и Пушкин.

Однажды тот же самый вопрос, который в пушкинских стихах князь Олег задает кудеснику: «Что сбудется в жизни со мною?», Александр Сергеевич задал себе самому. И вот как печально ответил на него:

Не в наследственной берлоге,  
Не средь отческих могил,  
На большой мне, зная, дороге  
Умереть господь судил.

На камнях под копытом,  
На горе под колесом  
Иль во рву, водой размытом,  
Под разобранным мостом.

Иль чума меня подцепит,  
Иль мороз окостенит,  
Иль мне в лоб шлагбаум влепит  
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею  
Попадуся в стороне,  
Иль со скуки околею  
Где-нибудь в карантине...

Стихотворение это было написано в 1829 году. Значит, за восемь лет до выстрела Дантеса Пушкин предсказал свою преждевременную гибель.

Хорошо написал об этом замечательный советский литературовед Григорий Александрович Гуковский:

«В стихотворении есть своеобразный сюжет: оно повествует о «широких возможностях», предоставляемых николаевской Россией своему поэту. Эти возможности разнообразны, но все сводятся к одной сути: пред нами самые различные виды смертей, и все какие-то ненормальные, противоестественные. Выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь. И сама страна — какая унылая и страшная! И если уж мост, то он непременно разобран, а если ров, то он непременно размыт водой, а если инвалид у шлагбаума, то непременно непроторенный, и он уж влечет свой шлагбаум в лоб несчастному поэту. А затем идут невеселые картины родины: злодей в лесу — и это «в стороне», глушь, дичь, безлюдье и неизбежный, хоть и бессмысленный карантин, учиненный тупо-бездушными властями, и вершина всего — витающая над всем скука, от которой околоть можно, — последний шанс, если уж все другие виды гибели миновали поэта. Такова Россия 1828 года...»

Как видите, Пушкин представлял себе свою грядущую судьбу не менее ясно, чем кудесник судьбу князя Олега.

Тут мы предчувствуем такое возражение:

— Нет, не так же ясно! Все-таки поэт не настоящий пророк. Не такой, как кудесник из «Песни о вещем Олеге». Тот ведь точно предсказал: «Но примешь ты смерть от коня своего...» И так все и вышло... Вот если бы Пушкин предсказал, что он погибнет на дуэли, на Черной речке, от пули Дантеса, — это было бы настоящее пророчество...

Ну, во-первых, предсказание надо еще уметь понять. Ведь князь Олег тоже, узнав о смерти своего любимого коня, решил, что кудесник был ненастоящим пророком:

Кудесник, ты лживый, безумный старик!  
Презреть бы твое предсказанье!

Гибельной ошибкой Олега было то, что он понял предсказание кудесника слишком буквально.

Поэтому не торопитесь утверждать, будто Пушкин предсказал свою грядущую судьбу недостаточно точно. Он предсказал не трагическую частность (то, что ему суждено погибнуть именно на дуэли и именно от пули Дантеса), а трагическую закономерность. С удивительной ясностью увидел он, что ему не суждено умереть своей смертью.

И, к несчастью, не ошибся.

Но это еще не самое удивительное.

Стихи, написанные настоящим поэтом, не только предсказывают его судьбу. Они как бы заранее ее предопределяют.

У грузинского поэта Тициана Табидзе есть такие строки:

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут  
Меня, и жизни ход сопровождает их...

Строки на первый взгляд не слишком-то понятные. Что это, собственно говоря, значит? Выходит, не поэт пишет свои стихи, не он над ними хозяин, а, наоборот, это они каким-то таинственным образом «пишут» жизнь поэта, его судьбу?

Прямо бессмыслица какая-то!

Но нет, это не бессмыслица. Тициан Табидзе сказал правду. У настоящих художников только так и бывает.

Конечно, поэт сам пишет свои стихи. Никто не пишет их за него. Но стихи, когда они уже написаны, создают, лепят, выстраивают всю жизнь поэта «по образу и подобию своему». Вот почему с полным правом можно сказать, что стихами своими поэт не просто предсказывает свою судьбу: написав стихи, он как бы заранее определяет этим, как пойдет дальше его жизнь.

Поэт, выразивший в стихах высокие, смелые, благородные чувства, должен был прежде, чем выразить эти чувства, обязательно их испытать. Это значит, что он должен быть человеком высокого и благородного строя души.

Именно потому один поэт замечательно сказал однажды:

— Мне всегда неловко говорить о себе: «Я — поэт». Это ведь все равно что сказать: «Я — хороший человек».

Другой поэт, говоря об одном из собратьев по профессии, удивился:

— Как же он может быть поэтом? Ведь он плохой человек...

Они не сговаривались. Они жили в разных странах и не были знакомы друг с другом. Но то, что оба высказали одну и ту же мысль, не было простым совпадением.

Чтобы вы поняли, в чем тут дело, расскажем вам еще про один разговор Пушкина с царем.

Узнав о смерти Александра I и о событиях 14 декабря, Пушкин в письме к Василию Андреевичу Жуковскому выразил надежду, что новый царь простит ему «грехи молодости» и вернет его из ссылки.



«Вступление на престол государя Николая Павловича подает мне радостную надежду, — писал он. — Может быть, его величеству угодно будет переменить мою судьбу».

Жуковский выразил сомнение на этот счет. Он знал, как тесно Пушкин был связан с декабристами.

«Ты ни в чем не замешан, это правда, — отвечал он Пушкину. — Но в бумагах каждого из действовавших (то есть декабристов) находятся стихи твои. Это худой способ подружиться с правительством...»

Пушкин и сам знал это. Когда Николай I прислал фельдгегера с приказанием немедленно доставить Пушкина во дворец, Пушкин решил, что его повезут в еще более далекую ссылку — в Сибирь.

Пушкина призвали к царю в дорожном костюме, усталого, небритого, полубольного. И между ними произошел такой разговор.

— Вы были дружны со многими из тех, которые в Сибири? — спросил царь.

— Правда, государь, я многих из них любил и уважал и продолжаю питать к ним те же чувства! — ответил Пушкин.

Ответ был дерзкий. Ведь для Николая эти люди, которых Пушкин «любил и уважал», были государственными преступниками, заговорщиками, цареубийцами. Император возмущенно заметил: «Можно ли любить такого негодяя, как Кюхельбекер!» И уже впрямую спросил поэта:

— Что сделали бы вы, если бы 14 декабря были в Петербурге?

Пушкин прекрасно понимал, что от ответа на этот вопрос зависит вся его жизнь. В конце концов, не обязательно было говорить царю правду. Можно было уклониться от прямого ответа, промолчать. Но Пушкин ответил:

— Я стал бы в ряды мятежников.

Поэт, написавший «Пока свободою горим...» и оду «Вольность», не мог ответить иначе.

Многие думают, что поэт похож на актера. Вот он играет роль героя, который по ходу пьесы должен умереть. Произнесен последний монолог. Сверкает клинок или гремит выстрел — и актер падает замертво. Зрители встают. Они растроганы, у многих на глазах даже блестят слезы.

Но едва только занавес опускается, актер как ни в чем не бывало встает и выходит кланяться. А потом самым преспо-

койным образом он едет на трамвае или в автобусе домой, к жене и детям, ужинает, ложится спать, чтобы завтра с утра начать свою обычную жизнь.

Его смерть, над которой час назад плакали зрители, была игрой. Это все было не взаправду, «понарошку», как говорят в таких случаях маленькие дети.

Но у поэтов так не выходит.

У настоящего поэта всегда все взаправду. И боль у него — живая, неподдельная. И гибель ему грозит самая настоящая, даже если сам он об этом и не подозревает:

Расписаны были кулисы пестро,  
Я так декламировал страстно,  
И мантии блеск, и на шляпе перо,  
И чувства — все было прекрасно.

Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,  
Хоть нет театрального хламу,  
Доселе болит еще сердце мое,  
Как будто играю я драму!

И что я поддельною болью считал,  
То боль оказалась жив в а я, —  
О боже! Я, раненный насмерть, играл,  
Гладиатора смерть представляя!

Это знаменитое стихотворение Генриха Гейне.

А вот стихи, написанные почти столетие спустя русским поэтом Борисом Пастернаком:

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

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

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

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

Автор этого стихотворения признается, что и он тоже сперва считал свое занятие игрой, шуткой. И вот убедился, что поэта надо сравнивать не с актером, а с гладиатором Древнего Рима, который погибал на арене всерьез.

Одно только слово в этом стихотворении кажется не совсем точным. Это слово — старость.

Мы ведь с вами уже знаем, что поэты иногда пророчески ощущают близость собственной гибели, когда им еще очень далеко до старости.

Может показаться, что преждевременная гибель Пушкина или Лермонтова была обусловлена просто цепью роковых совпадений. Ведь мог же Дантес не встретиться Пушкину? И мог же Лермонтов не поссориться с Мартыновым? Может быть, и в самом деле их судьбы зависели от слепого случая?

Нет, в трагической судьбе этих русских поэтов была своя закономерность. Могла не состояться та или иная дуэль, но все равно жизнь Пушкина и Лермонтова была в опасности. Они сами избрали смертельно опасный путь, избрали уже тем, что в несвободном и несправедливом обществе проповедовали любовь к свободе и справедливости.

### **НАДО, ЧТОБ ПОЭТ И В ЖИЗНИ БЫЛ МАСТАК...**

Сто с лишним лет тому назад прозвучали слова, исполненные великой горечи и великой гордости:

«Ужасный, скорбный удел уготован у нас всякому, кто осмелится поднять свою голову выше уровня, начертанного императорским скипетром; будь то поэт, гражданин, мыслитель — всех их толкает в могилу неумолимый рок. История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги...

Рылеев повешен Николаем.

Пушкин убит на дуэли, тридцати восьми лет.

Грибоедов предательски убит в Тегеране.

Лермонтов убит на дуэли, тридцати лет, на Кавказе.

Веневитинов убит обществом, двадцати двух лет.

Кольцов убит своей семьей, тридцати трех лет.

Белинский убит тридцати пяти лет, голодом и нищетой.

Полежаев умер в военном госпитале, после восьми лет принудительной солдатской службы на Кавказе.

Баратынский умер после двенадцатилетней ссылки.

Бестужев погиб на Кавказе, совсем еще молодым, после сибирской каторги...»

Этот скорбный перечень жертв царского самодержавия (слово «мартиролог» как раз и означает список жертв, перечень мучеников) взят из книги Александра Ивановича Герцена «О развитии революционных идей в России».

Тут, конечно, не просто цепь случайных совпадений. Не случайно и то, что книга, говорящая о развитии революционных идей, больше чем наполовину посвящена художественной литературе.

Настоящий честный писатель — всегда революционер. Даже если он по своим убеждениям противник революционного переустройства мира. Недаром же Лев Николаевич Толстой, который вовсе не хотел революции, специальным постановлением Святейшего Синода был отлучен от церкви. И каждый год по всем русским церквям торжественно провозглашалась анафема этому «еретику и богоотступнику». Имя Толстого громогласно проклиналось вместе с именами «вора и богоотступника Стеньки Разина», «вора и богоотступника Емельки Пугачева» и прочих «смутьянов», колебавших устои царского трона.

Толстой тоже колебал эти устои своим беспощадным, правдивым словом. Но и он, и другие лучшие писатели России не желали ограничивать свою «смутьянскую» деятельность одними только словами. Они хотели не слов, а именно дела.

Однажды, лет за пять до восстания декабристов, в селе Каменка, которое потом назвали столицей южных декабристов, в имении Давыдовых собралось немало старых знакомых, среди которых чуть не все состояли членами декабристского «Союза благоденствия». Впрочем, были тут и люди, не посвященные в тайну общества, — например, знаменитый герой Отечественной войны 1812 года генерал Раевский.

Наблюдательный генерал догадывался, что среди его знакомых существует какой-то заговор; и вот члены тайного общества, не желая раскрывать перед ним карты, решили сбить его с толку. По-нынешнему говоря, разыграть.

Они завели спор на политические темы, а Раевского избрали арбитром этого спора.

Был тут и Пушкин.

Мнения разделились. Пушкин горячо доказывал, что тайное общество необходимо для России, а декабрист Якушкин, который давным-давно уже был одним из активнейших членов этого общества, для отвода глаз стал ему возражать: дескать, такое общество было бы бесполезно.

Не согласился с Якушкиным и Раевский. Тогда Якушкин сказал ему:

— Мне нетрудно доказать вам, что вы шутите; я предложу вам вопрос: если бы теперь уже существовало тайное общество, вы, наверное, к нему не присоединились бы?

— Напротив, наверное бы присоединился! — ответил Раевский.

— В таком случае, давайте руку! — сказал Якушкин.

Генерал протянул руку, но Якушкин, видно, решил, что игра зашла слишком далеко. Он расхохотался и сказал:

— Разумеется, все это только одна шутка!

Рассмеялись и другие. Один Пушкин чуть не заплакал. Раскрасневшийся, со слезами на глазах, он горько воскликнул:

— Я никогда не был так несчастлив, как теперь! Я уже видел жизнь свою облагороженною и высокую цель перед собою, — и все это была только злая шутка...

«В эту минуту он был точно прекрасен», — вспоминал Якушкин.

Вдумайтесь хорошенько в эту историю.

Не кому-нибудь — самому Пушкину, величайшему поэту России, уже в ту пору прекрасно сознающему свои силы, жизнь его вне тайного общества, замыслившего революционный переворот, кажется не только не «облагороженной», но и лишенной высокой цели.

Так зарождалась в русской литературе одна из главнейших ее традиций — традиция непрямого участия художника в жизни общества. И не только на словах — на деле.

Но разве эта традиция была привилегией одной только русской литературы?

...Когда в далекой Греции вспыхнула война за свободу и независимость, великий английский поэт Джордж Гордон Байрон решил ехать туда и стать в ряды борцов.

Многие удивлялись его решению: зачем знаменитому поэту, лорду, богачу рисковать жизнью из-за каких-то неведомых ему греков? И конечно, находились люди, которые говорили ему примерно так:

— О, мы понимаем ваши чувства. Борьба за свободу — это прекрасно, и кому, как не поэту, всем сердцем сочувствовать ей? Но... Подумайте: не безумен ли ваш поступок? И что нужнее миру: великий поэт Байрон или Байрон-солдат?

На первый взгляд эти люди были совершенно правы. Много ли, в самом деле, пользы сражающимся грекам от одного, пусть и храброго солдата? А отправляясь в Грецию и подвергая себя опасности, Байрон подвергал опасности и свои будущие, не родившиеся сочинения...

Но он поступил по-своему. И действительно вскоре погиб — правда, не от пули, а от лихорадки, свалившей его в непривычном климате.

Конечно, нам очень жаль, что Байрон не успел написать еще много замечательных произведений: ведь он погиб молодым, тридцатишестилетним (почти как наш Пушкин). Но вот вопрос: написал ли бы он их в том случае, если бы пошел против совести, поддался разумным уговорам и не совершил героического поступка?

Вряд ли. Ведь вы, вероятно, помните наш разговор о том, что поэт должен быть верен себе и своей поэзии. Восславляя свободу, он не может уклониться от борьбы за нее.

А теперь перенесемся на столетие вперед.

Осень 1936 года. Москва.

В уютной комнате большого московского дома сидят двое — гость и хозяин. Уже поздно, гость собирается уходить. Хозяин, небольшого роста, плотный, широкоплечий человек, кладет руку ему на плечо:

— погоди, посиди немного. Кто знает, когда еще мы с тобой свидимся!

— Что это вдруг? Кто помешает нам увидеться завтра или послезавтра?

— Я сегодня уезжаю...

— Уезжаешь? Сегодня? Куда?!

— Сейчас в Ленинград. Потом... дальше.

Неторопливым, спокойным жестом он достает из бокового кармана пиджака кожаный бумажник, вынимает оттуда красную книжицу, протягивает ее товарищу. Тот разглядывает ее,

недоумевая: заграничный паспорт... С фотографии на него глядит знакомое лицо собеседника, а рядом чужое, незнакомое имя: «Пауль Лукач, коммерсант».

— Пауль Лукач? Кто это?

— Это я.

Хозяин улыбается. И, внезапно став серьезным, говорит вполголоса:

— Я еду туда...

Той осенью никому не надо было объяснять, что означает это коротенькое слово. Всем было ясно, что «туда» — это значит в Испанию.

Еще недавно знакомая только по книгам и учебникам географии, Испания в те дни была здесь, у нас, в СССР, на каждом шагу. Дети носили синенькие пилотки с кисточками, их называли «испанки». Взрослые подолгу простаивали у газетных стендов, хмуро вглядываясь в первые военные сводки с «мадридского фронта». И дети, и взрослые повторяли два испанских слова: «Но пасаран». И не было человека, который не знал бы, что эти слова означают: «Не пройдут». Фашисты, солдаты Гитлера и Муссолини, не пройдут в Мадрид — сердце сражающейся Испанской республики.

Вот почему друг того человека, который решил назваться Паулем Лукачем, ни о чем больше не спрашивал его и только молча обнял на прощание.

А через несколько месяцев на весь мир уже гремело имя генерала Лукача.

В газетах упоминались все новые и новые места боев: Каса дель Кампо, Сиерро-рохо, Харама, Гвадалахара — названия населенных пунктов, под которыми солдаты Лукача держали оборону и поднимались в контратаки.

Бойцы 12-й интернациональной бригады, которой он командовал, говорили, что сама смерть испуганно отступает перед храбростью их командира. Испанские крестьяне любовно называли его «генерал Популлер» — генерал народа.

В бою под Уэской он был смертельно ранен. Осколок вражеского снаряда попал ему в голову.

И только тогда стало известно, кем был на самом деле легендарный генерал Лукач. Все узнали, что под этим именем поехал в Испанию сражаться с фашизмом и погиб венгерский писатель Мате Залка...

Но судьба Мате Залки привлекла нас сейчас не только сход-

ством с судьбой Байрона. Пожалуй, тут как раз интереснее различие этих судеб.

Бойцы республиканской Испании написали на могиле генерала Лукача:

Я хату покинул,  
Пошел воевать,  
Чтоб землю в Гренаде  
Крестьянам отдать.

Строки эти взяты из стихотворения Михаила Светлова «Гренада», написанного за десять лет до того, как в Испании начался фашистский мятеж генерала Франко. И написаны они были вовсе не про тех, кто поехал в Испанию, а про мечтательного паренька, сражавшегося с белыми в 1918 году в украинских степях.

И все-таки мы можем утверждать, что эти строки были написаны и про него, про генерала Лукача, про Мате Залку. Не потому, что он погиб под Уэской весной 1937 года, а потому, что еще тогда, в восемнадцатом, он, точь-в-точь как светловский паренек, «хату покинул, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать».

Вот как это было.

В августе 1914 года, едва только началась мировая война, венгерский гусарский полк, в котором служил Залка, был отправлен на сербский фронт. Потом на итальянский. И наконец, на русский.

Молоденький гусар не опозорил славы «красных дьяволов», как называли в то время венгерских кавалеристов. Вскоре на его погонах — офицерская звездочка, а на груди — медали за храбрость. Но тут произошло событие, перевернувшее всю его жизнь.

В 1916 году, во время прорыва фронта русскими войсками, Залка попал в плен. Двадцатилетний офицер, румяный и круглолицый, попадает в Сибирь — в глазах европейца самое дикое и страшное место на земном шаре. После зеленой, солнечной Венгрии — угрюмые бараки, окруженные колючей проволокой, грязь, часовые...

Правда, офицерам-то в плену было не так уж плохо. Но Мате Залка не захотел пользоваться привилегиями, которые ему давало офицерское звание. Он порвал с офицерами и перешел



жить в солдатский барак. Наравне с солдатами хотел он делить тяготы плена.

— Тут были мои университеты, — с улыбкой вспоминал он потом. — Правда, холодные университеты, но учила там хорошо.

Один из героев романа Николая Островского «Рожденные бурей» рассказывает, как в 1917 году в русском плену поднял пленных «отчаянный парень — венгерец лейтенант Шайно»:

«Он нам прямо сказал: «Расшибай, братва, склады, забирай продукты и обмундирование!» Мы так и сделали. Но большевистская революция туда еще не дошла. И нас распатронили. Шайно упрятали в тюрьму. Его и нас, заводил из солдат, собрались судить военно-полевым. Но тут началась заваруха! Добрались большевики и до наших лагерей. Всех освободили. Пошли митинги. И вот часть пленных решила поддержать большевиков. Собралось нас тысячи полторы, если не больше, — мадяры, венгерцы, галичане... Все больше кавалеристы. Вооружились, достали коней. Захватили город. Тюрьму открыли. Нашли Шайно, и сразу ему вопрос ребром: «Если ты действительно человек порядочный и простому народу сочувствуешь, то принимай команду и действуй!» Лейтенант только подмигнул. «Рад стараться, говорит, коня и пару маузеров!» И пошли мы гвоздять господ русских офицеров!..»

Этот отчаянный лейтенант Шайно и был Мате Залка.

Гусарский офицер «императорской и королевской армии его апостольского величества императора Франца-Иосифа» стал красным командиром. Он прошел по всем фронтам гражданской войны — от Сибири и Урала до степей Украины, тех самых, где воевал «мечтатель-хохол», герой стихотворения Светлова. Он партизанил на Дальнем Востоке и сражался с армией Врангеля. Он участвовал в знаменитом штурме Перекопа. Он увез от колчаковцев целый поезд с золотом, спрятал его в тайге и сохранил до прихода Красной Армии. Об одном этом эпизоде его жизни можно было бы написать целую книгу...

Отшумела гражданская война.

Мате Залка не мог вернуться на родину. В старой Венгрии он был объявлен государственным преступником, за его голову была обещана награда. Он остался жить в Советской России. Стал писателем. Написал хорошие, правдивые книги. Давным-давно сменил он военную гимнастерку с синими кавалерийскими петлицами на штатский костюм. Только боевой орден на

лацкане пиджака напоминал о том, что этот человек с полным, благодушным лицом был когда-то лихим конником.

Но как только с газетных страниц пахнуло порохом, как только появились первые сообщения о фашистских бомбах, рвущихся над мирными городами, писатель Мате Залка бросил недописанные книги, оставил дом, Москву и, не раздумывая, уехал сражаться за свободу далекой, чужой страны...

Теперь-то вы, наверное, и сами заметили, что тут есть и в самом деле немалое различие с судьбой Байрона.

О Байроне, Рылееве, Кюхельбекере, Бестужеве, Одоевском, обо всех поэтах прошлого, вступивших в ряды бойцов, с оружием в руках сражающихся за свободу, можно сказать словами Маяковского: они «с небес поэзии» кинулись в реальную, уже не словесную, а взаправдашнюю битву.

Что касается Мате Залки, то он не только так закончил свою жизнь. Он ее этим и начал.

Сражаться за свободу с оружием в руках он стал задолго до того, как сделался писателем. Он не «с небес поэзии» кинулся в битву, а, наоборот, из самого пекла боев пришел в литературу.

И конец его жизни был не внезапным, хоть и закономерным поворотом судьбы, а как бы возвращением вспять, к своим истокам. Возвращением к своей юности, к своему изначальному, настоящему делу, к своей основной профессии.

Да, именно так! Для людей вроде Мате Залки непрекращающаяся битва за свободу была именно профессией. Не коротким подвигом, а повседневным делом. Каждый из них мог бы сказать о себе словами странствующего рыцаря Ланцелота, героя пьесы-сказки Евгения Шварца «Дракон»:

— Я странник, легкий человек, но вся жизнь моя проходила в тяжелых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься... Работа хлопотливая, неблагодарная. Но я был счастлив. Я не уставал...

Да, тут речь не об одном каком-то замечательном человеке, но о совершенно определенном человеческом типе. Мы так подробно рассказали о судьбе Мате Залки именно потому, что при всей своей необыкновенности она характерна для нового типа писателя, который сложился именно в нашу эпоху.

Вспомните Гайдара, который начал свою жизнь с того, что четырнадцатилетним мальчишкой ушел на фронт, чтобы сражаться, как говорит его герой Бориска Гориков, «за светлое

царство социализма». А кончил тем, что, обманув врачей, не сказав им ни слова про свои многочисленные раны и контузии, быстро собрался и в первые же дни новой, Великой Отечественной войны снова ушел на передовую, оставив родным коротенькую записку:

«1. Документы военные старые разделить на две части — запечатать в разные пакеты.

2. В случае необходимости обратиться: в Клину к Якушеву. В Москве — сначала посоветоваться с Андреевым...

3. В случае если обо мне ничего долго нет, справиться у Владимира (КО-27-00 доб. 2-10)...

4. В случае еще какого-нибудь случая действовать, не унывая, по своему усмотрению».

Когда читаешь эту деловую и веселую записку, понимаешь: точно так же написал бы в подобных обстоятельствах каждый из любимых героев Гайдара.

Литературоведы любят озаглавливать свои книги, посвященные какому-нибудь писателю, так: «Жизнь и творчество такого-то». Жизнь — отдельно. И творчество — отдельно. Так вот, для Гайдара они были неразделимы. А понятие «жизнь» было стопроцентно равно понятию «борьба». Как пелось в старой красноармейской песне: «И вся-то наша жизнь есть борьба...»

И это можно сказать не про одного Гайдара. Они все были такими: Мате Залка, Николай Островский, Юлиус Фучик, Антон Макаренко...

«Все философы прошлого, — говорил Карл Маркс, — различным образом объясняли мир, в то время как задача состоит в том, чтобы его переделать».

Писатели, о которых мы сейчас говорим, не просто приняли это как «руководство к действию». Они были одержимы идеей немедленной переделки мира. Да, жизнь еще несовершенна. В ней много дрянного и темного. Что ж, вывод может быть только один: надо засучив рукава попытаться сделать ее иной, более достойной человеческого существования. Как писал Маяковский:

Дрянь  
пока что  
мало передела.  
Дела много —  
только поспевать.

Надо  
жизнь сначала переделать,  
переделав —  
можно воспевать.

