

**Станислав  
Рассадин**

**СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**  
*побежденные победители*

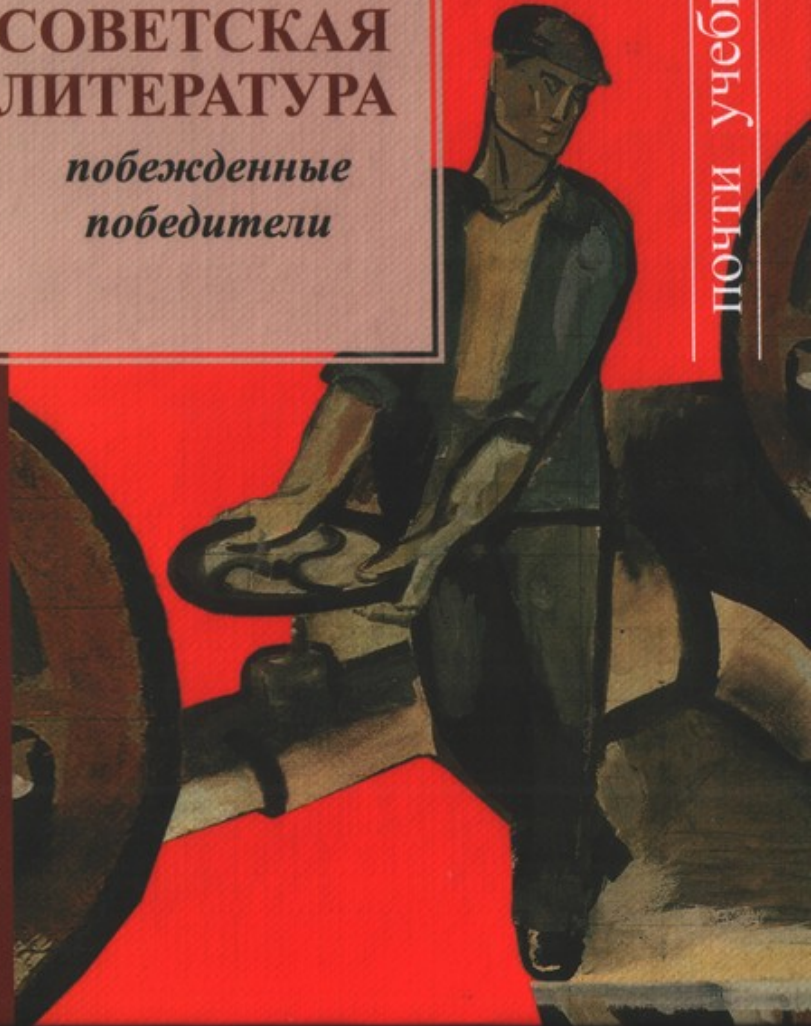
ИНАПРЕСС / НОВАЯ ГАЗЕТА

Станислав Рассадин

**СОВЕТСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА**

*побежденные  
победители*

почти учебник



СТАНИСЛАВ РАССАДИН

***СОВЕТСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
ПОБЕЖДЕННЫЕ ПОБЕДИТЕЛИ***

*почти учебник*

**НОВАЯ  
ГАЗЕТА**

НОВАЯ ГАЗЕТА  
Москва  
2006



ИЗДАПРЕСС  
Санкт-Петербург  
2006

УДК 882  
Р24

*Редактор Н. Кононов*  
*Художник М. Покишишевская*

*ISBN 5-87135-179-4*

© С. Рассадин, 2006

© ИНАПРЕСС, «Новая газета», оформление, 2006

## Содержание

Что такое советская литература?.....	7
Побежденные победители.....	24
Крушение гуманизма.....	46
Перемена фамилии.....	60
Свободен, свободен, наконец-то свободен.....	76
Обочина и столбовая дорога.....	101
Куда заносит попутный ветер.....	119
Отличник, наемник, заложник, святой.....	138
Путешествие в ад и обратно.....	158
Без кого народ не полный.....	181
Миф о войне.....	203
Градус тепла.....	222
Вызов и выбор.....	235
Сыновья и пасынки.....	250
Поколение, которого не было.....	268
Начало конца.....	282
От Атлантиды к Архипелагу.....	298
Жизнь после смерти.....	323
Библиография.....	347
Указатель имен.....	350





## Что такое советская литература?

А в самом деле – что она такое?

То есть – когда зародилась? Когда оформилась, ставши самою собой? Когда закончилась (если это произошло)? Является ли чем-то действительно цельным, имеющим характерные признаки (пресловутый «метод социалистического реализма»)? Или само это понятие – «советская литература» – всего лишь условность, которая формально устраивала и идеологически устремленную власть, и тех писателей, что старались не подслуживаться, не лгать, при этом не нарушая установленных властью границ?

Вопросы, подобные этим, непременно будут возникать по мере чтения книги, как возникали по мере ее написания: автор признается, что, берясь за работу, еще не имеет ответа на каждый из них. Тут многое сложно, зыбко, таинственно, как, вероятно, и должно быть в истории литературы. Слава Богу, не относящейся к разряду точных наук.

...7 августа 1921 года, успев написать в письме Корнею Чуковскому (1882-1969): «...Слопала-таки поганая, гугнивая матушка Россия как чушка своего поросенка», в Петрограде, в своей квартире на Пряжке умер сорокалетний Александр Александрович Блок. И его смерть многими была воспринята как рубеж, поворот, крушение.

«Самое страшное было то, что с Блоком кончилась литература русская», – именно так подытожит Корней Иванович. А Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934) скажет в письме к Владиславу Фелициановичу Ходасевичу (1886–1939), что, при всех ревнивых его разногласиях с Блоком, «вот и стукнуло мне его смертью: *пробудись* или *умри*; *начнись* или *кончись*».

И встает: «*быть* или *не быть*».

...И душа просит: любви или гибели... Орангутангом душа быть не может».

Борис Николаевич ошибался: еще как может. Орангутангом или, скорей, кипплинговским бандарлогом, который в стае подобных ему снует в заброшенном храме ненужной культуры (смотри *Книгу джунглей*).

Но шаг к орангутаниванию души был действительно сделан в час смерти Блока. А может быть, и несколько раньше – трагическим актом написания *Двенадцати* (1918). Гениальной поэмы или хотя бы поэмы гения, где, однако, Блок открыл свое сердце навстречу уничтожению «старой», его культуры, в сущности, это уничтожение оправдав. В прозе оправдание выглядело так: «Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок...». Причем, что важно: «...не у того барина, так у соседа». В поэме же во главе ватаги разбойников-красногвардейцев поставлен сам Иисус Христос.

Как и положено истинному поэту, воспев катастрофизм, Блок острее всего пережил катастрофу сам. В мемуарах того же Чуковского рассказывается, как, незадолго до смерти, Александр Александрович во время публичного выступления «вдруг заметил в толпе одного неприятного слушателя, который стоял в большой шапке-ушанке», и, внезапно охваченный неприязнью к нему, отказался продолжать чтение своих стихов. Каприз? Но

в дневнике, писанном, в отличие от мемуаров, не для стороннего глаза, Чуковский рассказывает это иначе. Какая там шапка-ушанка? Совсем другое увидел «в толпе» Блок: «красноармейца вот с этакой звездой на шапке».

«Через несколько минут он говорил, что там все сплошь красноармейцы...»

Да! Весь зал для него будто наполнился бессечно расплодившимися *двенадцатью* – и именно потому стал ненавистным. Удивительно ли, что собственное – гениальное – произведение, где Блок отказался от того главного, чем жил и дышал всю жизнь, оказалось самоубийственным актом? «Все звуки прекратились», – скажет он сам. «Его песня была его жизнью, – продолжит Чуковский. – Кончилась песня, и кончился он».

Нисколько не претендуя на хронологическую точность, находясь на уровне метафоры (хотя – хороша метафора, равносильная гибели поэта и оскудению его творческой мощи!), можно сказать: час смерти Блока был первым часом, когда началась *советская литература*. Как нечто принципиально новое за всю историю отечественной словесности.

Заметим: в час смерти Блока, но еще не в час создания *Двенадцати*.

Ни одна из самых верноподданных энциклопедий, кажется, не решилась назвать Блока по известному стереотипу: «рус. сов. поэт». Только – «рус. поэт». Отчего бы? Разве не он прожил при новой власти целых четыре года? И, главное, разве не он написал *Двенадцать*, поэму, объявленную классикой именно «сов. поэзии» (может, и «соцреализма»)?

С подобным делом вообще обстоит любопытно.

Сергей Аверинцев заметил, к примеру, что положение Осипа Эмильевича Мандельштама (1891–1938) и Анны Андреев-

ны Ахматовой (1889–1966) «стало неудобным» раньше, чем у еще одного большого поэта, Бориса Леонидовича Пастернака (1890–1960). «Какую-то роль играл биографический, можно сказать, хронологический фактор... Если поэт по-настоящему составил себе имя только после революции (именно как Пастернак, в сущности, ровесник Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама, однако всерьез замеченный лишь в 1922 году, после выхода книги *Сестра моя – жизнь*. – Ст. Р.), это само по себе побуждало воспринимать его как поэта советского, не “старорежимного”».

Ахматова и Мандельштам имели несчастье составить себе имя несколько раньше, до, – причем (еще одна тонкость) их положение было хуже, чем у тех, кто хоть и считался «старорежимным», но сама его «старорежимность» была солидной. У тех, кто, продолжает Аверинцев, «был бесспорным реликтом старой культуры, до поры до времени состоящим под охраной». Как памятник старины.

Впрочем, что до последнего, это еще как посмотреть. Кто находился «под охраной»? Разве что Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924), который кем только не побывал – и главой декадентов, и страдальцем за русский народ, и глашатаем революционного обновления, и шовинистом-империалистом, – а стал советским чиновником и членом РКП(б). Ознаменовав свое новое преображение стихами, чье заглавие само по себе выразительно: *От Перикла до Ленина...* Но и тут – кто скажет, что бы с ним сделали, проживи этот «бесспорный реликт» дольше, до репрессий 30-х годов?

А остальные «реликты»... «Царскосельскому Кипплингу / Пофартило сберечь / Офицерскую выправку / И надменную речь», – напишет о Николае Степановиче Гумилеве (1886–1921) наш со-

временник Владимир Николаевич Корнилов (1928–2002). «Фарт», естественно, в том, что чекисты Петрограда расстреляли поэта, наполовину выдумав контрреволюционный заговор и выдумав полностью участие в нем Гумилева; расстреляли на самом взлете его поэтического дара. Ну, а если б не расстреляли?

«Если бы он теперь был жив, – предположил уже в начале 30-х один литератор, – он перестроился бы одним из первых и сейчас был бы видным деятелем ЛОКАФа». (Литературного Объединения Красной Армии и Флота.) Так ли? Не говоря уж о том, что этот пророк, твердо уверенный в своей собственной свершившейся «перестройке», расстрела также не избежал, но куда более адекватным и характеру Гумилева, и торжеству «революционного правосознания» кажется суждение Николая Пунина, искусствоведа и, кстати, третьего мужа Ахматовой (первым, как известно, был именно Гумилев). Вскоре после Октябрьской революции, утверждая, что «только благодаря могучему коммунистическому движению мы вышли... из-под многолетнего гнета тусклой, изнеженно-развратной буржуазной эстетики», Пунин добавлял: спервоначалу обрадовавшись, что «перестали писать или, по крайней мере... читаться» такие поэты, как Гумилев, ныне он раздосадован творческим пробуждением последнего. «Для меня это одно из бесчисленных проявлений неусыпной реакции, которая то там, то здесь нет-нет да и подымет свою битую голову».

(Ирония судьбы или, точнее, сарказм власти: Пунина арестуют как раз в связи с тем самым придуманным заговором и, хотя, в отличие от Гумилева, освободят, но спустя годы «карающий меч» опустится и на его «битую голову». В 1953 году он погибнет в ГУЛаге.)

«Пофартит» и Виктору-Велимиру Владимировичу Хлебни-

кову (1885–1922), погибшему, правда, не от чекистской пули, а от водянки, – его будущее в условиях новой власти выглядело весьма сомнительно. Пусть он принял большевистскую революцию как возможность переустройства мира (поэма *Ночь перед Советами*, 1921), пусть даже послужил в Политпросвете Волжско-Каспийской флотилии (подобие ЛОКАФовской неосуществленной карьеры, напророченной задним числом Гумилеву), но его непредсказуемость, доходящая до юродивости, его космический утопизм, не совпадавший с четкими планами советской власти, наконец, его стихотворная заумь, смахивающая на шифр заговорщика, – все это никак не сулило расположение означенных властей.

А те из «реликтов», кто выжил, то есть не был убит? Кто тем самым осуществил то, что молодому и донельзя романтическому Алексею Максимовичу Горькому (1868–1936) некогда показалось наихудшим из всех вариантов кончины: «...Умереть так (как умирает на сцене роستانовский поэт-бретер Сирано. – Ст. Р.) лучше, чем умереть по принятому обыкновению, с пузырьком микстуры в руке вместо меча... среди друзей, быть может, огорченных вашими страданиями, но уставших смотреть на вас... вместо врагов, радостно сопровождающих вас в могилу...»?

Так умирал блистательный поэт и автор романа *Мелкий бес* Федор Кузьмич Сологуб-Тетерников (1863–1927) – во внутренней эмиграции, в нищете и полузабвении; хотя «полу» можно и опустить. И Максимилиан Александрович Волошин (1877–1932), также в забросе доживавший в своем Коктебеле и не убитый разве что из непочтительного равнодушия власти к нему. И – Андрей Белый. Тут о полном забвении говорить несправедливо: он печатался, его пьесу поставил Михаил Чехов и собирался ставить Мейерхольд, а все же, если и говорить об «охране», то ни-

как не в смысле обережения его драгоценной жизни. Белый жил, доживал свое под строгим присмотром, лишенный близкого окружения (его сторонники, последователи антропософии, учения философа Рудольфа Штейнера, которое истово исповедовал Белый, были сплошь «изолированы»).

Вот, впрочем, о ком еще можно сказать «пофартило» с той же горькой иронией, но и с тою же основательностью, как о Хлебникове и Гумилеве: о Михаиле Александровиче Кузмине (1872–1936), одном из оригинальнейших русских поэтов XX века, авторе прозы, тонко стилизованной то под старо-французский авантюрный роман, то под английский роман путешествий, культурном затворнике. Уж ему-то, проживи он еще чуть-чуть, дотяни до грядущего года, чей порядковый номер зловеще символичен, не избежать бы ареста и гибели, – в крайнем случае сгодилось бы обвинение в «нетрадиционной сексуальной ориентации»...

Да что – Кузмин, Сологуб, Белый, Волошин, решительно не заслужившие права войти в истинно советскую литературу! Были *советским писателем* Горький? Да, этот «реликт», объявленный основоположником социалистического реализма и, больше того, отнюдь не противившийся этой репутации. Даже способствовавший ее упрочению.

Никакого парадокса в этом сомнении нет. Не говоря уж о том, что все самое лучшее и самое характерное для него Горький написал до революции (включая слабый роман *Мать*, каковой и создал его репутацию основоположника), но что уж такого советского в его постоктябрьских произведениях? Конечно, ежели говорить опять же о лучших из них, пусть относительно, а не о скверных очерках *По Союзу Советов* (1929) да и не о пьесах *Егор Булычов и другие* (1932), *Достигаев и другие*



(1933), много уступающих *Мещанам* и тем паче *На дне*. (Точно так же, как третья, заключительная часть автобиографической трилогии, повесть *Мои университеты*, написанная в 1922-м, несопоставимо слаба по сравнению с двумя первыми.) Но вот *Жизнь Климса Самгина* (1925–1936). *Дело Артамоновых* (1925). При всех то ли искренних, то ли конформистских уступках пресловутому соцреализму с его принципом «жизни в ее революционном развитии» язык не повернется сказать, будто эти сильные, пусть и неровные вещи принципиально отличны от *Жизни Максима Кожемякина*, *Городка Окурова* или *Рассказа о безответной любви*, выдержанных в духе традиционного русского психологического реализма.

Но о Горьком продолжения разговора не миновать...

Как бы то ни было, возникло нечто, которое, при всех оговорках, при всем сознании условности любых терминов, можно определить как социально-культурный феномен под названием «советская литература». Как советский тип литературного сознания, который одни осваивали с энтузиазмом, другие – отвергали. Опасливо или даже яростно.

Пример восторженного освоения. «Чудесно разговаривал с Мишей Слонимским, – делает в 1922 году запись Корней Чуковский (Михаил Леонидович Слонимский – ленинградский прозаик; 1897–1972). – «Мы – советские писатели – и в этом наша величайшая удача. Всякие дразги, цензурные гнеты и проч., все это случайно, временно и не это типично для советской власти. Мы еще доживем до полнейшей свободы, о которой и не мечтают писатели буржуазной культуры. Мы можем жаловаться, скулить, усмехаться, но основной наш пафос – любовь и доверие. Мы должны быть достойны своей страны и эпохи».

«Он говорил это, – не без заметного удивления добавляет

Корней Иванович, – не в митинговом стиле, а задушевно и очень интимно. ...Если бы ввести в роман то, что говорил М. С., получилось бы фальшиво и приторно. А в жизни это было очень натурально».

И – пример опасливого отторжения. Годом раньше дневниковой записи Чуковского (и, отметим, как раз в том году, когда умер Блок и расстреляли Гумилева), прозаик Евгений Иванович Замятин (1884–1937), только-только закончивший знаменитую антиутопию, роман *Мы*, но еще не предвидящий, что через десять лет будет выдвинут в эмиграцию из советской России, – словом, он пишет статью под названием *Я боюсь*.