Конечно, тот, кто воспевает жизнь, утверждая прекрасное, человеческое в ней, тоже участвует в переделке мира. Но художнику, одержимому идеей коренного переустройства мира, этого уже мало. Он хочет участвовать в этом переустройстве сейчас, сию секунду, собственными руками. И от других ждет и требует того же. Как Маяковский:

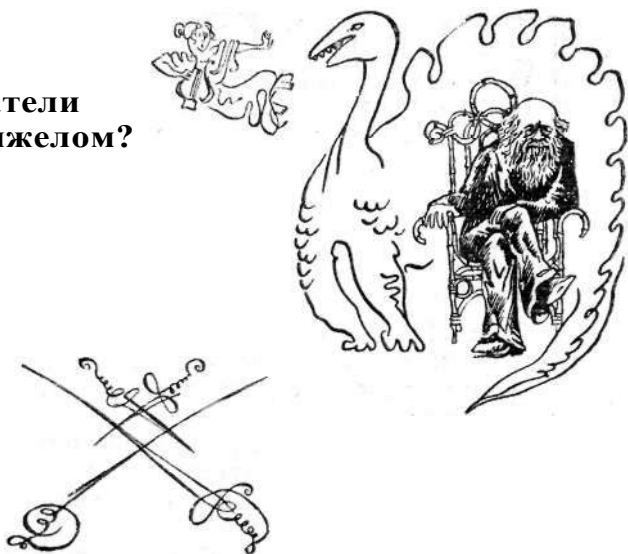
Надо,  
чтоб поэт  
и в жизни был мастак...





## РАССКАЗ ВОСЬМОЙ

### Зачем писатели пишут о тяжелом?



### ЕСТЬ МУШКЕТЕРЫ!

Представьте себе, что у вас какие-то неприятности или просто плохое настроение. Или еще того проще: вы устали и вам хочется забыться, отключиться от всех забот с какой-нибудь хорошей книгой в руках.

Какую книгу возьмете вы с книжной полки?

У каждого, конечно, свой вкус и свои любимые книги. Но мы уверены, что почти никто не станет с нами спорить, если мы скажем, что для этой цели прекрасно годится прославленный роман Александра Дюма «Три мушкетера».

Откройте его на любой странице:

«— Защищайтесь, сударь! Защищайтесь, или я проткну вас насквозь! — воскликнул д'Артаньян, и восемь шпаг сверкнуло в воздухе...»

И вот вы уже забыли все на свете. Вы участвуете во всех приключениях четырех храбрецов, деретесь на дуэлях, сидите

вместе с ними на их дружеских пирушках, спасаетесь от преследования гнусных клеветов кардинала, совершаете чудеса героизма, ловкости, изобретательности и, наконец, добываете бриллиантовые подвески и спасаете честь королевы Франции.

Какое счастье, что на свете есть такие книги! Недаром в драме Пушкина «Моцарт и Сальери» говорится:

Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку  
Иль перечти «Женильбу Фигаро».

По этой части «Три мушкетера», пожалуй, не уступят знаменитой комедии Бомарше. Каждая страница этого романа и вправду как глоток ледяного, шипучего, бодрящего и слегка кружащего голову напитка.

Между тем о романах Дюма, даже о самых лучших — таких, как те же «Три мушкетера», «Двадцать лет спустя», «Виконт де Бражелон», — многие отзывались весьма пренебрежительно.

Знаменитый французский писатель Эмиль Золя говорил, что даже самые лучшие из романов Дюма служили лишь развлечением для людей своей эпохи. И уверенно предсказывал, что в самом недалеком будущем они будут забыты.

Но вот минуло почти восемьдесят лет с того дня, как Эмиль Золя сделал это мрачное предсказание. И советский писатель Михаил Светлов написал пьесу. Называлась она точно так же, как и один из романов Дюма — «Двадцать лет спустя».

Дело в пьесе происходит на Украине во время гражданской войны. А герои ее — сверстники автора, молодые ребята, комсомольцы двадцатого года. Но рядом с ними в списке действующих лиц значатся Атос, Портос, Арамис и д'Артаньян. Да! Герои старого романа в трудный момент пришли на помощь к комсомольцу Сашке, схваченному белыми и брошенному в тюрьму:

**«Д'Артаньян.** Затем ты перепилишь решетку окна. Веревочную лестницу в пироге доставит тебе Гримо. Ночью после смены караула ты спустишься с крепостного вала... Вы возьмете на себя часового, Портос!

**Портос.** О, я это сделаю!

**Д'Артаньян.** Внизу тебя будет ждать оседланная лошадь и четыре лучшие шпаги Франции.

**Портос.** Чудесно, чудесно, клянусь Геркулесом!

**Арамис.** Лучше ничего не придумаешь.

**Д'Артаньян.** Почему вы молчите, Атос?

**Атос.** Когда я молчу, — значит, я одобряю. Моя шпага к вашим услугам!

**Д'Артаньян.** Что скажешь, мальчик?

**Сашка.** Д'Артаньян! Я знал, что вы придете! Слишком уж много я думал о вас в последнее время. Как вы прошли? Тюрьма усиленно охраняется...»

Но мушкетеры лишь беззаботно хохочут в ответ на этот наивный вопрос. Ведь они — герои Дюма, для которых не существует преград! И, как видим, они не изменились, очутившись в современной пьесе. Мы сразу узнаем смелого и предприимчивого д'Артаньяна, добродушного и простоватого Портоса, сдержанного Арамиса, наконец, Атоса Справедливого, к которому д'Артаньян и тут совсем не случайно обращается за одобрением.

Да, они все те же. Они пришельцы совсем из другого мира, чем Сашка. И даже он, зачитывающийся романами Дюма и бредящий именами славных мушкетеров, говорит им:

— У нас большое преимущество — вас выдумали, а мы существуем!

На что д'Артаньян беспечно отвечает:

— Для гасконца выдумка и действительность одно и то же!

Итак, Сашка уверен, что у него огромное преимущество перед героями Дюма. Но, оказывается, и у них есть свое преимущество. Причем немалое!

Сашка волнуется:

— Мне нужно бежать! У меня нашли список. Ребята могут подумать, что я их предал...

И это безмерно поражает Атоса:

— Разве твои друзья могут о тебе так подумать?

С Атосом и его друзьями ничего подобного произойти не могло.

Эмиль Золя думал, что романы Дюма интересно читать только потому, что в них много увлекательных приключений. Только потому, что нам все время не терпится узнать: что же будет дальше? Чем кончится то или иное приключение? Победят мушкетеры или нет?

Именно поэтому Золя и предсказывал романам Дюма короткую жизнь.



Но ведь тот, кто любит романы Дюма, любит не только читать их впервые. Он их и перечитывает — притом почти с таким же пылом, с каким читал их в самый первый раз. К лучшим романам Дюма вполне применим совет, данный Пушкиным: «Перечти». Не прочти, а перечитай еще раз!

Перечитывая «Трех мушкетеров», вы испытываете наслаждение, потому что вы счастливы ощущать себя — да, да, именно себя самого! — безрассудно храбрым, беспечным, бесшабашным, веселым, остроумным, как они! Вы счастливы испытывать радость верной мужской дружбы! Счастливы сознавать, что вашим друзьям никогда даже в голову не придет, что вы можете их предать! Счастливы снова и снова чувствовать заодно с обладателями этих открытых, благородных сердец.

Нет, в «Трех мушкетерах», в этом классическом произведении приключенческого жанра, нас привлекают не только приключения сами по себе. Нас влечет к этой книге властное обаяние ее героев.

Вот почему смело можно утверждать, что еще не к одному поколению мальчишек в трудный момент придут на выручку четыре храбреца — как пришли они к светловскому Сашке.

В пьесе Светлова мушкетеры поют песню. Вам наверняка приходилось ее слышать:

Трусов плодила  
Наша планета,  
Все же ей выпала честь —  
Есть мушкетеры,  
Есть мушкетеры,  
Есть мушкетеры.  
Есть!

Что ж, люди, подобные д'Артаньяну или Атосу, действительно делают честь нашей планете. И потому не просто веселой, хвастливой шуткой выглядит эта песня. Она могла бы послужить прекрасным — и убедительным — ответом скептическому предсказанию Эмиля Золя, который был уверен в том, что художественные образы Дюма скоро умрут, не выдержав испытания временем:

Смерть подойдет к нам,  
Смерть погрозит нам  
Острой косой своей —

Мы улыбнемся,  
Мы улыбнемся,  
Мы улыбнемся  
Ей!

Скажем мы смерти,  
Вежливо очень,  
Скажем такую речь:  
«Нам еще рано,  
Нам еще рано,  
Нам еще рано  
Лечь!»

Это чистая правда. Им еще рано лечь! Они вообще — бес-  
смертны.

И все-таки правду сказал и Сашка, герой пьесы Светлова:

— У нас большое преимущество — вас выдумали, а мы су-  
ществуем...

С еще большим основанием эти слова могли бы обратиться  
к мушкетерам Дюма герои многих других пьес, романов и пове-  
стей.

### **ОДНИМ ШВЕЙЦАРЦЕМ БУДЕТ МЕНЬШЕ!**

А теперь еще раз представьте себе, что у вас какие-то не-  
приятности или просто плохое настроение. Или еще того про-  
ще: вы устали, и вам хочется забыться, отключиться от всех  
забот с какой-нибудь хорошей книгой в руках. Но, как назло,  
ваших любимых «Трех мушкетеров» нет под рукой. Нет и  
других книг Дюма. И вот кто-нибудь из ваших друзей или биб-  
лиотекарь говорит вам:

— Возьмите вот эту! Неужели не читали? Ну, если вы лю-  
бите Дюма, эта вам понравится еще больше! Очень похоже на  
Дюма, только лучше!

И вот вы впервые в жизни раскрываете роман французского  
писателя Проспера Мериме «Хроника времен Карла IX».

Первые страницы и в самом деле напоминают вам вашу лю-  
бимую книгу — «Три мушкетера». Как и там, здесь тоже все  
начинается с того, что молодой дворянин отправляется из про-  
винции в Париж, в дороге попадает в передрагу, в результате  
которой оказывается в столице без копейки денег. Совпадает

многое. Совпадают даже некоторые подробности: и в «Трех мушкетерах» Дюма и в «Хронике» Мериме завязкой любовного приключения оказывается сцена в церкви, где герой подает незнакомой молодой женщине святую воду, чтобы коснуться ненароком ее руки...

Вы уже с радостным удивлением думаете, что вот, оказывается, есть на свете и другие писатели не хуже, чем ваш любимый Дюма, и заранее предвкушаете веселые дружеские пирушки, дуэли, сражения, дворцовые интриги и — победы, победы, победы, многочисленные и неизменные победы на разных фронтах, которые, без сомнения, будет одерживать так полюбившийся вам молодой дворянин де Мержи.

Но чем дальше вы втягиваетесь в роман Мериме, тем больше ожидает вас разочарований...

У Дюма все весело, просто и ясно.

Вот д'Артаньян и Портос сидят в тюрьме, куда упрятал их кардинал Мазарини, и разрабатывают план побега. Вернее, план обдумывает д'Артаньян. И, продумав наконец все до мельчайших подробностей, он вовсе не собирается объяснять его Портосу.

«— Вы узнаете мой план по мере того, — говорит он, — как мы начнем его осуществлять. Так вам будет даже интереснее.

— Вы правы, черт возьми! — соглашается добродушный Портос. — Так гораздо забавнее... Итак, с чего мне начать?

— Вы сумеете тихо расшатать эту решетку и незаметно вынуть из нее один прут? — спрашивает д'Артаньян.

— Хоть десять!

— Одного будет вполне достаточно... Так, благодарю вас... Сейчас сюда подойдет один из солдат-швейцарцев, охраняющих нас. Я с ним заговорю, а вы быстро протянете руку, схватите его за горло и втащите сюда...

— А если я его задушю? — наивно спрашивает Портос.

— Одним швейцарцем станет меньше, — флегматично отвечает д'Артаньян, и вы сочувственно смеетесь».

В самом деле, какие пустяки, о чем он беспокоится, этот глупый Портос! Что за беда, если одним швейцарцем на свете станет меньше!.. Важно, чтобы все хорошо кончилось для них, для д'Артаньяна и Портоса! Чтобы они обвели вокруг пальца этого негодяя Мазарини! А погибнет при этом один швейцарец или даже десяток-другой швейцарцев, не все ли нам равно?

Предполагаемая смерть этого неведомого швейцарца ни капельки не волнует нас, потому что этот швейцарец для нас отнюдь не живой человек из плоти и крови. Он лишь препятствие на пути д'Артаньяна и Портоса. Препятствие, которое необходимо устранить.

И так всегда у Дюма.

Д'Артаньян проделал исключительный по трудности путь за бриллиантовыми подвесками, оставив по дороге всех своих друзей. Портоса задержала глупая дуэль. Арамиса ранили в перестрелке. На Атоса напали в трактире переодетые слуги кардинала. Один только д'Артаньян счастливо избежал всех уготованных ему засад и ловушек и добрался до Булони. Остался пустяк: переплыть через Ламанш — и он уже в Англии, вне пределов досягаемости для многочисленных слуг всемогущего кардинала.

И тут вдруг опять неожиданное препятствие. На этот раз, казалось бы, непреодолимое.

Оказывается, ни один человек не может сесть на корабль, покидающий берега Франции, если у него нет специального пропуска, подписанного лично самим кардиналом Ришелье. У д'Артаньяна, разумеется, такого пропуска нет.

Все пропало! Все подвиги, совершенные им и его друзьями по дороге в Булонь, были напрасны!

И вдруг в поле зрения д'Артаньяна попадает молодой дворянин, направляющийся к коменданту порта. Судя по всему, у него есть этот магический пропуск, так необходимый д'Артаньяну.

Не задумываясь, д'Артаньян окликает его:

— Извините, сударь! Я очень спешу. Надеюсь, вы позволите мне пройти к коменданту раньше вас!

— К сожалению, не могу, сударь, — отвечает незнакомец. — Я пришел раньше вас, и войду первым.

— А я, хоть и пришел позднее, не намерен быть вторым! — дерзко парирует д'Артаньян.

— Вы, кажется, ищете ссоры? — вспыхивает молодой дворянин.

— Вы очень догадливы, — насмешливо говорит д'Артаньян. И хладнокровно объясняет: — Дело в том, что у меня нет пропуска. Поэтому мне придется воспользоваться вашим.

Молодой дворянин потрясен такой откровенной наглостью. Он уверен, что д'Артаньян шутит. Но тот и не думает шутить.

И вот уже их шпаги скрестились. Короткий выпад — и незнакомец (как выяснится впоследствии, его зовут граф де Вард) распростерт на земле, а пропуск, подписанный кардиналом Ришелье, в кармане у д'Артаньяна.

Жалко нам с вами бедного графа де Варда?

Разумеется, ничуть!

Ведь если бы де Вард не лежал сейчас на земле, пронзенный шпагой д'Артаньяна, бриллиантовые подвески так и не вернулись бы к королеве! Погибла бы честь королевы Франции, и — что гораздо ужаснее — померкло бы в наших глазах все обаяние д'Артаньяна! Он перестал бы быть победителем!

В романе Проспера Мериме все иначе.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить только что описанную нами дуэль д'Артаньяна и графа де Варда с доблестной победой героя «Хроники времен Карла IX» молодого Мержи над знаменитым дуэлянтом графом Коменжем.

Коменж — заправский фехтовальщик, известный бретер и забияка. На его счету десятки человеческих жизней. Не каждый отважится прогнать этого страшного человека. Но Коменж смертельно оскорбил молодого Мержи. И тому ничего не остается, как вызвать его на поединок.

Вот как закончилась эта дуэль.

«Коменж лежал неподвижно. Бевиль его приподнял. Лицо убитого было залито кровью; вытерев ее платком, Бевиль увидел, что кинжал попал в глаз и что друг его убит наповал, так как лезвие, по-видимому, проникло до самого мозга...

— Ого, приятель, какой удар кинжалом! У вас бешеная рука! Черт побери! Что скажут парижские заправские дуэлянты, когда из провинции к нам будут приезжать молодцы вроде вас? Скажите на милость, сколько раз вы дрались на дуэли?

— У в ы , — ответил М е р ж и , — это в первый раз. Но ради бога, окажите помощь вашему другу.

— Черта с два! Вы его так ублаговторили, что никакой помощи ему не надо; клинок вошел в мозг, и удар был таким здоровенным и метким, что... Взгляните на его бровь и щеку — чашка кинжала вдавилась туда, как печать в воск.

Мержи задрожал всем телом, и крупные слезы одна за другой потекли по его щекам...

— Пойдем отсюда... Уведи м е н я , — произнес Мержи угасшим голосом, беря брата за руку.

— Не огорчайся, — сказал Жорж, помогая брату надеть кам-

з о л . — В конце концов, человек, которого ты сейчас убил, не слишком заслуживает сожаления».

Мержи не только не испытывает никакой радости при мысли, что имя его завтра прогремит на весь Париж («Это Мержи, тот самый, что убил на дуэли знаменитого Коменжа!..»). Он потрясен сознанием, что впервые в жизни убил человека. И хотя человек этот, по словам его брата Жоржа, не заслуживал сожаления, он не может внять совету и не огорчаться. Он не просто огорчен: он потрясен случившимся.

Чувство, испытываемое им в этот момент, очевидно, сродни тому душевному состоянию, которое так проникновенно выразил Пушкин, ведя свой рассказ о роковой дуэли, жертвой которой пал Владимир Ленский:

Скажите, вашею душой  
Какое чувство овладеет,  
Когда недвижим, на земле,  
Пред вами с смертью на челе,  
Он постепенно костенеет,  
Когда он глух и молчалив  
На ваш отчаянный призыв?

Обратите внимание: Мериме с точностью почти медицинской отмечает, что кинжал попал в глаз и лезвие проникло до самого мозга. Затем он еще раз повторяет, что чашка кинжала вдавилась в бровь и щеку убитого, как печать в воск.

Дюма никогда не станет задерживать наше внимание какими-либо подробностями. Он напишет просто:

«Д'Артаньян пустил в ход свой излюбленный прием терц, и противник упал замертво...»

Он и не подумает сообщить нам, как именно упал этот злополучный противник д'Артаньяна, в какую часть тела был нанесен удар и какова была рана. И не только потому, что ему некогда. Не только потому, что ему надо спешить за своим героем, уже прищипившим коня и мчащимся дальше, к новым схваткам и новым победам.

Герои Дюма убивают своих врагов легко и просто, словно снимая с шахматной доски «убитые» фигуры. И мы воспринимаем все эти многочисленные убийства так же просто и легко. Ведь убивают врагов. А враги — не люди...

У Мериме и враги героя — живые люди, из плоти и крови.

Когда их убивают или ранят, у них идет кровь. Им больно. И эта боль отзывается болью и в нашем сердце.

Даже смерть Коменжа, которая вроде бы уж совсем не должна огорчать нас (чего нам огорчаться, если друзья убитого говорят, что его родной брат и тот будет только рад его смерти: ему достанется после Коменжа огромное состояние), — даже эта, мимоходом описанная в романе смерть, не оставляет нас равнодушными.

А дальше — еще хуже. Чем дальше углубляетесь вы в роман, тем больше томит вас какая-то неясная тревога. И самые мрачные ваши предчувствия сбываются. В конце романа происходит нечто ужасное. Из-за нелепой, трагической случайности от руки младшего Мержи гибнет его любимый старший брат Жорж.

Впрочем, так ли уж она случайна, эта случайность? Ведь младший Мержи — гугенот. А брат его — католик. А роман написан как раз об этом, о смертельной, кровавой, беспощадной братоубийственной войне между гугенотами и католиками...

Но нам с вами сейчас нет никакого дела до того, случайна или не случайна эта смерть. Для нас она неожиданна и нелепа. Ведь мы-то с вами (помните?) раскрыли роман Мериме с единственной целью: забыться, отдохнуть, развлечься. А нас вместо этого растревожили, заставили волноваться, переживать, даже страдать. Мы недовольны. Мы чувствуем себя обманутыми.

Но мало того!

В самом конце романа, когда мы наконец хотим удовлетворить свое законное любопытство и узнать, чем все это кончилось — утешился ли Мержи, убивший своего родного брата, встретился ли он со своей возлюбленной Дианой, — в этот момент, вместо того чтобы ответить на все эти волнующие нас вопросы, автор преподносит нам такую пилюлю:

«Утешился ли Мержи? Завела ли Диана другого любовника? Предоставляю решить это читателю, который, таким образом, сможет закончить роман по своему вкусу».

И больше ни слова. Этой фразой, которую мы вправе воспринять как чистое издевательство, и заканчивается роман.

Признайтесь: вы, наверное, подумали, что тот, кто так расхваливал вам роман Проспера Мериме, просто-напросто обманул вас. Дочитав роман до конца, вы окончательно убедились, что он не выдерживает никакого сравнения с вашим любимым Дюма.

Но, подумав так, вы ошибетесь.

Проза Мериме не только не ниже романов Дюма. Она выше.

Эмиль Золя был неправ, предрекая «Трем мушкетерам» или «Графу Монте-Кристо» короткую жизнь. Но то легкое пренебрежение, с каким относился он к Дюма, возникло не на пустом месте.

У Эмиля Золя есть статья, где он выражал свое возмущение по поводу того, что Париж собирается поставить памятник Александру Дюма. Совсем не в том дело, что он считал Дюма вовсе не заслуживающим благодарности потомков, вовсе нет. Его возмущало другое: то, что хотят поставить памятник Дюма в то время, как в Париже еще нет памятника Бальзаку.

«Мы не отвергаем Александра Дюма, — писал Золя. — Мы только требуем, чтобы первым был Бальзак. Это всего лишь литературная справедливость».

В конце своей статьи Эмиль Золя изъявил готовность внести деньги в фонд строительства памятника Бальзаку:

«Я подписываюсь на тысячу франков.

Я внесу сто франков на памятник Александру Дюма только после того, как подпишусь на тысячу франков для сооружения памятника Бальзаку».

Конечно, в литературе не может быть точного подсчета, какой писатель во сколько раз крупнее другого. Так что не торопитесь делить тысячу на сто. Но как бы мы ни восхищались романами Дюма, нельзя ставить их на одну доску с книгами Стендаля, Бальзака, Флобера, Мериме.

Как сказал Золя, «это всего лишь литературная справедливость».

## **НЕ ПОНИМАЮ, ЧТО ТУТ ПРЕКРАСНОГО!**

Одна из величайших трагедий Шекспира заканчивается строчками, которые всем вам, конечно, хорошо известны:

Нет повести печальнее на свете,  
Чем повесть о Ромео и Джульетте.

И правда, трудно вообразить что-нибудь более грустное. Юноша и девушка, а по сути, еще мальчик и девочка, которые пока что только начинают жить, встретили друг друга и полюбили. Сразу и так крепко, что, наверное, на всю жизнь.



Казалось бы, ничего не может быть прекраснее и естественнее. Но, увы, жизнь их оказалась слишком короткой. Все было против них.

И прежде всего мрачная кровная вражда их семейств. Синьору Капулетти и в голову не придет дать согласие на брак своей дочери Джульетты с сыном его врага Монтеки. Безграничная отцовская воля, непререкаемая в средневековой Италии, велит ей быть женой графа Париса.

А тут еще Ромео втянут против своей воли в уличную потасовку, совершает в поединке убийство и изгнан из родной Вероны в ссылку, в Мантую.

Конечно, все вы прекрасно знаете этот сюжет — один из знаменитейших в мировой литературе. И мы кратко пересказываем его вовсе не для того, чтобы напомнить его вам. Нет, мы хотим лишь обратить ваше внимание на то, с какой поразительной, прямо-таки безжалостной неотвратимостью Шекспир ведет своих юных героев к гибели.

Мало того, что Ромео и Джульетте пришлось уже испытать столько страданий. Мало того, что против них весь уклад тогдашней жизни с обычной для средневековья родовой враждой. Против них еще и сама судьба.

Только-только хитроумный монах отец Лоренцо придумал план соединения Ромео и Джульетты, как слепой случай разрушает его замысел. Отец Лоренцо дает Джульетте такое лекарство, благодаря которому она впадает в краткий летаргический сон, настолько глубокий, что все решают, будто Джульетта умерла. Дальнейший план таков: Джульетта очнется в семейном склепе, отец Лоренцо поможет ей бежать оттуда, и тогда она встретится с Ромео.

Однако Ромео не суждено узнать о замысле отца Лоренцо: посланник монаха задержан в дороге. Зато до Ромео доходят слухи о смерти Джульетты. Он тайком возвращается в Верону, пробирается в склеп, чтобы умереть рядом с мертвой, как он думает, возлюбленной.

Вот тут-то бы Шекспиру и протянуть ему руку помощи. Казалось бы, хватит! Ну, пощекотал он нам нервы, провел своих героев через невиданные испытания — теперь впору бы пожалеть их (а заодно и нас с вами).

Пусть бы Ромео только собрался выпить яд, мы бы с вами заволновались, но тут Джульетта очнулась бы и все кончилось бы хорошо...

Но нет. Ромео умирает, и очнувшаяся Джульетта видит его безжизненное тело.

Что он в руке сжимает? Это склянка.  
Он, значит, отравился? Ах, злодей,  
Все выпил сам, а мне и не оставил!  
Но, верно, яд есть на его губах.  
Тогда его я в губы поцелую  
И в этом подкрепление смерть найду.

*(Целует Ромео.)*

Какие теплые!.. Я все еще жива..  
Пора кончать. Но вот кинжал, по счастью.  
Сиди в чехле!

*(Вонзает в себя кинжал.)*

Будь здесь, а я умру...

Да, иначе не скажешь: «нет повести печальнее на свете...».

Недаром вот уже много веков зрители плачут на представлении этой трагедии.

Неужели Шекспиру не жаль своих героев? Этого не может быть. Напротив, он их нежно любит. Они милы ему своей чистотой, силой чувства, душевной красотой. Перечтите хоть этот предсмертный монолог Джульетты: сколько в нем боли!

Есть известная история про Бальзака. Пришедший к нему приятель застал писателя в обмороке. Бальзак почти сполз с кресла, и пульс его прощупывался едва-едва.

— Скорее за доктором! — закричал этот приятель. — Господин Бальзак умирает!

От его крика Бальзак очнулся. Глядя на приятеля глазами, полными самого настоящего горя, он прошептал:

— Ты ничего не понимаешь. Только что умер отец Горио...

Описывая смерть своего любимого героя, каждый настоящий писатель переживает ее как личную, кровную, реальную потерю. По выражению одного литератора, описывать смерть героя — это значит примерять свою собственную смерть.

Мы почти ничего не знаем о жизни Шекспира, но не было бы ничего удивительного, если бы вдруг обнаружилось воспоминание его современника о том, что, описывая смерть Джульетты, или Отелло, или Гамлета, он переживал их гибель так же тяжело, как Бальзак пережил кончину отца Горио.

Но тогда зачем же Шекспир так суров и с Джульеттой, и с ее Ромео? Зачем, в особенности если и ему самому все это давалось очень нелегко? Разве не лучше было бы, если бы судьбы любимых героев сложились совсем иначе, благополучно?

На этот вопрос был однажды дан очень уверенный ответ: — Разумеется, лучше!

Дело было так.

Один молодой англичанин, некто сэръ Оливер Мендвилль, живший чуть позже Шекспира, путешествовал по Италии. И, застигнутый непогодой, был радушно принят в доме сельского священника.

Слово за слово, и речь зашла о городе Вероне, том самом, где и протекли печальные события, описанные в трагедии Шекспира, и откуда, как выяснилось, родом хозяин дома. Англичанин, чтобы сделать приятное гостеприимному священнику, сказал ему, что у них в Англии Верону называют городом Джульетты.

Священник безмерно удивился:

— О какой Джульетте вы говорите?

— О Джульетте Капулетти, — пояснил сэръ Оливер. — У нас, видите ли, есть такая пьеса... некоего Шекспира. Превосходная пьеса. Вы ее знаете, падре?

— Нет, но постойте... Джульетта Капулетти... Джульетта Капулетти... — забормотал священник, — ее-то я должен был знать. Я зааживал к Капулетти с отцом Лоренцо...

Теперь пришла очередь удивиться сэру Оливеру:

— Вы знали монаха Лоренцо?

— Еще бы, — самодовольно ответил священник. — Ведь я, синьор, служил при нем министрантом. Погодите, не та ли это Джульетта, что вышла замуж за графа Париса? Эту я знал. Весьма набожная и превосходная была графиня Джульетта. Урожденная Капулетти, из тех Капулетти, что вели крупную торговлю бархатом.

— Это не она, — сказал сэръ Оливер. — Та, настоящая Джульетта, умерла девушкой и притом самым прежалостным образом, какой только можно себе представить.

— Ах, так, — отозвался священник. — Значит, не та. Джульетта, которую я знал, вышла замуж за графа Париса и родила ему восемь детей. Примерная и добродетельная супруга, молодой синьор, дай вам бог такую. Правда, говорили, будто до этого она сходила с ума по какому-то юному шалопаю. Эх, синьор,

о чем не болтают люди? Молодость, известно, не рассуждает, и все-то у них сгоряча...

Вы, наверное, уже догадались, что «юный шалопай» — не кто иной, как Ромео.

Да, так оно и есть: по словам священника, на самом деле все было совсем иначе, чем в трагедии Шекспира. Оказывается, Ромео вовсе не убил графа Париса, как о том рассказывает Шекспир, а только ранил. И не был сослан в Мантую, а сам бежал туда, спасаясь от гнева мстителей.

Напрасно англичанин уверяет священника, что он сам все видел собственными глазами: ведь он сидел в театре в первом ряду и точно знает, что Ромео принял яд, а Джульетта закололась. Священник и слушать его не хочет.

Он даже рассержен:

— И что вам в голову лезет! Удивляюсь, кто это пустил подобные сплетни. На самом деле Ромео бежал в Мантую, а бедняжка Джульетта от горя чуть не отравилась. Но между ними ничего не было, просто детская привязанность: да что вы хотите, ей и пятнадцати-то не было. Я все знаю от самого Лоренцо, молодой синьор... После этого Джульетту отвезли к тетке в Безенцано, на поправку. И туда к ней приехал граф Парис — рука его еще была на перевязи. А вы знаете, как оно получается в таких случаях: вспыхнула тут между ними самая горячая любовь. Через три месяца они обвенчались... Вот, синьор, как оно в жизни бывает!

Казалось бы, сэр Оливер, который плакал на представлении трагедии «Ромео и Джульетта», должен быть рад, узнав, что на самом деле все кончилось мирно и славно: ведь, по словам священника, и Ромео в конце концов успокоился, влюбившись в Мантуе в другую девушку.

Но англичанин не радуется. Он огорчен.

— Не сердитесь, падре, — говорит он, — но в той английской пьесе все в тысячу раз прекраснее.

Однако священник никак не может с ним согласиться.

— Прекраснее! — сердито фыркает он. — Не понимаю, что тут прекрасного, когда двое молодых людей расстаются с жизнью. Жалко было бы их, молодой синьор! А я вам скажу — гораздо прекраснее, что Джульетта вышла замуж и родила восьмерых детей, да каких детишек, боже мой, словно картинки!

...Как вы уже поняли, разговор, который мы тут привели, отнюдь не документален. Он заимствован нами из рассказа Ка-

рела Чапека, который называется так же, как и трагедия Шекспира: «Ромео и Джульетта».

Создавая своих Ромео и Джульетту, Шекспир пересказывал по-своему старинную легенду. Мы с вами так никогда и не узнаем, как все это было «на самом деле» — как у Шекспира или как у Чапека. Да и было ли вообще.

Однако с тем, что говорит старый священник, так и тянет согласиться. Разве и вправду не было бы гораздо прекраснее, если бы Джульетта не умерла в ранней юности, а прожила долгую жизнь и стала матерью восьмерых детей? И вообще, как можно даже сравнивать, что лучше: счастливый финал или трагическая развязка? Долгая жизнь или ранняя смерть?

Великий английский ученый Чарлз Дарвин уже в самом конце своей долгой жизни, в глубокой старости написал автобиографию. Он назвал ее так: «Воспоминания о развитии моего ума и характера». В одной из глав этих «Воспоминаний» Дарвин признается:

«...В школьные годы я с огромным наслаждением читал Шекспира, особенно его исторические драмы... Но вот уже много лет, как я не могу заставить себя прочитать ни одной стихотворной строки; недавно я пробовал читать Шекспира, но это показалось мне невероятно, до отвращения скучным. С другой стороны, романы, которые являются плодом фантазии, хотя и фантазии не очень высокого порядка, в течение уже многих лет служат мне чудесным источником успокоения и удовольствия, и я часто благословляю всех романистов. Мне прочли вслух необычайное количество романов, и все они нравятся мне, если они более или менее хороши и имеют счастливую развязку, — нужно было бы издать закон, запрещающий романы с печальным концом...»

Вот видите! Даже такой серьезный человек, как Дарвин, тоже предпочитал читать книги со счастливым концом.

Зачем же тогда Шекспир написал эту свою повесть, печальнее которой нет на свете? Почему он не пощадил своих юных героев? Зачем позволил он своему Отелло задушить ни в чем не повинную Дездемону? Почему дал умереть гениальному Гамлету и благородной Корделии? Зачем вообще авторы разных книг, как часто говорят о них читатели, «пишут о тягелом»?

## АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ БАШМАЧКИН И ДЖИММИ ВАЛЕНТАЙН

Давным-давно в городе Петербурге жил бедный чиновник.

Больше всего на свете он любил птичью охоту, и самой сокровенной его мечтой было купить хорошее ружье работы знаменитого парижского мастера Лепажя. Но ружье стоило двести рублей ассигнациями — сумма для нашего чиновника совершенно несметная.

Все-таки он скопил эту сумму. Скопил с колоссальным трудом, отказывая себе в самом необходимом, перегружая себя сверхурочной работой. И, купив ружье, счастливый, отправился в маленькой лодке охотиться на Финский залив. Драгоценное ружье лежало на носу лодки, а он сам находился в таком самозабвении, что и не заметил, как густой тростник стянул ружье в воду и оно утонуло.

Потеря ружья произвела на чиновника такое страшное действие, что он слег и чуть было не умер. От смерти его спасли товарищи, которые, узнав про его беду, собрали ему двести рублей.

История эта как-то была рассказана в одной компании, и все, слушая ее, дружно смеялись. Не рассмеялся только один из присутствующих.

Это был Николай Васильевич Гоголь.

Спустя некоторое время он написал повесть «Шинель».

Как вы помните, герой этой повести Акакий Акакиевич Башмачкин — тоже бедный чиновник, и он тоже одержим несбыточной при его бедности мечтой. Разница лишь в том, что он мечтает не о дорогом ружье, а о новой шинели. И так же, как счастливый обладатель ружья теряет его в первый же день, Акакий Акакиевич лишается своей шинели в первый же вечер.

Но в жизни все окончилось благополучно, а в повести Гоголя — самым трагическим образом. Потрясенный потерей, Акакий Акакиевич умирает.

А вот совсем другой случай.

В тюрьме маленького американского города Колумбус (штат Огайо) отбывал заключение известный в уголовном мире взломщик сейфов Дик Прайс. Он сидел в тюрьме уже шестнадцать лет, но сидеть ему предстояло еще долго. И вдруг забрезжила надежда на спасение!

Властям понадобилось срочно открыть сейф, в котором хранились важные государственные документы. Сейф отпирался с

помощью очень сложного шифра, но шифр этот был потерян. Взорвать сейф динамитом? Об этом подумывали, но отказались от такого решения: динамит не пощадил бы не только сейф, но и сами документы. И вот Дику Прайсу пообещали свободу, если он сумеет открыть сейф, не повредив документов.

Дик Прайс произвел над собой мучительную операцию. Он спилил ногти на пальцах так, что добрался до самых нервов. Зато пальцы его стали чувствительными настолько, что он ощущал самое незаметное дрожание механизма сейфа.

Сейф был открыт!

Однако обещанной свободы Прайс так и не получил. Потрясенный обманом, он заболел и умер.

Свидетелем этой истории был товарищ Прайса по заключению, некто Билли Портер. Через несколько лет он стал писателем и прославился под именем О. Генри.

В одном из своих рассказов О. Генри использовал историю Дика Прайса. Герой рассказа, известный в уголовном мире взломщик Джимми Валентайн, выйдя из тюрьмы, влюбился в хорошенькую дочку банкира. Она его тоже полюбила, родители дали согласие на их брак, так как они и не подозревали о профессии своего будущего зятя, а сам он твердо решил с этой профессией навсегда распрощаться.

И вот когда Джимми Валентайн (который именовал себя теперь не Джимми Валентайном, а Ральфом Спенсером) перед самой свадьбой нес в элегантном чемоданчике набор инструментов взломщика, чтобы отдать их своему бывшему коллеге (не выбрасывать же такую драгоценность!), в этот самый момент случилась беда.

Маленькая сестренка его невесты, играя, забралась в громадный банковский сейф и захлопнула его изнутри. Семья была в ужасе: девочка вот-вот должна была задохнуться, а открыть сейф не представлялось никакой возможности.

Впрочем, для Джимми это не составило бы большого труда. Но ведь никто не догадывался о его способностях, а сам он, разумеется, меньше всего хотел обнаружить их перед невестой и всей ее родней. К тому же Джимми знал, что его давно разыскивает полиция за прежде совершенные преступления.

На карту были поставлены любовь и свобода.

Но Джимми недолго колебался. Он властно приказал всем отойти в сторону, открыл чемоданчик со своим знаменитым на-

бором инструментов, и через десять минут, побив собственные рекорды, открыл сейф. Девочка была спасена.

Сделав свое дело, Джимми Валентайн надел пиджак, собрал инструменты и, стараясь не глядеть на свою любимую, молча направился к дверям. И, едва выйдя из дома, столкнулся с сыщиком, преградившим ему дорогу...

Как видите, и О. Генри довольно основательно играет на наших нервах. Мы уже начали сочувствовать благородному Джимми, пожертвовавшему своим счастьем ради спасения девочки. И конечно, нам будет жаль, если сыщик сейчас заберет его и все его надежды рухнут.

Но О. Генри великодушно избавляет нас от необходимости переживать за незадачливого жениха.

Увидев сыщика, Джимми грустно усмехается.

— Здравствуй, Бен! Добрался-таки до меня! Ну что ж, пойдем. Теперь, пожалуй, уже все равно.

Но сыщик ведет себя довольно странно.

— Вы, наверное, ошиблись, мистер Спенсер, — говорит он. — По-моему, мы с вами незнакомы. Вас там, кажется, дожидается экипаж...

И, повернувшись, сыщик невозмутимо удаляется...

О. Генри, написав этот рассказ, совершил нечто прямо противоположное тому, что сделал Гоголь. Истории, которая в жизни закончилась трагически, болезнью и смертью Дика Прайса, он придал трогательно-сентиментальный, наиболее лучший конец. В жизни восторжествовали обман и жестокость. В рассказе — взаимное благородство. Здесь все словно соревнуются в благородстве, побивая рекорды друг друга.

Только что Джимми, казалось, проявил верх самопожертвования, отказавшись от своего счастья, как сыщик немедленно превосходит его в благородстве, отпуская на свободу преступника и нарушая — может быть, тоже не без риска для себя — свой профессиональный долг. Нет сомнений, что это соревнование еще продолжится, и папаша невесты (не говоря уж о ней самой) простит Джимми Валентайну его прошлое и в их семействе воцарятся любовь, мир и благодать.

О. Генри хотел утешить своего читателя, внушить ему счастливую, хотя — увы! — и ложную веру в благополучный исход едва ли не всех жизненных трагедий.

А Гоголь?

Он, напротив, хотел растревожить читателя, потрясти



его душу ужасом перед жестокостью и несправедливостью жизни.

Гоголевский Акакий Акакиевич, если уж слишком невыносимой казалась ему та или иная шутка его сослуживцев, произносил одну и ту же фразу:

— Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?

И фраза эта так пронзила сердце одного из насмешников, что, как пишет Гоголь, «долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, со своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой». И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...»

А ведь то, что сказано здесь о «бедном молодом человеке», имеет самое непосредственное отношение и к нам с вами, к читателям гоголевской «Шинели»!

Переживая драму чиновника Башмачкина, такого далекого от нас и по времени и по своей сущности, мы невольно задумываемся и о себе, о своих отношениях с людьми, о своей вине перед ними.

«Я брат твой» — такие слова звенели для бывшего обидчика Акакия Акакиевича в его несмелой жалобе. Того же Гоголь хотел и от нас. Да и не только Гоголь. Нет, совсем не зря Проспер Мериме заставил своего Мержи совершить страшную оплошность: застрелить своего родного брата Жоржа. Ведь, в сущности, какая разница, кого из католиков убьет Мержи, своего ли брата или кого-то, не состоящего с ним в родстве? Ведь и тот, другой, — тоже чей-нибудь брат, у него так же бьется сердце, как у Жоржа, и о нем так же будут тосковать его родные.

Личная трагедия братоубийцы Мержи открыла для нас трагедию общую: ради фанатических предрассудков гибнут люди, которые могли бы жить в мире, быть братьями друг другу...

Вот какие мысли приходят при чтении Проспера Мериме или Николая Васильевича Гоголя. Мысли нелегкие, беспокойные, будоражащие душу.

Но ведь и Дюма и тем более О. Генри, как мы уже говорили, привлекают нас не только увлекательными приключениями, не

только острыми поворотами сюжета. (Хотя эти свойства книг Дюма и О. Генри тоже приманивают к ним читательские сердца.) Дюма пробуждает в наших сердцах восхищение благородством, бескорыстием, бесшабашной удалей своих героев. Сыщик, позволивший ускользнуть Джимми Валентайну, восхищает нас своим великодушием. Конечно, люди редко так поступают в жизни. Но разве плохо было бы, если бы они так поступали почаще?

Горький рассказывает в своей повести «В людях» о том, как много он прочел в юности разных французских романов о «красивой жизни, полной безумных подвигов, пурпурового благородства, сказочных удач». И о том, как он на всю жизнь остался благодарен этим книгам:

«Рокамболь учил меня быть стойким, не поддаваться силе обстоятельств, герои Дюма внушали желание отдать себя какому-то важному, великому делу».

Как видите, Горький был благодарен книгам Дюма не только за полученное удовольствие, не только за счастливые минуты отдыха.

Ну, а если бы даже он был им благодарен только за это? Разве этого мало? Вот ведь и Чарлз Дарвин не постеснялся открыто сказать, что ищет в литературе лишь «успокоения и удовольствия».

Так почему же тогда мы так уверенно согласились с Эмилем Золя, который считал, что романы Дюма даже сравнивать нельзя с книгами Мериме, Стендаля, Бальзака? Почему так решительно заявили, что Гоголь выше, чем О. Генри?

Может быть, каждый из этих писателей просто хорош по своему? И незачем выяснять, кто из них лучше? И незачем обижаться, что Александру Дюма собирались поставить памятник раньше, чем Бальзаку?

## ЕСЛИ ЗАВТРА ВОЙНА...

Когда началась Великая Отечественная война, молодой поэт Михаил Кульчицкий, которого многие считали надеждой нашей поэзии, учился на последнем курсе Литературного института. Но слушать лекции о литературе, когда враг подходил к Москве, ему было невмозможно. Кульчицкий бросил институт и поехал корреспондентом во фронтовую газету. Однако и этого ему было мало. Он хотел воевать с оружием в руках и добился того, что его приняли в пехотно-минометное училище.

В середине декабря 1942 года младший лейтенант Кульчицкий уже ждал боевого назначения. Ему дали небольшой отпуск. Он собирался встретить новый, 1943 год вместе с товарищами по институту. Но утром 26 декабря пришел к ним и сказал:

— Сегодня нас отправляют на фронт.

В этот день он написал такие стихи:

Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник!  
Что? Пули в каску безопасней капель?  
И всадники проносятся со свистом  
вертящихся пропеллерами сабель?  
Я раньше думал: «лейтенант»  
звучит «налейте нам».  
И, зная топографию,  
он топает по гравиию...

Ирония этих строк обращена к самому себе. Наивный фантазер, для которого пули были не опаснее капель дождя, — это же он сам, Кульчицкий. Вернее, таким он был еще совсем недавно. А завистником он назвал себя потому, что, как и все его сверстники, сызмала мучительно и страстно завидовал тем, кому выпало счастье воевать в гражданскую.

Ярослав Смеляков, поэт, бывший всего на несколько лет старше Кульчицкого, так вспоминал о своих и его сверстниках:

В то время встречались не только в столице,  
вздыхали в десятках ячеек страны  
те юноши, что опоздали родиться  
к тачанкам и трубам гражданской войны.

Те мальчики храбрые, что не успели  
пройти — на погибель буржуйам всех стран! —  
в простреленном шлеме, в пробитой шинели,  
в литавры стуча и гремя в барабан.

Вот таким мальчиком был и Кульчицкий.

Один из его друзей вспоминает:

«Кроме стихотворений Кульчицкого у меня сохранилось характерное для него письмо... В конце письма нарисован — как бы вместо подписи — красноармеец в шлеме времен гражданской войны...»

Этот островерхий шлем был их общим символом веры.



сцами выходить из окружения и выбивать врага из московских предместий. А песня весело уверяла их, что победа будет легкой, что «на вражьей земле мы врага разгромим малой кровью, могучим ударом».

Дело, однако, было не только в этой песне.

Еще задолго до того, как она родилась на свет, ребята двадцатых годов взахлеб зачитывались книгами о гражданской войне, в которых такие же, как они, мальчишки и девчонки сражались с беляками, окружали и уничтожали целые войсковые соединения, обводили вокруг пальца туповатых и недотепистых офицеров и генералов.

Пожалуй, самой знаменитой книгой этого рода были «Красные дьяволята» Павла Бляхина. По ней был снят кинофильм, пользовавшийся ошеломляющим успехом; между прочим, недавно герои этого фильма пережили свое, как говорится, второе рождение и триумфально проскакали по экранам под именем неуловимых мстителей.

Взрослые пожимали плечами, недоумевая, с чего вдруг именно эти, неправдоподобные, не выдерживавшие никакой критики с точки зрения логики книжки и фильма завоевали сердца ребят. А загадка объяснялась просто.

Давно замечено, что дети особенно любят такие книги, где самая ответственная роль выпадает на долю их сверстников. Где, скажем, в роковую минуту, когда пасуют отчаянные храбрецы, когда благодушествует, не подозревая об опасности, умудренный опытом капитан, неожиданным героем, спасающим всех от гибели, оказывается какой-нибудь корабельный юнга. Джим Гокинс из «Острова сокровищ». Или Роберт из «Детей капитана Гранта». Или Дик Сэнд, знаменитый пятнадцатилетний капитан.

Да и вообще все дети (и не они одни) до смерти любят книги «с хорошим концом». И разве они не правы по-своему? Разве же плохо, что «красные дьяволята» или «неуловимые» из всех передраг выходят не только живыми и невредимыми, но и неизменными победителями?

Конечно, неплохо! Ведь радуемся же мы с вами столь же неизменным победам мушкетеров Александра Дюма!

Но давайте попробуем пойти немного дальше. Давайте зададим себе еще несколько вопросов:

— А разве плохо было бы, если б и в других знаменитых книгах, ну хоть о той же гражданской войне, все кончалось бы

благополучно? Например, если бы отряд Левинсона не попал в засаду, а ловко вышел бы из нее и ударил на врага с тыла? Ведь тогда название фадеевского романа «Разгром» относилось бы уже не к нашим, а к врагам — колчаковцам и японским интервентам. И что, если бы Чапаев не потонул в тяжелых волнах Урала, а продолжал громить беляков? Или если бы в «Школе» Гайдара партизан Чубук не погиб, да еще по вине Бориски Горикова? Если бы тот же Бориска, как какой-нибудь «красный дьяволенок», сумел бы всех перехитрить и вызволить Чубука? Да еще взорвать вместе с ним белый штаб?..

Спросим себя еще и вот о чем:

— Неужели, если бы все эти книги кончались так, как мы это себе вообразили, случилась бы какая-нибудь беда? Неужели от этого хоть что-нибудь изменилось бы в жизни и судьбе их читателей?

Да. Изменилось бы. И не «хоть что-нибудь», а очень многое.

Не исключено даже, что жизнь кое-кого из этих читателей могла повернуться иначе. Тяжкие испытания, доставшиеся им, могли бы оказаться непосильными для их неокрепших душ. И кто знает! Может, иная душа сломалась бы под этой тяжестью. С ней произошло бы примерно то же, что случилось с душой Павла Мечика, героя фадеевского «Разгрома». Ведь падение Мечика, если помните, началось как раз с таких «пустяков»:

«В тот же день Мечик стал равноправным членом отряда.

Окружающие люди нисколько не походили на созданных его пылким воображением. Эти были грязнее, вшивей, жестче и непосредственней. Они крали друг у друга патроны, ругались раздраженным матом из-за каждого пустяка и дрались в кровь из-за куска сала. Они издевались над Мечиком по всякому поводу — над его городским пиджаком, над правильной речью, над тем, что он не умеет чистить винтовку, даже над тем, что он съедает меньше фунта хлеба за обедом.

Но зато это были не книжные, а настоящие, живые люди...»

Весь путь Мечика и постыдный конец этого пути говорит о том, какая беда может случиться с человеком, особенно молодым, если слишком глубокой окажется пропасть между его книжными представлениями о жизни и ею самой, суровой, неприкрашенной.

— Да! А как же Кульчицкий? — вполне может возразить нам придирчивый читатель. — Вы же сами говорили: его книж-

ные представления о войне тоже ведь сильно отличались от того, что он увидел своими глазами. Но это же не помешало ему стать настоящим солдатом!

Что ж, это верно. Кульчицкий хорошо воевал и пал смертью храбрых. Но, во-первых, человека воспитывают не только книги, но семья, общество. А во-вторых, Кульчицкий — это видно по его стихам — еще до того, как побывал в бою, уже ясно сознавал, что «война совсем не фейерверк».

Вот что писал Кульчицкий за два года до начала Отечественной войны: «Военный год стучится в двери». И предвидел собственную судьбу: «На двадцать лет я младше века, но он увидит смерть мою».

Не хуже Кульчицкого это знали и его товарищи. Когда читаешь довоенные, часто еще не очень умелые стихи молодых поэтов, павших в боях с фашизмом, то и дело натыкаешься на строчки, исполненные ясного предчувствия своей судьбы:

Мы были высоки, русоволосы,  
Вы в книгах прочитаете, как миф,  
О людях, что ушли, не долюбив,  
Не докурив последней папирсы...

Так сказал о себе товарищ Кульчицкого — Николай Майоров. А вот что писал еще один их сверстник, Павел Коган:

Мы, лобастые мальчики невиданной революции.  
В десять лет мечтатели,  
В четырнадцать — поэты и урки,  
В двадцать пять — внесенные в смертные реляции,

И еще — о «мальчиках невиданной революции»:

Когда-нибудь в пятидесятых  
Художники от мук сопреют,  
Пока они изобразят их,  
Погибших возле речки Шпрее...

Все эти пророчества сбылись. Вот разве что до речки Шпрее дойти удалось не всем. Кто пал на Волге, под Сталинградом. Кто неизвестно где. Как писал тот же Павел Коган:

Нам лечь, где лечь,  
И там не встать, где лечь...  
И, задохнувшись «Интернационалом»,

Упасть лицом на высохшие травы.  
И уж не встать, и не попасть в анналы,  
И даже близким славы не сыскать.

Как же вышло, что безусые юнцы, едва вставшие со школьной скамьи, уже прекрасно знали, что ждет их самих и их страну? А главное, чем объяснить, что они не только догадывались о суровых испытаниях, через которые им предстояло пройти, но и оказались к ним готовыми? Этому много серьезнейших причин, и не последняя среди них — книги.

Да, нравственный облик этих юношей был сформирован и теми книгами, которыми они зачитывались в детстве. Они оказались подготовленными к героической борьбе и потому, что в их детстве были не только «Красные дьяволята». Был «Чапаев» Фурманова, «Разгром» Фадеева, «Тихий Дон» Шолохова, «Школа» Гайдара.

Герой гайдаровской «Школы» — подросток примерно того же возраста, что и герои «Красных дьяволят». Как и «дьяволята», он пробирается на фронт, чтобы воевать с белыми.

Доверчиво рассказывает он о своих планах первому попавшемуся встречному. Но тот оказывается не тем, за кого выдавал себя. И Борис Гориков получает первый жизненный удар. Удар в буквальном смысле: дубинкой по голове.

С трудом очнувшись, он видит над собой холодный взгляд спутника и дубинку, которой тот вот-вот его прикончит.

«Тук-тук... — стукнуло сердце. Тук-тук... — настойчиво заколотилось оно обо что-то крепкое и твердое. Я лежал на боку, и правая рука моя была на груди. И тут я почувствовал, как мои пальцы осторожно, помимо моей воли, пробираются за пазуху, в потайной карман, где был спрятан маузер.