Чего и, главное, за что, за кого он боялся?

За словесность. За читателя, которому еще не пришла пора быть признанным «лучшим в мире», но в котором уже пробуждали самодовольство внешне и внутренне ограниченного существа: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не менее старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь, – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее – ее прошлое».

Сбылось ли? Во всяком случае – в полную ли силу мрачного предсказания?

Подумаем. Покуда же – стоит оговорить несколько предварительных условий, дабы читатель мог настроиться на сотрудничество с автором книги, заодно четко представив, чего в ней не будет.

Не будет, к примеру, «литературы народов СССР», что опре-

делено ограниченным объемом книги, – к искреннему сожалению автора, так что кавычки здесь не подразумевают иронии. «Национальная политика», которую власть проводила вульгарно и, что много существеннее, лукаво, не сумела полностью подчинить своим целям многие реальные, крупные имена «братских литератур». Галактиона Табидзе и Отара Чиладзе. Кайсына Кулиева. Амо Сагияна. Иона Друцэ. Василя Быкова. Да и – пусть с оговорками – Чингиза Айтматова. И т. д. Любой памятный читатель пополнит этот кратчайший перечень, в данном случае отражающий предпочтения автора книги.

Разумеется, субъективные – при сильном стремлении к беспристрастности. И тут еще одна оговорка.

Классик английской литературной науки Альфред Эдвард Хаусмен когда-то озадачил своих студентов, сказав: если для них Эсхил предпочтительнее Манилия, они – не настоящие филологи. Справка, заимствованная из общедоступной энциклопедии: Манилий – римский поэт I-й половины I-го века нашей эры, автор поэмы *Астрономика* в пяти книгах, то бишь свода астрологических представлений той эпохи, изложенных риторично и неудобочитаемо. И вот перед ним-то, стало быть, гениальный Эсхил, живым дошедший до нашего времени, не должен иметь предпочтения. Такова беспристрастность, даже бесстрастность истинного ученого.

По счастью, Хаусмен был не только филологом, но и поэтом, отчего оказался далеко не столь академичен, взявшись объяснить, чем подлинная поэзия отличается от подделок: «от нее по спине начинают бегать мурашки». Добавим: задача – этим мурашкам довериться, не прекратив их щекочущий бег скепсисом, происходящим хотя бы и от учености.

Вот выдающийся литературовед Лидия Гинзбург сообщает

в письме 1926 года, что к ней привели «одесского поэта и скандалиста Эдуарда Багрицкого. ... Он читал мне свою поэму, как будто бы хорошую; тверже я не решусь отозваться, кажется, ни об одном произведении, которого не коснулась давность, смягчающая вину...».

А поэма – *Дума про Опанаса*, всеочевидный, казалось бы, взлет «поэта и скандалиста» к внезапной пронзительной боли за судьбу хлебороба, сбившегося, нет, сбитого с его пути кошмаром гражданской войны. Ученую слушательницу – не пронзило.

Надеюсь, понятно, какой из критериев предпочитает автор этой книги: «мурашки» – при всей их антинаучности. Но мало того.

В своей работе 2001 года *Русская литература: от Фонвизина до Бродского*, вышедшей в издательстве Слово\*, он тоже не соблазнялся уравниванием, говоря условно, Эсхила с Манилием. То, что в той книге он представал, скорее, историком литературы, не отменяло ни эмоционального восприятия Достоевского или Набокова, ни попыток пересмотреть те или иные привычные, сложившиеся оценки. И все же разница в положении автора той и этой книг – есть.

Сам по себе отбор писателей, достойных рассказа о них, там был произведен действительно «давностью, смягчающей вину», попросту – историей. Здесь же мы куда идем... Ну, не то чтоб совсем наощупь. Но, хотя по убеждению автора, современник способен в большей степени осознать талантливость, истинность, а не масштаб явления современной же литературы, даже это скромное осознание не исключает, даже предполагает неизбежные несогласия.

---

\* Оговорка делается только для тех – немногих? – кому попадалась на глаза та книга. Прочим приношу извинения.

Правда, если читатель не обнаружит в книге какое-то имя, лично ему интересное, или же огорчится краткостью характеристики, это не всегда объяснится заявленной субъективностью. Подчас причиной окажется та же ограниченность объема книги. Подчас – необходимость соответствовать самому ее названию, диктующему принцип отбора: можно ли, скажем, признать Иосифа Александровича Бродского (1940 – 1996) всерьез причастным к советской литературе? Легко представить, как он, с его-то характером, надменно скривился бы, едва прознав о подобной попытке, – ведь и Сергей Донатович Довлатов (1941–1990), отстаивая свою категорическую несоветскость, высказался в частном письме: дескать, «у любого официального писателя (левого, смелого, честного и талантливого) могу обнаружить состав преступления, то, что открыло ему дорогу в печать».

Причем не скрыто, когó он считает «официальным»: Юрия Валентиновича Трифонова (1925–1981), Владимира Федоровича Тендрякова (1923–1984), Валентина Григорьевича Распутина (р. 1937), Фазиля Абдуловича Искандера (р. 1929), Андрея Георгиевича Битова (р. 1937). И чем нагляднее эта огульная неправота, тем больше чести писателям, умевшим сохранить – нет, лучше того, отстоять! – в советских условиях внутреннюю свободу.

И наконец...

В недавнем исследовании современной русской литературы все имена, персоны, индивидуальности сгруппированы по известному принципу принадлежности к «течениям» или «школам». Неоакмеизм... Неоавангард... Постреализм... Не говоря уж о постмодернизме. Почему бы и нет, в конце-то концов – исходя из сугубо филологического подхода к искусству? Но в данном случае – нет. Выбираем «мурашки».

Вот мое убеждение, может быть, даже наверняка – спорное. Изучение «направлений» и «школ», само по себе почтенное, полезно скорее для понимания обстоятельств возникновения произведений, чем для понимания, почему именно они выжили, переросли свое время, доказали свою самооценность.

Больше того: последнему данное изучение даже мешает. Ибо всякая литературная школа, едва сложившись и обнародовав свой манифест, заявив патент на особенности и приемы, именно в этот час, ни секундой позже, делает шаг к своему упадку – хотя бы по той причине, что, установивши границы, ставит преграды для истинного таланта. К тому же, даже скучно доказывать, сколь губительна для словесности – и для ее истории, интересующей нас, – сугубая серьезность; сколь не совпадает она с тем настроением, с каким наши литературные предки строили эти самые школы. Уж на что был представителем *Арзамас*, кружок, в который входили Батюшков, Вяземский, Дельвиг, Пушкин, но вот его старейшина Василий Андреевич Жуковский вспоминает: «Мы собирались, чтобы похохотать во все горло, как сумасшедшие...». Заключив: мол, пока хохотали, общество оставалось полным жизни. Как только стали серьезными – увы и ах...

Урок Жуковского нашей науке, кажется, впрок не пошел. «Направления», «течения», «школы» окончательно обзавелись самоуважительным окончанием «изм», и не всегда бескорыстно. Сколько фигур, не очень достойных памяти, задержались-таки в ней только благодаря фигуре номер один! Еще Горький, услышав молодого Маяковского, сказал: никакого футуризма, в сущности, нет, а есть только и именно он, Маяковский, большой поэт. Или – что такое имажинизм без Есенина? В лучшем случае – еще кое-как помнящиеся Вадим Габриэле-

вич Шершеневич (1893–1942) или Анатолий Борисович Мариенгоф (1897–1962), оба довольно посредственные стихотворцы, последний – еще и автор небрежной, но любопытной прозы. А рядом, вокруг – Глубоковский... Грузинов... Правда, мелькнет в негустой массе «имажинистского молодняка» имя Николая Робертовича Эрдмана (1900–1970), но он достигнет вершин отнюдь не на стихотворческом поприще.

Хотя (забежим наглядности ради вперед), возможно, ничто так не обнажало условность литературных объединений, как конструктивизм, возникший в 20-е годы и претендовавший на единый художественный стиль. На *единый?*..

Положим, общим принципам конструктивизма («идея рационалистической целесообразности... требования экономичности, математического расчета... стремление сблизить творчество с производством»), (в общем, все то, что и в самом деле воплотилось в области, где творчество по природе своей неотрывно от производства: в архитектуре), – итак, этим железным принципам еще так-сяк соответствовала поэзия главы конструктивистов Ильи Львовича Сельвинского (1899–1968). И сама по себе «умственная», опирающаяся на расчет. Недаром в его знаменитой – во всяком случае в свое время – поэме *Уялаевщина* (1924) стихии вольницы, олицетворенной атаманом, «батькой» Уялаевым, прямолинейно противостоит комиссар Гай, воплотивший, напротив, догматику большевизма.

Конечно, всё не так однолинейно. Юрий Карлович Олеша (1899–1960) восторгался пластикой метафор Сельвинского, тем, например, как тот описывал тигра: «Морда тигра у него и «золотая», и «жаркая», «усатая, как солнце». Солнце, глядите, «усатое». Вот молодец! Он говорит о тигре, что он за лето выгорел в «оранжевый», что он «расписан чернью», что он «по золоту

сед»... Описывая, как идет тигр, Сельвинский говорит, что он шел, «рвясь от ветра, ленивый, как знамя»... Это блистательно, в силу Данте».

Понятно, преувеличение, и немалое. Тем не менее подобное – действительно хорошо, пуще того, свидетельствует, насколько в Сельвинском жила – или хотя бы манила его – *улялаевская* стихия, когда хочется любоваться чем-то неприрученно диким. Но в итоге побеждал – в том числе, а возможно, и в первую очередь идеологически – большевик Гай.

Вообще во всем, достаточно разнообразном и разножанровом творчестве Сельвинского (поэмы, лирика, драмы в стихах, исторические трагедии) главенствовал жесткий рационализм. Даже или тем более в его стилизациях – то под казачий говор, то под цыганщину, то под блатную феню. Вот – из *Улялаевщины*: «Улялаев був такой: выверчено вико, / Плэчи кучугурами, тай в ухе – серьга. / Зроду не бачено такого чоловика, / Як той / Улялаев / Серга!». Вот – имитация цыганской лирики: «Погляжу, холодны ли горячи ль / Пады ножом ваши ласки женские. / Вы грызетесь, подкидывая пыль. / Вы. Жеребцы. Мои. Оболенские». Наконец, воровская масть: «И я себе прошел, как какой-нибудь ферть, / Скинул джонку и подмигнул глазом: / «Вам сегодня не везло, дорогая мадам Смерть, / Адью до следующего раза».

Прямо «Бабель в стихах», заметил Юрий Николаевич Тынянов (1894 – 1943), ненароком или намеренно указав на неизбежное свойство стилизации – быть своего рода конструкцией, хладнокровно возводимой по готовым, чужим чертежам. К слову, именно это много позже дало возможность остроумно-недоброму Евгению Михайловичу Винокурову (1925–1993) определить Сельвинского так: «большой плохой поэт». Действительно – разве не «большой», хотя бы по замаху и по количеству



сотворенного? Но... Конечно, «плохой» – на сей раз, в противоположность Олеше, очевидное преуменьшение, однако в Сельвинском все-таки больше не столько от Эсхила, сколько от Манилия.

Словом, Сельвинский-конструктивист – куда ни шло. Но – Владимир Александрович Луговской (1901–1957), о котором будем уже говорить, – даром что и он пытался взнудать свой недюжинный темперамент, договариваясь до следующего: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменить»? (Таково было – в 1927-м – стремление подчиниться тенденции перековки и обезлички; разумеется, не предвиделось, что вскоре многим придется сменять имя и званье на лагерный номер.)

Но – романтик Эдуард Георгиевич Багрицкий (1895–1934), с одинаковым энтузиазмом воспевавший сначала Уленшпигеля и Гарибальди, птицеловов и контрабандистов, потом – чекистов во главе с самим Дзержинским? (Впрочем, доросший, как сказано, до замечательной *Думы про Опанаса*.)

Но – что уже просто забавно, если иметь в виду якобы цельность конструктивистской «организации» – Вера Михайловна Инбер (1890–1972)? Ибо вот что в период самого строгого подчинения «командору» Сельвинскому выходило из-под ее пера – «аполитичное», конечно, упаси Боже, не «анти», но вполне «внесоветское» (во всяком случае до поры, пока она, племянница Троцкого, что-то даже ему посвятив, не испугается навсегда): «Собачье сердце устроено так: / Полюбило – значит, навек! / Был славный малый и не дурак / Ирландский сеттер Джек» (1925). «У сороконожки / Народились крошки. / Что за восхищенье, / Радость без конца!» (1926). «Ночь идет на мягких лапах, / Дышит, как медведь. /

---

Мальчик создан, чтобы плакать, / Мама – чтобы петь» (1927).

Как говорится, что и требовалось доказать. Точно так же, заглянув в помянутое исследование, где современный «литературный процесс» представлен как череда «измов», можем и удивиться, насколько же разнохарактерные писатели сведены под одной искусственно возведенной крышей. Допустим, «неоакмеизм» – это и Арсений Александрович Тарковский (1907–1989), вросший корнями в «акмеиста» Мандельштама, и Семен Израилевич Липкин (1911–2003), который по своей четко-определенной поэтике тому ж Мандельштаму противоположен; и Белла Ахатовна Ахмадулина (р. 1937), и ее эстетический антипод Олег Григорьевич Чухонцев (р. 1938). А «постмодернизм»? И Венедикт Васильевич Ерофеев (1938–1990), и его однофамилец, чье «антиподство» дошло здесь до вызывающей контрастности, Ерофеев Виктор Владимирович (р. 1947)...

Как будто и вправду свершилось: «свое имя и звание» сменилось «на номер, на литер, на кличку». Но события в литературе, советской и досоветской, кризисы, резкие повороты, крушения и т.п. всегда были связаны не с концом очередного «изма», а с личностью. С индивидуальностью.

Ведь и 7 августа 1921 года в Петербурге, на Пряжке, умерло не литературное течение «символизм». Умер Александр Блок, смертью своей, как говорилось, подведя некую черту. Определив некий рубеж.

## Побежденные победители

А 17 августа 1934 года пространным докладом Горького – даже не «от Ромула до наших дней», но начиная «ролью трудовых процессов, которые превратили вертикальное животное в человека», – открылся Первый и учредительный всесоюзный съезд советских писателей.

«Я... готовился к съезду советских писателей, как девушка к первому балу. – Отметим: вспоминает Илья Григорьевич Эренбург (1891–1967), как считается, само олицетворение скепсиса, кому вроде бы не пристало волнение Наташи Ростово́й. – ...Съезд продолжался пятнадцать дней, и каждое утро мы спешили в Колонный зал, а у входа толпились москвичи, желавшие посмотреть на писателей. К трем часам дня, когда объявляли обеденный перерыв, толпа была такой плотной, что мы с трудом пробивались».

Ну, и т. п.: «пионеры дули в трубы; колхозницы приносили огромные корзины с фруктами, с овощами; узбеки привезли Горькому халат и тюбетейку...».

Иронизировать – несправедливо. Неисторично. Энтузиазм, подобный тому, что обуял молоденького «Мишу Слонимского», нередко и впрямь проявлялся «задушевно и очень интимно». Все тот же Корней Чуковский записывал по свежему следу, с каким ликованием Пастернак и он сам глазели на Сталина, объя-

вившегося в президиуме (неважно, что на сей раз другого, комсомольского съезда, на писательском было то же самое): «...Он стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. ...Пастернак шептал мне все время о нем восторженные слова, а я ему...». Иные, даже многие съездовские выступления выглядели нерасчетливым излиянием самого сокровенного, продолжением художественного творчества, лирической исповедью.

Правда, лукавый умница Исаак Эммануилович Бабель (1894–1940), талантливо смешая аудиторию, знал, что и зачѐм делает, когда он, общепризнанный мастер стиля, призвал вдруг коллег учиться этому стилю у Сталина, чьи «немногочисленные слова» будто бы кованы и «полны мускулатуры». Чем, кстати, себе не помог – и речь не только о трагической судьбе Бабеля, не пощаженного вождем, но и о конкретной ситуации. Сразу же вслед ему на трибуну взошел критик Аросев и оспорил «предыдущего оратора», заявив: у товарища Сталина надо учиться не только стилю, но и умению создавать художественные образы. (Расстреляли потом, впрочем, и этого, уж вовсе безудержного льстеца.)

Но Олеша-то действительно поразил слушателей исповедальностью, откровенной до отчаянности. Страсть и стилистический блеск, с каким он прилюдно выворачивал душу, отвлекли большинство внимавших ему от смысла его покаяния, граничащего с самоуничижением. «Грустно, серьезно, со скрытым отчаяньем Олеша каялся в том, что он – Олеша», – вспомнит Вениамин Александрович Каверин (1902–1989). И в самом деле: «...Во мне хватает гордости (гордости, не чего-то иного! – Ст. Р.) сказать, что, несмотря на то, что я родился в старом мире, во мне, в моей душе, в моем воображении, в моей жизни, в моих мечтах есть много такого, что ставит меня на один уровень и с рабочим и с комсомольцем». Гордость паче уничижения.

На съезде радостно повторялась (в том числе Горьким) ставшая отныне крылатой фраза Леонида Сергеевича Соболева (1898–1971), прозаика, в ту пору, казалось, подававшего некие надежды, а впоследствии превратившегося в бесплодное, напыщенное начальственное ничтожество: «Партия и правительство дали советскому писателю решительно все. Они отняли у него только одно – право плохо писать». Это выглядело как формула ответственности, – но кто выразил самую сущность ее, так это не по-бабелевски наивный, искренний в своей советской лояльности Пастернак. Сказав ненароком крамолу и предугадав страшное превращение многих тогдашних энтузиастов, в частности, того же Соболева:

«Если кому-нибудь из нас улыбнется счастье, будем зажиточными, но да минует нас опустошающее человека богатство. «Не отрывайтесь от масс», – говорит в таких случаях партия. Я ничем не завоевал права пользоваться ее выражениями. «Не жертвуйте лицом ради положения», – скажу я совершенно в том же, как она, смысле. При огромном тепле, которым окружает нас народ и государство, слишком велика опасность стать литературным сановником. Подальше от этой ласки во имя ее прямых источников, во имя большой и дельной и плодотворной любви к родине и нынешним величайшим ее людям».