Если незнакомец даже и заметил движение моей руки, он не обратил на это внимания, потому что не знал ничего про маузер. Я крепко сжал теплую рукоятку и тихонько сдернул предохранитель. В это время мой враг отошел еще шага на три — то ли затем, чтобы лучше оглядеть меня, а вернее всего, затем, чтобы с разбега еще раз оглушить дубиной. Сжав задергавшиеся губы, точно распрямляя затекшую руку, я вынул маузер и направил его в сторону приготовившегося к прыжку человека.

Я видел, как внезапно перекосилось его лицо, слышал, как он крикнул, бросаясь на меня, и скорее машинально, чем по своей воле, я нажал спуск».



И вот в этот момент, когда действие достигло наибольшей драматической напряженности, когда читатель с лихорадочной поспешностью стремится узнать, кто кого, и мчаться, не задерживаясь, дальше, — именно тут автор, будто назло читателю, прибегает, как говорят в кино, к замедленной съемке. На несколько страниц разворачивает он описание того, что в действительности заняло какую-то долю секунды.

Враг застывает с дубиной в руке, приготовившись к прыжку, а мы... мы напряженно прислушиваемся к стуку сердца Бориса, мы вместе с ним изо всех сил сжимаем в руке нагретую рукоятку маузера. И странно! Мы вовсе не торопимся. У нас вовсе нет желания поскорее перевернуть страницу и узнать, чем кончилось. Со всей остротой и непосредственностью, на какую мы только способны, мы переживаем душевное состояние героя, впервые ощутившего всю серьезность своих поступков:

«Он лежал в двух шагах от меня со сжатыми кулаками, вытянутыми в мою сторону. Дубинка валялась рядом.

«Убит», — понял я и уткнул в траву отупевшую голову, гудевшую, как телефонный столб от ветра.

Так, в полузабытьи, пролежал я долго. Жар спал. Кровь отлила от лица, неожиданно стало холодно, и зубы потихоньку выбивали дробь. Я приподнялся, посмотрел на протянутые ко мне руки, и мне стало страшно. Ведь это уже всерьез! Все, что происходило в моей жизни раньше, было, в сущности, похоже на игру, даже побег из дома, даже учеба в боевой дружине со славными сормовцами, даже вчерашнее шатанье по лесу, а это уже всерьез. И страшно стало мне, пятнадцатилетнему мальчугану, в черном лесу рядом с по-настоящему убитым мною человеком».

Помните, как мы сравнивали героев Александра Дюма и Проспера Мериме? Помните, как по-разному относились они — и писатели и их герои — к войне и к убийству?

Тут то же самое. «Красным дьяволятам» не может быть страшно. Они щелкают врагов, как орешки. И вся их стремительная, легкая, сверкающая, как фейерверк, борьба похожа на игру.

У Гайдара — совсем другое дело. «Ведь это уже всерьез!»

Война в этой книге вставала перед читателями суровой и страшной. Как «трудная работа». Трудная не только потому, что требует от человека огромного напряжения физических сил. И даже не только потому, что на войне убивают. Еще и потому, что на ней приходится убивать. Ожесточение, злоба, ненависть,

конечно, не проходят бесследно для человеческой души. Они оставляют на ней свои шрамы. Но, как сказал Илья Эренбург, война без ненависти так же безнравственна, как связь между мужчиной и женщиной без любви.

Кто знает? Может быть, когда ребята, сверстники Кульчицкого, Майорова, Когана, зачитывались «Тихим Доном» или «Разгромом», иные взрослые, стремясь оградить их от тяжелых, мучительных переживаний, говорили им:

— Не рано ли? Успеете еще узнать, как сложна жизнь, сколько в ней тяжелого и дурного. И нечего отравлять свою душу этими ядовитыми испарениями. А то еще, того гляди, вырастете скептиками, циниками, пессимистами...

Жизнь показала, что опасения эти были напрасными.

Но, может, то был особый случай? Ведь юность этого поколения была опалена страшной и жестокой войной. А вообще-то, может быть, у подобных опасений есть резон?

Что говорить, все мы от души желаем, чтобы у тех, кто идет нам на смену, жизнь была счастливой и безоблачной. Конечно, жизнь прожить — не поле перейти. У каждого будут свои горести и трудности. Но тогда, может быть, тем более не стоит загодя огорчать человека, да еще подростка, жестокими описаниями того, что было прежде и что, надо надеяться, никогда больше не повторится?

И может, все же не так уж неправы те писатели, которые изо всех сил стараются оградить своих читателей от всяких неприятных и тяжелых переживаний?

### РАВНОСИЛЬНО УТРАТЕ СЧАСТЬЯ...

В одном из самых грустных (и самых светлых) своих стихотворений Пушкин говорит о том, что еще связывает его с жизнью. О надежде встретить любовь. О надежде создать новые произведения. Среди этих заветных желаний есть и такое:

Над вымыслом слезами обольюсь...

Этой способности художника плакать над вымыслом поражался и Гамлет, глядя на вдохновенную игру бродячего актера:

Что он Гекубе? Что ему Гекуба?

В самом деле, что ему Гекуба? И что за дело Бальзаку до какого-то бедного, одинокого старика — отца Горио? Он ему не отец, не брат, не родственник. Да и вообще никакого отца Горио никогда не существовало! Его выдумал, «сочинил из головы» сам Бальзак. Почему же, описывая его смерть, Бальзак испытал такое потрясение?

Ну, положим, Бальзак — это другое дело. За то время, что он работал над романом, он так сжился со своим героем, что ощущал его как бы частью самого себя.

Актер, о котором говорит Гамлет, тоже, как говорится, вжился в образ. Таково уж свойство его профессии.

Но нам-то с вами, простым читателям, нам-то зачем все это?

В одной знаменитой книге рассказывается такая история. Дело было во время первой мировой войны. Молодой офицер познакомился на фронте с хорошенькой медсестрой. Когда он увидел ее впервые, он ничего особенного не почувствовал. Просто ему понравилась ее внешность, и сразу мелькнула мысль, что вот, мол, как славно было бы поухаживать за этой милой девушкой, поболтать с ней, посмеяться, хоть ненадолго забыть о грязных буднях и тяготах войны.

Но неожиданно-негаданно он влюбился в эту девушку. И не просто влюбился, а полюбил ее. Она стала для него самым близким, самым родным человеком. Он уже даже и представить себе не мог, как раньше жил без нее. Он был так счастлив своей любовью, что вся его прежняя жизнь до знакомства с нею казалась ему пустой и бессмысленной.

Но жить ему стало во сто раз страшнее. Раньше он жил беспечно и весело. Были, конечно, и потери. Каждый день гибли люди, среди них были и его друзья. Ну что ж, на то война. В конце концов, завтра это может случиться и с ним самим.

А теперь он впервые узнал, что такое настоящий страх. Он боялся не за себя — за нее.

Жизнь его стала в миллион раз труднее и мучительней, чем прежде. И все же он ни за что не променял бы эту, до предела изматывающую нервы жизнь, на ту, прежнюю.

А потом его любимая умерла.

Боль этой потери была для него нестерпима. И самое страшное было то, что ни за что на свете нельзя было отыскать средство, которое помогло бы ему хоть на миг заглушить эту невыносимую, разрывающую сердце боль. Но даже и сейчас, если бы он спросил себя, не лучше ли было бы, если б он так никогда

и не встретил эту женщину, не полюбил ее, не узнал бы невыносимых мук и страданий, — ответ мог бы быть только один. Нет, ни за что на свете он не согласился бы вычеркнуть все случившееся из своей жизни. Ведь не случись с ним все это, он так и не узнал бы, что такое настоящее счастье...

Так же бывает порой и с книгой. Вы берете ее в руки, чтобы развлечься, забыться, отключиться от дел, получить удовольствие, в лучшем случае слегка пощекотать нервы опасностями и приключениями героев, ни на секунду не забывая, что все это не взаправду, не всерьез, не на самом деле. И вдруг — вы и сами не заметили, как это произошло, — оказывается, что книга, которую вы начали читать, не из тех, которые можно проглатывать в полусне. С ней нельзя забыться. Наоборот, она заставляет проснуться, она открывает глаза на мир. Она ранит, причиняет нестерпимую боль. Тут все всерьез, все взаправду.

Книга уже вошла в вашу жизнь, стала фактом вашей биографии. Вы сроднились с ней. Хотите вы этого или нет, она уже вас не отпустит. И даже если вы в сердцах захлопнете ее и отбросите в сторону, она не оставит вас в покое. Боль и страдания, пережитые ее героями, будут камнем лежать на вашем сердце. И вам будет так же трудно преодолеть эту боль, как если бы она была вашей собственной.

Вот что это значит: «Над вымыслом слезами обольюсь».

У Александра Твардовского есть горькие и прекрасные стихи, начинающиеся рассказом о том, как в раннем детстве, четырехлетним ребенком, он пережил смерть своего деда. Это было первое его столкновение со смертью.

И словно вдруг за некоей чертой  
Осталось детства моего начало.  
Я видел смерть, и доля смерти той  
Мне на душу мою ребячью пала...

И с той поры в глухую глубь земли,  
Как будто путь туда открыт был дедом,  
Поодиночке от меня ушли  
Уже другие проторенным следом...

В январский холод, в летнюю жару,  
В туман и дождь, с оркестром, без оркестра —  
Одних моих собратьев по перу  
Я столькок проводил уже до места.

И всякий раз, как я кого терял,  
Мне годы ближе к сердцу подступали,  
И я какой-то частью умирал,  
С любимым из них как будто числясь в паре...

Так бывает в жизни: каждый близкий человек, навсегда уходящий от нас, как бы уносит с собой частицу нашей души. Провожая его в последний путь (как говорит поэт, «до места»), мы и вправду словно бы примеряем свою собственную смерть.

И пусть не с такой обнаженной остротой, но с тем же горьким сознанием невозвратимой утраты мы с вами как бы всерьез умирали вместе с Андреем Болконским, вместе с юными Ромео и Джульеттой, вместе с Владимиром Ленским и Евгением Базаровым. Да разве перечислишь их всех, тех «выдуманных» героев, чью смерть вы переживали так горько, что могли бы сказать об этом чувстве словами поэта:

И я какой-то частью умирал,  
С любимым из них как будто числясь в паре...

Можно, конечно, попытаться как-то оградить себя от таких неприятных переживаний. Отгородиться от них прочной, непробиваемой стеной, построенной из равнодушия и эгоизма.

В романе Веры Пановой «Времена года» мальчик Саша с ужасом смотрит на лицо женщины, сидящей напротив него. Среди своих знакомых эта женщина считается интересной, а Саше ее лицо кажется отталкивающим до отвращения. Оказывается, эта женщина так боится постареть, что запретила себе смеяться и плакать, чтоб не было морщин. И вот ее лицо, некогда прелестное, превратилось в «неподвижную белую маску с подбритыми и начерченными бровями и кроваво-красным ртом».

Запрещая себе мучиться, страдать, переживать, мы рискуем сделать со своей душой то, что эта женщина сделала со своим лицом.

Без сильных переживаний, без сильных душевных потрясений нет и не может быть настоящего искусства. Великое искусство тем и прекрасно, что оно не только доставляет удовольствие, но и ранит, пронзает душу, заставляет нас испытывать горечь и боль. Тем самым оно заставляет нас чужую боль, чужое горе, чужую трагедию ощутить как свою собственную.

Человек, утративший способность воспринимать великое ис-

куство, рискует превратиться в холодного, бесчувственного эгоиста.

— А как же Дарвин? — спросите вы. — Он, что ли, тоже превратился в бездушного эгоиста?

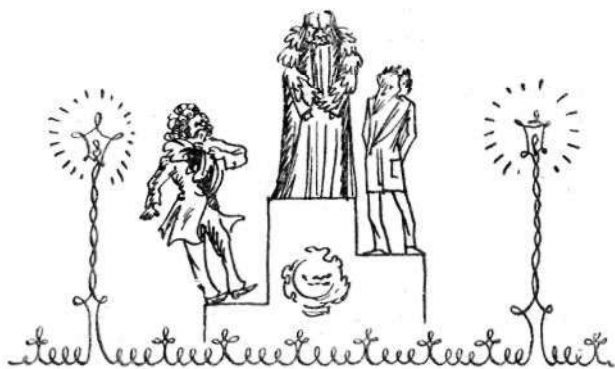
Нет, он не превратился. И доказательством тому могут служить те самые его «Воспоминания», которые мы цитировали.

Рассказав о перемене, которая с ним произошла в пожилом возрасте, Дарвин называет ее «странной и достойной сожаления». Он пишет:

«Кажется, что мой ум стал какой-то машиной, которая перемалывает большие собрания фактов в общие законы, но я не в состоянии понять, почему это должно было привести к атрофии той части моего мозга, от которой зависят эстетические вкусы».

Казалось бы, хоть он и утратил способность воспринимать великую литературу, Дарвин зато оказал человечеству такую огромную услугу, что уж кто-кто, а он мог быть вполне собою доволен. А он вот недоволен. Он прямо говорит, что, если бы ему довелось прожить свою жизнь вторично, он сделал бы все от него зависящее, чтобы такая беда его не постигла. Он заключает эту свою мысль словами, пронизанными поистине трагическим сознанием неправильно прожитой жизни:

«Утрата этих вкусов равносильна утрате счастья».





## РАССКАЗ ДЕВЯТЫЙ

### Мудрец в нем видел мудреца



### ВОЛШЕБНЫЙ АЛМАЗ ФЕИ БЕРИЛЮНЫ

В самом начале «Синей птицы» — знаменитой сказки Мориса Метерлинка — появляется фея. В руках у нее зеленая шапочка с алмазной пряжкой. Алмаз этот, как и полагается во всякой порядочной сказке, не простой. Он — волшебный.

Стоит только надеть зеленую шапочку и повернуть волшебный алмаз феи Берилюны справа налево, как все вещи вокруг чудесным образом оживают. Хлеб, Вода, Сахар, Молоко становятся вдруг живыми существами. Они начинают действовать и даже разговаривать. У каждого из них обнаруживается и сразу проявляется свой характер.

Алмаз феи Берилюны вовсе не наделяет окружающие предметы какими-то особыми, таинственными, волшебными свойствами. Он лишь помогает увидеть их в истинном свете. Увидеть



то, что всем этим вещам свойственно на самом деле, но чего без алмаза простым, невооруженным глазом не увидишь.

Особенно ясна становится эта мысль автора, когда его герои попадают в Страну Воспоминаний.

Там, в этой стране, оказывается, обитают те, кого уже нет в живых. И герои пьесы — мальчик Тильтиль и девочка Митиль — встречаются там со своими умершими бабушкой и дедушкой.

Это вовсе не значит, что Метерлинк решил изобразить в своей сказке евангельский рай, в котором обитают души умерших.

Дедушка и бабушка маленьких героев «Синей птицы» живут в самом обыкновенном крестьянском домике, увитом плющом. Под навесом — ульи, на подоконниках — горшки с цветами, клетка, в которой спит дрозд... Все точь-в-точь так же, как было там, где они жили раньше, когда были еще живы. Можно подумать, что, с тех пор как они умерли, в их жизни решительно ничего не переменялось.

Но вскоре выясняется, что переменялось очень многое. Оказывается, смерть — это все-таки дело нешуточное.

Они теперь больше не живут. Они сидят на лавке перед своим домом, неподвижные, погруженные в глубокий сон.

Но стоит только кому-нибудь из живых про них вспомнить, они тотчас же пробуждаются, расправляют затекшие мускулы, открывают глаза... К ним возвращается жизнь. К сожалению, только на время. До той поры, пока их живые дети, или внуки, или правнуки, или другие близкие люди, оставшиеся там, на земле, снова про них не вспомнят.

Вот почему эта местность, в которой они обитают, называется не раем, не царствием небесным, а просто Страной Воспоминаний.

Очень ясная, глубоко человеческая и мудрая мысль лежит в основе этой простой аллегии. Люди, ушедшие от нас навеки, — не мертвы. Они живы. Живы и будут жить до тех пор, пока будет жить на земле хоть один человек, который их помнит.

О том же и почти в тех же выражениях говорил Пушкин:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит —  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Но вот что странно. Почему Пушкин говорит, что он не умрет до тех пор, пока на земле будет жив хоть один пиит, то есть поэт? Казалось бы, правильнее было бы, если б он сказал, что будет жить до тех пор, пока на земле останется хоть один читатель! Тем более, что в том же стихотворении «Памятник» есть и такие строки:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой  
Тунгус, и друг степей калмык.

Но Пушкин не оговорился. Он сказал именно то, что хотел сказать.

В этих последних строчках речь идет о тех, кто будет помнить и с благодарностью повторять его имя. Но для того, чтобы вновь ожила, пробудилась от вечного сна его душа, этого мало.

Чтобы воскресить душу поэта, заключенную в его стихах, в его «заветной лире», нужно обладать волшебным алмазом феи Берилюны.

Попросту говоря, для этого нужно самому быть хоть немного поэтом.

Разумеется, это не значит, что для этого обязательно нужно уметь самому писать стихи. Поэтом может быть и читатель. Впрочем, «может быть» — это слишком слабо сказано. Должен! Вот правильное слово. А иначе никакого чуда не произойдет. Это все равно, как если бы Тильтиль и Митиль явились в Страну Воспоминаний, не сохрани в своей душе ни малейших следов памяти о своих дедушке и бабушке. Старики так и остались бы сидеть неподвижно на своей скамье перед домом, погруженные в глубокий сон.

Вот в такой же мертвый сон погружены книги — все, даже самые великие, — пока они молча стоят на полках библиотек, за стеклами книжных шкафов. Каждая из них — просто пачка бумаги, сброшюрованной и заключенной в переплет.

Подойдет к полке человек, возьмет книгу, раскроет ее: мертвые черные значки — буквы; буквы составляют слова, слова — предложения. Чуда воскрешения не произошло.

Но вот ту же самую книгу раскрывает другой человек. И все мгновенно меняется. Герои словно пробуждаются от сна, рас-

правляют затекшие мускулы и начинают действовать, говорить, спорить — жить.

Илья Эренбург как-то сказал, что в сердце каждого настоящего художника вонзаются горести, беды, переживания разных людей — вот так же, как к штанам пристают разные колючки.

— Но ведь даже к штанам пристают не все колючки, — добавил он. — Одни прилипают к ним намертво, так что не отдрать. А другие почему-то не пристают к ним вовсе. Очевидно, это зависит от качества ткани, из которой сшиты штаны. Вот так же и с писателями: у каждого писателя — свои «колючки».

То же самое можно сказать и про читателей. У каждого — свои «колючки», свои любимые книги. А человек, у которого такое гладкое, такое отполированное сердце, что ни одна «колючка» к нему не пристанет, не может называться читателем.

— Вот выдумали тоже! — скажете вы. — Чтобы быть читателем, значит, нужно иметь какой-то особый талант? Так, что ли? Ну, мы бы еще согласились с вами, если бы вы это говорили про музыку. Чтобы понимать музыку, нужен музыкальный слух. А он есть не у каждого. Тут ничего не скажешь... Но ведь любая книга состоит из самых обыкновенных слов! Слова-то ведь понимает каждый, кто умеет читать! Значит, каждый, кто умеет читать, имеет право называться читателем...

Звучит довольно убедительно. Но так ли это?

Чтобы вы лучше поняли, какие свойства человеческой души можно назвать читательским талантом, напомним вам одно коротенькое стихотворение. Быть может, оно вам знакомо. Его написал Константин Симонов:

Тринадцать лет. Кино в Рязани,  
Тапер с жестокою душой,  
И на заштопанном экране  
Страданья женщины чужой;

Погоня в Западной пустыне,  
Калифорнийская гроза,  
И погибавшей героини  
Невероятные глаза.

Но в детстве можно все на свете,  
И за двугривенный, в кино,  
Я мог, как могут только дети,  
Из зала прыгнуть в полотно,

Убить врага из пистолета,  
Догнать, спасти, прижать к груди.  
И счастье было рядом где-то,  
Там, за экраном, впереди...

— Подумаешь! — скажете вы. — Только-то и всего? Бот это, значит, и есть ваш особый читательский талант? Да со мною это сколько раз бывало! И не только со мною, а с каждым!

Ну что ж. Это говорит только о том, что в каждом из нас живет искра читательского таланта. Как всякая искра, она может разгореться, а может погаснуть. Но, как всякая искра, она — частица самого настоящего огня.

Ведь тринадцатилетний мальчик, о котором рассказывается в этом стихотворении, проявил то самое необыкновенное свойство души художника, которому так дивился принц Гамлет.

Помните?

...актер приезжий этот  
В фантазии, для сочиненных чувств,  
Так подчинил мечте свое сознание,  
Что сходит кровь со щек его, глаза  
Туманят слезы, замирает голос  
И облик каждой складкой говорит,  
Чем он живет! А для чего в итоге?  
Из-за Гекубы!  
Что он Гекубе? Что ему Гекуба?  
А он рыдает...

Ведь с мальчишкой, о котором говорится в стихотворении Симонова, происходит буквально то же самое. Он смотрит, как на экране разыгрываются «страдания женщины чужой». И вдруг с ним в один миг случается удивительная перемена. Эта «чужая» женщина — уже не чужая ему. Ради нее он готов на все: кинуться в погоню, догнать, убить врага из пистолета. И вот он уже не сидит неподвижно в темном зале, а сам бешено скачет верхом на диком мустанге, судорожно сжимая в руке пистолет.

Именно это и происходит с каждым настоящим, талантливым читателем.

Такой читатель — это человек, проживший не одну, а мно-

жество жизнью. Потому что он был не только самим собой, но еще и Робинзоном, и д'Артаньяном, и Дубровским, и Печориным, и Николаем Ростовым, и Андреем Болконским.

Тут нет ни малейшего преувеличения. Это именно так. Он не просто воображал себя Робинзоном. Он действительно был им. И даже спустя много лет отчетливо помнит, как захолонуло у него сердце, когда он, Робинзон, увидел след голой человеческой ноги на песке, и в мозгу забила страшная мысль: «Значит, я тут не один! Значит, кто-то еще живет здесь, на этом острове, который я уже привык считать только своим!»

Нечто похожее происходит с каждым читателем. Но с каждым по-своему.

Сами подумайте: если я был Робинзоном, и ты был Робинзоном, и он был Робинзоном, так сколько же всего было таких Робинзонов на свете! Ведь не может такого быть, чтобы все читатели — все до одного! — волновались, переживали, боялись совершенно одинаково.

Выходит, на свете было ровно столько Робинзонов, сколько всего было читателей у великой книги Даниеля Дефо. И каждый из этих Робинзонов хоть чем-нибудь да непохож на другого.

Тут вы, наверное, захотите нас поправить:

— Позвольте! Как это так — непохож? В конце концов, ведь все эти читатели не сами выдумывают своего Робинзона. У каждого из них в воображении оживает не кто иной, как тот самый, единственный и настоящий Робинзон Крузо, который был выдуман и описан Даниелем Дефо!

Это, конечно, верно. Но не совсем.

Разумеется, очень многое зависит от автора книги. Очень многое — но не все!

Ведь мы с вами уже говорили, что книга, стоящая за стеклом книжного шкафа, — это всего лишь пачка спрессованной бумаги. Ее герои оживут лишь в тот момент, когда книгу раскроют и начнут читать. И каким окажется этот герой, как он будет воспринимать мир, какие будет испытывать чувства, — это ведь зависит и от того, кто снимет книгу с полки, кто раскроет ее и начнет читать.

Лев Николаевич Толстой однажды задал себе простой вопрос: «Что такое искусство?»

И вот как он на него ответил:

— Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в

том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

«Внешние знаки» могут быть самые разные.

В искусстве писателя — это слова. В искусстве актера — жесты, мимика, голос. В искусстве живописца — краски. В искусстве музыканта — звуки. Но есть нечто общее, объединяющее все эти разные искусства. Общее состоит в том, что произведение искусства способно заразить других людей теми чувствами, которые испытал художник — творец произведения, его создатель.

— Ага! — обрадуетесь вы. — Значит, все-таки главное зависит от автора! Какими чувствами он захочет нас заразить, такие мы и испытаем!

Не совсем так. Вы опять поторопились с выводами.

Если уж мы с вами решили принять определение Толстого, давайте задумаемся как следует в его смысл.

Художник ведь не гипнотизер!

Произведение искусства действительно заражает нас теми чувствами, которые испытал его создатель. Но разве это значит, что мы с вами испытываем его чувства? Те самые, что испытывал он?

Нет, чувства мы можем испытывать только свои. Других у нас с вами нет и быть не может.

Сказать: «Я читал «Гамлета!»» — это значит, в сущности, не сказать почти ничего о том, что вы испытали. Потому что в ваш Гамлет может не иметь ничего общего с моим Гамлетом.

Очень хорошо объяснил это один кинорежиссер. Он снял фильм, в основу которого была положена довольно знаменитая и очень хорошая книга. Когда фильм был закончен и его впервые показывали зрителям, режиссер очень волновался. В своем вступительном слове он так объяснил причину этого волнения.

— В этом зале, — сказал он, — сейчас находится не меньше тысячи человек. И каждый из вас наверняка читал книгу, по которой мы снимали наш фильм. Это значит, что каждый из вас в своем воображении уже создал свой фильм, в котором все не так, как в том, который вы сейчас увидите. Я очень прошу каждого из вас постараться на время забыть этот свой фильм. Или уж по крайней мере не сравнивать тот фильм, который

мы вам покажем, со своим. Потому что такого сравнения наш фильм выдержать не сможет...

Он сказал это не из вежливости. И не из скромности.

Никакой, даже самый талантливый кинофильм не выдержит сравнения с тем «мысленным фильмом», который создает в своем воображении каждый читатель. Потому что создатель кинофильма — режиссер — ограничен в своих возможностях. Он выбирает на роль героя одного актера из десяти или из ста претендентов. Пусть даже из тысячи!

Но допустим, что облик того актера, на котором он наконец остановит свой выбор, как ему кажется, полностью совпадает с его представлением о том, каким должен быть герой его будущего фильма. Все равно, даже и в этом, казалось бы, идеальном случае совпадение не может быть абсолютным.

А у читателя оно всегда абсолютно.

В «фильме», созданном воображением читателя, герой всегда точь-в-точь такой, каким его представляет себе автор этого «фильма», то есть читатель. А ведь каждый читатель представляет себе этого героя по-своему.

Вот почему, ничуть не погрешив против истины, можно сказать, что на свете существовало ровно столько Гамлетов, сколько было читателей, по-своему воспринявших и переживших все то, что переживал и испытывал шекспировский Гамлет.

Тут вы можете возразить:

— И все-таки у каждого читателя Гамлет — это не кто-нибудь, а именно Гамлет! Все его поступки, все его слова — те самые, которые записаны в пьесе Шекспира! Значит, в самом главном все эти разные Гамлеты все-таки друг от друга не отличаются... Не станете же вы доказывать, что режиссер, если захочет, отрицательного героя сможет сделать положительным или, скажем, Гамлета превратить в д'Артаньяна...

Представьте, станем.

Вернее, тут даже и доказывать ничего не придется. Мы просто расскажем вам о том, как это было.

Да, да, не удивляйтесь. Это не только вполне может случиться. Такое уже не раз случилось.

## Я ГАМЛЕТОВ НА СЦЕНЕ ВИДЕЛ МНОГИХ...

У поэта Евгения Винокурова есть такие строки:

Я Гамлетов на сцене видел многих,  
Из тьмы кулис входивших в светлый круг, —  
Печальных, громогласных, тонконогих...  
Промолвят слово — все притихнет вдруг...

Хоть здесь и сказано, что поэт видел на своем веку многих Гамлетов, чувствуется, что в сознании его запечатлелся один, весьма определенный образ. Все виденные им Гамлеты похожи друг на друга как две капли воды. Все они — печальные, тонконогие...

А между тем, если бы вы могли бросить хоть беглый взгляд на длинную, нескончаемую вереницу Гамлетов, «из тьмы кулис входивших в светлый круг» на протяжении столетий, вас прежде всего поразило бы, какие все эти Гамлеты разные. В этой толпе Гамлетов оказались бы блондины и брюнеты, юноши и зрелые мужи, хрупкие, болезненные, чахлые меланхолики и энергичные, полные сил и бешеных страстей здоровяки.

Еще больше удивились бы вы, узнав, как отличаются друг от друга все эти Гамлеты не внешностью, а своими душевными качествами.

Но, прежде чем выхватить из этой толпы, словно лучом прожектора, несколько фигур, давайте призадумаемся над одной загадкой шекспировской трагедии.

Сделав это, мы не совершим ничего оригинального: ведь над этой самой загадкой вот уже несколько столетий ломают головы исследователи. И каждый из них предлагает свое решение, свою отгадку.

Странно, в самом деле...

Уже в самом начале трагедии Гамлету является призрак покойного отца. Он открывает ему страшную тайну. Оказывается, отец вовсе не умер своей смертью, как это было объявлено. Старого короля злодейски отравил его брат Клавдий, ставший теперь мужем матери Гамлета и новым королем.

Причем призрак явился Гамлету не только для того, чтобы открыть ему тайну. Он взывает к мести. Он требует от Гамлета, чтобы тот выполнил свой сыновний долг:



О, слушай, слушай, слушай! Если только  
Ты впрямь любил когда-нибудь отца,  
Отмсти за подлое его убийство.

Казалось бы, уж теперь-то Гамлет знает, как ему поступить.  
К мести взывает всё.

Во-первых, сыновний долг.

Во-вторых, ясное понимание, что только так можно восстановить поруганную справедливость. Отец Гамлета был мудрым, добрым, благородным правителем. Больше того, по словам сына, «он человек был в полном смысле слова». А нынешний король — трус, преступник, подлец.

Есть и третья причина, едва ли не самая веская.

Будь Гамлет самым обыкновенным принцем, наследником престола, у которого подлешим образом отняли его законные права, — и тогда у него было бы предостаточно оснований, чтобы немедленно начать действовать.

Но Гамлет к тому же не совсем обыкновенный принц. Он мудрец, философ, последователь новейших философских учений. Он верит в разум, в добро, в справедливость.

Естественно предположить, что все это должно еще больше побуждать его к действию. Ведь он должен уничтожить не просто своих личных, кровных врагов. В их лице он победит воплощение мирового зла. Он восстановит справедливость. А Гамлет именно так и понимает свою миссию. Преступление, совершенное его дядей, в его глазах не просто чудовищное уродство. Это прямое подтверждение того, что «век расшатался», что «распалась связь времен», что «век вывихнут», то есть рушатся все нравственные устои того мира, в котором он живет. И ему, Гамлету, как бы поручено восстановить распавшуюся связь. Он ясно понимает, что именно на его и ни на чью другую долю выпала эта трудная работа:

Век расшатался — и скверней всего,  
Что я рожден восстановить его!

Одним словом, все ясно. Действовать, действовать и действовать!

Но Гамлет медлит. Он колеблется.

Вместо того чтобы убить гнусного Клавдия сразу же после разговора с призраком, Гамлет на протяжении еще целых четы-

рех актов никак не может решиться на это. Ему подворачивается один удобный случай за другим, а Клавдий все жив.

В сущности, вся трагедия Шекспира — это история бездействия Гамлета. С каждой новой сценой, с каждым новым поворотом событий Гамлет придумывает все новые и новые причины, из-за которых он должен на время отложить свою справедливую месть.

В чем же причина этого странного поведения?

Как мы уже сказали, над этой разгадкой бились лучшие умы почти четырех столетий, прошедших со дня первой постановки «Гамлета». Об этом написано столько книг на языках всего мира, что, как выразился один писатель, они уже совсем придавили бедного принца своей тяжестью. На вопрос о причинах странного и необъяснимого поведения Гамлета пытались ответить писатели, критики, режиссеры, актеры, психологи, историки, юристы, даже врачи-психиатры. К знаменитой трагедии Шекспира существует ни больше ни меньше как 11000 томов комментариев...

Не бойтесь, мы не собираемся посвящать вас во все юридические, психологические, психиатрические и прочие тонкости этой сложной проблемы. Нам это и самим не под силу.

Мы рассмотрим лишь некоторые, наиболее противоречивые, как будто бы даже взаимоисключающие ответы.

У большинства исследователей и исполнителей Гамлета ответ на этот вопрос был очень простой. Гамлет колеблется, он медлит, потому что ему не позволяет действовать его душевная тонкость, его человеческое благородство. Будь его душа погрубей и жесточе, он, не задумываясь, совершил бы все то, что от него требуется.

У других ответ был иной, прямо противоположный. Гамлет медлит и колеблется, говорили они, потому, что он дрянь, тряпка, размазня. У него болезнь воли. Он способен только рассуждать, а не действовать.

Очень последовательно и резко эту точку зрения высказал Иван Сергеевич Тургенев в своей статье «Гамлет и Дон Кихот».

Сравнивая двух великих героев мировой литературы, Тургенев отдает решительное предпочтение Дон Кихоту. Даже знаменитый эпизод, в котором Дон Кихот кидается в бой с ветряными мельницами, приняв их за великанов, — даже эта ситуация, давно уже превратившаяся в поговорку, грустно высмеивающую всякий заведомо бессмысленный поступок, — даже она,

по мнению Тургенева, решительно свидетельствует в пользу Дон Кихота и против Гамлета.

— Кто, жертвуя собою, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, — говорит Тургенев, — тот едва ли способен на самопожертвование. С Гамлетом, — иронически добавляет он, — ничего подобного случиться не может: ему ли, с его пронизательным, тонким, скептическим умом, ему ли впасть в такую грубую ошибку! Нет, он не будет сражаться с ветряными мельницами, он не верит в великанов... Но он бы и не напал на них, если бы они точно существовали...

Тургенев презирает Гамлета. Он говорит, что Гамлеты бесполезны, они никого никуда не способны вести, потому что сами никуда не идут. Он называет Гамлета злым и бесчувственным эгоистом, мозг которого пропитан разлагающим ядом анализа. Он убежден, что такой человек, как Гамлет, не способен любить, да и вообще испытывать какие-либо сильные чувства.

А вот еще одна — уже третья — точка зрения на Гамлета.

Гамлет бездействует, утверждают ее сторонники, потому что он слишком мудр. Своим мощным философским умом он постиг самую суть вещей и явлений и понял, что действовать — бессмысленно.

Убить злодея Клавдия, наказать королеву Гертруду, слишком скоро забывшую отца Гамлета, — все это имело бы смысл, если бы они, Клавдий и Гертруда, и впрямь были бы чудовищами. Если бы люди, подобные им, были болезненным наростом на здоровом теле человечества. О, если бы было так! Тогда Гамлет, не медля ни секунды, своей шпагой, как скальпелем хирурга, вскрыл бы этот нарыв и вернул бы телу здоровье, укрепил расшатавшиеся устои.

Но, говорили сторонники третьей точки зрения, в том-то и несчастье Гамлета, что он слишком, чересчур умен. Он-то прекрасно понимает, что Клавдий — самый обыкновенный человек того мира, в котором ему, Гамлету, приходится жить. А Гертруда — самая обыкновенная женщина. Они — не исключения из правила. Они — правило. Весь мир устроен так, что Клавдий должен торжествовать. Ну, убьет его Гамлет, а что изменится? Ничего. Мир останется прежним. А коли так, зачем же тогда действовать?

Если первый Гамлет должен вызывать полное наше сочув-

ствии, а второй — тургеневский — напротив, самую явную неприязнь, то этот, третий Гамлет пробуждает глубочайшую скорбь. Это самый мрачный, самый пессимистический из всех ответов.

Посмотрев такого «Гамлета», зритель должен прийти к неизбежному выводу, что мир вообще никуда не годится, что он ужасен от начала до конца. Таким он был, таким и останется...

Что ж! Можно понять, как возникло это решение. Как-ни-как в пьесе гибнет не только подлец Клавдий (туда ему и дорога!), но и обманутая, запутавшаяся Гертруда. И бедная Офелия. И наконец, сам Гамлет. Откуда же тут взяться бодрости и веселью? Ведь это — трагедия! Не комедия же, в самом деле...

Но вы, наверное, очень удивитесь, если мы скажем, что в длинной веренице Гамлетов можно отыскать и ничуть не грустного, не меланхолического, не колеблющегося, а именно бодрого и веселого! Да и сам спектакль, в котором появился такой Гамлет, обрел истинно комедийные черты.

19 мая 1932 года в московском театре имени Вахтангова состоялась премьера «Гамлета». Спектакль поставил режиссер Николай Акимов. В роли Гамлета на сцену вышел актер Горюнов.

Вам не слишком трудно будет представить себе, как выглядел этот Гамлет. Все вы, конечно, видели кинофильм «Вратарь». Помните инженера-толстяка Карасика? Вот это и есть замечательный комик Горюнов, акимовский принц Гамлет.

Уж такого-то Гамлета никак нельзя было назвать ни «печальным», ни «тонконогим». У этого бодряка на коротеньких ножках не было ни малейшего желания печалиться. А если бы ему даже и взбрело это в голову, то вряд ли он нашел бы свободное время для этого занятия. Потому что на всем протяжении спектакля Гамлет Горюнова был занят делом: он активно, изобретательно, весело боролся со своими врагами, стараясь вернуть незаконно отнятый у него престол.

— В «Гамлете», — объяснял свой замысел режиссер, — я увидел прежде всего пьесу интриги, пьесу напряженного действия, пьесу, в которой борьба действующих лиц переходит непрерывно из картины в картину...

Акимовский Гамлет талантливо дурачил своих врагов. Он ловко фехтовал. Он был уже совсем близок к победе, и только

нелепая случайность вырвала эту, уже совсем было добытую победу из его сильных и ловких рук.

На знаменитый неразрешимый вопрос — почему Гамлет медлит? — Акимов ответил очень просто.

Если бы все дело было только в мести, Гамлет немедленно прикончил бы Клавдия. Но вся штука в том, что он сам хочет стать королем. А это уже более трудная задача. Тут поневоле приходится рассчитывать, хитрить, не торопясь раскидывать сети.

— Мне представляется, — говорил Акимов, — что месть за отца сопряжена для Гамлета с борьбой за возвращение незаконно отнятого у него престола, а став на этот путь, я должен был признать, что характер Гамлета — характер сильный, действенный, активный. Я должен был показать, как Гамлет борется с захватчиками принадлежащего ему трона, какие методы он применяет, чтобы завербовать друзей и подстегнуть веру друзей колеблющихся, как он ведет себя с врагами...

В спектакле театра Вахтангова никакой призрак Гамлету не являлся. Вместо мрачной сцены явления призрака была забавная сцена розыгрыша. «Призрак» был всего лишь ловкой шуткой, которую Гамлет и его друзья разыграли, чтобы пустить слух о незаконно отнятом престоле. Один из друзей Гамлета появлялся завернутый в большую белую простыню и нес в руках миску с тлеющими угольями, которые светились в темноте, пугая простаков. А чтобы голос его казался более «потусторонним», он брал глиняный горшок и кричал в него.

Шутка удалась великолепно. Враги Гамлета, как самые последние дурни, поверили в реальность этого мнимого призрака.

Что касается Офелии, то с ней Акимов поступил еще решительнее.

У Шекспира Офелия — чистое и невинное создание. Она символ женской преданности, любви и кротости. Не выдержав тяжести, обрушившейся на ее хрупкие плечи, Офелия сходит с ума и тонет в реке.

В акимовском спектакле все это выглядело иначе. Офелия была шпионкой, приставленной к Гамлету королем Клавдием. А трагическая ее гибель объяснялась уже совсем просто. Оказывается, она даже и не думала сходить с ума, а утонула потому, что напилась пьяной.

— Ну, это просто ерунда какая-то! — скажете вы. — Какой

же это «Гамлет»? Акимов просто взял да и написал совсем другую пьесу, не оставив от Шекспира камня на камне... Вот только что имена шекспировские, прежние.

Нет, «другую пьесу» Акимов не написал. Он не вложил в уста героев трагедии Шекспира, в уста Гамлета или Офелии, ни одного своего слова. Он лишь прочел эту старую пьесу по-своему, не так, как ее читали до него. И более того! Это свое прочтение шекспировской трагедии сам он считал единственно правильным!

Взять хотя бы шутку с мнимым призраком. Ведь Акимов ее не просто выдумал. Она родилась у него не из озорства, а после серьезных размышлений, после долгого изучения и текста самой трагедии, и книг, написанных современниками Шекспира.

Если помните, Гамлет у Шекспира произносит монолог:

— Мы откармливаем всех прочих тварей, чтоб откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король, и сухопарый нищий — это только разные смены, два блюда, но к одному столу: конец таков... Человек может поймать рыбу на червя, который съел короля, и поесть рыбы, которая питалась этим червем... Король может совершить путешествие по кишкам нищего...

Акимов резонно решил, что человек, рассуждающий таким образом, вряд ли может верить в загробную жизнь и в существование призраков. Он стал читать книги тех философов и мыслителей, на которых воспитывался и учился Гамлет. Прочел сочинения Эразма Роттердамского. Нашел у него сходные рассуждения. И там же, в сочинениях Эразма, нашел описание того, как два свободомыслящих молодых человека устроили веселый розыгрыш: инсценировали появление духов, чтобы напугать своего знакомого священника, который до смерти этих духов боялся.

Да и то, что Акимов превратил трагедию Шекспира чуть ли не в комедию, тоже не было результатом озорства или недомыслия. Это было сделано совершенно сознательно.

Акимов рассуждал так: во времена Шекспира понятие «трагедия» значило не совсем то, что в наше время. Теперь мы стали связывать со словом «трагедия» представление о чем-то исключительно грустном, говорил он. А в ту эпоху в трагедии чередовались комизм и грусть. Не случайно ведь в том же «Гамлете» так много смешного. Смешны могильщики, смешон Полоний, смешон вертлявый придворный Озрик. Почему бы и Гам-

лету временами не выглядеть если и не смешным, то веселым?..

Короче говоря, как бы ни перегибал палку Николай Акимов, делал он это с совершенно серьезной целью. Он хотел постичь смысл пьесы Шекспира. Ее главный, глубинный, потайной смысл.

И пусть он его не нашел, пусть мы с вами решительно не согласимся с акимовским представлением о «Гамлете», так или иначе мы не можем отказать Акимову в том, что его поиски были именно поисками смысла.

Свой смысл был в каждом из тех Гамлетов, о которых мы вам рассказывали. Во всяком случае, каждый из них появился на свет неспроста: для этого были очень серьезные причины.

В мрачные времена, когда люди потеряли веру в то, что мир можно изменить, появился Гамлет, всем своим поведением утверждавший, что бороться с мировым злом не имеет смысла. Любая борьба кончится тем, что ты погибнешь, а зло все равно будет торжествовать.

Тургенев и его единомышленники верили в то, что со злом надо бороться. Чем бы ни кончилась эта борьба! Даже если не осталось ни малейшей надежды на победу! Отсюда и возникла неприязнь Тургенева к сомневающемуся, колеблющемуся, бездействующему Гамлету.

Советский режиссер Николай Акимов поставил свой спектакль в те времена, когда считалось, что старая трагедия Шекспира, как тогда говорили, «несозвучна нашей эпохе». Эпоха требовала пьес, в которых утверждалась бы вера в конечную победу тех, кто хочет изменить мир. Перечитав Шекспира, Акимов увидел, что Гамлет ненавидит зло, мечтает о справедливости. Вот он и решил превратить Гамлета в борца, чуть ли не революционера.

Были и другие, еще более наивные попытки перетасовать Гамлета на свою сторону, приспособить его к своим целям.

Один критик, например, утверждал, что Гамлет олицетворяет душу немецкого народа. Другой пытался доказать, что Гамлет действительно олицетворяет душу народа — но только не немецкого, а польского. В конце XIX века нашелся даже такой английский писатель, который доказывал, что Гамлет — это Христос, а Офелия — церковь Христова. И смысл пьесы — в их грядущем соединении.

Некоторые писатели не останавливались даже перед тем, чтобы переделать великую шекспировскую пьесу по-своему. Русский поэт Сумароков, живший в XVIII веке, приделал «Гамлету» благополучный конец, завершив пьесу бракосочетанием Гамлета и Офелии.

Четыреста лет — срок огромный. И не мудрено, что каждая эпоха пыталась найти в великой трагедии Шекспира именно тот смысл, который ее больше устраивал.

Но иногда бывает, что о смысле произведения так же бурно, так же горячо и так же непримиримо спорят не разные эпохи, не разные поколения, а современники — те самые люди, про которых и для которых книга была написана.

### **МОЖНО ВЕДЬ СПРОСИТЬ У АВТОРА**

Мы уже однажды рассказывали вам про то, как отозвался Александр Иванович Герцен о романе Тургенева «Отцы и дети»,

— Тургенев, — сказал он, — был больше художник в своем романе, чем думают, и оттого сбился с дороги и, по-моему, очень хорошо сделал — шел в комнату, попал в другую, зато в лучшую.

Герцен был уверен, что Тургенев хотел написать одно, а получилось у него совсем другое:

— Что Тургенев вывел Базарова не для того, чтобы погладить по головке — это ясно; что он хотел что-то сделать в пользу отцов — и это ясно. Но в соприкосновении с такими жалкими и ничтожными отцами, как Кирсановы, крутой Базаров увлек Тургенева, и вместо того, чтобы посечь сына, он выпорол отцов.

Итак, революционеру Герцену роман Тургенева понравился. Он понравился ему потому, что Тургенев в нем «выпорол отцов», то есть сторонников существующего порядка вещей.

Но странное дело! Роман «Отцы и дети», оказывается, привел в восторг и самых отпетых реакционеров. Причем им показалось, что Тургенев в своем романе как раз «посек» сына, то есть осудил и разоблачил революционера Базарова.

Вот как высказался о романе один отставной генерал, верный слуга царя и отечества:



— Признаюсь, я эту дребедень, называемую повестями и романами, не читаю, но куда ни придешь — только и разговоров, что об этой книжке... Стыдят, уговаривают прочитать... Делать нечего, прочитал... Молодец сочинитель! Если встречу где-нибудь, то расцелую его! Молодец! Ловко ошелмивал этих лохматых господчиков... Молодец!.. Придумал же им название — нигилисты! Попросту ведь это значит глист! Молодец! Нет, этому сочинителю за такую книжку надо было бы дать чин, поощрить его, пусть сочинит еще книжку об этих пакостных глистах, что развелись у нас!

Можно, конечно, сказать, что генерал этот был небольшого ума. И это будет чистая правда. Но в том же духе высказывался умнейший и образованнейший друг Тургенева — Павел Васильевич Анненков. Он говорил, что тургеневский Базаров «возбуждает ужас и отвращение», являя собой пример «всякой умственной и нравственной распушенности». Он тоже был в восторге от того, как крепко Тургенев «посек сына».

Но это еще не все.

Оказывается, что и те люди, которые ругательски ругали Тургенева за его роман, тоже делали это по совершенно противоположным причинам.

— Вы ползаете у ног Базарова! Вы только притворяетесь, что осуждаете его! В сущности, вы заискиваете перед ним и ждете, как милости, единой его небрежной улыбки!

Так писал Тургеневу один из его негодующих противников. А вот что воскликнул другой:

— Извините, господин Тургенев, вы написали панегирик «отцам» и обличение «детям»! Да и «детей» вы не поняли, и вместо обличения у вас вышла клевета!

Последняя точка зрения была очень распространена. В сатирическом журнале «Искра» даже была напечатана карикатура, изображавшая Тургенева, тычущего грязную метлу прямо в нос Базарову. На соседнем рисунке тот же Тургенев угодливо сливал из умывального кувшина воду на руки Павлу Петровичу Кирсанову. Подпись под карикатурой прямо говорила, что «детей» Тургенев очернил, вывалял в грязи, а отцов он «умывает, причесывает, старается показать их беленькими, приносит им и мыло, и духи, и благородные щеточки, и гребешочки».

Не менее ядовито высказался по этому поводу поэт Дмитрий Минаев в стихотворном фельетоне «Отцы или дети».

Уж много лет без утомленья  
Ведут войну два поколения,  
Кровавую войну;  
И в наши дни в любой газете  
Вступают в бой «Отцы» и «Дети»,  
Разят друг друга те и эти  
Как прежде, в старину.

Мы проводили как умели  
Двух поколений параллели  
Сквозь мглу и сквозь туман.  
Но разлетелся пар тумана,  
Лишь от Тургенева Ивана  
Дождались нового романа —  
Наш спор решил роман.

Кто ж нам милей: старик Кирсанов,  
Любитель фесок и кальянов,  
Российский Тогенбург?<sup>1</sup>  
Иль он, друг черни и базаров,  
Переродившийся Инсаров —  
Лягушек режущий Базаров,  
Неряха и хирург?

Ответ готов: ведь мы недаром  
Имеем слабость к русским барам —  
Несите ж им венцы!  
И мы, решая все на свете,  
Вопросы разрешили эти...  
Кто нам милей — отцы иль дети?  
Отцы! Отцы! Отцы!

Как видите, спор о романе «Отцы и дети» был нешуточный. Споры о новой, только что вышедшей книге возникают довольно часто. Одним книга нравится, другим — не очень. Все это в порядке вещей. Но тут ведь спорили совсем не о том, хороший или плохой роман написал Тургенев. Спорили о том, что Тургенев хотел сказать своим романом. На чьей он был стороне.

---

<sup>1</sup> Рыцарь Тогенбург — благородный герой баллады Фридриха Шиллера, известной у нас в переводе Жуковского.

Вы скажете:

— А зачем было об этом спорить? Тех, кто спорил о шекспировском Гамлете, еще можно понять. Шекспир давно умер, да и вообще, говорят, даже неизвестно, кто он такой был, этот Шекспир. А Тургенев ведь тогда еще был жив. Взяли бы да и спросили у него: «Что, мол, Иван Сергеевич, вы хотели сказать своим романом?» И все сразу бы стало ясно. Кто же может лучше ответить на этот вопрос, чем сам автор?

Такая возможность у современников Тургенева действительно была. Но ведь она есть и у нас с вами. От Шекспира действительно до наших дней не дошло ни рукописей, ни документов. А Тургенев — это совсем другое дело. Он жил сравнительно недавно. И хотя его тоже уже нет в живых, сохранились его статьи, письма, записанные друзьями разговоры.

Что ж, давайте спросим самого Тургенева.

«Он пуст и бесплоден!» — писал Тургенев о Базарове в письме Каткову.

Казалось бы, яснее не скажешь. Выходит, правы были те, кто считал, будто Тургенев «посек» своего Базарова и решительно стал на сторону «отцов».

Однако, когда поэт Случевский написал, что не видит в Базарове ничего хорошего, Тургенев вступился за своего героя:

«Он честен, правдив и демократ до конца ногтей, — а Вы не находите в нем хороших сторон!»

Тут возникает другое предположение: Тургенев готов признать за Базаровым несомненные достоинства, но душа его к нему не лежит. Он его не любит.

Оказывается, ничего подобного:

«Я любил, сильно любил Базарова... Во все время писания я чувствовал к нему невольное влечение...»

И в другом письме:

«Если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью — если он его не полюбит, повторяю я, — я виноват и не достиг своей цели!».

Ну, наконец-то! Теперь все стало ясно.

Тургенев хорошо видел все недостатки своего героя. Видел, что он груб и бессердечен, чрезмерно резок и сух. Но при этом он его любил и искренне хотел внушить эту любовь читателю.

Однако, если бы мы успокоились, придя к этому выводу, Тургенев нас снова бы озадачил:

«Хотел ли я обругать Базарова, или его вознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу!»

Как видите, от того, что мы обратились за разъяснениями к самому Тургеневу, вопрос яснее не стал. Пожалуй, он даже выглядит теперь еще более запутанным. Выяснилось, что дело обстояло даже еще сложнее, чем это представлялось Герцену. Тургенев не просто «шел в комнату, попал в другую». Не просто хотел сказать одно, а сказал другое. Оказывается, он сам не знал, в какую «комнату» ему идти. И даже когда роман был уже написан, толком не знал, в какой именно «комнате» он оказался. Впрочем, Тургенев искренне пытался ответить на те вопросы, которые ставили перед ним его читатели.

А многие писатели прямо говорили, что они на такие вопросы даже и не подумают отвечать. Не потому, что не хотят, а потому, что при всем желании не смогли бы на них ответить.

Был в начале нашего века такой писатель Федор Сологуб. И вот однажды к нему пришел довольно известный в то время критик Измайлов и попросил, чтобы тот дал ему некоторые разъяснения по поводу смысла одного из его романов.