Заметил ли Борис Леонидович, что почти повторял предостережение из гоголевского *Невского проспекта*? «Далее, ради Бога далее от фонаря!.. Он зальет щегольской сюртук ваш воюнчим своим маслом». То есть – не отмоешься...

Как бы то ни было, в целом писательский съезд выглядел как *съезд победителей* – аналогия с именно так называвшимся съездом ВКП(б) того же 1934 года тем более обоснованна, что делегаты партийного были почти поголовно уничтожены Ста-

линым, а из делегатов писательского многие пошли в лагеря или под расстрел. Но победный настрой действительно был, тем паче, что образование Союза писателей знаменовало, казалось, конец осточертевшей групповой борьбы, где главенствовало, по существу, одна группа. РАПП, то бишь Российская ассоциация пролетарских писателей, ликвидированная приказом партии лишь в 1932 году, как раз в предвидении образования Союза. До того же отличавшаяся наглым нахрапом, принимаемым, как водится, за могущество.

Хотя и само могущество – было, особо учитывая коммунистический радикализм и приоритетность лозунгов, узурпированных рапповцами. «Мы, мол, единственные, / мы пролетарские... – / А я, по-вашему, что – / валютчик?» – защищался и огрызался Владимир Владимирович Маяковский (1893–1930), впрочем, незаметно для себя самого тут же принимаясь оправдываться: «Я / по существу / мастеровой, братцы...». В точности как Юрий Олеша, выражающий надежду, что он *не хуже* рабочего и комсомольца. А потом «Владим Владимыч» и вовсе спасовал перед пугающей силой РАППа и вступил в его ряды, разгневав свое футуристическое, «левое» окружение. Частью и потеряв его, причем, кажется, пуще всех оскорблял мэтра совсем молоденький «Семка Корчик», Семен Исаакович Кирсанов (1906–1972).

Еще недавно, в 1925-м, он ликовал и гордился: «Я счастлив, как зверь, до ногтей, до волос, / я радостью скручен, как вьюгой, / что мне с командиром таким довелось / шаландаться по морю юнгой». Речь, понятно, шла о Маяковском – «командире» или Командоре, как позже назовет его в романе *Алмазный мой венец* (1978) Валентин Петрович Катаев (1897–1986). Понятна и страстность кирсановского разочарования – вернее, была бы понятна, если бы речь шла о чем-то более существенном, *сущ-*

ностном, чем проблемы авангардизма, понимаемого сугубо внешне. А так... Ну, читаем у того же Кирсанова: «У реки Кубань, / где коней купань, / где дудел чабан в дуду, – / где в хлеву кабан, / у реки Кубань / я по злкаам комбайн / веду». Либо: «По шоссе, / мимо скал, / шла дорога по-над морем. / Лил ливень, / ливень лил, / был бурливым пад вод. / Был извилистым путь, / и шофер машину повер – / нул (нул-повер) и ныр-нул в поворот. / Ехали мы по́ Крыму / мокрому...». В таком роде.

Занятно? Наверняка. Ритмически заразительно? Вероятно. Но не отделаться от слов Марины Ивановны Цветаевой (1892–1941), исчерпывающе, хотя, может быть, все-таки слишком лестно, охарактеризовавшей Кирсанова и его ресурсы: «Мощный мотор придан игрушечному автомобильчику».

Но далее. Итак, состоялся *съезд победителей*, – а победителям свойственно «считаться славою», выяснять, кому из них победа обязана больше всего, и, само собой, делить трофеи. И вот чего тот же Маяковский не мог себе представить – что и он окажется в роли трофея.

«Были две знаменитые фразы о времени, – писал Пастернак в очерке *Люди и положения* (1957). – Что жить стало лучше, жить стало веселее и что Маяковский был и остался лучшим и талантливейшим поэтом эпохи. За вторую фразу я личным письмом благодарил автора этих слов, потому что они избавляли меня от раздувания моего значения, которому я стал подвергаться в середине тридцатых годов, к поре Союза писателей. Я люблю свою жизнь и доволен ей. Я не нуждаюсь в дополнительной позолоте».

Помянутая пастернаковская наивность явлена здесь во всей своей девственности: как будто Сталин мог отдать роль «лучшего и талантливейшего поэта нашей (! – Ст. Р.), советской (! – Ст. Р.)

эпохи» ему, Пастернаку. (Между прочим, говоря об авторстве этих слов, «небожитель», как иронически назвал его Сталин, не подозревал, что истинный «автор» - Лиля Юрьевна Брик, которая, жалуясь в письме к вождю на недооцененность Маяковского, почти подсказала своему высочайшему адресату знаменитую формулу. Маяковский, писала она, «как был, так и остается крупнейшим поэтом нашей революции». Адресат всего лишь доформулировал.)

Но формула родится несколько позже, а пока, на Первом съезде советских писателей, имя Маяковского, еще не канонизированное, тащат в разные стороны. Затеяв передел и приватизацию *этой* собственности.

Началось с доклада о поэзии, который сделал Бухарин – уже опальный, лишившийся титула Любимец Партии, но еще партийный функционер и редактор *Известий*. Сделал, особенно выделяя среди поэтов Тихонова, Сельвинского и Пастернака...

Стоп. Разве не странно сегодня выглядит в качестве «первачей» именно эта троица, семью годами раньше избранная и Эдуардом Багрицким? В *Разговоре с комсомольцем Николаем Дементьевым* он, никогда не воевавший, тем не менее вообразит себя самого неким «военспецем», заодно обозначив свои поэтические пристрастия: «А в походной сумке – / Спички да табак, / Тихонов, / Сельвинский, / Пастернак...». И поскольку смешно думать, будто Николай Иванович Бухарин решил ученически вторить поэту Багрицкому, то вот, значит, каковы были приоритеты, пусть не всеобщие, зато существовавшие по крайней мере с 1927-го по 1934-й.

О Сельвинском – говорено. Что же до Николая Семеновича Тихонова (1896–1979)...

Многие годы спустя Иосиф Бродский скажет: «Поздний Ти-



хонов – это полный конец света, но тем он и интересен: полная монструозность как логический конец. Ранний Тихонов (с его, отметит Бродский, «постгумилевскими делами». – Ст. Р.) вполне недурен». Первое, увы, справедливо, второе же, «недурен», даже высказано слишком сдержанно. Ибо «ранний Тихонов» сборников *Орда* и *Брага* (оба вышли в 1922 году) с их отчетливым следованием Гумилеву и Кипплингу, чей пафос мужественного действия был ему близок, действительно обещал вырасти в крупного поэта. «Праздничный, веселый, бесноватый, / С марсианской жаждою творить, / Вижу я, что небо небогато, / Но про землю стоит говорить». «Мы разучились нищим подавать, / Дышать над морем высотой соленой, / Встречать зарю и в лавках покупать / За медный мусор золото лимонов». И т. п., вплоть до зацитированной апологии мужества – как такового, самого по себе, независимо от того, ради чего это мужество явлено: «Гвозди бы делать из этих людей: / Крепче б не было в мире гвоздей».

Так можно славить кого угодно – большевика или белогвардейца, державника или анархиста; последний не просто пришелся к слову, потому что сам Тихонов в том же 1922 году характеризовал себя так: «Закваска у меня – анархистская, и за нее меня когда-нибудь повесят». И, кстати, нечто подобное чуть не свершилось: после разгрома бухаринской оппозиции НКВД затеяло дело преступной группы ленинградских писателей, чьей главой и был назначен Николай Тихонов. Не вышло – или вышло не совсем так, как замышлялось. Арестовали несколько литераторов, выбрали из них нужные показания, но, как видно, сверху был отдан приказ: Тихонова не трогать. Под расстрел и в ГУЛАг пошли его, так сказать, подельники-подчиненные; среди них – Николай Алексеевич Заболоцкий (1903–1958), кото-

рый, уверенный, что уж Тихонов-то, за связь с коим его осудили, всенепременно погиб, лишь случайно узнал в лагере о награждении «главы заговора» орденом Ленина. И, говорят, едва не помешался.

Так или иначе, за орденом Ленина последовали иные награды и звания, включая звезду Героя Социалистического Труда, международную Ленинскую премию *За укрепление мира между народами*, «просто» Ленинскую, парочку Сталинских, должность председателя Советского комитета защиты мира... И – нищета стихотворства, поразительная даже на фоне среднего советского уровня.

Судьба далеко не единичная, если говорить о людях, обладавших талантом (а о прочих практически и не говорим). И если впоследствии не найдется повода упомянуть Константина Александровича Федина (1892–1977), – а похоже, что не найдется, – то вот еще нагляднейший из примеров подобного рода. Сила и своеобразие романов *Города и годы* (1924), *Братья* (1928), быть может, были изрядно преувеличены в пору их появления на свет («...Настоящий, отлично родившийся человек», – восхищался Фединым Горький\*), но и они кажутся снежными вершинами по сравнению с тем, что писал Федин в последние годы, например,

---

\* Горьковские оценки и предпочтения – особая тема, которую в рамках этой книги не развернуть. Тем не менее скажем, что, всецело поддерживая, например, Михаила Михайловича Зощенко (1894–1958) и тем являя прозорливость и вкус, Горький мог написать и такое: «О Зильбере. Вот увидите, этот чудотворец весьма далеко пойдет, – его фантастика уже и сейчас интереснее и тоньше Гоголевых подражаний Гофману».

Можно не комментировать, так как Зильбер – родовая фамилия Вениамина Каверина, автора популярнейшего романа *Два капитана* (1936–1944), мемуаров – содержательных, умных, но... Что ж, таков был горьковский пафос – пафос строителя новой, небывалой советской литературы.

с романом *Костер* (1961). Плюс то, что трудно забыть: трусливейший конформизм на посту первого секретаря Союза писателей; подлейшее, продиктованное бессильной завистью отношение к гонимому Александру Исаевичу Солженицыну (р. 1918); непочтительная кличка «чучело орла»...

И – хватит (пока) о таких. Вернемся на съезд, к докладу Бухарина, к избранной им поэтической троице. Вернее, к тому, что и кого противопоставил Бухарин этим поэтам, в которых видел именно *поэтический* прорыв в новое качество – при всех идеологических претензиях к ним, без чего старый партиец все же не мог. Фигурой противостояния был Маяковский, чья агитационная поэзия «уже не может удовлетворить... она стала слишком элементарной... сейчас требуется больше многообразия, больше обобщения... даже самое понятие актуальности становится уже иным».

Что началось!

На Бухарина навалился безмерной тушей Демьян Бедный, в миру – Ефим Алексеевич Придворов (1883–1945), чьи агитки докладчик тем паче списал в невозвратное прошлое; впрочем, Демьян, ненавидевший Маяковского, заодно обвинил Бухарина и в преувеличении его роли (Николай Иванович, критикуя, отвел как-никак Маяковскому роль советского классика). Но, казалось бы, неожиданней было выступление поэта Александра Алексеевича Жарова (1904–1987).

Этот комсомольский кумир, по своей популярности многократно превосходивший Маяковского, был презираем тем до такой степени, что он называл его не иначе как *Жуткин*, создав таким образом парную кличку для Жарова и Иосифа Павловича Уткина (1903–1944), двух будто бы неразличимых «комсомольцев». «Будто бы» – потому что Уткин при всей своей, как

сказали бы нынче, «попсовости», был неизмеримо талантливее своего приятеля-близнеца. И вот Жаров, которому в бухаринском докладе досталось за примитивность, заступает перед ругателем нынешним за ругателя покойного. Заявляет, что «время лучших так называемых агиток Маяковского еще не прошло и пройдет не скоро», заодно намекнув, что троим любимцам докладчика далеко до популярности этих «агиток». А выступивший следом Алексей Александрович Сурков (1899–1983), Маяковского также не жаловавший, расшифровывает намек: «Для большой группы наших поэтов, для большой группы людей, растущих в нашей литературе, творчество Б. Л. Пастернака – неподходящая точка ориентации в их росте».

Чем срывает аплодисменты.

Сражались не за Маяковского. Сражались за свое право писать «агитки», не выше и не сложнее того, уподобляясь, уж разумеется, не автору поэм *Про это* (1923) или *Во весь голос* (1930), где был явлен и реализован поистине великий талант. Не тому, кто, как раз и признавшись в последней поэме: «И мне / агитпроп / в зубах навяз... / Но я / себя / смирял, / становясь / на горло / собственной песне» (причем именно *признавался, признавал* мучительность насилия над собой), в черновике продолжения доказывал, вольно или невольно, сколь неуступчивым оказывается горло. Сколь непросто перехватить его вольное дыхание: «Любит? не любит? Я руки ломаю / и пальцы / разбрасываю разломавши / так рвут загадав и пускают / по маю / венчики встречных ромашек / пускай седины обнаруживают стрижка и бритье / Пусть серебро годов вызванивает / уймою / надеюсь верую вовеки не придет / ко мне позорное благоразумие».

И тем более: «Я знаю силу слов я знаю слов набат / Они не те которым рукоплещут ложи / От слов таких срываются гроба /

шагать четверкою своих дубовых ножек / Бывает выбросят не напечатав не издав / Но слово мчится подтянув подпруги / звенит века и подползают поезда / лизать поэзии мозолистые руки».

«Тем более» – потому что произошло, казалось бы, невозможное. В молодости Маяковский был до отчаяния раздосадован, что на игрушечных выборах Короля Поэтов его победил Игорь Северянин (о еще жившем Блоке тогда никто и не вспомнил). В зрелости он решительно все, вплоть до собственного своеобразия, был готов отдать ради его признания массами. И вот: «не напечатав не издав». Высказанная готовность существовать так же, как готов был существовать – и существовал! – во всех отношениях чуждый Маяковскому Максимилиан Волошин: «... Почетней быть твердым наизусть / И списываться тайно и украдкой. / При жизни быть не книгой, а тетрадкой».

К несчастью, неизбежен вопрос: а что, если бы потрясающие строки так и не вышли из рабочей книжки, остались недопущенными к «большому читателю»? Ведь случилось же подобное с «американским» стихотворением *Домой!* (1925). В печати закончившееся пожеланием: «о работе стихов, / от Политбюро, / чтобы делал доклады Сталин» (тот, кто как раз и рукоплескал угодным ему мастерам искусств из правительственных лож), в черновом варианте оно имело другой финал. И отсутствие обычной для Маяковского «лесенки», как и знаков препинания, словно подчеркивало растерянную незавершенность размышления – один из признаков его подлинности: «Я хочу быть понят моей страной / а не буду понят что ж / по родной стране пройду стороной / как проходит косой дождь».

Потом Маяковский объяснит причину изъятия: «Ноющее делать легко... Одному из своих неуклюжих бегемотов-стихов я приделал такой райский хвостик... Несмотря на всю роман-

совую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки выдрал».

Чем не обезсвожил, а обезглавил стихотворение, лишив его выявления драмы поэта, вечно носимой в душе.

Как бы то ни было, Бухарин, чересчур рафинированный и для партийной среды, и для общей массы писательского съезда, браня Маяковского не конкретно за нечто подобное, все же имел в виду как раз тенденцию превращения собственно поэзии (как, выражаясь банально, способа самовыявления личности) в прямолинейное средство «агитации и пропаганды». Пусть и в варианте мастеровитом, недоступном ни Бедному, ни тем более Жарову.

Не зря слова недавнего Любимца Партии – о том, что «агитка» Маяковского уже не может удовлетворить» и т. п., – адресовались тому, кто этого «не видит». Николаю Николаевичу Асееву (1889–1963), «наиболее ортодоксальному «маяковцу», труженику стихотворной формы, неутомимому поэту-агитатору».

Выгляда похвалой, это звучало не только укоризненно, но – невольно – и драматически. Ибо Асеев, по злому словцу Сельвинского, превратившийся в «деталь монумента» при заживо забронзовевшем Маяковском, был изначально поэтом совсем иной породы: «Я лирик / по складу своей души, / по самой строчечной сути» (поэма *Свердловская буря*, 1926). Беда, однако, в том, что именно эта поэма, начавшись таким заявлением, продолжает свое течение совсем в ином русле, будто намеренно демонстрируя, как можно – и следует – наступать на свое пульсирующее лирическое горлышко. Отчего в немалом асеевском наследии – в частности, сильной при всех оговорках поэме *Маяковский начинается* (1940) – приходится выискивать, выбирать признаки действительно оригинального та-

ланта среди поставленной на поток продукции «неутомимого поэта-агитатора».

Причем здесь тот случай, когда трудно разделить усилия «внешнего» цензора по искоренению дерзко-личностных черт поэзии от усилий цензора «внутреннего». Вызванных как убеждением «агитатора», так и обыкновеннейшим страхом.

Понятно, почему из поэмы *Лирическое отступление* (1924) при переиздании исчезают строки: «Как я стану твоим поэтом, / коммунизма племя, / если крашено – рыжим цветом, / а не красным – время!». Но вот стихотворение 1958 года *Встреча* – о загробном союзе с тенью Маяковского: «В несуществующее время, / в отсутствующее пространство, / летим, вдвоем с тобой дружа, / объединясь в заветной теме, / все пламенней и беспристрастней...».

Прервем цитирование. Не контрастируют ли с предыдущими своей тривиальностью две последних строки? Конечно – и не случайно. Это эрзац. В неиспорченном оригинале – продолжение темы дружества, независимо от того, чьм и как отметит друзей «мирская власть» с ее иерархией: «...без всяких орденов и премий, / без ненавистей и пристрастий, / вселенской цели сторожа». (Автор книги позволяет себе цитировать строчки, собственноручно, дрожащим стариковским почерком вписанные Н. Н. Асеевым в подаренный ему экземпляр двухтомника в декабре 1959 года.)

Нетрудно понять, отчего вызывающую строку: «Пусть правду по архивам пряча...» меняют на более мирное: «Пускай биографы, судача...». Но какая сила, внешняя или внутренняя (хотя в том-то и дело, что, зная асеевскую эволюцию, уже не ищешь различия между этой и той), заставляет отбросить последнюю строфу, ежели и крамольную, то единственно смелостью образа? «Мы ж как картофель для посадки, / но только на вселенс-

кой грядке, / разрезанные на куски, – / какие б ни сырели будни,  
/ какие б ни болтали блудни, – / опять даем свои ростки».

Любопытно было бы узнать: не является ли этот «картофель», внезапно явившийся образ, полемическим откликом на слова Пастернака о Маяковском, написанные годом раньше, – правда, в ту пору еще не опубликованные? Говоря, что после сталинско-бриковской фразы Маяковского «стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине» (вскользь отметим неточность сравнения: картошка оказалась всероссийским благом, чего не скажешь о культе огосударствленного поэта, навредившего его поэтической репутации), Пастернак заключил: «Это было второй его смертью. В ней он не повинен».

Впрочем, поспорить можно и здесь. Скорее уж Маяковский не повинен в своей «первой» смерти. Что ж до «второй»...

Можно ли было сделать посмертно лучшим, талантливейшим поэтом «нашей, советской» эпохи, превратив спор о нем в спор о праве писать «агитки», скажем, Сергея Александровича Есенина (1895–1925)? Вопрос этот просто нельзя не задать – настолько Есенин и Маяковский при жизни воспринимались соперниками-антиподами. Возможно, что и остались?

«Жил на свете Есенин Сережа, / С горя горького горькую пил, / Но ни разу на горло Сережа / Песне собственной не наступил. / ...Ну, а песня, а песня, а песня, / овдовевшая песня жива, / И поет ее Красная Пресня, / И Акуловка вся, и Нева. / Знать, недаром, вскочив с катафалка, / Спел Сережа, развеяв печаль: / – Вот себя мне нисколько не жалко, / А Владима Владимыча жаль!»

Это – из песни, стилизованной под «поездную», Юза Алешковского (Иосиф Ефимович, р. 1929), автора подобных же песен и озорной, причудливой прозы, в которой выделим повесть



Николай Николаевич (1970), необычайно трогательную – это при более чем рискованной фабуле и обилии ненормативной лексики. И замечательно то, что мифологизированный песней самоубийца Есенин *жалеет* Маяковского, пока остающегося жить, – в то время как подлинный Маяковский в стихотворении *Сергею Есенину* (1926) осудил самоубийцу-поэта. Поспешил осудить, подчеркнув в прозе, в статье *Как делать стихи?* (тот же год): «Конец Есенина огорчил, огорчил обыкновенно, по-человечески. Но...». Словом, когда «газеты принесли предсмертные строки: «В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей», сразу возник «социальный заказ». Понадобилась «агитвещь». Возникла «целевая установка: обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красоты смерти другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции...».

Иронизировать над этим объяснением столь же неуместно, как и над тем, что пятью годами позже сам Маяковский предпочтет то, что неосторожно назвал «легкой красотой смерти».

Да, комментарий тенденциозен до примитивности. Как примитивно-тенденциозны, допустим, строки, в которых поэт словно забыл, что именно он – автор поэмы *Про это*: «Вопрос / о личном счастье / не прост. / Когда / на республику / лезут громилы, / личное счастье – / это / рост / республики нашей / богатства и силы». (*Ответ на «мечту»*, 1927). Но, с другой стороны, разве не благородна задача «агитвещи» – удержать в жизни тех, кого есенинский «сильный стих – именно *стих*, подведет под петлю и револьвер»?

И тем более – каков контраст двух поэтических индивидуальностей! Как различен вектор двух путей, даром что финальная точка – одна, общая!

Вроде бы странно: мы ведь многое, если не все, знаем о жизни Есенина, торопившего свой конец. Знаем об алкоголизме, разрушившем тело и душу, о скандалах и портящемся характере, и без того непростом, но вот что вышло из-под пера, не ведающего, что скоро оно – кровью – выведет в гостинице *Англетер* строки, позвавшие Маяковского к отповеди. Вот что написано за пять месяцев до смерти: «Видно, так заведено навеки – / К тридцати годам перебежась, / Все сильнее, прожженные калеку, / С жизнью мы удерживаем связь».

А еще немногим раньше – в стихах, где Есенин меряется славою с Пушкиным: «Но, обреченный на гоненье, / Еще я долго буду петь...».

Даже гоненье, остро осознаваемое (в другом стихотворении, обращенном к «любимому зверю», к волку: «Как и ты – я, от всюду гонимый...»), не мешает надежде, что петь предстоит еще долго. А если речь все же пойдет о смерти, то: «...Я умер бы сейчас от счастья, / Сподобленный такой судьбе». То есть судьбе и славе Пушкина.

Разве не подростковое честолюбие? А этот маскарад – не игра того, кто не торопится взрослеть? «Я хожу в цилиндре не для женщин – / В глупой страсти сердце жить не в силе, – / В нем удобней, грусть свою уменьшив, / Золото овса давать кобыле». Поверим ли, что фатоватый головной убор, которым Есенин впрямь украшал рязанскую головушку (как прежде мог заявиться в салон Зинаиды Гиппиус в валенках, вызвав вопрос хозяйки: «Что это на вас за странные гетры?») – наилучшая замена торбе?

«Есенин к жизни своей отнесся как к сказке, – писал Пастернак. – Он Иван-царевичем на сером волке перелетел океан и, как жар-птицу, поймал за хвост Айседору Дункан. Он и стихи свои писал сказочными способами, то, как из карт, раскла-

дывая пасьянсы из слов, то записывая их кровью сердца».

Вряд ли Пастернак имел в виду то, что прощальные строки Есенин действительно записал кровью, взятой из вены. (Маяковский на этот счет пошутил не без мрачности: «Может, / окажись / чернила в *Англетере*, / вены / резать / не было б причины».) Но рискнем спросить: разве это кровопускание не стало последним проявлением мальчишества?

Конечно, искусство вообще неотделимо от игры. Художник, примеряющий на себя множество обликов, вовлечен в нее природой таланта, – что может быть банальнее этого замечания? И Николай Алексеевич Клюев (1884–1937), большой, своеобразнейший поэт, был и организатором, режиссером игры, в которую вовлекал своего друга-ученика Есенина (заботясь о его псевдонародном имидже, восхищавшем горожан-интеллигентов), и ее участником. Если даже не самозабвенным.

Уроженец северной Вытегры, старообрядец, чей дед ходил по селам с медведем, а мать была «плачейей», сказительницей, знаток родного фольклора, прошедший школу Блока и Тютчева, почитывавший по-немецки Шеллинга и Фейербаха, Клюев был, по словцу Валерия Брюсова, «полукрестьянином-полуинтеллигентом». Хотя так ли? Он и был истинным русским интеллигентом, который, из каких бы народных глубин ни произрос, склонен играть в простонародность. Отсюда – и петербургская квартира на Большой Морской, перестроенная под избу с дубовыми скамьями и кованными сундуками, с полатями и лежанкой, и смазные сапоги при поддевке с малиновой рубахой, которые специально надеваются для похода во французский ресторан (а что в таком виде могут и не пустить, так: «Куда нам, мужичкам, промеж господ?»). На этот случай есть отдельные кабинеты). Главное же, и его поэзия, насыщенная-перенасыщен-

ная крестьянской мифологией, поэма *Мать-Суббота* (1922) и трагическая *Погорельщина* (1927), возможно, ставшая главной причиной гибели Клюева, – хотя убили бы и без нее, – были не менее сложны, чем, скажем, стихи Мандельштама (которого Николай Алексеевич именовал в своем духе: М<sup>он</sup>дельштам). Даже, пожалуй, более многих из них нуждаются в комментариях и расшифровке: «Слышите ль, братья, поддонный трезвон – / Отчие зовы запечных икон?! / Кони Ильи, Одигитрии плат, / Крылья Софии, Попрание врат, / Дух и Невеста, Царица предста / В колосе житном отверзли уста!» (*Мать-Суббота*).

В общем, как пошутил – ежели пошутил – Владислав Ходасевич: «Можно сказать, что для поэта из народа он бессовестно грамотен». Говоря уж совсем серьезно, чего, чего, а есенинского простодушия в изощренной поэзии Клюева не найти.

«Счастлив тем, что целовал я женщин, / Мял цветы, валялся на траве / И зверье, как братьев наших меньших, / Никогда не бил по голове». Все перечисленные радости, все поводы для счастья – неэлитарны, донельзя просты, доступны всем и каждому. Живи и радуйся. Долго! Но это заблуждение – будто поэт, доверчиво желающий миру добра, полный надежды сделать его лучше, обеспечен встречным доброжелательством. И вот: «Золотые, далекие дали! / Все сжигает житейская мреть. / И похабничал я и скандалил / Для того, чтобы ярче гореть. / Дар поэта – ласкать и карябать, / Роковая на нем печать. / Розу белую с черною жабой / Я хотел на земле повенчать».

О чем говорит странное это мичуринство? О том, что слабый, боящийся милиции и суда, жестокий с женщинами, равнодушный к собственным детям, пьющий, тщеславный человек этот был, вероятно, последним русским поэтом, одержимым то ль христианской, то ли языческой (не разобрать), *вселенской*

жаждой достичь идеала. Для всех! А между человеческой слабостью и подобным замахом образуется, конечно, зазор. Возникает надрыв.

Что может обнаружиться странно. Почти забавно. «Приемлю всё. Как есть всё принимаю. / Готов идти по выбитым следам. / Отдам всю душу октябрю и маю...» – кажется, точка. Согласился. Сдался. И напоследок просит лишь чуточку независимости: «...Но только лиры милой не отдам».

Святая простота. Младенческая наивность. Чего стоит душа поэта, лишенная лиры, то есть возможности душу выразить? Да еще в стране, где первый из ее поэтов впечатал в наше сознание формулу их неразрывности: «душа в заветной лире»...

А Маяковский?

В самом деле – кажется, не было рождено поэта, во всем противостоящего Есенину. Начиная с отношения к России: «Вот иду я, / заморский страус, / в перьях строф, размеров и рифм. / Спрятать голову, глупый, стараюсь, / в оперенье звенящее врыв. / Я не твой, снеговая уродина. / Глубже / в перья, душа, уложись! / И иная окажется родина, / вижу – выжжена новая жизнь! / ...Пусть исчезну, / чужой и заморский, / под неистовства всех декаблей» (*России*, 1916).

Правда, вскоре настроение переменится. «Снеговой уродине» отныне будет противостоять не придуманный экзотический рай, а «разлив второго потопа». «Третий Интернационал». И сама поэтическая индивидуальность, так трогательно, лично, именно индивидуально страдавшая в поэмах *Облако в штанах* и *Флейта-позвоночник* (обе – 1915), сменит обреченность на агрессивность. Тем более напористую, что поэт-одиночка, поэт-изгой почувствует локоть к локтю плотную массу тех, кто подобно ему настроен на переворот и на разрушение: «Орете: /

«Пожарных! Горит Мурильо!» / А мы...». Заметим – уже не «я», но «мы». «А мы – / не Корнеля с каким-то Расином – / отца, – предложи на старье меняться, – / мы / и его / обольем керосином / и в улицы пустим – / для иллюминаций».

Конечно, родной отец, сжигаемый ради того, чтобы иллюминировать дорогу в грядущее, – этот образ выдает чрезмерное старание. Натугу. Истерику интеллигента, боящегося быть уличенным в мягкотелости и оттого старающегося не отстать от тех, кого Блок вывел в *Двенадцати*. И за всем этим – такая знакомая нам по ранним поэмам боязнь одиночества, что впоследствии, в поэме *Владимир Ильич Ленин* (1924), воплотится в презрении к единоличности. Только за то, что она – единоличность: «Единица! / Кому она нужна?! / Голос единицы / тоньше писка. / ...А если / в партию / сгрудились малые...».

Видя если не гордость, то рабочую необходимость в попирании своего певческого горла, Маяковский, случалось, высказывался и более вызывающе: «Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт... Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее – Советскому правительству и партии». (1927 год, выступление на диспуте.)

Что тут скажешь? Только не слово презрения (сожаление – дело другое). Сам этот вызов: «заметьте, в услужение» по-своему честен. Другие, мол, служат и продаются тишком, стыдливо, а я «во весь голос» заявляю, что – запродан.

А это действительно разница. Продаваться можно многожды, оказаться запроданным, стать и остаться верным – только один раз, и уж если разуверишься в правоте дела, которому отдал себя с потрохами, тогда – трагедия. Известна история, рас-

сказанная критиком Ю. Юзовским: как он, молодой, выругал поэму *Хорошо* (1927), обозвав ее «картонной». Маяковский пожелал с ним увидеться и, услышав претензии – дескать, у вас же сплошная неправда, Владимир Владимирович: «Окна / разинув, / стоят / магазины. / В окнах / продукты: / вина, / фрукты», а на деле-то бедность, сумрачно ответил в таком роде. Если социализм победит, значит, прав я. А если не победит, то какое значение имеют и ваша статья, и моя поэма?..

Такая, говоря без обиды, запроданность, такая степень верности – взрывоопасны.

Есенин и Маяковский кончили жизнь одинаково – и различно. Речь не о способе расправы с собой (петля, пуля), а о той разнице, которую предположил Борис Пастернак: «Мне кажется, Маяковский застрелился из гордости, оттого, что он осудил что-то в себе или около себя, с чем не могло мириться его самолюбие. Есенин повесился, толком не вдумавшись в последствия и в глубине души полагая – как знать, может быть, это еще не конец и, не ровен час, бабушка еще надвое гадала».

Быть может, и так. Но правдоподобнее другое.

Есенин, натура гармоническая изначально, погиб от своего – все возраставшего, становившегося все очевиднее – несовпадения с действительностью. Маяковский, не менее изначально настроенный на конфликт со всем миром – с Богом, с Россией, с культурой, – погиб от чрезмерного, наоборот, совпадения с реальностью. Или – от непосильной попытки совпасть с ней; ведь многие отмечали, насколько странным было сочетание (вернее, несочетание) того, каким он хотел и старался казаться, с бытовым «декадентством».

«Он казался чрезвычайно крепким, здоровым, жизнерадостным, – вспоминал Илья Эренбург (казался – в жизни, в быту, а в

---

творчестве – и того пуше). – А был он порой несносно мрачным; отличался болезненной мнительностью: носил в кармане мыльницу и, когда приходилось пожать руку человеку, который был ему почему-то физически неприятным, тотчас уходил и тщательно мыл руки. В парижских кафе он пил горячий кофе через соломинку, которую подавали для ледяных напитков, чтобы не касаться губами стакана. Он высмеивал суеверия, но все время что-то загадывал... Он и в барабане револьвера оставил одну пулю – чет или нечет...»



## Крушение гуманизма

Как бы ни различались пути Маяковского, Есенина или Марины Цветаевой с ее высочайшими претензиями к миру и человеку, с ее перепадами отчаяния и восторга, как бы мы ни судили о закономерности или случайности конца, который они выбрали сами, – все равно! Мы обречены всю их жизнь рассматривать в этом трагическом свете, гадая, угадывая, где, в какой точке финал оказался предрешенным.

Не странно ль, однако, узнать, что подобный вариант развязывания всех узлов представлялся возможным Михаилу Александровичу Шолохову (1905–1984)?

«В порыве откровенности М. Шолохов сказал:

– Мне приходят в голову такие мысли, что потом самому страшно от них становится.

Я воспринял это, как признание о мыслях про самоубийство».

Это доносит – в буквальном смысле, от слова «донос» – непосредственно Сталину Владимир Петрович Ставский (1900–1943), самый бездарный из всех писателей, побывавших на посту генерального секретаря Союза писателей. Посетив Шолохова во второй половине 30-х годов и вызвав его на доверительный разговор, Ставский явно готовил арест своего конфиденанта, опасаясь, однако, давать совет самому вождю. (В ином случае он не стал церемониться, попросив наркома Ежова

«помочь» с Мандельштамом.) Впрочем, как видим, не исключался и иной исход.

Вышло иначе. Можно сказать: то, что с Маяковским делали (доделывали) посмертно, втискивая – не без его, увы, косвенной помощи – в рамки стереотипа «советский классик», Шолохов сделал с самим собою прижизненно. И так радикально, что его метаморфоза породила общеизвестные сомнения: да точно ли он – автор *Тихого Дона* (1928–1940)?

В 1954 году, то есть много, много позже того, как в 1928-м возникли и были отвергнуты первые сомнения касательно авторства (и задолго до того, как, с привлечением текстологии и компьютера, нахлынет волна новых), вот что запишет честнейший и чистейший Евгений Львович Шварц (1896–1958):

«...Выступил Шолохов. Нет, никогда не привыкнуть мне к тому, что нет ничего общего между человеческой внешностью и чудесами, что где-то скрыты в ней. Где? вглядываюсь в этого небольшого человека, вслушиваюсь в его южнорусский говор... и ничего не могу понять, теряюсь, никак не хочу верить, что это и есть писатель, которому я так удивляюсь».