Сологуб решительно отказался отвечать на вопросы критика. Он сказал:

— Никакого личного комментария автора к своему произведению быть не может. Единственный комментатор писателя — его читатель. Понимание есть дело личного читательского ума...

— Ну, а если один поймет вас так, а другой иначе? — спросил критик.

— Ну и пусть! — хладнокровно ответил Сологуб. — В этом и состоит сила и смысл творчества.

Измайлов был очень возмущен таким ответом. Он написал о своем разговоре с Сологубом целую статью, в которой, между прочим, высказал такую мысль:

«Творческая истина мне казалась и кажется такой же единой, как истина математическая... Есть одно шекспировское понимание Гамлета, и все семьдесят других пониманий будут ложны...»

Измайлов не поверил в искренность Сологуба. Он решил, что писатель отказался ответить на его вопрос из чистого кокетства.

Может быть, какая-то доля истины в этом и была. Вряд ли настоящему писателю может быть совсем безразлично, как поймет его произведение читатель.

Но вот вам еще одна история, случившаяся с писателем, неизмеримо более крупным, чем Федор Сологуб.

У Льва Николаевича Толстого был довольно близкий приятель — Николай Николаевич Страхов. Он был известным в ту пору критиком, философом, публицистом. Толстой относился к нему с большим уважением, советовался, очень дорожил его мнением.

Когда Толстой завершил работу над «Анной Карениной», Страхов прислал ему письмо, в котором высказал все, что думал о романе. Толстой благодарил за откровенное мнение, по обыкновению, просил Страхова и впредь быть с ним совершенно искренним. Но ни словом не обмолвился о том, правильно ли Страхов понял смысл его романа.

Тогда Страхов отправил Толстому новое письмо, в котором прямо задал ему вопрос:

«Я писал к Вам, как я понимаю идею Вашего романа, и спрашивал, верно ли; но Вы мне ни разу ничего не сказали об этой идее (или я не понял?)...»

Толстой ответил так:

«Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала...»

И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, что они знают об этом больше, чем я».

В отличие от Сологуба, Толстой не скрывает, что в его романе есть свой, вполне определенный и ясный ему смысл. Но он не считает возможным выразить этот смысл в статье (как тогда говорили, в «фельетоне»).

Свести смысл романа к точной математической формуле, как мечтал Измайлов, невозможно. Потому что, считает Толстой, объяснить все, что он хотел сказать своим романом, можно лишь одним-единственным способом: взять и написать еще раз весь этот роман, от начала и до конца...

Короче говоря, Толстой решительно отказался выступать в роли толкователя своих произведений.

Но иногда случается и по-другому. Иногда писатель сам охотно выступает с разъяснениями по поводу того, что именно он хотел сказать своей книгой или пьесой. И бывает очень недоволен, если ее понимают не так, как ему бы хотелось.

## ЭТО СОВСЕМ НЕ ТО, ЧТО Я НАПИСАЛ

Когда Антон Павлович Чехов написал свою пьесу «Чайка», он был уже очень знаменитым писателем. И не только знаменитым. Его признавали и ценили самые строгие, самые взыскательные судьи. Даже Лев Николаевич Толстой, не слишком-то жалующий литераторов этого поколения, к Чехову относился совершенно по-особенному, не так, как ко всем другим. А Григорович — один из последних могикан великой русской литературы XIX века — о рассказе Чехова «Холодная кровь» сказал так:

— Поместите этот рассказ на одну полку с Гоголем!

Сказал он это, правда, как величайшую дерзость, почти шепотом, и тут же при этом добавил:

— Вот как далеко я иду...

Но как бы то ни было, ни о ком другом из чеховских современников тогда ничего подобного не говорили. Кроме разве Льва Толстого. В глазах многих Чехов был уже чуть ли не живым классиком: писателем, имя которого в будущем будет стоять рядом с именами величайших писателей России.

Но к пьесам Чехова отношение было совсем другое.

Замечательный русский актер, режиссер, театральный педагог Ленский, прочитав в рукописи «Чайку», прислал Чехову такое письмо:

«Вы знаете, как высоко я ценю ваш талант, и знаете, как вообще люблю вас. И именно поэтому я обязан быть с вами совершенно откровенен. Вот вам мой самый дружеский совет: бросьте писать для театра. Это совсем не ваше дело».

Чехов уже готов был последовать этому совету, но друзья уговорили его отдать пьесу в Петербург.

В Петербурге «Чайку» поставили, и тут произошло нечто ужасное для Чехова.

Пьеса с треском провалилась.

Это был один из самых жестоких провалов в истории театра. На протяжении всего спектакля зрители шикали и злились. Смеялись в самых грустных местах. Зевали там, где, по мысли автора, они должны были улыбаться. Занавес опустился под шиканье зрительного зала.

Вот наиболее характерные выдержки из тогдашних рецензий:

«...точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала».

«...Лица горели от стыда...»

«Со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической, пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа».

«Пьеса невозможно дурна...»

«Это не чайка, а просто дичь...»

Чехов уехал из Петербурга, ни с кем не повидавшись. Своим он послал оттуда такое письмо:

«Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора... Отсюда мораль: не следует писать пьес».

В числе друзей Чехова, которым «Чайка» нравилась, был молодой преуспевающий драматург Владимир Иванович Немирович-Данченко. После провала «Чайки» уязвленный Чехов писал ему:

«Моя «Чайка» имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я, по законам физики, вылетел из Петербурга как бомба. Виныаты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня писать пьесу... Никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу семьсот лет».

Чехов прожил, к сожалению, не семьсот, а всего сорок четыре года. Но страшной своей клятвы он не выполнил и написал еще несколько пьес. А виноват в этом в значительной степени снова оказался все тот же Немирович-Данченко. И не только потому, что он снова и снова подбивал Чехова писать пьесы.

Примерно в то самое время, когда чеховская «Чайка» так ужасно провалилась в Петербурге, драматург Немирович-Данченко познакомился с молодым актером-любителем Константином Сергеевичем Алексеевым. Или, по сцене, Станиславским. И они решили организовать свой театр.

Так возник Московский Художественный театр (МХТ, или, по-нынешнему, МХАТ), одно из самых удивительных явлений русской культуры.

Едва только труппа нового театра была сформирована, Немирович-Данченко обратился к Чехову с просьбой: дать ему для постановки «Чайку». Чехов ни за что не хотел соглашаться. Мучительно переживая свой петербургский провал, он боялся, что просто не выдержит нового потрясения.

Но упрямый Немирович-Данченко в конце концов сумел настоять на своем. Пьеса была поставлена и имела огромный, ошеломляющий, ни с чем не сравнимый успех. Именно с этого дня Московский Художественный театр стали называть Домом Чехова (как Московский Малый — Домом Островского). И именно с той самой поры эмблемой этого театра стала маленькая белая чайка: придя во МХАТ, вы и сегодня увидите ее силуэт на театральном занавесе.

После «Чайки» Чехов написал несколько новых пьес. Каждую из них он писал уже специально для Художественного театра. И премьера каждой новой пьесы приносила ему новый огромный успех.

И вот Чехов закончил последнюю, самую любимую свою пьесу, свою лебединую песню — «Вишневый сад».

Старая рана, связанная с провалом «Чайки», уже давно зарубцевалась. Чехов надеется на успех. Он полностью доверяет режиссеру Станиславскому, ни на секунду не сомневается, что тот сделает с его пьесой все как надо и даже лучше, чем надо:

«...Я подчиняюсь Вам, — пишет он ему, — изумляюсь и обыкновенно сижу у Вас в театре разинув рот. Тут и разговоров быть не может; что Вы ни сделаете, все будет прекрасно, во сто крат лучше всего того, что я мог бы придумать...»

Но когда спектакль был уже готов, когда Чехов увидел свою пьесу на сцене, настроение его резко переломилось.

Сказать, что он был огорчен, разочарован спектаклем, — это все равно, что не сказать ничего. Он был просто убит тем, что ему показали.

«Одно могу сказать, — в отчаянии пишет он же не, — сгубил мне пьесу Станиславский...»

Что же произошло? Неужели снова провал? Такой же, как когда-то в Петербурге с «Чайкой»? Неужели гениальному режиссеру Станиславскому на этот раз изменил его талант, вкус, мастерство? Неужели он не справился с новой чеховской пьесой, поставил ее плохо, неумело? Неужели опять у автора не возникло контакта с актерами, а у актеров со зрителями и занавес опустился под шиканье и свистки всего зрительного зала?

Нет, на этот раз все было совсем не так, как тогда, в Петербурге, с «Чайкой».

Актеры театра буквально молились на своего любимого дра-



матурга. Бережно стремились они донести до зрителя каждую реплику, каждую интонацию, каждый тончайший оттенок, каждую паузу.

И успех был огромный. Толпы москвичей мечтали попасть на спектакль. Счастливицы, которым удалось достать билеты, сидели зажав дыхание. Многие плакали, даже не пытаясь сдерживать слез и не стыдясь их.

Так в чем же дело? Почему, несмотря на этот очевидный и несомненный успех, у Чехова было полное ощущение провала?

Оно возникло у него именно потому, что зрители на спектакле плакали. А он хотел, чтобы они смеялись.

В то время, когда Чехов работал над «Вишневым садом», он был уже женат на Ольге Леонардовне Книппер — одной из ведущих актрис Художественного театра. Он жил в Ялте и почти каждый день писал жене о том, как продвигается работа. Все эти письма сохранились, поэтому мы очень хорошо знаем, что думал сам Чехов про свою пьесу.

Сперва он сообщает о своем замысле лишь в самой общей форме:

«Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная...»

«Минутами на меня находит сильнейшее желание написать для Художественного театра 4-актный водевиль или комедию. И я напишу, если ничто не помешает...»

«А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом...»

С каждым новым письмом чувствуется, что замысел становится все более и более определенным. Постепенно сквозь «магический кристалл» воображения перед Чеховым все отчетливее вырисовываются очертания его будущей пьесы. Теперь уже не остается никаких сомнений: дело движется. Все выходит именно так, как ему и хотелось:

«Если пьеса у меня выйдет не такая, как я ее задумал, то стукни меня по лбу кулаком. У Станиславского роль комическая, у тебя тоже».

«Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная...»

«Пьесу назову комедией...»

«Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...»

И вот после всего этого зрители — поди ж ты! — плачут...

Конечно, Чехов и сам видел, что далеко не все в его пьесе так уж весело. Напротив, в ней очень много грустных событий. Продают имение, в котором прошло детство и лучшие годы главных героев пьесы. Должен погибнуть изумительный вишневый сад. А сад этот к тому же чуть ли не символ всей России. И вот этот-то сад начинают вырубать, когда действие даже еще не закончилось. На глазах у зрителей! Разве не грустно? Разве не печально, что гибнет, разлетается вдребезги вся жизнь героев?

Да, грустно. Веселого мало. Но — по мысли Чехова — эта грусть должна подчеркивать внутренний комизм пьесы. Ведь его герои, считает он, так легкомысленны и пусты, что они даже не способны ощутить все это как драму. Хозяева изумительного имения, «прекраснее которого нет ничего на свете», они довели его до полного краха. И сейчас, когда катастрофа вот-вот разразится, они чирикают, как птички, беззаботно и весело, не в силах задуматься о серьезности происходящего.

Чехов считал, что он написал комедию, фарс, почти водевиль, потому что хотел посмеяться над своими героями.

А Станиславский и Немирович-Данченко заставили зрителей всей душой сочувствовать этим легкомысленным людям, страдать им, плакать над их бедой, которую они сами даже и не в состоянии ощутить как настоящую беду.

Чехов решил, что Станиславский «сгубил его пьесу» не потому, что спектакль оказался плох. Спектакль был хорош. Очень хорош. Просто прекрасен!

Но этот прекрасный спектакль говорил зрителям совсем не то, что хотел им сказать своей пьесой он. Заражал зрителей совсем не теми чувствами, какими он, Антон Павлович Чехов, стремился их заразить.

И вот Чехов прямо, не скрывая своего раздражения, пишет жене:

«Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы...»

Что же произошло? Неужели Станиславский и Немирович-Данченко, уже не раз доказавшие, как глубоко они понимают и тонко чувствуют драматургию Чехова, на этот раз действительно так-таки ничего и не поняли в чеховской пьесе? Неуже-

ли эти гениальные режиссеры, создавшие новый, словно нарочно для Чехова родившийся театр, проделали с чеховским «Вишневым садом» примерно то же, что Николай Акимов проделал с шекспировским «Гамлетом»?

Нет!

В сущности, Чехов спорил не со Станиславским и не с Немировичем-Данченко. Он спорил с самим собой.

Чехов — истолкователь своего замысла спорил с Чеховым-художником. И прав в этом споре был Чехов-художник.

Это совсем не значит, что Чехов, создавая свою пьесу, подобно Тургеневу, «шел в комнату, попал в другую». Такое случается не каждый раз. Но настоящий писатель всегда говорит своим произведением гораздо больше того, что он хотел сказать.

Так бывает с каждым настоящим, полнокровным художественным образом. Даже если писатель начинает рисовать не слишком симпатичного ему человека, он ведь не просто вглядывается в него со стороны. Постепенно он сам проникается его сознанием, его чувствами, его интересами. Он как бы даже на какое-то время сливается с ним, воспринимает личность этого выдуманного им человека как часть своей собственной души.

Вот как говорил про это Иван Сергеевич Тургенев:

— Когда я заинтересовываюсь каким-либо характером, он овладевает моим умом, он преследует меня днем и ночью и не оставляет меня в покое, пока я не отделаюсь от него. Когда я читаю, он шепчет мне на ухо свои мнения о прочитанном, когда я иду гулять, он высказывает свои суждения обо всем, что бы я ни услышал и ни увидел... Иногда я иду даже дальше, как, например, это было с Базаровым. Он так завладел мной, что я вел от его имени дневник, в котором он высказывал свои мнения о важнейших текущих вопросах, религиозных, политических и социальных...

Чехов, надо полагать, не собирался вести дневников от имени Раневской, Гаева или Симеонова-Пищика. Он сперва хотел высмеять их легкомыслие и ничтожество. Но, видимо, сам того не сознавая, постепенно проникся искренним сочувствием к этим жалким людям. И невольно заразил этим сочувствием Станиславского и Немировича-Данченко.

Быть может, режиссеры несколько перестарались и раздули искру этого сочувствия в слишком уж яркое пламя. Но, не будь

в чеховской пьесе этой искры, вряд ли им удалось бы так успешно превратить его «комедию» в лирическую драму.

Каждый читатель находит в художественном произведении то, что хочет найти. Однако ни один читатель не сумел бы найти в произведении то, чего в нем нет.

Как вы, наверное, помните, критик Измайлов считал, что из множества Гамлетов только один имеет право называться настоящим, подлинным шекспировским Гамлетом. А все остальные — это Лжегамлеты, своего рода самозванцы.

— А что? Разве не так? — скажете вы. — Сами же нас познакомили с четырьмя Гамлетами, из которых один — благородный и чистый человек, другой — безвольная тряпка, размазня, третий — мрачный пессимист, а четвертый — бодрый драчун и забияка, разными хитрыми уловками пытающийся вернуть себе трон. Если один из этих Гамлетов настоящий, значит, все остальные — действительно самозванцы! Не может же быть, чтобы все четверо были настоящие!

Действительно, эти четыре датских принца, казалось бы, несовместимы друг с другом. А между тем каждый из них вырос из подлинного шекспировского Гамлета.

Несомненно, правы те, кто видит в Гамлете прежде всего благородство и чистоту. Гамлет у Шекспира и в самом деле лучше всех тех, кто его окружает. И действительно, будь он грубей и жестче, он, наверное, вел бы себя куда решительнее.

Но разве вовсе неправ Тургенев, который упрекал Гамлета в том, что тот уж слишком все рассчитывает, взвешивает, размышляет, анализирует? Разве всего этого нет у Шекспира?

Есть. В этом смысле Тургенев не взвел на Гамлета напраслину. Ведь и сам принц видит в себе этот недостаток и обвиняет себя самого в выражениях, на которые даже Тургенев не решился:

Какой же я холоп и негодяй!..  
Тупой и жалкий выродок, слоняюсь  
В сонливой лени и ни о себе  
Не заикнусь, ни пальцем не ударю  
Для короля, чью жизнь и власть смели  
Так подло...

Не совсем неправы были и те, кто уверял, будто Гамлет бездействует только потому, что ясно сознает: как ни старайся, все

равно ничего не изменишь в этом подло устроенном мире. И такие сомнения посещают принца.

И даже Акимов, как мы уже говорили, весьма существенно искаживший великую трагедию Шекспира, даже он тоже отталкивался от подлинного, настоящего, шекспировского образа. Вот что писал — и вполне справедливо — о шекспировском Гамлете один из исследователей:

«Драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, как он действует. А действует Гамлет более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, со всем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: в первый раз он убивает Полония, во второй раз короля спасает его молитва, в третий раз — в конце трагедии — Гамлет короля убивает. Гамлет с великолепной изобретательностью инсценирует «мышеловку» — спектакль, проверяющий показания тени; Гамлет ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденстерна. Поистине он ведет титаническую борьбу... Гибкому и сильному характеру Гамлета соответствует его физическая природа; Лаэрт — лучший фехтовальщик Франции, а Гамлет его побеждает, оказывается более ловким бойцом...»

Как видите, даже искаженный акимовский Гамлет и тот несет в себе что-то от того Гамлета, которого создал Вильям Шекспир. Но подняться до уровня настоящего, шекспировского Гамлета Акимову не удалось.

Каждый человек может взвалить на себя лишь ту тяжесть, какую он в силах поднять. И точно так же каждый читатель видит в художественном образе лишь то, что он способен в нем увидеть. При этом он невольно его изменяет: расширяет или суживает, углубляет или опошляет. То есть как всякий настоящий творец пересоздает его по образу и подобию своему.

Прекрасно было сказано в предисловии к одной великой книге:

— Вы думаете, что вы судите эту книгу? Нет! Эта книга судит вас!

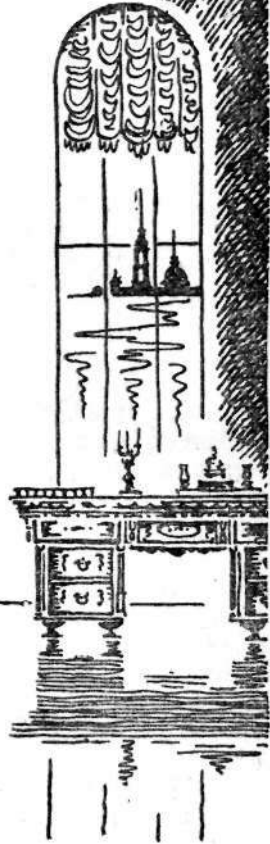
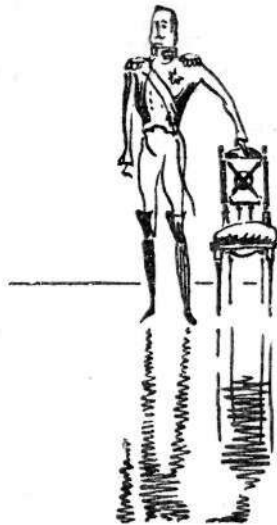
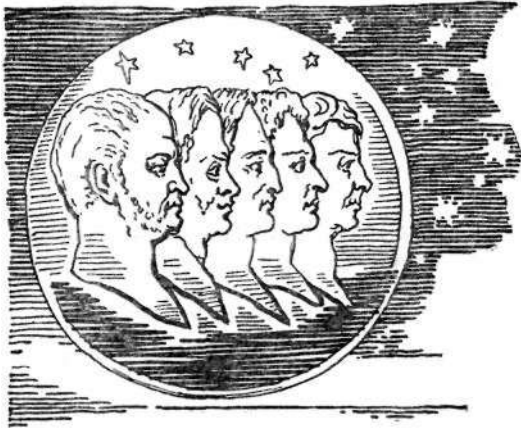
Так оно и есть. Если вы прочли книгу и она оставила вас равнодушным, не спешите сделать вывод, что книга эта недостаточно хороша. Может быть, это вы недостаточно хороши для нее.

Есть такой детский стишок про зеркало, его сочинил Корней Иванович Чуковский:

Мудрец в нем видел мудреца.  
Глупец — глупца, баран — барана.  
Овцу в нем видела овца,  
И обезьяну обезьяна...

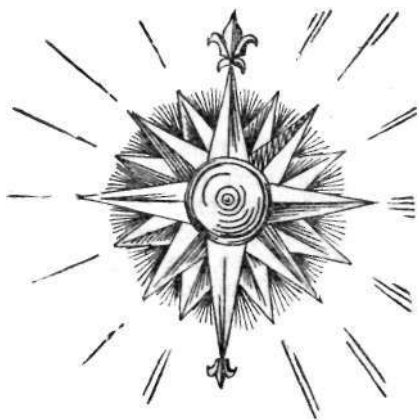
То же самое можно сказать и о настоящем художественном произведении. Каждый в нем находит себя.





РАССКАЗ ДЕСЯТЫЙ

## Второй полюс



### ПИСАТЕЛЬ НА НЕОБИТАЕМОМ ОСТРОВЕ

Помните, мы говорили о том, что в мировой литературе существует около ста пятидесяти Дон Жуанов?

Так вот, все эти Дон Жуаны покажутся вам жалкой горсткой рядом с несметными полчищами Робинзонов.

Один немецкий библиограф взялся сосчитать Робинзонов, которые появились на свет в одной только Германии и только до 1760 года. И то их оказалось сорок. А ведь на свете не одна Германия. Да и прошло с той поры уже больше двухсот лет.

Короче говоря, если бы собрать всех этих Робинзонов, то им не хватило бы не только того острова, на котором жил их родоначальник, герой Даниеля Дефо, но и, пожалуй, целого архипелага.

Среди этих Робинзонов попадались люди самых разных профессий. Робинзоны-моряки. Робинзоны-инженеры. Робинзоны-



врачи. Даже Робинзоны-книгопродавцы и те оказывались на необитаемом острове. Не везло, кажется, только коллегам самих авторов, если, конечно, участь Робинзона можно считать везением. Кого ни разу не заносило на необитаемый остров, так это писателя.

Но в двадцатом веке одному писателю пришлось наконец в голову отправить туда своего собрата.

Это решил сделать Алексей Николаевич Толстой. И вот с какой целью: он хотел выяснить, стал бы писатель на необитаемом острове, в полном одиночестве, как ни в чем не бывало продолжать писать свои романы, драмы, стихи?

Давайте и мы подумаем: стал бы или не стал?

Допустим, тому же Даниелю Дефо пришлось бы в голову надеть своего Робинзона поэтическим даром. Допустим, что этот персонаж мечтал не только о приключениях и о богатстве, но и о литературной славе. Почему бы, в конце концов, и нет?

Если так, то, надо думать, сначала все стихи вылетели бы у Робинзона из головы. Ведь надо и жилище строить, и от диких зверей прятаться, и одежду шить, и охотиться, и ячмень сеять, и коз разводить, и пирогу долбить, и попугая обучать разговорному языку... Мало ли у Робинзона забот? Тут уж не до стихов и не до романов.

Ну, хорошо. А теперь представим себе, что наш Робинзон (именно наш, потому что, напоминая, в отличие от Даниеля Дефо мы еще договорились подарить ему и литературный талант) основательно обжился на своем острове. Прошло уже несколько лет, живет Робинзон в крепком доме, зверей не боится, голода и холода тоже. Может быть, от тоски и одиночества его все-таки потянет к перу и к бумаге?

Алексей Толстой считал, что этого не произойдет ни в каком случае. И не потому вовсе, что у Робинзона нет ни пера, ни чернил, ни бумаги. Это как раз пустяки! Перо ему сделать ничего не стоит, чернила — тоже, а если нужно, то и за бумагой дело не станет. На то он и Робинзон!

Нет, Толстой был уверен, что писать романы и стихи Робинзон не будет совсем по другой причине. Ему не для кого будет писать на необитаемом острове. Ведь писатели пишут свои книги не для себя, а для других людей, то есть для читателей.

«Ваши переживания, ваши волнения, мысли, — обращался Алексей Толстой к такому воображаемому Робинзону-писате-

лю, — претворились бы в напряженное молчание. Если бы у вас был темперамент Пушкина, он взорвал бы вас. Вы тосковали бы по собеседнику, сопереживателю — второму полюсу, необходимому для возникновения магнитного поля, тех, еще таинственных, токов, которые появляются между оратором и толпой, между сценой и зрительным залом, между поэтом и его слушателями.

Предположим, на острове появился бы Пятница или просто говорящий попугай, и вы, поэт, сочинили бы на людоедском языке людоедскую веселую песенку и еще что-нибудь экзотическое для попугая. Это тоже несомненно. Художник заряжен лишь однополюсной силой. Для потока творчества нужен второй полюс — вниматель, сопереживатель: круг читателей, класс, народ, человечество».

Вот к каким решительным и категорическим выводам пришел Алексей Толстой. Выводы эти кажутся настолько несомненными и ясными, настолько неопровержимыми, что сразу же хочется присоединиться к ним всей душой.

В самом деле, ну какой чудак станет сочинять на необитаемом острове, как говорит Алексей Толстой, романы, драмы, стихи? Стихотворцу нужен слушатель. Романисту — читатель. Ну, а уж что касается драм, так они ведь и вовсе пишутся для того, чтобы их в театре ставили. А откуда возьмется на необитаемом острове театр? Ну, допустим, наш Робинзон напишет пьесу. Выстроит для нее сцену. Смастерит даже суфлерскую будку — для попугая. Сам будет бутафором, костюмером, художником, режиссером, актером — это все еще ничего. Такое встречается и не на необитаемом острове. Но кто эту пьесу будет смотреть? Не станет же Робинзон, произнеся монолог, сбегать со сцены и сам себе аплодировать...

Да, дело настолько ясное, что невольно даже возникает вопрос: а стоило ли весь этот огород городить? Затевать весь этот громоздкий и сложный эксперимент, отправлять воображаемого писателя на необитаемый остров, и все это только для того, чтобы прийти к таким простым и самоочевидным выводам?

Стоило ли задавать вопрос, ответ на который и так заранее известен и ясен каждому?

Сейчас вы сами увидите, что стоило.

...У извозчика Ионы Потапова умер единственный сын. Иону томит тоска. Он хочет излить кому-нибудь свое горе, выговориться...

Вы уже догадались, что речь идет о рассказе, который написал Антон Павлович Чехов и который называется «Тоска».

Иона тоскует и потому, что ему бесконечно жаль сына, и потому, что это горе вдруг обнажило для него самого его собственное одиночество. Он живет не на необитаемом острове, а в большом и шумном городе. Вокруг — тысячи людей. Одних седоков за день у него сменяется, может быть, несколько десятков. Казалось бы, выбери из них кого-нибудь посимпатичнее и выговорись, облегчи душу. Тем более, что Ионе многого не нужно. «Слушатель должен охать, вздыхать, причитывать» — вот и все, что от него требуется. Трудно ли найти такого?

Оказывается, не то что трудно, а даже невозможно.

«— А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер.

— Гм!.. Отчего же он умер?»

Вот-вот, кажется, Иона услышит долгожданный сочувственный вздох. Ведь не промолчал барин, заинтересовался... Но не тут-то было.

«Иона оборачивается всем туловищем к седоку и говорит:

— А кто ж его знает! Должно, от горячки... Три дня полежал в больнице и помер... Божья воля.

— Сворачивай, дьявол! — раздается в потемках. — Пovyлазило, что ли, старый пес? Гляди глазами!

— Поезжай, поезжай... — говорит седок. — Этак мы и до завтра не доедем. Подгони-ка!..»

Так кончается одна попытка поведать свое горе. Так же кончаются и все прочие, если не хуже. Иной седок вместо сочувствия выражается кратко и определенно:

«— Все порем... Ну, погоняй, погоняй!.. Старая холера, слышишь? Ведь шею наkostenяю!»

В конце концов, Иона, не найдя среди людей ни единого собеседника, рассказывает свое горе собственной лошади.

«— Жуешь? — спрашивает Иона свою лошадь, видя ее блестящие глаза. — Ну, жуй, жуй... Коли на овес не выездили, сено есть будем... Да... Стар уж стал я ездить... Сыну бы ездить, а не мне... То настоящий извозчик был... Жить бы только...»

Иона молчит некоторое время и продолжает:

— Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг,

скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей все».

Так кончается этот коротенький рассказ.

Чехов подметил здесь одно чрезвычайно важное свойство человеческой природы. Испытав сильное душевное волнение, человек — каждый человек! — ощущает непреодолимую потребность с кем-нибудь поделиться. Потребность эта так сильна, что, не найдя настоящего собеседника, он готов выговориться перед кем угодно. Хоть бы и перед лошадыю.

Впрочем, Ионе даже кажется, что лошадь и есть настоящий собеседник. Он не просто говорит в пустоту, он говорит так, чтобы лошадь могла его понять. Так сказать, взывает к лошадиной душе, к лошадиному опыту: «Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать...»

Что ни говори, лошадь — живое существо. Она «жует, слушает и дышит на руки своего хозяина». Слушает! А ведь люди, окружающие Иону, не хотят его слушать! И вот у Ионы постепенно возникает обманчивая уверенность, что лошаденка не только слушает, но и понимает все, что он ей говорит. Она всего лишь дышит ему на руки, а ему, наверное, кажется, что она вздыхает, сочувствуя его горю. Потому-то он и не может удержаться и рассказывает своей лошаденке все: он рад, что наконец-то нашел себе собеседника. И его уже ничуть не смущает, что этот «собеседник» — лошадь.

Но кто знает? Может быть, если бы Иона был не извозчиком, а, скажем, плотником, он излил бы свою горестную историю топору, или стамеске, или рубанку.

Русский ученый Александр Афанасьевич Потебня, великий знаток языка и литературы, считал, что именно это желание разгрузиться, освободиться от невыносимого бремени и заставляет писателя писать романы, а поэта — сочинять стихи.

«Как ребенку и женщине нужно бывает выплакаться, чтоб облегчить свое горе, — писал Потебня, — так необходимо высказаться от полноты душевной». Он был убежден, что как раз это желание высказаться, выговориться и делает человека писателем. А уж где и перед кем выговориться — не имеет значения. Хоть на необитаемом острове, когда вокруг — ни единой живой души на тысячи миль.

Значит, по мнению Потебни, писатель несомненно продолжал бы творить и на необитаемом острове. И больше того: выходит, что именно там, на этом острове, в полнейшем одиночестве, его желание выговориться стало бы особенно нестерпимым. То есть возросла бы жажда творчества! И потребность излить свои чувства и мысли в песне или на бумаге стала бы для него такой же необходимостью, как потребность дышать...

Вот как по-разному смотрят на «проблему необитаемого острова» Алексей Толстой и А. А. Потебня.

Но кто же из них прав?

Давайте подумаем...

Наверное, все-таки Толстой. Как-никак он сам был писателем. Ему-то было легче, чем ученому Потебне, представить себе, что бы чувствовал писатель, окажись он на необитаемом острове. Его рассуждения рождены личным опытом. Ведь Алексею Толстому вовсе и не нужно было попадать на необитаемый остров, чтобы понять, как необходим для него читатель, как он влияет на судьбу его книг, даже на их качество.

Толстой так прямо и писал:

«Из своего писательского опыта я знаю, что напряжение и качество той вещи, какую пишу, зависит от моего первоначально заданного представления о читателе».

Но вот совсем другое суждение на этот счет. И оно тоже принадлежит писателю, да еще какому!

«Для меня не существует ни публики, ни печатания... То, что я задумал, — безрассудно и не будет пользоваться успехом у публики. Пустое! Надо преле;де всего писать для себя. Это единственная возможность написать хорошо».

Слова эти принадлежат великому французскому писателю Гюставу Флоберу. А вот и еще одно — тоже в высшей степени авторитетное — мнение:

Поэт! не дорожи любовью народной.  
Восторженных похвал пройдет минутный шум;  
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,  
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.

Да, это Пушкин. Вы сразу его узнали. И не только потому, что вам хорошо знакомы именно эти строки, но и потому, что в них Пушкин высказал свои сокровенные, главные, важные для него мысли, которые он повторял многократно.

Иной раз кажется, что Пушкина не только не страшит перспектива вдруг оказаться на необитаемом острове, — он даже совсем не прочь туда переселиться.

Вот что в его стихах делает поэт в те минуты, когда «божественный глагол», то есть вдохновение, вырывает его из «забот суетного света»:

Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы...

«Широкошумные дубровы», «пустынные волны», «дикий и суровый» — чем не Робинзон на необитаемом острове?

Так что же получается? Алексей Толстой говорит, что на необитаемом острове ни один настоящий художник не сочинит ни строчки, а Пушкин словно бы только о том и мечтает, чтобы бежать на этот остров...

Может, это время так изменилось? Может, это только в наш век писатели поняли, что творить надо для людей, для народа? А во времена Пушкина и Флобера господствовало другое мнение?

Нет, не верится, чтобы такие писатели, как Пушкин или Флобер, всерьез призывали всех своих собратьев по перу забыть о читателе...

Что же это за странность такая?

Но никакой странности и никакого противоречия тут нет.

Пушкин и Флобер в самом деле иной раз говорили о своем равнодушии к читателю. Но лишь потому, что они были к нему предельно неравнодушны. Если они и заявляли о своем презрении к нему, то лишь потому, что он им был необходим как воздух.

Сейчас вы поймете, в чем тут дело.

## БУТЫЛКА В ОКЕАНЕ

Ситуация, описанная Алексеем Толстым (писатель на необитаемом острове), не такая уж и фантастическая. Она была подсказана ему жизнью. Он просто, как и полагается в настоящем эксперименте, довел эту ситуацию до предела, до «критической точки». В общем, поступил точно так же, как поступил автор «Робинзона Крузо».

Многие великие писатели, композиторы, живописцы хоть и жили среди людей, в населенных городах, а все-таки порою чувствовали себя словно на необитаемом острове. И с тоской ощущали вокруг себя «пустынные волны», бездну непонимания и равнодушия.

Например, композитор Бизе умер вскоре после того, как публика безжалостно освистала его замечательную оперу «Кармен».

Художник Ван-Гог, картины которого теперь считаются украшением музеев всего мира, при жизни не нашел покупателя ни для одной из них.

Рембрандт умер в нищете, забытый своими современниками.

Но, скажете вы, при чем тут Флобер? При чем тут Пушкин? Разве их освистывали, как Бизе? Разве они голодали, как Ван-Гог? Или были окружены забвением, как Рембрандт?

Нет. Тут, казалось бы, не было даже ничего похожего.

Флобер считался признанным мэтром. Лучшие писатели Франции почтительно называли его своим учителем. Он кончил жизнь, окруженный их вниманием и любовью.

С Пушкиным вышло иначе: он трагически погиб на дуэли. Но на равнодушие своих современников он тоже никак не мог пожаловаться.

Он еще не успел кончить лица, а был уже признан и по заслугам оценен патриархом тогдашних поэтов: «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил». Он — юношей — написал поэму, и еще один живой классик поэзии, Жуковский, подарил ему свой портрет с такой лестной надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя». Да и дальше, стоило Пушкину написать хоть строчку, как вся читающая Россия жадно спешила переписать ее, не дожидаясь печати, и зачитать наизусть.

Это учителя, друзья, почитатели. Но даже и враги принуждены были признать его талант и влияние на умы. Сам царь

Николай I и тот считался с характером Пушкина, не слишком привыкшего к чиновничеству. А однажды, поговорив с поэтом, торжественно объявил придворным:

— Сегодня, господа, я говорил с умнейшим человеком России.

Так отчего же все-таки и Пушкин, и Флобер тоже чувствовали себя Робинзонами?

На невнимание современников пожаловаться они действительно не могли. Их мучило непонимание.

Вот какими развеселыми куплетами встретил трагедию «Борис Годунов» один современный Пушкину журнал:

И Пушкин стал нам скучен!  
И Пушкин надоел!  
И стих его незвучен,  
И гений охладел!  
«Бориса Годунова»  
Он выпустил в народ;  
Убогая обнова,  
Увы, на Новый год!

Как видите, Пушкин имел все основания закончить свой «Памятник» такой горькой строфой:

Веленью божию, о муза, будь послушна:  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глупца.

Нет, мы вовсе не хотим сказать, будто Пушкин говорил о читателе с таким презрением потому, что он, как бы мы сегодня сказали, обижался на критику. Дело тут было не в простой обиде. Дело было все в том же непонимании. Если уж не понимают, так не все ли равно: похвалят тебя или побранят...

То же было и с Флобером. Он говорил, что пишет не для публики, а для себя, именно потому, что точно знал: современная ему публика не поймет его.

Был такой печальный случай.

У друга Флобера, художника Фейдо, умирала жена. Художник рисовал ее перед смертью, стараясь сохранить для себя любимые черты хоть на бумаге. А Флобер в это время с яростью



и ужасом думал о том, что толпа «ценителей» будет потом на выставке поругивать или снисходительно похваливать эти рисунки, за создание которых художник заплатил такой мучительной ценою.

Так стоит ли выставяться? Стоит ли публиковать свои произведения?

«Буржуа и не догадываются, — с горечью писал Флобер своему другу, — что мы преподносим им свое сердце. Род гладиаторов не умер, он живет в каждом художнике. Он забавляет публику своей предсмертной агонией...»

Нечто очень похожее испытывал и Пушкин:

Смешон, участия кто требует у света!  
Холодная толпа взирает на поэта,  
Как на заезжего фигляра: если он  
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,  
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,  
Ударит по сердцам с неведомою силой —  
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой  
Неблагодарно кивает головой.  
Постигнет ли певца незапное волнение,  
Утрата скорбная, изгнание, заточение —  
«Тем лучше, — говорят любители искусств, —  
Тем лучше! наберет он новых дум и чувств  
И нам их передаст»...

Какие грустные строки! Кажется, прямо-таки безысходно грустные...

Но вот что интересно. Этот суровый приговор «холодной толпе» прозвучал в стихотворении, полном как раз горячей благодарности к читателю, понявшему поэта.

Дело было так. Пушкину попало в глаза чье-то стихотворное послание, дружески обращенное к нему. Кто его автор, Пушкин не знал, его ответные стихи так и называются: «Ответ анониму». Но послание глубоко его тронуло.

Во-первых, потому, что Пушкину было одиноко в океане непонимания. Он так и написал:

К доброжелательству досель я не привык —  
И странен мне его приветливый язык.

А главное, в дружеском, хоть и анонимном послании Пуш-

кину почудился отзвук голоса того читателя, для которого он писал и о котором мечтал. Читателя-друга, идеального собеседника, настроенного на ту же волну, что и он, все понимающего с полуслова и глубоко отзывающегося сердцем на сердечные излияния поэта.

Об идеальном читателе, зрителе, слушателе мечтает каждый настоящий художник.

И Флобер, и Пушкин, и многие иные великие художники всю жизнь тосковали по настоящему читателю. Мучительно переживали его отсутствие. Страдали от сознания, что читатель, который их окружает, так не похож на того воображаемого собеседника, о котором они мечтали. И у Флобера, и у Пушкина тоже наверняка был свой воображаемый читатель, без которого, по убеждению Алексея Толстого, ни один писатель не сочинил бы ни строчки...

Нет, Пушкин не был равнодушен к своим читателям. Он мечтал пробудить в них любовь к свободе, к милосердию. Но, убедившись, что они не всегда хотят, да и не могут его понять, он тосковал.

Что поделаешь! Художнику, как мы уже говорили, не раз приходилось оказываться в этой горькой роли одинокого Робинзона. Но творить он не переставал. Не мог перестать.

Один из русских поэтов сравнил стихотворение с письмом, которое человек, выброшенный на необитаемый остров, запечатывает в бутылку и кидает в океан. Потерпевший кораблекрушение надеется, что где-нибудь кто-нибудь выловит эту бутылку, прочтет его письмо и узнает о беде, постигшей новоявленного Робинзона. Так же поступает и поэт, не понятый современниками. Он кидает свою бутылку в океан. В океан времени. Если посчастливится, ее выловит современник. А если нет, что ж! Быть может, его труд будет нужен людям будущего. Дойдет до них, «как свет умерших звезд доходит».

На это же надеялся Пушкин:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит —  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Столкнувшись с равнодушием и непониманием «толпы», Пушкин протягивал руку людям будущего. Он верил в то, что его труд будет принадлежать человечеству.

Но то Пушкин, Флобер...

А были и другие писатели, те, которые на самом деле мечтали уединиться на необитаемом острове, где они могли бы жить вдали от «пошлой» жизни, от ее «ничтожных» тревог и забот. Они утверждали, что им не нужно не только публики, не только читателя, но и вообще никого. Даже человечества.

Я ненавижу человечество,  
Я от него бегу, спеша.  
Мое единое отечество —  
Моя пустынная душа.

Так провозглашал известный русский поэт Константин Бальмонт. И не он один. Там, на этом «необитаемом острове», он надеялся скрыться и от жизни и от эпохи.

Но удалось ли ему это?

### **ЖИТЬ В ОБЩЕСТВЕ**

В ноябре 1905 года Владимир Ильич Ленин написал статью «Партийная организация и партийная литература».

Статья появилась в один из самых острых и драматических моментов русской истории, в дни, о которых Ленин так писал в этой статье:

«Революция еще не закончена. Если царизм уже не в силах победить революции, то революция еще не в силах победить царизма».

Еще совсем недавно, всего месяц назад, царь под давлением нараставшей революции огласил манифест, «дарующий» поданным многочисленные «свободы», в том числе и долгожданную свободу слова.

«Проклятая пора эзоповских речей, литературного холопства, рабьего языка, идейного крепостничества! Пролетариат положил конец этой гнусности, от которой задыхалось все живое и свежее на Руси» — так писал Ленин. И провозглашал:

«Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!»

Вы, наверное, уже догадались, что «сверхчеловеками» Ленин иронически назвал как раз тех литераторов, которые хотели спрятаться от жизни на каком-нибудь ими самими выдуманном экзотическом необитаемом острове.

Многие из них вовсе не были против революции. Наоборот! Они всячески ей сочувствовали. Они всей душой были за свободу. И даже свое нежелание покидать созданные их воображением острова они тоже объясняли исключительно своим стремлением к свободе.

— Мы ни от кого не хотим зависеть! — говорили о н и . — Ни от царя, ни от буржуазии, ни от народа! Мы горячо сочувствуем стремлению восставших русских рабочих освободиться от деспотической власти царизма. Но и от них мы не хотим зависеть. Мы хотим быть совершенно, абсолютно свободными!

И вот Ленин обратился к этим людям. Он им сказал:

«...Господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие... Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя...»

С беспощадной прямотой Ленин объяснил, что так называемая «абсолютная свобода» в худшем случае — лицемерие, в лучшем — самообман. Свободы от общества для писателя не может быть даже... на необитаемом острове!

Да, именно так.

Задумывая свой эксперимент с писателем-робинзоном, Алексей Толстой тщательно оговорил особые условия, при которых должен был протекать его опыт:

«Вас, писателя, выбросило на необитаемый остров. Вы, предположим, уверены, что до конца дней не увидите человеческого существа, и то, что вы оставите миру, никогда не увидит света». Вот оно как.

У этого Робинзона, стало быть, никогда не появится свой Пятница. И не будет в его распоряжении никакой бутылки, в которую он мог бы запечатать свое письмо потомкам. Это уже даже, так сказать, не только одиночество при жизни, но и смертное одиночество.

Алексей Толстой, как мы помним, считал, что в таких условиях никто не будет заниматься творчеством.

Но сейчас речь не об этом.

Представьте себе, что наш писатель все-таки не выдержит и начнет писать. Какой воображаемый читатель начнет тогда определять «напряжение и качество» его произведений?

Нетрудно догадаться, какой.

Ведь до того, как писатель попал на необитаемый остров, он жил в человеческом обществе. А жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Значит, на необитаемый остров

этот новоявленный Робинзон попал уже сложившимся «общественным человеком», со своими представлениями, мыслями, идеалами. И тот воображаемый читатель, для которого он будет писать, возникнет не из пустоты. Он тоже будет рожден действительностью. Той самой действительностью, в которой писатель жил до того, как оказался на необитаемом острове. Как и литературный герой, этот воображаемый читатель имел бы своих — реальных прототипов.

И, как и о литературном герое, писатель мог бы сказать о нем:

— Он — это я.

Потому что он создал бы его по образу и подобию своему, в точном соответствии со своими общественными представлениями и идеалами.

Возьмем для примера поэта Константина Бальмонта, который уверял, что он ненавидит человечество и что единственный предмет во всей вселенной, который его занимает, — это его собственная «пустынная душа».

Давайте посмотрим, в каких стихах изливал он эту свою одинокую, гордую, робинзоновскую, бесконечно свободную душу:

Я вольный ветер, я вечно вею,  
Волную волны, ласкаю ивы,  
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,  
Лелею травы, лелею нивы.

Весною светлой, как вестник мая,  
Целую ландыш, в мечту влюбленный,  
И внемлет ветру лазурь не мая, —  
Я вею, млею, воздушный, сонный.

В любви неверный, расту циклоном,  
Взметаю тучи, взрываю море,  
Промчусь в равнинах протяжным стоном —  
И гром проснется в немом просторе.

Нет, снова легкий, всегда счастливый,  
Нежней, чем фея ласкает фею,  
Я льну к деревьям, дышу над нивой  
И, вечно вольный, забвеньем вею.

«Я вею», «Я млею», «Я воздушный», «Я сонный», «Я легкий» — повторяет поэт. Видно, как откровенно любитесь он собой, словно бы благосклонно поглядывает на свое отражение в зеркале, томно поворачивая голову и с каждым поворотом открывая в себе все новые и новые прелести: «Я — такой...», «Я — сякой...»

Но все дело в том, что он не только сам собой любитесь. Он явно хочет, чтобы и другие им тоже любовались. Весь строй стихотворения, вся его интонация откровенно рассчитаны на совершенно определенного читателя. Можно даже сказать, что стихотворение написано как бы в соавторстве с читателем. И не только литературные вкусы, но и весь облик этого воображаемого соавтора Бальмонта предельно ясен.

Скорее всего, это какая-нибудь изысканная дама, такая же томная, как сам поэт, и такая же кокетливая. Сидит она в эдакой уютно обставленной гостиной или в будуаре. Взгляд ее устремлен куда-то в неведомую даль. Тонкими, холеными, бледными пальцами она листает изящный томик и смакует строки модного поэта.

А в это самое время где-нибудь неподалеку от этой гостиной, в комнатке победнее и повульгарнее, украшенной с броским мещанским шиком, сидит другая дамочка. Тоже претендующая на изысканность, но уже далеко не так умело: и одета она победнее, чем бальмонтовская читательница, и накрашена ярче, и манеры у нее похуже. В ее руках книга стихов другого поэта — Игоря Северянина. Но и она летит мечтой в неведомую даль:

В будуаре тоскующей нарумяненной Нелли,  
Где под пудрой молитвенник, а на ней Поль де-Кок,  
Где брюссельское кружево... на платке из фланели!  
На кушетке загрезился молодой педагог.

Познакомился в опере и влюбился, как юнкер.  
Он готов осупружиться, он решил на все.  
Перед нею он держится, точно мальчик, на струнке,  
С нею в парке катается и играет в серсо...

Да, воображаемый читатель этого поэта виден, пожалуй, даже еще более отчетливо, чем читатель Бальмонта.

А ведь Северянин тоже любил поговорить о своей свободной, независимой душе и о гордом одиночестве:

Не мне в бездушных книгах черпать  
Для вдохновения ключи, —  
Я не желаю исковеркать  
Души свободные лучи!

Я непосредственно сумею  
Познать неясное земле...  
Я в небесах надменно рею  
На самодельном корабле!

Но, как видите, все слова о надменно реющем в небесах корабле были самообманом. На деле и Бальмонт, и Северянин адресовались к тому самому «буржуа», который приводил в отчаяние Флобера. К той самой «толпе», от равнодушия и тупости которой страдал Пушкин.

По существу, именно об этом и писал Ленин в своей статье. В классовом обществе, говорил он, литература никогда не была и не может быть свободной. И громко, открыто, прямо объявил, что, по его глубокому убеждению, «литература должна стать партийной».

Это не значит, конечно, что он предлагал «литераторам-сверхчеловекам» покинуть свой необитаемый остров и вступить в Коммунистическую партию. Пусть себе продолжают творить в том же духе! Только пусть не обманывают себя красивыми словами. Пусть знают, что вся их так называемая свобода и независимость — сплошное лицемерие. Или — наивность. На деле они целиком зависят от своего потребителя, своего «заказчика», даже если сами этого не сознают.

Насколько Ленин был прав, подтвердил хотя бы пример все того же Бальмонта.

Когда началась революция 1905 года, Бальмонт чутко уловил в грозовой атмосфере российской действительности требование новых песен. И честно, в меру своих сил попытался это требование выполнить. Он написал несколько стихотворений примерно в таком духе:

Почему теперь пою?  
Почему не раньше пел?  
Пел и раньше песнь мою,  
Я литейщик — формы лью,  
Я кузнец — я стих кую,  
Пел, что молод я и смел.

Был я занят сам собой,  
Что ж — я это не таю.  
Час прошел. Вот — час другой.  
Предо мною вал морской,  
О, рабочий, я с тобой,  
Бурю я твою — пою.

Поэт искренне убежден, что теперь он стал другим. Раньше он был — «вольный ветер», «воздушный», «сонный» и ласкал нивы, «нежней, чем фея ласкает фею». Теперь он — «литейщик», «кузнец»... Раньше он был «занят сам собой», а теперь наконец спустился из своих заоблачных высот на грешную землю и — впервые в жизни — обратился к новому для себя читателю. Он прямо называет этого своего нового читателя: «О, рабочий!..»

Но вряд ли даже стоит доказывать, что и эти стихи написаны в соавторстве все с тем же воображаемым читателем, для которого Бальмонт творил и раньше.

Ну конечно, — это она же. Та самая дама, живущая в нереальном, выдуманном мире. Раньше она — вместе с поэтом — целовала лепестки ландыша и млела от восторга перед красотами природы. Теперь она млеет от восторга перед революционной бурей. Впечатление такое, как будто, покинув на время свой изысканный будуар, она отправилась на бал-маскарад и, согласно новой моде, к вечернему платью, традиционной полумаске и вееру из страусовых перьев прибавила еще одну деталь туалета: красную пролетарскую косынку.

Нет, Бальмонт ничуть не переменялся. Он остался тем же, каким был всегда. Изменилась мода.

Именно так и объяснил впоследствии Горький, почему изысканному Бальмонту на короткое время вдруг захотелось стать «певцом пролетариата»:

— Он делал это из моды, из «снобизма», из желания «стоять на виду»...

В своей статье о писателе на необитаемом острове Алексей Толстой говорил:

«Читатель в представлении художника может быть конкретным и персональным: это — читающая публика данного сезона. Сотворчество с таким читателем дает низшую форму искусства...»

Читатель в представлении художника может быть иде-



альным, умозрительным: это класс, народ, человечество...

Общение с таким призраком, возникшим в воображении художника, рождает искусство высшего порядка...»

Бальмонт — и тогда, когда он писал о том, что ненавидит человечество, и тогда, когда обращался к рабочим, — рассчитывал на «читающую публику данного сезона». Вот почему и то и другие его стихи следует отнести, говоря словами Алексея Толстого, к «низшей форме искусства».

Ленин мечтал совсем о другой литературе.

Он мечтал о литературе, которая безусловно должна принадлежать к «искусству высшего порядка».

«Это будет свободная литература, — писал он, — потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность».

Из этих слов видно, что партийность литературы для Ленина была самой верной, самой надежной гарантией ее народности.

Но тут возникает такой вопрос.

Первое условие народности искусства — его верность жизненной правде.

Помните слова Белинского, которые мы уже приводили?

— Если изображение жизни верно, то и народно.

А Ленин считал так:

— Если произведение партийно, то оно и народно.

Нет ли тут противоречия?

Ведь относиться к тому или иному явлению жизни партийно — это значит относиться к нему пристрастно, тенденциозно, открыто сочувствуя своим и не скрывая своей неприязни и даже ненависти к тем, кого считаешь врагами.

А изобразить явление жизни верно, то есть правдиво — это значит постараться увидеть его так, как оно есть. Иначе говоря, как можно объективнее.

Казалось бы, тут надо выбирать что-нибудь одно. Или страстную приверженность своим убеждениям, необходимую человеку, активно участвующему в борьбе. Или уж холодную беспристрастность наблюдателя, который старается сохранить предельную объективность и потому не желает не только при-

нимать участия в драке, но даже и мысленно становиться на чью-нибудь сторону.