Нет сомнения, что Шварц – в дневниковой прозе! – не прятал боязливого намека на плагиат: речь шла лишь о том, что вот, мол, автор великой книги, а так постыдно гаерствует на Втором съезде писателей! Да еще с чрезвычайным усердием припадая к стопам власти – именно тогда была рождена знаменитая шолоховская формула: зарубежные наши враги лгут, говоря, что советские писатели пишут по указке партии. На деле каждый из нас пишет по указке своего сердца, а уж сердца наши действительно принадлежат партии и народу.

Такова трансформация памятной формулы Маяковского: от чистосердечия к лукавству.

Да и куда более резкий Александр Трифонович Твардовский (1910–1971) не имел в виду «ничего такого», высказываясь о Шолохове в рабочей тетради одиннадцатью годами позже Шварца: «Сколько он наговорил глупостей и пошлостей за это время и сколько он непростительно промолчал, когда молчать нельзя было, за эти годы. ... Умрет – великий писатель, а пока жив – шут какой-то непонятный».

Что ж, судьба Шолохова после *Тихого Дона* – это российско-советский вариант того, что когда-то изящно выразил француз Реми де Гурмон: «Крупный писатель всегда находится в становлении, даже после смерти – возможно, даже более всего после смерти. С ним никогда не бывает все ясно, и судьба его разбивается от поколения к поколению».

(Если угодно, то и книга, которую вы сейчас читаете, – попытка проследить и понять законы этого становления. Конечно, по отношению не к одному только Шолохову.)

Что до «непростительного», по слову Твардовского, шолоховского молчания, «когда молчать нельзя было», то все же куда непростительнее был известный случай «немогумолчания». Когда Шолохов на XXIII съезде КПСС высказался относительно лагерного срока, назначенного – за смысл произведений, анонимно опубликованных на Западе, и за сам факт публикации – Юлию Марковичу Даниэлю (1925–1988) и Андрею Донатовичу Синявскому (1925–1998):

«Иные, прикрываясь словами о гуманизме, стенают о суровости приговора. ... Попадись эти молодчики с черной совестью в памятные двадцатые годы, когда судили, не опираясь на строго разграниченные статьи Уголовного кодекса, а «руководствуясь революционным правосознанием» (*аплодисменты*), ох, не ту меру наказания получили бы эти оборотни! (*Аплодисменты*)».

Самое – нет, не этически отвратительное, но любопытное с точки зрения эволюции писателя Шолохова здесь вот что. Говорит тот, кто некогда, да, в сущности, не так уж и давно, в четвертой, последней книге *Тихого Дона* не захотел, не смог «перековать» Григория Мелехова, любимейшего героя. И, скрепя сердце, конечно, обрек на неминуемый расстрел по тем самым законам «революционного правосознания».

Это притом, что на сей счет были-таки колебания, и в либретто оперы *Тихий Дон* (1935) Григорий еще благополучно примыкал к красным. (Кто помнит: «Хорошие ребята... Жизнь по-своему переделяют» – этот басовой речитатив, в свое время исходивший из уст знаменитого друга СССР, негра Поля Робсона, как раз означал перековку Мелехова. Оперного.) Мало того. На перековке настаивали сильные мира того, включая Александра Александровича Фадеева (1901–1956), да, говорят, и самого Сталина. Тот будто бы даже давал понять, что в случае, если Шолохов окажется неподатлив, то можно будет, как раз опираясь на слухи о плагиате, подумать о назначении автором *Тихого Дона* другого литератора. А что? Есть ведь сведения, что, осердясь на Крупскую, вождь пригрозил: будет плохо себя вести, назначим вдовой Ленина другого товарища. Скажем, проверенную большевичку Стасову.

Но нет. В доносе Ставского, помимо того, что Шолохов-де сочувствует разоблаченным «врагам народа» из числа земляков, поставляется и такой компромат:

«М. Шолохов рассказал мне, что в конце концов Григорий Мелехов бросает оружие и борьбу.

– Большевиком же его я делать никак не могу».

Смело? Но Шолохов являл куда большую смелость, когда писал Сталину о несчастьях, которые коллективизация принес-

ла Дону. Тут же главное, что это говорит художник, понимающий законы художества, законы правды характера.

Конечно, сомнения в авторстве *Тихого Дона*, романа великого – как бы ни были неравноценны части его, как бы ни бросалась в глаза эклектичность стиля (что объясняют настойчивостью и обилием редакторов), – просто не могли не возникнуть. При такой-то наглядности эволюции Шолохова. В том числе – как писателя.

В самом деле! От еще нескладных, однако живых *Донских рассказов* (1926) – взлет к *Тихому Дону*. А дальше – все вниз и вниз. Конъюнктурная, отнюдь не на уровне послания Сталину насчет губительности колхозов, но частями все-таки сильная первая часть *Поднятой целины* (1932), после чего еще есть возможность подняться на уровень четвертой книги шолоховского шедевра. Роман *Они сражались за Родину* (1943–1944), сочинение беспомощно-балагурное, будто написанное в соавторстве с собственным дедом Щукарем; вещь, которую не хватило сил даже закончить: щукариная фантазия не беспредельна, а фронтового опыта у полковника Шолохова, не приближавшегося к передовой, попросту не было.

А дальше – жизнь степного помещика, правда, поддерживающего свое безбедно-бездельное существование не собственным хозяйствованием, а попечением ЦК. Молчание, наконец разрешившееся рассказом *Судьба человека* (1957), возвеличенным не по чину. Стертый стиль, вплоть до финальной «скупой мужской слезы»; унижительно балаганное представление о критерии стойкости русского человека («Я после второй не закусываю» – это в немецком лагере куражится якобы истощенный солдат). Казалось бы, можно благодарно отметить обращение к наболевшей теме, к общей судьбе советских военнопленных,

преданных Сталиным, но и оно компромиссно-уклончиво, с нечаянным угождением именно сталинскому отношению к «предателям». Ты попади в плен исключительно в бессознательном состоянии, там соверши немыслимый подвиг, беги не один, а с высшим немецким чином – тогда, глядишь, родина и простит.

Слухи о плагиате опирались не только на всеочевидную эволюцию после *Тихого Дона*, но и на то, что предшествовало ему: всего лишь четырехклассное образование, отсутствие опыта наблюдений, подозрительная молодость лет – в двадцать три года да сочинить первую часть одного из лучших романов XX века!.. На это, однако, всегда найдется аргумент, знакомый хоть бы и по «шекспировскому вопросу»: нам не дано постичь все возможности большого таланта, тем более – гения. Их способность волшебным образом даже заурядно выглядящую фигуру автора.

Вообще – лучше бы всего допустить, в частности, по причине отсутствия исчерпывающих контрдоказательств, что *Тихий Дон* написал Шолохов. (Это вовсе не исключает того, что могла быть использована и чья-то иная рукопись, как оно, по всей видимости, и было.) Допустив, обретем ситуацию куда более значительную, чем полудетективный сюжет с третейскими судьями и разоблачениями: *такая судьба, такая эволюция такого писателя.*

И если эволюция достаточно стереотипна для истории советской литературы (Тихонов, Федин, Соболев...), разве что уж очень неординарен масштаб *Тихого Дона*, то судьба остается загадочной. Почему роман, враждебно встреченный критикой, прежде всего – рапповской, объявленный антисоветским, беззащитный перед дурными слухами, роман, чей герой, как некогда пушкинская Татьяна, «удрал штуку», отказавшись следо-

вать указаниям даже не самого творца, но тех, в чьей власти безраздельно находился творец, – почему этот роман в конце концов был защищен самим Сталиным? Защищен и от ретивых коллег – уже в 1940 году, на закрытом заседании Комитета по Сталинским премиям могущественный Александр Александрович Фадеев и влиятельнейший Алексей Николаевич Толстой (1882–1945) продолжали ругать роман с точки зрения идеологии, пока вождь их не утихомирил.

Конечно, можно сделать комплимент сталинскому вкусу, иной раз, что говорить, дававшему о себе знать. Но вряд ли дело в одном только вкусе.

...Бунин вспоминал слова, когда-то сказанные ему Чеховым: «– Вот умрет Толстой, все пойдет к черту. – Литература? – И литература...» А прозаик-эмигрант Марк Алданов говорил – уже самому Бунину, рискуя его рассердить, – что великая русская литература кончилась на *Хаджи-Мурате*. В любом случае некоего рубежа ждали. И дождались?

Русская литература не кончилась, не пошла к черту, но стала, пусть не вся целиком, иной. И вряд ли что-то еще это выразило сильнее и нагляднее *Тихого Дона*.

Критик Петр Палиевский заметил, что в романе совершен некий поворот: «новый шаг, отношение к жизни, иная точка зрения». И привел как пример новизны следующее:

«...Вот сцена, где Аксинью изнасиловал отец. Безобразная грязная канава: брат с матерью приволокли его домой, отбили почки, и он умер, не приходя в сознание. Представим себе, что означал бы этот факт для любого из хорошо известных нам современных писателей. Какой материал для фрейдиста. Вся последующая жизнь – сплошной подтекст и воспоминание, от которого женщина хочет и не может уйти...»

...Что ж у Шолохова? Это событие просто забыто. То есть сыграть свою роль оно, конечно, сыграло, подмяло на время, но чтобы определить характер, остаться в центре души – об этом смешно и думать».

Не смешно. Даже в условиях простодушной свободы инстинктов, когда насилие – результат этой свободы, а сама Аксинья – словно бы «человек – животное; человек – растение, цветок» с «чертами первобытной нежности» (откуда заковыченные цитаты, вскорости станет ясно), даже с учетом этих условий достаточно очевидно, что поруганность определила судьбу Аксиньи. Возможно ли представить ее безмятежное бабье счастье? (Кстати, тема *М. А. Шолохов и фрейдизм* не кажется самой невозможной. В совершеннейшей независимости от того, что ведал автор *Тихого Дона* о венском докторе, в его казачьем романе темный зов пола, конечно, определяет и характеры и поступки.)

Вот, однако же, вывод критика – как он полагает, касательно исключительно Шолохова: «Формулировать это трудно, и вывод, пожалуй, страшноват, но Шолохов допускает наибольший нажим на человека. Считает это нормальным. Не Михаил Александрович Шолохов, конечно, а его художественный мир».

Если вспомнить слова насчет двух писателей-лагерников, которых, быть может, стоило расстрелять, то, выходит, уже и сам Михаил Александрович? Но это случится потом, и, возможно, как результат развития этого «наибольшего нажима». Пока же...

Возникают две аналогии, словно бы кричаще несовместимые – ни с Шолоховым, ни тем более между собой.

Вскоре после того, как Блок напишет *Двенадцать*, появится его статья *Крушение гуманизма*. О том, что это понятие и явление, возникшее на исходе средних веков, «лозунгом которого был человек – свободная человеческая личность», ныне потер-



пело крах. (Сам Блок колеблется, как к этому отнести – отсюда и возникновение *Двенадцати*, и то, что, создав поэму, он как поэт опустошается и умирает.) «...Исход борьбы внутренне решен: побежденным оказалась гуманная цивилизация. Во всем мире звучит колокол антигуманизма... человек становится ближе к стихии...» И – вот знакомые нам слова: «Человек – животное; человек – растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной; черты первобытной нежности – тоже как будто не человеческой, а растительной».

Интеллигент, сверхинтеллигент Александр Александрович Блок всего лишь признает победу того, что отвергало дорогое ему искусство, создаваемое интеллигентами, по их образу и подобию, в соответствии с их идеалами (определенными Николаем Бердяевым как «жажда спасения мира, печалование и страдание»). А вот – и это вторая из аналогий, – кто победу полностью реализует:

«Каганович у Горького – речь – не делает поправку на аудиторию. Нет интеллигентских рефлексов. Победа за ними!»

Это дневниковая запись Михаила Михайловича Зощенко (1894–1958), лично наблюдавшего одного из победителей, сталинского наркома.

Странные аналогии? Вернее, странно сведение их вместе? Но нечто, что бы то ни было, одерживающее тотальную победу, становящееся духом времени, доказывает свою тотальность, только проявляясь на уровнях категорически разных – до противостояния, противоположности, кажущейся несовместимости.

Когда происходит подобное, многие из интеллигентов спешат избавиться от свойственных им рефлексов (прочим не надо и избавляться по причине отсутствия оных). И вот не уроженец

Донцины Михаил Шолохов, которому в этом смысле нечего и незачем выдавливать из себя, а одесский еврей Эдуард Багрицкий (еще одна странная аналогия?), изживая интеллигентскую и инородческую закомплексованность, живописует в поэме *Февраль* (1933–1934), как его «лирический герой» насилует проститутку, в которой узнал прежде недоступную ему гимназистку. «Я беру тебя за то, что робок / Был мой век, за то, что я застенчив, / За позор моих бездомных предков, / За случайной птицы щебетанье! / Я беру тебя, как мщенье миру, / Из которого не мог я выйти!»

И земляк Багрицкого Бабель или, добавим из добросовестности, его несомненный двойник Лютов, герой книги *Конармия* (1923–1926), в рассказе *Мой первый гусь* давит в себе «интеллигентщину». Глумливо отвергаемый конармейцами как чужеродный очкарик, он завоевывает их расположение, уподобясь им же – когда заберет у хозяйки гуся: «Мне жрать надо» и расплющит его голову сапогом. Пусть старуха с мукою скажет: «Товарищ, я желаю повеситься», зато недавние гонители за эту жестокость немедля признают за своего: «Парень нам подходящий». И лишь после этого Лютов «громко, как торжествующий глухой», будет читать казакам напечатанную в газете речь Ленина. Точнее, только после этого казаки станут слушать – и Ленина, и Лютова, в коем обнаружилась, проросла *социальная близость*.

Конечно, с Бабелем – как, впрочем, и с Багрицким, – все не просто, как непрост сам рассказ, завершенный роскошной фразой: «Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло».

Здесь-то все же не более чем убийство птицы, – вот максимум, доступный интеллигенту Бабелю-Лютову на пути срачивания с конармейцами. А в рассказе *Смерть Долгушова* он же

ставит себя на грань отторжения и, возможно, гибели, не решившись добить безнадежно раненого товарища (эту ситуацию запомним на скорое будущее):

«Афонька... выстрелил Долгушову в рот.

– Афоня, – сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к казаку, – а я вот не смог.

– Уйди, – ответил он, бледнея, – убью! Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...

И взвел курок.

Я поехал шагом, не оборачиваясь, чувствуя спиной холод и смерть».

Или (рассказ *После боя*): «Я изнемог и... пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений – умение убить человека».

«Победа за ними!» За теми, кто *умеет*, как, допустим, чекист, который прибыл из Москвы в Одессу, дабы обучать местных коллег вести дела «по формам и образцам, утвержденным Главным управлением», и без раздумий расстреливает главу одесских бандитов, колоритнейшего старика Фроима Грача (одноименный рассказ): «Ответь мне как чекист... ответь мне как революционер – зачем нужен этот человек в будущем обществе?».

С кем Бабель? С чекистским «революционным правосознанием»? С Беней Криком (*Одесские рассказы*, 1931), чей бандитский шик вызывал, пусть ироническое, но любование? Или с самим собою, интеллигентом, умницей, эрудитом? Но Бабель неуловим, он раздваивается или сдваивается, и точно так же, как в быту вечно прятался от издательств и киностудий, требовавших возвращения авансов, да и от близких людей, он прячет от себя самого. Или прячет себя самого.

Так или иначе, он, в отношении стиля подчеркнуто личност-

ный, как (если сравнить его прозу с поэзией, что в данном случае совершенно естественно) бывает лишь в лирике, по сути – эпичен. Не до хладнокровия, но до завороченности всем – всем без разбора! – увиденным и описанным. Даже таким: «Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись» (*Конармия*, рассказ *Берестечко*). Или – картина погрома в костеле (*У святого Валента*): «Вначале я не заметил следов разрушения в храме или они показались мне невелики. Была сломана только рака святого Валента. Куски истлевшей ваты валялись под ней и смехотворные кости святого, похожие больше всего на кости курицы». Возможно ли представить себе такое эстетическое бесстрашие у Льва Толстого? Впрочем, достаточно вспомнить аул, разоренный и опоганенный войском «Белого Царя» из *Хаджи-Мурата*, повести, на которой будто бы кончилась великая русская литература...

Бабель знает: да, кончилась вместе с тем миром, который ее породил. Быть может, недаром в пьесе *Мария* (1935) о первых годах революции героиня, давшая пьесе свое имя, остается за сценой, не появляясь на ней. (Что, говорят, породило курьез: все мхатовские актрисы явились на читку, заранее надеясь получить заглавную роль, и были, естественно, горько разочарованы.) «Из всех из нас настоящая женщина – Маша. У нее сила, смелость, она женщина. Мы вздыхаем здесь, а она счастлива в своем политотделе... Кроме счастья – какой другой закон выдумали люди?..»

Если убрать «политотдел», чем не монолог из чеховской пьесы? Но мир трех сестер исчерпался. Мария-мечта, Мария-идеал, выведенная на сцену, перестанет быть идеалом и мечтой, заземлится, опошлится, – если, конечно, не кинуться в пафос, в идеализацию, как кинулся Всеволод Витальевич Вишневский (1900–1951), в *Оптимистической трагедии* (1932) преобразив

большевичку-эстетку Ларису Рейснер в романтическую женщину-комиссара.

«...Побежденным оказалась гуманная цивилизация. Во всем мире – звучит колокол антигуманизма...» (Блок). «Победа за ними!» (Зощенко). И Бабель, как его Лютов, не способный уподобиться в отношении к жизни и, главное, к смерти конармейцу Афоньке или решительному чекисту, все же эпически любит, допустим, главой Кабардино-Балкарии, ханом-головорезом Беталом Калмыковым, захаживает в дом к вурдалаку Ежову или хвалит на съезде литературный стиль Сталина.

Как сказано, не помогло. Раздвоенность интеллигента не вызвала у власти доверия, – в отличие от честной цельности Шолохова, кому был прощен (как раз не за цельность ли, не за прямоту?) даже дерзкий протест против бесчинств коллективизаторов. Даже упорство относительно Григория Мелехова, не перешедшего в красный стан.

Хотя как раз это вполне могло и понравиться.

Все-таки – что такое *Тихий Дон*? Роман революционный – как, например, *Чапаев* (1923) Дмитрия Андреевича Фурманова (1891–1926), понятно, больше известный по кинофильму, созданному «по мотивам» романа? Или *Железный поток* (1924) Александра Серафимовича Серафимовича (1863–1949), честного реалиста старой школы с уклоном в натурализм, вдруг в почтеннейшем возрасте решившегося сотворить «героическую эпопею» в символически-романтическом роде? Впрочем, сегодня, кажется, сошлись на том, что – нет, *Тихий Дон* есть произведение законченно антиреволюционное.

На самом деле – ни то, ни другое. По крайней мере, то и другое второстепенно.

Мелехов, перекинувшийся к большевикам, – эка невидаль! Но

в качестве побежденного, сломленного врага он должен был льстить победителю – да не ничтожному Мишке Кошевому, чье человеческое ничтожество лишь подчеркивало неодолимость стихии, пылинкой которой он был. Победителю в ином ранге и чине.

Сталин, который имел все основания считать себя воплощением силы, подчинившей себе эту стихию, объяснит в письме к драматургу-завистнику Биллю-Белоцерковскому, почему пьеса Булгакова *Дни Турбиных* (1926) при всей своей идеологической чуждости создает «впечатление, благоприятное для большевиков». «...Если даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, признав свое дело окончательно проигранным, – значит, большевики непобедимы».

Если даже такой человек, как Григорий Мелехов, вынужден сложить оружие, значит...

Независимо от намерений Шолохова, *Тихий Дон* вышел не *за* и не *против*, он выразил «жестоковыйность» самой эпохи и силы, восторжествовавшей в ней. И в этом свете – как не понять (простить ли, совсем другой разговор) душевный слом, происшедший с Шолоховым? Да, душила официальная критика, обвинявшая в «белогвардейщине». Да, подступали органы безопасности, состряпавшие дело об «организаторе контрреволюционного казачьего подполья» – и когда, в страшном 1938-м! Но, возможно, главный страх был перед открывшейся самому писателю «жестоковыйностью», не оставлявшей выхода и надежд.

Слом – личный и личностный, вызвавший катастрофическое перерождение Шолохова-человека. Драма – тоже личная, но и составляющая, пусть особенно заметную, броскую, но все-таки только часть общей драмы советской литературы.

## Перемена фамилии

В одном интервью Сергея Владимировича Михалкова (р. 1913) спросили: правда ли, что Юрия Олешу сломала советская власть? «Ничего его власть не ломала, – твердо ответил Михалков. – Он написал *Трех толстяков* во времена советской власти. ...Это была богема. Он сидел в кафе, пил свой коньяк. Его же в тюрьму не сажали. А могли бы посадить *всех*».

Атмосфера, когда могут арестовать всех и лишь почему-то пока не арестовывают тебя, уже есть вернейшее средство корезжить душу. Но что до Олеша, то привычный для многих образ автора романа *Зависть* (1927) как гения метафоры, оказавшегося несовместимым со сталинщиной, действительно – упрощение. Да, конечно, Олеша – фигура, не обойденная трагедией, однако скорее в том смысле, что и его коснулась драма художников истинно одаренных, но изнутри, органически настроенных на конформизм. Как было, к примеру, и с тем, кто, казалось бы, никак не может составить пару с этим утонченным стилистом, с «русским Монтенем», «одесским Жюлем Ренаром».

Речь пойдет об Александре Фадееве.

Слишком долгое пребывание у литературной власти почти заставило позабыть, какой талант был ему дан. Даже выстрел в собственное сердце, если и заставил пожалеть о Фадееве, то прежде всего не как о писателе, а именно как о сановнике, имев-

шем возможность и при случае не упускавшем ее сделать доброе дело.

Подобное же, то есть личная жалость, основанная на личной благодарности, соответственно субъективно, и вот Ахматова скажет, что она Фадеева не смеет судить: «Он пытался помочь мне освободить Леву». То есть сына, Льва Николаевича Гумилева. А Лидия Корнеевна Чуковская (1907–1996), зафиксировавшая эти слова в своих *Записках об Анне Ахматовой* (велись с 1938 по 1966 год, изданы за границей в 1976-м, в России – в 1989-м), добавила, что Фадеев заступался «не за одного только Леву». И вообще: «В отличие от Софронова, Бубеннова, Сурова, которые всегда были – нелюдь, Фадеев был – когда-то человек и даже писатель».

Конечно, то, что приходится сравнивать Фадеева, пусть в его пользу, с литературными погромщиками, а не с Твардовским или тем более Пастернаком, говорит о многом. Но «даже», примененное к автору романа *Разгром* (1927), кажется незаслуженной снисходительностью.

Увы, писатель Фадеев кончил (если так можно выразиться о вещи, оставшейся незаконченной) романом *Черная металлургия*, писавшимся по прямому заказу Сталина, но и в знаменитой *Молодой гвардии* (1945), которую он, напротив, переделывал и портил по сталинскому указанию, персонажи слишком четко поделены на мерзавцев и героев. Причем четкость, вкупе с несчастной идеей вывести почти всех персонажей под фамилиями реальных их прототипов, сыграла скверную шутку не только с этими прототипами (один действительный герой попал в разряд мерзавцев, девушки, облыжно выведенные как предательницы, из-за этого сполна хватили репрессий); она похоронила саму книгу, претендовавшую на честную документальность.



Но *Разгром*, где гражданская война представлена в беспощадном обличье, достоин продолжить ряд, возглавленный *Тихим Доном*. Хотя все же один – как выяснилось, роковой – шаг Фадеев здесь совершил.

«Морозка, – сказано в романе о непутевом и добром парне, совершающем подвиг с той же произвольностью, с какой он воровал и похабничал, – не любил чистеньких людей. В его жизненной практике это были непостоянные, никчемные люди, которым нельзя верить». И, напротив, вчерашний гимназист Мечик не может принять среду, в которую врос Морозка: «Окружающие люди нисколько не походили на созданных его пылким воображением. Эти были грязнее, вшивей, жестче и непосредственней». Матерились, крали, дрались, издевались над городским видом Мечика, над его правильной речью. И пока – пока! – во всем этом нетенденциозная верность автора правде жизни: и Морозка, и Мечик именно так должны воспринимать то, что им чуждо.

Вот, однако, звучит фраза, в которой, по крайней мере задним числом, угадывается будущий глава литературного ведомства: «...Зато (об «окружающих», не соответствующих тому, какими их вымечтал Мечик. – Ст. Р.) это были не книжные, а настоящие, живые люди».

Так Фадеев ставит Мечика на место, и его авторский голос смыкается с голосом Морозки. Так называемая художественная объективность уступает место учительной тенденциозности.

Прозаик Валерия Анатольевна Герасимова (1903–1970), одно время – жена Фадеева, сказала, что в нем жили все герои *Разгрома*: и сознательный революционер Левинсон, и простодушный Морозка, и «слабый интеллигент» Мечик. Как и должно быть в душе художника, открытой пониманию самых разных

людей, но одного из героев, «слабого», Фадеев решает оторвать от сердца.

Не сразу, не сразу...

Едва ли не самая сильная сцена романа – та, где командир Левинсон и врач Сташинский решают судьбу безнадежно больного партизана Фролова – в ситуации, когда неминуемо отступление их отряда.

Вспоминается – ну, разумеется, Бабель, *Смерть Долгушова*, та простота «человека – животного; человека – растения», с какой взводный Афонька приканчивает товарища. А можно вспомнить и стихи 30-х годов Алексея Суркова, точно о том же: «По сутулому телу / расползалась агония. / Из-под корки бинта / Кровоточила рана. / Сквозь пальбу / Уловил в замирающем сто-не я / Нервный всхлип. / Торопливый выстрел нагана... / Мы лежали на подступах / К небольшой деревеньке. / Пули грызли / Разбитый снарядами угол. / Трехаршинный матрос, / Петро Гаманенко, / Пожалел / Закадычного друга». Как говорится, без комплексов. И насколько отягощен «интеллигентщиной» разговор, который нечаянно подслушал Мечик:

«–А Фролов? ты опять забываешь...

– Да – Фролов... – Левинсон тяжело опустился на траву. Мечик прямо перед собой увидел его бледный профиль.

– Конечно, я могу остаться с ним... – глухо сказал Сташинский после некоторой паузы. – В сущности, это моя обязанность...

– Ерунда, – Левинсон махнул рукой. – Не позже как завтра к обеду сюда придут японцы по свежим следам... Или твоя обязанность быть убитым?

– А что же тогда делать?

– Не знаю...»

Они – знают, как знает и сам Фролов: придется дать больному «лекарство»...

Критик Бенедикт Сарнов счел, что Сташинский был обязан остаться с Фроловым, дабы погибли оба. И привел довод: педагог и писатель Януш Корчак пошел же с детьми в газовую камеру!.. Что сказать?

«Конечно, я могу... В сущности, это моя обязанность...» Сташинский, как и Левинсон, понимает чудовищность предстоящего ему поступка. Они оба – люди, поставленные в противоестественное положение противоестественной реальностью (а война противоестественна всегда, партизанская – того пуще). Но – люди. Как и Мечик, со своей стороны не имеющий возможности вникнуть в эти ужасные резоны.

Критику кажется, что когда Фадеев описывает попытку Мечика помешать Сташинскому: «Мечик взвизгнул и, не помня себя, выскочил из барака...», то крысиный (?) глагол «взвизгнуть» говорит, сколь мерзок этот жалельщик Фадееву. Кто знает, может, так казалось и самому автору *Разгрома*. Но перед нами – то, что вышло.

Сила этого эпизода – в том, что показана безысходность. Общая. Всем всё понятно. Сташинский *знает*, что должен остаться с пациентом, *зная* одновременно, что, оставшись, погибнет, оставив без лекаря весь отряд (а ну как начнут пытаться, выведывая путь партизан?). Левинсон *не знает*, то есть своей человеческой сутью отталкивает страшное *знание*, а жесточайшая реальность принуждает-таки *знать*. Фролову – вот уж кому не хочется умирать раньше смерти, однако и он, все *зная*, принимает смерть как неизбежность. И Мечик *знает* что-то свое, а если немелодически взвизгивает, то не как крыса, а как человеческое существо, достойное жалости и сочувствия.

Вот что, однако, важно – не столько для романа, сколько для дальнейшего фадеевского пути.

В сущности, Фадеев собрал в Мечике все природно-первоначальное, что было в нем самом, попавшем в партизанский отряд со школьной скамьи. Заставил Мечика ужаснуться крови и грязи, как ужаснулся сам, и... Вначале намеревался привести его к самоубийству, но потом, вероятно, устыдясь интеллигентского чистоплюйства, привел к предательству. Чем осудил и приговорил себя самого.

Говорим не о физической смерти, даже если тут она – не случайный итог, как не случаен момент, выбранный для последнего выстрела. Здесь все слилось: и крушение общественно-политической карьеры, то есть смещение с высокого и привычного поста литературного маршала, и, что важнее, яростное разочарование в деле, которому Фадеев служил (выразившееся в обвинительном акте, в предсмертном письме, адресованном ЦК партии), и, что не менее важно, вдруг возникшая ситуация, когда, как говорила Ахматова, Россия, которая сажала, встретила с той, которую сажали. А у Фадеева, по словам прозаика и драматурга Александра Михайловича Борщаговского (р. 1913), сказанным в книге *Записки баловня судьбы* (1991), были не одни лишь по должности возглавляемые литературные погромы, но и «нечто страшнее: необходимость принять, а то и освятить своим именем истребление в 1937 году (не только; а 50-е годы? – Ст. Р.) сотен честных писателей, его коллег. А случалось, и друзей».

Но и тут шла проверка на наличие или отсутствие совести: нагло ухмыльнуться в глаза посаженному по твоему доносу, зная о своей безнаказанности; пройти, пряча взгляд; или пустить в себя пулю...

В чем же, однако, возможность сравнить самоубийцу Фаде-

ева с Олешей, умершим естественной смертью? Хотя бы и в том, что он тоже отдал в романе *Зависть* своему герою Кавалерову лучшее из того, чем владел: в данном случае свою метафорическую гениальность, свое уникальное видение мира:

«Я развлекаюсь наблюдениями. Обращали ли вы внимание на то, что соль спадает с кончика ножа, не оставляя следов, – нож блещет, как нетронутый; что пенсне переезжает переносицу, как велосипед; что человека окружают маленькие надписи, разбредшийся муравейник маленьких надписей: на вилках, ложках, тарелках, оправе пенсне, пуговицах, карандашах?.. Они ведут борьбу за существование».

Это говорит – о себе – Николай Кавалеров. Это знал – про себя – Юрий Олеша, сделав нелепого, неприкаянного персонажа своим двойником. А, может, даже поместив себя самого под увеличительное стекло романа: Кавалеров понимает и то, чего в жизни, в быту настоящий Олеша не понимал. Или никак не хотел понимать.

Как бы то ни было, со своим романым двойником Олеша жесток. Тот влюблен в прелестную девушку, ревнует ее – бессмысленно и безнадежно, а его самого подстерегает совсем другой «сексуальный объект»: «Вдова Прокопович стара, жирна и рыхла. Ее можно выдавливать, как ливерную колбасу»... Бр-р!

В общем: «Я не пара тебе, гадина!» – безгласно вопиет Кавалеров в ответ на заигрывания вдовы, но, оказывается, пара. Хуже и омерзительнее того: своим автором-двойником, во всяком случае двойником эстетическим (что, впрочем, на сей раз важнее всего), он не только сделан приживалом у хозяина жизни Андрея Бабичева, не только брошен в постель к вдове Прокопович, но и обнаруживает, что делит эту ужасную бабищу с таким же изгоем и маргиналом, каков он сам. Вот мазохистское

осквернение кавалеровского – или Олешиного? – эстетизма, лучшего, повторим, что было в них обоих. Как нравственная брезгливость «интеллигентшишки» Мечика в юном Александре Фадееве было, возможно, если не самым лучшим, то – тем, без чего трудно оставаться человеком.

А интеллигентом и вовсе нельзя.

Но если не интеллигенция, которую можно и приручить, перестроить на нужный лад, то интеллигентность (как практически синоним духовной независимости) для власти была ненужной и подозрительной.

«Когда случают лошадей, – это очень неприлично, но без этого лошадей бы не было, – то часто кобыла нервничает...

Она даже может лягнуть жеребца.

...Тогда берут малорослого жеребца, – душа у него может быть самая красивая, – и подпускают к кобыле.

Они флиртуют друг с другом, но как только начинают сговариваться... бедного жеребца тянут за шиворот прочь, а к самке подпускают производителя.

Первого жеребца зовут пробником.

В русской литературе он обязан еще после этого сказать несколько благородных слов.

Ремесло пробника тяжелое, и говорят, что иногда оно кончается сумасшествием и самоубийством.

Оно – судьба русской интеллигенции.

Герой русского романа пробник.

...В революции мы сыграли роль пробников.

Такова судьба промежуточных групп».

Никому не придет в голову признать здесь авторство чье бы то ни было, кроме Виктора Борисовича Шкловского (1893–1984). Литератора резко узнаваемого стиля и витиеватой судь-

бы: во время первой мировой войны – вольноопределяющийся в броневых войсках, награжденный Георгиевским крестом; член эсеровской партии; эмигрант, спасающийся от ареста (в эмиграции, в 1924 году, и напишет цитируемую книгу *Zoo, или Письма не о любви*); затем – возвращение, работа в ОПОЯЗе, то есть блестяще-представительном Обществе изучения теории поэтического языка, где он на первых ролях; далее, на протяжении всей долгой жизни – периоды замалчивания со стороны официоза, приступы покаяния за «ошибки» литературной молодости, книги разного качества. В финале – положение живого классика, трезво избежавшего, изжившего возможность «сумасшествия и самоубийства», напрогноченных им в старой книге.

Чего – слава Богу, на сей раз всего лишь в метафорическом смысле – не избежал Юрий Олеша. Как и иные – например, Николай Робертович Эрдман (1900–1970), который в двадцать четыре вот уж поистине проснулся знаменитым, как бывает только с людьми театра (после премьеры у Мейерхольда своей комедии *Мандат*); в двадцать восемь закончил комедию *Самоубийца*, заставившую Станиславского в восторге кричать: «Гоголь! Гоголь!». Но тут произошел обрыв.

Пьеса, вызвавшая неодобрение Сталина, не только не была поставлена ни Станиславским, ни Мейерхольдом (обоим – высочайший отказ), но стала главной причиной ареста и ссылки автора; удачно подвернувшийся повод – чтение на правительственных посиделках захмелевшим Качаловым шутейных басен, соавтором коих был Эрдман, басен достаточно безобидных, но бесцензурных. И вот автор *Самоубийцы* совершает обдуманное *самоубийство*, что для каламбура – слишком невесело. Ибо, хотя суицид был, вновь повторим, метафорическим, касаясь «всего лишь» творчества, его результат ужасен: обладатель

гигантского сатирического дара не то чтобы замыкает свои уста, однако отныне из-под его пера выходит одна поденщина. Опереточные либретто, сценарии заурядных фильмов, «мультишешек», даже *Цирка на льду*. «Эрдмановское, но не Эрдман», – лаконично оценит этот конвейерный поток один из его друзей.