Сами писатели и поэты иногда как раз и приходили к такому выводу. Им порою казалось, что занятие искусством и участие в политической борьбе — вещи несовместимые. Одно мешает другому.

Великий революционный поэт Некрасов и тот однажды сказал с горечью:

Мне борьба мешала быть поэтом,  
Песни мне мешали быть бойцом.

А Маяковский выразился еще определеннее:

Пускай  
за гениями  
безутешною вдовой  
плетется слава  
в похоронном марше —  
умри, мой стих,  
умри, как рядовой,  
как безымянные  
на штурмах мерли наши.

Маяковский не хотел, чтобы его «песни» мешали ему быть бойцом. Он не хотел раздваиваться. В крайнем случае, он даже готов был и вовсе пожертвовать своим призванием поэта. В полемическом азарте он так прямо и говорил:

— Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение сегодняшнему часу...

Он думал, что надо выбрать что-нибудь одно. Либо ты будешь служить своим пером сегодняшнему часу, сиюминутной, горячей злобе дня, и тогда твоим стихам будет суждена полезная, но короткая жизнь, они погибнут в бою, «как безымянные на штурмах мерли наши». Либо уж откажись от участия в борьбе и занимайся «чистым искусством» в надежде на вечную славу.

Но Ленин так не считал.

Да и не только Ленин. Еще задолго до того, как была написана его статья «Партийная организация и партийная литература», Фридрих Энгельс писал:

«Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны».

Как видите, Энгельс был совершенно убежден, что можно быть ярко тенденциозным писателем и при этом создавать превосходные книги. И даже остаться в веках, как остались Эсхил и Аристофан.

Но Ленин пошел еще дальше Энгельса. Он считал, что открытое участие писателя в политической борьбе не только не мешает, но даже способствует созданию прекрасных книг. Он был уверен, что партийность — то есть открытая приверженность определенным политическим взглядам — не только не мешает, но даже помогает писателю увидеть и понять правду.

## УГЛЬ ПЫЛАЮЩИЙ

Во времена Данте (в конце XIII и начале XIV века) на его родине, во Флоренции, были две враждующие политические партии: гвельфы и гибеллины. Господство было в руках партии гвельфов, среди которых был и Данте.

Но затем римский папа Бонифаций VIII захотел подчинить себе Флоренцию, и гвельфы раскололись на «белых» и «черных». «Черные» были за папу. «Белые» — против.

Непримиримый Данте был среди противников папы. Он призывал флорентийцев к обороне города. Но «черные» все-таки победили, и Данте был приговорен к сожжению на костре. К счастью, приговор был заочный, потому что Данте в это время был в эмиграции.

Этим дело не кончилось. Находящийся далеко от Флоренции, Данте сперва поддерживал связь со своими единомышленниками — «белыми». Но потом они, стремясь стать сильнее, объединились со своими бывшими заклятыми врагами — гибеллинами. И этого Данте им не простил. Он остался в одиночестве, потому что хотел быть верен своим политическим взглядам.

Давным-давно уже забыты эти старые распри. Сегодня толь-

ко специалисты по истории средневековой Италии могут в точности объяснить вам, чем отличалась политическая программа гвельфов от программы гибеллинов. Читая великую книгу Данте, его «Божественную комедию», они находят в ней отголоски давней бурной борьбы.

Но ведь «Божественную комедию» читают не только специалисты! Ее читают люди самых разных профессий, в том числе и те, кто слыхом не слыхал ни о гвельфах, ни о гибеллинах.

И больше того! Среди этих читателей наверняка есть такие, которые не только о них не слыхали, но и слышать не хотят.

— Одну минуточку! — скажет такому невежественному читателю какой-нибудь более образованный приятель. — Это ведь, в сущности, очень просто. Сейчас я тебе все объясню, и ты поймешь. Гибеллины хотели...

— Да отстань ты от меня со своими гибеллинами! — раздраженно прервет своего образованного друга его невежественный собрат. — Жил я без них столько времени, авось и дальше проживу!

— Но как же так! Ведь, не узнав, кто такие гибеллины и чем они отличались от гвельфов, ты ни за что не поймешь смысл «Божественной комедии»! — в ужасе воскликнет образованный.

— Не пойму — и не надо! Если для того, чтобы понять смысл книги, я должен специально изучить ее эпоху, так бог с ней, с книгой. Обойдусь как-нибудь и без нее! — нахально отпаривает невежественный. И самое интересное тут то, что он будет не совсем неправ.

В самом деле! Ведь если бы смысл той или иной книги нельзя было понять, не изучив как следует эпоху, в какую книга была написана, это значило бы одно: что книга целиком принадлежит только своей эпохе. Иначе говоря, что ей не удалось пережить свое время и сегодня она представляет только исторический интерес.

Однако великая книга тем и замечательна, что она говорит нам о давно миновавших временах гораздо больше, чем любые исторические разъяснения и комментарии.

Можно сказать так:

— Чтобы правильно понять «Божественную комедию», нужно хорошо знать эпоху Данте.

В какой-то мере так оно и есть. Знание эпохи многое прояснит в великой книге. И все-таки с еще большим основанием можно сказать:

— Чтобы правильно понять эпоху Данте, нужно прочесть «Божественную комедию».

Белинский назвал «Евгения Онегина» энциклопедией русской жизни. И действительно, прочитав пушкинский роман, мы с вами узнаем о той эпохе куда больше, чем из любого учебника истории.

Но разве только с этой целью мы открываем страницы «Онегина» и «Медного всадника», «Дубровского» и «Капитанской дочки»?

Нет, конечно.

Данте, Шекспир, Сервантес, Пушкин жили бурной жизнью своей эпохи. Они участвовали в заговорах и сраженьях, подвергались преследованиям и гоненьям. Они живо интересовались политикой.

Как мы уже говорили, в «Божественной комедии» — множество намеков на политическую злобу дня. Да и шекспироведы тоже считают, что в исторических хрониках Шекспира просвечивают современные события, например заговор графа Эссекса против королевы Елизаветы. (Шекспир как будто бы даже и сам участвовал в этом заговоре, есть такое мнение.) Воевал, был продан в рабство, трижды сидел в тюрьме, высмеивал господ жизни Сервантес. Ну, а обстоятельства жизни Пушкина нам всем хорошо известны: близость к декабристам, ссылки, вечные попытки отстоять свою независимость перед властями и обществом.

Но если бы «Божественная комедия» и хроники Шекспира, «Дон Кихот» и «Евгений Онегин» были нам интересны только тем, что донесли до нас сведения о политической жизни давних эпох, — это значило бы, что они дошли до нас так, как доходит свет умерших звезд.

К счастью, это не так.

К этим книгам у нас интерес не только исторический, но вполне живой, современный. А это значит, что их авторы сумели выразить и запечатлеть не только правду своего времени, но и какую-то другую, нестареющую, непреходящую, вечную правду. И то, что они не подавляли своих партийных страстей, а, наоборот, давали им волю, то, что они в своих суждениях были крайне пристрастны, откровенно тенденциозны, — не то что

не помешало им выразить эту правду, но помогло. Приблизило к правде.

Чтобы понять, как это происходит, обратимся к одному из самых тенденциозных образов мировой литературы — к образу императора Наполеона в романе Льва Толстого «Война и мир».

Вы уже встречались на страницах нашей книги с толстовским Наполеоном и знаете, что Толстой в своем отношении к французскому императору даже и не старался быть беспристрастно-объективным. Наоборот, он относился к Наполеону в высшей степени пристрастно. Попросту говоря, он его терпеть не мог. Можно даже смело сказать, что Толстой был к Наполеону явно несправедлив.

Все это общеизвестно, и в критической литературе о Толстом существует мнение, что в романе создан не портрет Наполеона, а ядовитый шарж, злая карикатура на этого блистательного политического деятеля.

Вспомните то место романа, где Толстой изображает Наполеона перед Бородинским сражением любующимся на портрет своего маленького сына.

«Посидев несколько времени и дотронувшись, сам не зная для чего, до шероховатости блика портрета, он встал и опять позвал Боссе и дежурного. Он приказал вынести портрет перед палатку, чтобы не лишить старую гвардию, стоявшую около его палатки, счастья видеть римского короля, сына и наследника их обожаемого государя.

Как он и ожидал, в то время, как он завтракал с господином Боссе, удостоившимся этой чести, перед палаткой слышались восторженные крики сбежавшихся к портрету офицеров и солдат старой гвардии...

Когда Наполеон вышел из палатки, крики гвардейцев перед портретом его сына еще более усилились. Наполеон нахмурился.

— Снимите его, — сказал он, грациозно, величественным жестом указывая на портрет. — Ему еще рано видеть поле сражения.

Боссе, закрыв глаза и склонив голову, глубоко вздохнул, этим жестом показывая, как он умел ценить и понимать слова императора...»

И в самом деле, трудно придумать более убийственную карикатуру! Ведь даже наедине с собой, даже перед портретом

любимого сына Наполеон притворяется. Каждый его жест, каждая фраза рождены одним — самодовольным позерством и мелким тщеславием.

Естественно предположить, что всю эту сцену Толстой нарочно выдумал, чтобы получше осмеять своего нелюбимого героя.

Но вот штука! Ознакомившись с историческими документами, мы убеждаемся, что Толстой не выдумал почти ничего!

Вот что пишет в своих мемуарах тот самый Боссе, которому выпала честь позавтракать вместе с императором:

«...Торопясь насладиться образом, столь дорогим его сердцу, Наполеон приказал мне немедленно принести этот ящик. Я не могу выразить, какое удовольствие он испытал при виде образа. Только сожаление, что он не может прижать это милое дитя к своей груди, смущало его светлую радость. Его глаза выражали самое искреннее умиление...

Он позвал всех своих офицеров и всех генералов, которые находились неподалеку от палатки, чтобы разделить с ними чувства, которыми была переполнена его душа...

Потом он велел поставить портрет перед палаткой на стуле, чтобы все офицеры и даже солдаты его гвардии могли его видеть и черпать в нем новое мужество...»

А вот как изображают ту же самую сцену другие мемуаристы и историки:

«...Его воинственная душа была растрогана. Он собственноручно выставил эту картину перед своей палаткой, потом позвал офицеров и солдат своей старой гвардии, желая поделиться своим чувством с этими старыми гренадерами, показать свое интимное семейство своей великой семье и озарить этим символом надежды приближающуюся опасность». (Граф де Сегюр. «Поход в Москву».)

«Г-н де Боссе, префект дворца, прибывший в этот день из Парижа, привез ему портрет короля Римского, писанный знаменитым художником Жераром.

В течение нескольких минут император Наполеон с волнением вглядывался в черты своего сына...» (Тьер.)

«Барон Денье свидетельствует, что Боссе, префект дворца, приехал из Парижа с депешами и привез Наполеону портрет его сына. Император в молчанки рассматривал его и потом приказал выставить оный перед палаткой, но тотчас после, с живостью и как бы отрываясь от душевной тревоги, которую он

усиливался превозмочь, сказал: «Снимите его. Ему слишком рано видеть поле битвы». (Генерал И. Липранди. «Кому принадлежит честь Бородинского дня».)

Сравните все эти свидетельства с текстом Толстого, и вы увидите, что Лев Николаевич точно воспроизвел всю фактическую сторону дела. Ни одного факта он не изменил и не исказил. Он даже дословно привел подлинную фразу Наполеона:

— Снимите его! Ему еще рано видеть поле сражения!

Единственное, что внес Толстой от себя, — это ощущение нестерпимой фальши. Лицемерие позера, с каким ведет себя здесь Наполеон. Ведь никто из мемуаристов не усомнился в предельной искренности императора, в подлинности того волнения, которое он якобы испытал при виде портрета.

«Его глаза выражали самое искреннее умиление... — твердит Боссе. — Он позвал своих офицеров... чтобы разделить с ними чувства, которыми была переполнена его душа...»

«Наполеон с волнением вглядывался в черты своего сына...» — вторит Тьер.

«Его воинственная душа была растрогана», — столь же растроганно пишет граф де Сегюр.

Одним словом, у мемуаристов Наполеон в этой сцене искренне растроган, умилен, взволнован.

У Толстого он притворяется растроганным и умиленным.

Казалось бы, вот оно — то вопиющее искажение правды, которое позволил себе Толстой, поддаваясь своей резкой неприязни к Наполеону. Но прежде чем сделать такой решительный вывод, давайте внимательно перечитаем свидетельства мемуаристов. Давайте вслушаемся в подхалимские интонации голоса префекта де Боссе: «Только сожаление, что он не может прижать это милое дитя к своей груди, смущало его светлую радость...» Разве это пишет объективный очевидец? Куда там! Это рассказ лакея о своем господине. Рассказ человека, потрясенного, ошарашенного тем, что и он волею судеб допущен в высочайшие сферы.

А сами факты? Сами по себе жесты и позы Наполеона? Сам приказ выставить портрет сына (а вместе с ним и свои отцовские чувства) на всеобщее обозрение? Разве все это не отдает чем-то показным, ненатуральным, фальшивым?

Нет, пожалуй, все-таки Толстой ничего не придумал. Ну,



разве только чуть-чуть домыслил, договорил до конца. Его активная неприязнь к Наполеону лишь помогла ему разглядеть ту фальшь, которая притаилась между строк в свидетельствах восторженных мемуаристов и почтительных историков. Толстой просто вытащил эту фальшь наружу. Он словно бы сорвал со всех свидетелей маски. И открыл ту суровую, неприглядную правду, которая скрывалась под их льстивыми, высокопарными фразами.

Так пристрастность, тенденциозность Толстого не только не помешала ему быть правдивым, но сделала еще более пронизательным, еще более чутким к правде.

А вот другой, пожалуй, еще более удивительный случай.

Он тоже связан с историей создания романа, о котором мы уже говорили в нашей книге. (На этих, заключительных страницах мы нарочно вспоминаем произведения, уже нами разбиравшиеся.) Это роман Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара».

Там есть такой персонаж — Самсон-хан. Как и главный герой романа, это фигура не вымышленная. Настоящее имя Самсон-хана — Самсон Яковлевич Макинцев. Давным-давно, еще при «матушке Екатерине», он был вахмистром Нижегородского драгунского полка. За какие-то прегрешения ему вкатили тысячу палок, «да вдругорядь при его величестве императоре Павле 2500 шпицрутенюв». Самсон бежал в Персию и со временем занял там довольно высокий пост: стал начальником личной гвардии шаха, которая была сформирована из таких же беглых русских солдат, как и он сам.

Об этом самом Самсон-хане написал солидное исследование дореволюционный ученый Берже. Ему принадлежат такие труды, как «Деятельность А. С. Грибоедова как дипломата», «Смерть А. С. Грибоедова», «Самсон Яковлевич Макинцев и русские беглецы в Персии». Работая над романом о Грибоедове, Тынянов, конечно, внимательно читал эти работы.

Однако читать-то читал, а вот соглашаться с ними не хотел.

Он представлял себе Самсон-хана человеком с трагической, изломанной судьбой. Жестоким, страшным, сильным и неуступчивым. А историк Берже приводил документы, свидетельствующие, что бывший русский вахмистр, ставший персидским генералом, искренне раскаялся и чуть ли не слезно молил государя императора простить его.

Тынянов не хотел верить этим документам. Он говорил:

— Самсон-хан, солдат-дезертир русской армии, начальник персидской гвардии, у Берже ведет себя как дворянин, случайно поступивший на службу к иностранному правительству... Я решительно ничего не мог сделать с этой конфетной историей. И не пробовал. У меня не было под рукой никаких документов, опровергающих Берже, и все-таки я не мог писать вместе с Берже. Мне почему-то представлялся все время какой-то попечитель учебного округа эпохи Александра III, где-то, в какой-то гимназии уверяющий гимназистов, что «даже закоренелые преступники и те, почувствовав раскаяние...».

Короче говоря, Тынянов решил не считаться с авторитетными свидетельствами историка и написать историю Самсон-хана так, как она ему представлялась.

И вот тут-то случилось то, чего никто не ожидал — может быть, кроме самого Тынянова.

Через несколько лет после того, как роман «Смерть Вазир-Мухтара» был напечатан, Тынянов случайно наткнулся на документальные материалы, доказывающие, что прав был он, а не Берже.

Все, писавшие о Тынянове, поражаются исторической интуиции писателя, которая и на этот раз его не подвела.

Но только ли в интуиции было тут дело?

Сам Тынянов несколько по-иному объяснял истоки этой своей удачи. Он говорил, что просто представить себе не мог, чтобы беглый солдат, которого прогнали сквозь строй, всеми силами души ненавидевший унижившую и оскорбившую его власть, — чтобы он мог забыть царю страшную свою обиду.

Нет, не только историческая интуиция помогла Тынянову разгадать правду. Ему помогла ненависть к самодержавной, деспотической николаевской России, к шпицрутенам и палкам. Ему помогло его сочувствие к униженным и раздавленным жертвам этой жестокой николаевской государственной машины. Ему помогло то, что он смотрел на русскую историю глазами революционера, а не казенно-патриотического официозного историка.

Для Берже Самсон-хан был беглым вахмистром, дезертиром, изменником. Если что и могло хоть чуточку примирить ученого с этим ужасным человеком, так только его искреннее раскаяние, готовность искупить свой страшный грех. Не зря Тынянову

пришло в голову ироническое сравнение историка Берже с попечителем учебного округа, который важно вдалбливал лопухим гимназистам, что даже закоренелым преступникам свойственно раскаяние перед светлым лицом государя.

Так было принято писать, говорил Тынянов, «в парадных докладах».

А для него самого Самсон был прежде всего человек, растоптанный николаевским режимом. И другие беглецы были людьми, «многожды битыми и прогнанными сквозь строй — и ненавидящими строй, который их обидел...».

То, что Тынянов дважды употребил здесь слово «строй» в разных значениях (в первом случае это строй солдат, которые бьют палками своего собрата, а во втором — самодержавный порядок тогдашней России), — не описка или небрежность замечательного писателя. Ведь деспотический строй николаевской империи и в самом деле был жестоким, беспощадным, бьющим и убивающим строем, сквозь который пропускали всех, кто был не согласен с теми мерзостями, которые утверждал царь.

Тынянов видел в солдатах Самсона людей, которые своей битой шкурой выстрадали протест, подобие тех крестьян, которые в свое время примкнули к Стеньке Разину. Он так и писал:

«Эти солдаты, с длинными волосами и бородами, в персидских шапках, Самсон с его генеральскими эполетами, быстрыми черными глазами, — это отсиживался в Персии новый Стенька. Стенька опять спознался с персидскою княжной, но теперь он нахлобучил остроконечную шапку...»

Совсем не в том дело, что Самсон нравился писателю Тынянову.

Никак нельзя сказать, чтобы писатель Тынянов одобрял все поступки своего героя. Дело всего-навсего в том, что Тынянов понял Самсона, понял, что такая действительность рождала скорее таких людей, как настоящий Самсон-хан, чем как тот слезливый, раскаявшийся преступник, которого придумал историк Берже.

Да! Придумал, хотя в руках у него были, казалось бы, вполне достоверные документы.

Почти накануне революции — в 1914 году — Владимир Ильич Ленин написал статью, которая называлась

«О национальной гордости великороссов». В ней были такие слова:

«Мы помним, как полвека тому назад великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: «жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы». Откровенные и прикровенные рабы-великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах. А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения. Тогда ее не было. Теперь ее мало, но она уже есть...

Мы, — продолжал Ленин, — полны чувства национальной гордости, и именно поэтому мы особенно ненавидим свое рабское прошлое...»

И на этот раз горячее, равнодушное, пристрастное отношение к фактам не помешало, а, напротив, помогло художнику постичь истину.

Как видите, это не исключение. Не частный случай. Тут действует непреложный закон. Пожалуй, даже мы не ошибемся, сказав, что это — наиважнейший из всех законов, управляющих «душою песнопевца».

Вы ведь не забыли пушкинское стихотворение «Пророк»? Не забыли, какими свойствами шестикрылый серафим наделил поэта, вручая ему божественный дар пророка? Он дал ему вещи зеницы. «Жало мудрая змеи». Наградил чутким, сверхъестественным слухом, благодаря которому он мог отныне слышать «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

Но все эти дары ровным счетом ничего не стоили бы, если б не последний, высший, самый главный дар;

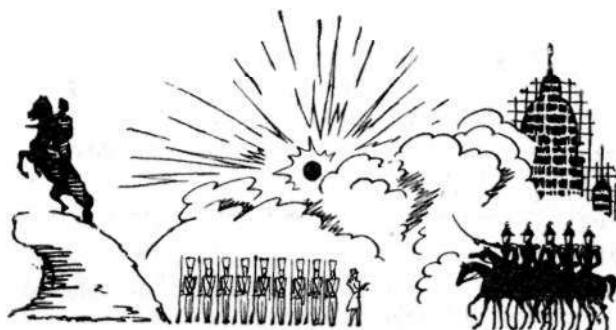
И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.

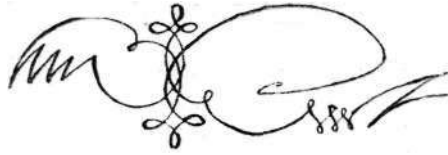
Спору нет: настоящий пророк (настоящий поэт) должен быть и чуток, и мудр, и всеведущ. Но если бы не вложил ему в грудь шестикрылый серафим этот «уголь, пылающий огнем», как мог бы он выполнить главное свое предназначение? То,

ради которого, собственно, и были вручены ему все прочие дары?

«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моею  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

Чтобы зажечь других, надо гореть самому.





## Оглавление

К читателям нашей книги . . . . . 5

### Рассказ первый

#### **Писатель выдумывает или это было на самом деле?**

По следам тех, кого не было . . . . .	7
Наташа — это я! . . . . .	11
Чацкий — это я! . . . . .	15
Эмма — это я! . . . . .	23
А как же отрицательные? . . . . .	27

### Рассказ второй

#### **По образу и подобию своему**

Это — мой Наполеон! . . . . .	31
Сто пятьдесят Дон . . . . . Жуанов	36
Отныне будет таким! . . . . .	42

### Рассказ третий

#### **Выдумывает ради правды**

А + В = любовь . . . . .	51
К нам едет ревизор... . . . . .	55
Так сколько же на свете сюжетов? . . . . .	60
Шесть Наполеонов и двенадцать стульев . . . . .	64
Непослушные и послушные герои . . . . .	71

Шел в комнату, попал в другую . . . . .	78
Если верно, то и народно . . . . .	82
И долго буду тем любезен я народу... . . . . .	88

Рассказ четвертый

**Писатель ставит опыт**

Губернатор необитаемого острова . . . . .	97
Чтобы узнать истину . . . . .	101
Исполнение желаний . . . . .	105
Волшебник меняет профессию . . . . .	110

Рассказ пятый

**Этого не может быть, потому что этого  
не может быть никогда**

Разговор с физиком . . . . .	121
Нос был в мундире... . . . .	123
Странные сюжеты . . . . .	127
И лишь влюбленный мыслит здраво . . . . .	133
В этом безумии есть своя система . . . . .	140

Рассказ шестой

**Из пламя и света рожденное слово**

Лед и пламень . . . . .	149
Зачем пишут стихами? . . . . .	156
Как в пять уроков стать поэтом . . . . .	166
Эксперимент профессора Роусса . . . . .	174
Разрешите представиться, Маяковский... . . . .	186
И в этом наше ремесло... . . . .	196

Рассказ седьмой

**Правдив и свободен их вещей язык**

Зрение и прозрение . . . . .	205
Что сбудется в жизни со мною? . . . . .	210

Когда строку диктует чувство . . . . .	220
Путешественники вышли из города . . . . .	232
Надо, чтоб поэт и в жизни был мастак... . . . . .	242

Р а с с к а з    в о с ь м о й

**Зачем писатели пишут о тяжелом?**

Есть мушкетеры! . . . . .	253
Одним швейцарцем будет меньше! . . . . .	257
Не понимаю, что тут прекрасного! . . . . .	263
Акакий Акакиевич Башмачкин и Джимми Валентайн . . . . .	269
Если завтра война... . . . . .	273
Равносильно утрате счастья... . . . . .	281

Р а с с к а з    д е в я т ы й

**Мудрец в нем видел мудреца**

Волшебный алмаз феи Берилюны . . . . .	287
Я Гамлетов на сцене видел многих... . . . . .	295
Можно ведь спросить у автора . . . . .	303
Это совсем не то, что я написал . . . . .	309

Р а с с к а з    д е с я т ы й

**Второй полюс**

Писатель на необитаемом острове . . . . .	319
Бутылка в океане . . . . .	326
Жить в обществе . . . . .	330
Угль пылающий . . . . .	338





Для старшего  
школьного возраста

**Станислав Борисович Рассадин**  
**Бенедикт Михайлович Сарнов**  
**РАССКАЗЫ О ЛИТЕРАТУРЕ**  
ИБ № 708

---

Ответственный редактор  
Л. И. Гаврилова  
Художественный редактор  
Л. Д. Бирюков  
Технический редактор  
Г. Е. Гафт  
Корректоры  
Э. Н. Сизова  
и Е. И. Щербакова  
Сдано в набор 6/VI 1977 г.  
Подписано к печати 31/VIII  
1977 г. Формат 60X84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум.  
типогр. № 1. Печ. л. 22.  
Усл. печ. л. 20,46. Уч.-изд.  
л. 19,25. Тираж 50000 экз.  
A03904 Заказ № 166. Цена  
80 коп. Ордена Трудового  
Красного Знамени издательство  
«Детская литература». Москва,  
Центр. М. Черкасский пер., 1.  
Ордена Трудового Красного  
Знамени фабрика «Детская  
книга» № 1 Рбглавполиграф-  
прома Государственного коми-  
тета Совета Министров РСФСР  
по делам издательств, поли-  
графии и книжной торговли.  
Москва, Сушевский вал. 49.

---

**Рассадин Ст., Сарнов Б.**

P24 Рассказы о литературе. Оформл. Н. Доброхото-  
вой. М., «Дет. лит.», 1977.

351 с. с ил.

Книга популярно рассказывает школьникам об особенностях художественной литературы, которая содержит в себе множество увлекательнейших загадок. Авторы ставят своей целью помочь школьникам ориентироваться в огромном океане литературной науки.

P  $\frac{70803-448}{M101(03)77}$  479—77

8