Еще пример (а выбираем, понятно, заметнейшие): Владимир Иванович Нарбут (1888–1938). На редкость колоритная фигура – начиная с биографии. Украинский дворянин захудавшего, но древнего рода, чьи первые стихотворные опыты одобрили Брюсов и Гумилев и кого приняли в тесную компанию Ахматова и Мандельштам, он, как Шкловский, уходит к эсерам, но затем – к большевикам. В сражении против «зеленых» Нарбут, который и без того хромал с детства, теряет кисть левой руки (Колченогим назовет его Валентин Катаев в мифоманском романе *Алмазный мой венец*, наполовину демонизировав, наполовину окарикатурив образ Нарбута); попадает в белую контрразведку, где под угрозой казни подпишет отказ от большевистской деятельности, – не это ли, также как повод, припомнят ему, арестовывая в 37-м? Впрочем, пока это не помешало партийной карьере, вплоть до работы в отделе печати ЦК ВКП(б) и руководства издательством *Земля и фабрика*.

Причудливая биография для того, кто мог писать стихи редкой нежности и своеобразия, словно бы для подчеркивания причудливости включенные в триптих под названием *Большевик* (1920): «Мне хочется о Вас, о Вас, о Вас / бессонными ночами говорить... / Над нами ворожит луна-сова / и наше имя и в разлуке: три. / Над озером не плачь, моя свирель, / как пахнет милой долгая ладонь!.. / Благословение тебе, апрель, / тебе, небес козленок молодой!».

«Имеется в виду знак Агнца, – пояснял в *Книге прощания*



(издана в 1999 году) Олеша, восхищавшийся стихами Нарбута и даже простивший тому, что он отбил у Юрия Карловича жену. – ...Правда, он потом исправил на «тебе, на землю пролитый огонь»... Будучи коммунистом, он не мог говорить так поэтически об Агнце». И при всей видимой наивности объяснения, если в целом брать судьбу Нарбута, вдруг бросившего поэзию и во всяком случае переставшего печататься, это похоже на правду. Поэтическое Слово он променял на Дело (партийное), что совмещалось со Словом действительно плохо; конечно, если опять-таки говорить о поэзии как о свободном самовыявлении свободной личности. Не такой ли (никуда не уйти от навязавшейся аналогии) была и драма Фадеева, сделавшего, в сущности, тот же выбор? «Говорили... что Фадеев мало пишет, потому что много пьет, – заметит Илья Эренбург. – Однако Фолкнер пил еще больше и написал несколько десятков романов. Видимо, были у Фадеева другие тормоза».

Что́ стало тормозом для того же Олеша?

Нет, он, вопреки на время восторжествовавшей легенде, не переставал писать, что доказали вышедшие посмертно книги – та же *Книга прощания* и *Ни дня без строчки* (1965), даже если название второй из них является заметным преувеличением и обе, по сути, являются вариантами одного и того же собрания текстов. Тем не менее...

Когда – еще при жизни Олеша – в альманахе *Литературная Москва* (книга 2-я, 1956) впервые явились в свет его записи, и составившие потом обе названных книги, Михаил Зощенко, когда-то, в повести *Возвращенная молодость* (1933), назвавший Олешу другом, неприязненно заметил в записной книжке: «Тут не то плохо, что видны границы, в сущности, посредственного ума. Тут плохо – некоторые отвратительные

черты его характера: подобоострашие перед сильными и трепет перед известными...».

Суровость – чрезмерна, но трепет, ломающий и увечающий душу, действительно был. Когда встречаешь в *Книге прощания* авторское сомнение, как ему надо теперь относиться к прославленному тенору (с одной стороны, «я уважаю Козловского»), с другой же, «его подвергают осмеянию в газете... Уважать? Не уважать?»), оно хотя бы завершено покаянием: «Меня приучают прятать свое мнение. От этого трудно, унижительно жить». Однако была ведь и речь о Шостаковиче, *против* Шостаковича, где принародно, то есть по-своему честно, зарабатывалось право обойтись без покаяния.

Наоборот. Начав, повторим, честным признанием, что хулимый «общественностью» Шостакович – его любимейший композитор, а статья *Сумбур вместо музыки* (газета *Правда*, 1936) Олешу сперва озадачила, он, осознавая дилемму: «Либо я ошибаюсь, либо ошибается *Правда*», изощренным, но, увы, предсказуемым путем идет и приходит к отказу от самого себя. Результат – не только то, что прозревший, благодаря *Правде*, Олеша обнаруживает в музыке любимого Шостаковича «пренебрежительность к «черни»... неясности, причуды, которые нужны только ему и принижают нас», но и то, что под статьей главной газеты страны (понимай: под мнением Сталина) «подписался бы Лев Толстой».

И процесс отказничества уже не может остановиться.

«Моя мечта – перестать быть интеллигентом». Это, впрочем, знакомо – по речи на писательском съезде, но дальше: «Я не хочу быть писателем. Быть человеком искусства – большое несчастье». Это – начало 30-х, однако и четверть века спустя: «Я больше не буду писателем. Очевидно, в моем теле жил гени-

альный художник, которого я не мог подчинить своей жизненной силе. Это моя трагедия...».

Трагедия – без сомнения, и именно его, Юрия Карловича Олеси. Но притом и всеобщая, если даже – или особенно – многими таковой не осознается.

Уже цитировалось: «Хочу позабыть свое имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять» – строки Владимира Луговского, по-своему удивительные. Потому что когда Александр Ильич Безыменский (1898–1973) заявляет, что, не будь у него такой фамилии, он взял бы ее псевдонимом, тут удивляться нечему. «Комсомольский» поэт, партиец, не привыкший обсуждать указания партии, он – человек всех нивелирующей дисциплины, трибун обезлички, тем более что не обременен избытком таланта. Но Луговской! Красавец, шармёр, фантазер, автор знаменитой *Курсантской венгерки* (1940) и *Песни о ветре* (1926) с ее подмывающими ритмами: «Итак, начинается песня о ветре, / О ветре, обутом в солдатские гетры, / О гетрах, идущих дорогой войны, / О войнах, которым стихи не нужны»... Этакий Киплинг – не «царскосельский», как Гумилев, а «советский»!

Потом, правда, случится провал – душевный и, как следствие, поэтический. Всю жизнь воспевавший мужество, полудетски игравший в войну, с началом войны настоящей, Великой Отечественной, Луговской падет духом, будет во цвете лет эвакуирован в Алма-Ату, и немало времени понадобится, чтобы восстановилась репутация. Главное – чтобы вернулась поэтическая свежесть. И больше того, может быть, само по себе пребывание в кризисе, несовместимое с самоуверенной победительностью, с позерством, привело к книге поэм *Середина века* (закончена в 1956-м), наиболее значительной у Луговского...

Что же до молодого желания развоплотиться, получить но-

мер и литер, то в ту пору впрок не пошла мрачная антиутопия Евгения Замятина *Мы*, где нафантазированное общество будущего как раз и состоит из обезличенных «номеров». Напротив! Подобное казалось самоутверждением нового, советского человека, обретающего невозможное раньше счастье – по Маяковскому: «Сильнее / и чище / нельзя причаститься / великому чувству / по имени – / класс!».

Общественная атмосфера по обыкновению наглядней всего проявлялась на уровне бытовом, когда в 20–30-е годы шли потоком газетные объявления о намерении сменить «имя и званье», что нередко откровенно сопровождалось заявлением об отказе от социально чуждых родителей и всегда выражало надежду мгновенного перехода в иное, советское качество. Горький этой надежде сочувствовал: «Это не смешно, ибо это говорит о росте человеческого достоинства», тонкий и деликатный Илья Арнольдович Ильф (1897–1937) в записной книжке не удерживался от насмешки: «Наконец-то! Какашкин меняет фамилию на Любимов!»). Но только поэт Николай Макарович Олейников (1898–1937, причем, в отличие от Ильфа, последняя цифра означает расстрел в роковом году), этот гений дурашливого стиха, в балладе *Перемена фамилии* (1934) выявит скрытый трагизм такого перерождения: «Пойду я в контору *Известий*, / Внесу восемнадцать рублей / И там навсегда распрощаюсь / С фамилией прежней моей. / Козловым я был Александром, / Но больше им быть не хочу. / Зовите Орловым Никандром, / За это я деньги плачу. / Быть может, с фамилией новой / Судьба моя станет иной, / И жизнь потечет по-иному, / Когда я вернуся домой. / Собака при виде меня не залает, / А только помашет хвостом, / И в жакте меня обласкает / Сердитый подлец управдом».

Размер лермонтовского *Воздушного корабля*, звучащий здесь

комически-важно, молчалинская «собака дворника», – все нарочито литературно, как традиционна сама тема. Господин Голыткин из *Двойника* Достоевского, которого этот двойник и вначале пособник подминает и губит. Тень у Андерсена и Шварца. Вот и герой Олейникова ищет своего социального удачливого двойника, для которого власть, олицетворенная управдомом (а это уже мир Зоценко, Эрдмана, отчасти Булгакова), готова сменить гнев на милость... Однако – увы: «Но что это значит? Откуда / На мне этот синий пиджак? / Зачем на подносе чужая посуда? / В бутылке зачем вместо водки коньяк? / Я в зеркало глянул стенное, / И в нем вдруг лицо отразилось чужое. / Я видел лицо негодяя, / Волос напомаженный ряд, / Печальные тусклые очи, / Холодный уверенный взгляд».

Кончается – самоубийством: «Орлова не стало. Козлова не стало. / Друзья, помолитесь за нас!». Баллада оказалась притчей.

Возвращаясь к Олеше: его развоплощение, заявленное на Первом съезде, в дальнейшем происходило уже бессознательно, поневоле, воплощаясь в безликости множества записей (рядом с которыми, будем радостно справедливы, не меньше ярчайших). Но не случайно чуткость художника – остаточная чуткость! – однажды подсказывает ему необходимость заявить о новой стадии развоплощения. О решении совсем отказаться от имени и судьбы: «Я – советский служащий. Сегодня я решил писать дневник. Григорий Иванович Степанов. 1934 год. 16 апреля».

*Сдача и гибель советского интеллигента* (как озаглавил свою жестокою – чрезмерно жестокою – книгу об Олеше Аркадий Белинков)? Пожалуй. Но художник, даже и кончая с собою (имею в виду: эстетически), ведет себя как художник. Демонстрируя свой распад (не в ругательном смысле – одно из значений

---

слова: «утрата целостности»), именно в силу честной демонстративности Олеша дает нам свой последний урок.

Чем менее индивидуальна, то есть и менее талантлива эта картина распада, чем в ней меньше отличительных черт того, кто некогда создал *Зависть*, тем эта картина – да, да! – по-своему разрастается, вырастает. Не ввысь, не вглубь, но хотя бы вширь. Уникальный художник Юрий Олеша дает себя потеснить, вытеснить «простому человеку» Степанову; это драма для Олеша, но и не победа Степанова с его усредненностью. «Орлова не стало, Козлова не стало», однако ведь и Степанову не удастся занять чужое для него место – место художника.

## Свободен, свободен, наконец-то свободен

Не в укор Алексею Максимовичу Горькому, а скорее затем, чтобы понять силу его надежд на строительство новой литературы, скажем следующее. Да, на уровне массового сознания стремление позабыть свое имя и звание было формой социальной самозащиты, – но ведь и в словесности происходило то же. С той разницей, что в ней самоутверждение рядовых, заурядных особей, составляющих человеческое большинство, направлялось и обосновывалось мастерами-интеллектуалами.

Горькому, писал Илья Эренбург, «хотелось, чтобы съезд (тот самый, Первый. – Ст. Р.) принял деловые решения. Алексей Максимович предлагал многое: *Историю фабрик и заводов*, книгу *День мира*, историю гражданской войны, историю различных городов, литературные школы, коллективную работу...».

Последнее толкнуло Эренбурга к полемике: «Я... осмелился усомниться в полезности коллективных работ. ...Горький потом сказал мне: «Вы против коллективной работы, потому что думаете о писателях грамотных. Наверно, мало читаете, что теперь печатают. Разве я предлагаю Бабелю писать вместе с Панферовым? Бабель писать умеет, у него свои темы. Да я могу назвать и других – Тынянова, Леонова, Федина. А молодые... Они не только не умеют писать, не знают, как подступиться...».

Признаюсь, Алексей Максимович меня не убедил».

Эта несчастная мысль – будто можно *научить* хорошо писать, притом едва ли не кого угодно, принесла советской словесности тем большие беды, что в ней чудился соблазн некоего демократизма. Народничества. Скажем, именно этот соблазн заставил Самуила Яковлевича Маршака (1887–1964), не только автора прекрасных стихов для детей, но выдающегося, волевого редактора книг для них же, тянуть в литературу «бывалых людей», из которых можно вымучить полезную книжку. Да и вымучивали, даром что Маршаку воздалось за его добро сторичей: поверившие, что и они – писатели, гомункулусы принялись травить того, кому были обязаны своим появлением на свет. Ибо эти «полувоплощенные существа», по словам Евгения Шварца, комментирующего как раз маршаковскую ситуацию, «как известно, злы, ненавидят настоящих людей и в первую очередь своего создателя».

Та ситуация, впрочем, хотя бы дала некоторые плоды, в отличие, скажем, от массовой кампании по «призыву ударников в литературу», которая профанировала саму идею творчества в масштабах, которые Горькому и не снились. Помимо прочего заставив многих блистательных мастеров создавать фантомы и миражи, переписывать да и просто писать за графоманов «от сохи» или «от станка». «В литературу попер читатель», – скажет Андрей Платонович Платонов (1899–1951), что возможно перефразировать: читатель, якобы ставший писателем, попер и на литературу, на ее творцов, опять же по законам полусуществования гомункулусов.

А пресловутый «бригадный метод»... Вероятно, он, изначально нивелирующий индивидуальность, ни в чем не проявился с такой наглядной позорностью, как при создании книги *Бе-*



ломорско-Балтийский канал имени Сталина (1934 – как раз год Первого съезда, то есть горьковская мечта сразу предстала в полном своем воплощении. Да он сам как раз и был одним из редакторов книги, рядом с замначальника ГУЛага Фириным). Когда тридцать шесть писателей, среди коих и славные имена – не только Шкловский, Катаев, Алексей Толстой, но и Зощенко, – проехали по каналу на теплоходе и, восприняв рабский труд заключенных за чудеса перековки, послушно воспроизвели, по словам Солженицына, «человеконенавистнические легенды 30-х годов».

Как бы то ни было, именно представление о художественной литературе как о том, что, хотя вовсе не обязательно создается скопом и хором, но, даже творимое в одиночку, обязано содержать в себе «коллективное сознание», – именно это родило такой феномен советской литературы, как *производственный роман*.

То есть, скорее, не родило, а сформировало. Доформировало. Сфера производства не могла не привлекать писателей – в России это, к примеру, Мамин-Сибиряк, Боборыкин, Куприн, хотя в нашей словесности даже той поры, когда страна начала резво капитализироваться, люди дела не стали героями своего времени.

Запад – дело другое. Не говоря уж, что и *Робинзон Крузо* – прообраз именно производственного романа (понимая «производство», в согласии со словарем, как «процесс создания материальных благ, необходимых для существования»), но, если взять время много ближе к нам: Джек Лондон, Эптон Синклер, Теодор Драйзер... И все же в стране победившей – или объявленной – «диктатуры пролетариата», где директивно было предписано поставить в центре литературы «человека труда» (а где

этот человек надлежащим образом проявляется, если не в «процессе создания»?», вышеуказанный роман просто не мог не стать центральным прозаическим жанром.

Тот же Эренбург вспоминал свой драматический разговор с Фадеевым, угодившим в ловушку производственного сюжета. Как уже говорилось, роман с выразительным названием *Черная металлургия* был сталинским личным заказом, переданным Фадееву через Маленкова: «Изобретение в металлургии, которое перевернет все!.. Вы окажете большую помощь партии, если опишете это». И вот «это» оказалось шарлатанством. Эренбург пытается утешить Фадеева: «Измените немного. Пусть они изобретают что-нибудь другое. Ведь вы пишете о людях, а не о металлургии...» – и вызывает приступ фадеевского гнева: «Вы сүдите по себе! Вы описываете влюбленного инженера, и вам все равно, что он делает на заводе. А мой роман построен на фактах...».

«Зависимость от действительности» – деликатно определил это свойство Фадеева Эренбург, впрочем, однажды и сам явивший эту зависимость в собственном производственном романе *День второй* (1933). Настолько, что отказался... Ну, нельзя сказать – от самой лучшей, но уж точно от самой характерной своей черты, от стойкого скепсиса, который явственнее всего выявился в романе 1921 года *Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников*. И вот является *День второй*, репортаж о буднях Кузнецкстроя, заслуженно получивший долгожданное официальное одобрение, говорят, быть может, спасшее записному скептику жизнь.

Но если говорить об этой самой «зависимости от действительности», то разве литература, вся скопом, условно и без разбора именуемая реалистической, в принципе не зависит от «пер-

вой реальности»? (Как долго убеждало нас литературоведение, будто бы даже являясь ее прямым отражением.) Другое дело, что она лишь ответственна перед действительностью, не больше и не меньше того, – такова ее истинная зависимость, не порабощающая волю художника. В то время как та, которую Эренбург углядел в авторе *Черной металлургии*, есть отличительная черта *социалистического реализма* – с его привязкой к четкому идеологическому заданию, с его «жизнью в ее революционном развитии», а если отбросить лицемерную терминологию, – с жизнью, как ее велено видеть. Велено, естественно, властью.

Словом, где, как не в производственном романе, каковой как центральный жанр всегда находился под особым присмотром (не дай Бог исказить светлый образ строителя коммунизма!), и должен был торжествовать директивный соцреалистический принцип? Он и торжествовал, например, в романе Всеволода Анисимовича Кочетова (1912–1973) *Журбины* (1952), признанном «лучшим произведением о рабочем классе», и тем более в *Братьях Ершовых* (1958)... Хотя – как сказать? Здесь-то, пожалуй, был как раз перехлест, превышение нормы и полномочий, не случайно вызвавшее неодобрение постоянного кочетовского союзника – газеты *Правда*.

Проницательный Семен Липкин как-то, отнюдь не в шутку, заметил, что если обычный советский писатель видит действительность, как и положено, глазами партии, то Кочетов смотрит на нее глазами КГБ. Замечание вообще богатое: ведь и впрямь в столь совершенной бюрократической системе не могло не быть подразделений, нуждающихся в особом идеологическом обслуживании. И если романы Кочетова, те же *Братья Ершovy* или *Чего же ты хочешь?* (1969), профессионально точно указывали, кого из врагов социалистического отечества надобно «брать»

в первую голову, то были и соцреалисты, состоящие на идеологической службе у армии, у ЦК ВЛКСМ, у ВЦСПС и т. д. То есть помимо подотчетности всеобщей и обязательной нормативности была и своя, узко ведомственная дисциплина, свои, локальные – не сверхзадачи, конечно, но спецзадания.

Итак, *Братья Ершовы* – здесь нормативность соцреализма демонстрировалась со сладострастием стахановца, не только выполняющего, но и перевыполняющего норму (что по советским обычаям похвально лишь в том случае, если перевыполнение, как было и с настоящим Стахановым, заказано сверху). А с другой стороны – *Не хлебом единым* (1956) Владимира Дмитриевича Дудинцева (1918–1998), этот впечатляющий – по крайней мере впечатливший при появлении книги – образ совбюрократии. Впечатливший настолько, что автор был затоптан расшиврепешшим официозом, тогдашний редактор *Нового мира* Константин Михайлович Симонов (1915–1979) отрекся от им же напечатанного романа и сам роман надолго стал символом литературного бунта. Но и этот разоблачительный образ, превышающий норму критики уж совсем в недопустимом роде, разве также возник не на основе типично производственного сюжета со всем, что ему полагается? Притом, что в этой победе героя, изобретателя-провинциала Лопаткина, без которой роман, сохранив свою «производственность», потерял бы свою «советскость» (понимай: и надежду на публикацию), не больше логики, чем в торжестве Ивана-дурака в *Коньке-Горбунке...*

Кочетов и Дудинцев – два полюса, а между полюсами – случаи, даже нередкие, когда талант или хотя бы добросовестность все же брали свое, оставаясь в общепринятых границах. Тогда появлялся роман-хроника Валентина Катаева *Время, вперед!* (1932), живой при всей своей заданности. Или *Цемент* (1925)

Федора Васильевича Гладкова (1883–1958), напротив, натужно-тяжеловесный, но по крайней мере экстагически замахнувшийся на создание некоей религии труда. Или романы Даниила Александровича Гранина (р. 1918) *Искатели* (1954) и *Иду на грозу* (1962), полемически нацеленные против демагогии и бюрократизма в науке и производстве. Или... А что, превосходная повесть *Спутники* (1946) Веры Федоровны Пановой (1905–1973) – о работе санитарного поезда в годы войны – не является как образцом производственного сюжета, так и примером преодоления его ограниченности? Куда более явным, чем это произошло в ее же талантливых романах *Кружилиха* (1947) и *Времена года* (1953).

Скучной добросовестности ради можно упомянуть *Гидроцентр* (1931) Мариэтты Сергеевны Шагинян (1888–1982), *Кара-Бугаз* (1932) Константина Георгиевича Паустовского (1892–1968), *Глюкауф* (1934) Василия Семеновича Гроссмана (1905–1964), *Танкер «Дербент»* (1938) Юрия Соломоновича Крымова (1908–1941), *Битва в пути* (1957) Галины Евгеньевны Николаевой (1911–1963)... К спискам, однако, всегда приходится прибегать от бессилия – в данном случае от бессилия уделить внимание всем, кто в той или иной мере достоин внимания. Но вот заметнейший случай, когда жанр производственного романа в равной степени ограничивает самовыявление художника и дает-таки ему возможность высказать нечто чрезвычайно важное для него. Играет роль многократно испытанной опоры.

Говорим о *Русском лесе* (1953) Леонида Максимовича Леонова (1899–1994).

*Лесопользование* – само обозначение народно-хозяйственной, экологической, а в романе и философской проблемы, вполне

обиходно-терминологическое в среде специалистов, здесь кажется будто нарочно выдуманное Леоновым: такова стилистическая среда *Русского леса* да и всей леоновской прозы. Оно – как индивидуальное словообразование того, чьим самобытным слогом одни восхищаются, другие считают манерным. «У него каждая фраза строит глазки», – говорил сосед Леонова по Переделкину Пастернак. Что в любом случае отразилось на судьбе писателя: сами его слог и стиль, культ отделки, провозглашавшийся им самим и воспетый критикой, эта несомненная вроде бы добродетель взыскательного художника, как оказалось, была способна обернуться вполне драматически.

Например, в стремлении к совершенству, как и ради идеологической саморедактуры, Леонов спустя тридцать лет после создания его, как считается, лучшего романа *Вор* (1927) взялся исправить его. И испортил.

*Мастер* – первое слово, которое хочется сказать о Леонове. Мастер во всем, на все руки: «...Он умеет делать абажуры, столы, стулья, он лепит из глины портреты, он сделал себе великолепную зажигалку из меди, у него много станков, инструментов, и стоит только посмотреть, как он держит в руках какие-нибудь семена или ягоды, чтобы понять, что он – великий садовод. ...Это породистый и хорошо организованный человек, до странности лишенный доброты, но хороших кровей...» (Из дневника еще одного соседа, Чуковского).

И – неожиданное признание самого мастера: «Говорит, что не может написать и десятой доли того, что хотелось бы. «А вы думаете, почему я столько души вкладываю в теплицу, в зажигалки? Это торможение. Теплица – мой роман, зажигалка – рассказ».

Торможение – как разновидность памятного: «...Я / себя /

смирал, / становясь / на горло / собственной песне». Торможение – как образ жизни, который ты вынужденно принимаешь. Больше того – как то, что может не отпустить, даже когда ты решился в полной мере высказать то, «что хотелось бы». Горькое доказательство – роман *Пирамида* (другое название – *Мироздание по Дымкову*), писавшийся и отделявавшийся долгие-долгие годы и, хотя наконец опубликованный в 1994 году, но – парадокс? – именно по причине маниакальной взыскательности оставшийся в виде полуфабриката.

Задуманный как воплощение религиозных и философских воззрений автора, его отношений с православием и коммунизмом, его размышлений о тирании и порче национальной породы – и т. д., и т. п., – этот необъятный, бесконечный, так и не завершённый роман остался, увы, практически нечитабельным. Невоспринимаемым. Даже восторженный биограф Леонова вынужден заметить: «Текст романа требует комментированного научного издания». То есть, он – что угодно; возможно, шедевр, но только не чтение...

Итак, лесопользование. Вокруг этой «производственной» проблемы в *Русском лесе* ветвится сюжет и образуется конфликт: лесовода Вихрова, протестующего против неразумных вырубок леса, и «хищника» Грацианского. Конечно, что говорить: лес – еще и метафора; спор о лесе – спор об отношении к жизни, но, возможно, как раз сугубая овеществленность конфликта, его «народно-хозяйственная» материализация сыграли здесь коварную роль.

В конце концов, область чистой философии, даже влияющей на умы и на всю нашу жизнь, – та, где два антипода, отстаивающие свои личные правды, имеют возможность остаться вне подозрения в негодяйстве. Конфликт, предпочтённый Леоновым,

такой возможности не дает, и вот Грацианский, чья философия в ином случае могла быть оспорена, отвергнута, да хоть бы и осрамлена, оставшись – все-таки – философией и ничем иным, тут сделан вредителем. Вдобавок, как обнаруживается в финале, имеющим давние связи с дореволюционной охранкой, о чем его заставляет вспомнить человек из враждебного мира империализма, явившийся с требованием новых услуг.

Тема, не новая для Леонова: и в романе 1936 года *Дорога на океан*, и в пьесе 1938-го *Половчанские сады* также являлись шпионы и диверсанты, дабы рушить нашу мирную жизнь.

Вот, однако, что любопытней всего. Грацианский – пророк распада, олицетворение социального пессимизма, и сегодня достаточно сказать только это, чтобы, и не читая роман, догадаться: многое, слишком многое из его предсказаний сбылось и сбывается. В частности, как раз то, о чем сам Леонов говорит в апокалиптической *Пирамиде*. А коли так, вопрос: мог ли автор хоть в чем-то да соглашаться с тем, что пророчил – и напророчил – персонаж, превращенный его авторской волей во вредителя-сексота-шпиона?

Пожалуй, ответ на это можем сыскать опять-таки в дневнике Чуковского: «По поводу пьесы Гроссмана, разруганной в *Правде*, Леонов говорит: «Гроссман очень неопытен – он должен был свои заветные мысли вложить в уста какому-нибудь идиоту, заведомому болвану. Если бы вздумали придраться, он мог бы сказать: да ведь это говорит идиот!».

Что это? Цинизм – допустим, что наиболее извинительный, профессиональный? Или ввевшийся страх – особенно сильный у того, кто, если не все, то многое понимает куда лучше тех, кто поддерживает свой оптимизм иллюзиями? И не эта ли глубина неверия, множа цинизм, уже не связанный только с професси-



ей, заставляет и в «первой реальности» совершать то, что совершено во «второй» с антиподом Вихрова? То есть – уже наяву искать врагов и вредителей. «Катаев... сказал... будто найдено письмо Леонова к Сталину, где Леонов, хлопоча о своей пьесе *Нашествие*, заявляет, что он чистокровный русский, между тем как у нас в литературе слишком уж много космополитов, евреев, южан» (тот же Чуковский).

В итоге – внешне наиболее благополучная жизнь живого классика, окруженного официальным почетом (в частности, особая привилегия – именоваться «великим русским писателем» без присовокупления «советский»: не подчеркнутая ли «чистокровность» сыграла как раз свою роль?). Ленинская премия за *Русский лес*. Медаль Героя Социалистического Труда. Звание академика. Понятно, защищенность от критики: «...Если я захочу написать, что *Русский лес* Леонова плох, этот путь мне будет закрыт» (снова Чуковский). И когда умрет талантливый критик Марк Щеглов, осмелившийся – в хвалебной статье! – высказать некоторое сомнение насчет образа Грацианского, Леонид Максимович многих поразит, отказавшись подписать в числе прочих некролог.

И при всем при том – выморочность литературного существования. Конечно, не такая, как у Шолохова, давно переставшего сочинять, а в неустанной работе над созданием – в точности по Бальзаку – «неведомого шедевра». (У французского классика, напомним, художник в жажде недостижимого совершенства бесконечно накладывает на полотно один красочный слой за другим – до полной неразличимости изображенного.)

«Социалистический реализм с человеческим лицом» – эта формула, применявшаяся и к Леонову, лишь на первый взгляд каламбурная, а на деле получившая терминологический статус,

в сущности, есть сочетание несочетаемого. Если «соцреализм» в общеупотребительном смысле, то при чем тут «человеческое лицо»? Если же оно действительно человеческое, при чем «социалистический»?

Даже Андрей Синявский, автор нашумевшей – насколько может нашуметь «самиздат» – статьи *Что такое социалистический реализм* (1957), приводя определение, данное в уставе Союза советских писателей: «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии» (причем правдивость должна сочетаться «с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма»), – даже Синявский находит аналогию, способную очеловечить то, что в принципе было мертворожденным. Упорно сопоставляет советский соцреализм с русским классицизмом XVIII века: «Осьмнадцатое столетие» родственно нам идеей государственной целесообразности... Литература XVIII столетия создала положительного героя, во многом похожего на героя нашей литературы... Мы предпочли скромно назваться соц. реалистами, скрыв под этим свое настоящее имя. Но печать классицизма, яркая или мутная, заметна на подавляющем большинстве наших произведений...».

Неверно! Или – верно, но разве лишь в том смысле, в каком коринфские или дорические колонны, приспособленные к зданию районной бани, родственны колоннадам Кваренги, Воронихина, Росси – их Смольному институту, Казанскому собору, Главному штабу. Потому что русский классицизм с самой своей нормативностью был живорожденным – его родила эпоха, когда, по словам Герцена, лучшее, что было в России, само, по собственной воле стремилось идти вместе с властью. Как опальные Фонвизин или Княжнин, тоже одушевленные идеей государственностроительства.

Но разве в СССР не было этого воодушевления? Вспомним

не какого-нибудь присяжного холоуя, а... Да многое, многих можно вспомнить. Однако в классицизме не было, не могло быть того, чтобы «государственная целесообразность» или «проблема положительного героя» возникали не сами по себе, по велению духа времени, а навязывались административно. Карамзина с его *Бедной Лизой* – кто был в силах заставить следовать тем же нормам, коим без принуждения следовали тот же Княжнин или Сумароков? У нас же все шло в дело из соображений тактики, выгоды, злободневного расчета: классикой соцреализма были объявлены не только *Железный поток* и *Как закалялась сталь*, но и *Дело Артамоновых*, и *Теркин*, и *Тихий Дон*. И «нереалистическая» повесть *В окопах Сталинграда* (1946) Виктора Платоновича Некрасова (1911–1987), и экспрессионистские поэмы Маяковского. Да захоти Сталин – а такие ли еще бывали у него капризы? – глядишь, туда же определили бы и *Мастера и Маргариту*. Почему нет, если *Один день Ивана Денисовича* пытались в пору его появления приписать к «соцреализму сегодня»?

Классицизм родился, прожил свое и умер, побежденный сентиментализмом и романтизмом, чем доказал собственную живорожденность. Соцреализм как идеологическая структура умирать вовсе не собирался – да и как может умереть мертворожденное? С годами его костяк лишь отвердевал и известковался, и даже в *Русском лесе* – не столько пресловутое «человеческое лицо», сколько искаженность природной авторской физиономии, ярко выраженной и значительной. Искаженность застарелым страхом, согласием и уже привычкой следовать утвержденным стереотипам – вплоть до попытки убедить себя самого, что в советской стране мировоззренческий спор можно решить, объявив оппонента агентом мирового империализма.

Словом, именно *Русский лес* – истинная классика соцреализма. Именно *Русский лес* – а не невнятная *Пирамида* – пик и итог творческой эволюции Леонида Леонова, ее наиболее законченный результат. У его младшего современника Юрия Трифонова, которого, впрочем, долгожитель Леонов пережил на целых тринадцать лет, соцреализм – уж там с «лицом» или без оного – был, напротив, отправной точкой.

Сегодня трудно представить, что трифоновский дебют, повесть *Студенты* (1950), имел громовой успех. Не только Сталинская премия, вероятно, вручившая Трифонова задним числом, когда, уже после ее вручения, выяснилось, что он утаил «порочащий факт биографии», расстрелянного отца, но и – читательское признание, диспуты, снисходительное одобрение мастеров: «Катаев сказал, что в два счета сделал бы из меня Ильфа и Петрова». Как видно, подкупал робко прорезавшийся, но все же талант, узнаваемые черточки быта; возможно и то самое «человеческое лицо»? Но это как раз сомнительно: повесть полностью отвечала требованиям, нагляднейшим образом воплощенным в искусстве соответственно наглядном, зримом – в кинофильмах 40–50-х годов, где молодой положительный герой даже внешне, как правило, широколик, широкоскул, простоват, а то и туповат. Лишь бы не выделился из коллектива. Смешно сказать, но понадобился 1956 год, XX съезд, «оттепель», чтобы, скажем, красавец-актер Лановой получил роль Павки Корчагина, – дебютировал же он ролью «паршивого интеллигента», юноши нерядового, талантливого, по этой причине обреченного на обвинение в зазнайстве и лишь в финале становившегося на путь перековки. В точности как Сергей Палавин из *Студентов*, одаренный эгоист, карьерист, к тому ж бросивший беременную возлюбленную, – полный контраст положительному середняку Вадиму Белову.

К чести Трифонова, за «соцреалистическими» *Студентами* последовал его жестокий творческий кризис, не нашедший выхода и в производственном романе *Утоление жажды* (1962), в котором «человеческое лицо» попыталось предстать как отражение «антикультового» XX съезда. Трифонов настоящий начался лишь семью годами позже, повестью *Обмен*, где тема борьбы за «жилплощадь», столь обычной для нашего быта, правда, еще имела черты антимеритократического пафоса – любимого пафоса советской литературы. Тем более что «мещанам» были прямолинейно противопоставлены интеллигенты с революционными корнями. Но уже здесь сама по себе жизнь, смысл которой может свестись к «улучшению бытовых условий», а критерий нравственной устойчивости поверяется той ценой, которой оплачено «улучшение», предстает фантомной подменой всего истинно сущего. Псевдожизнью, исследованию странных законов которой Трифонов и посвятил свои лучшие вещи.

Удивительно: он, интеллигент по воспитавшей его среде и по самосознанию, ни с кем так не жесток, как с ему подобными. Впрочем, не зря и самый интеллигентный из российских интеллигентов, попросту воплощение этого типа, Чехов, весьма повлиявший на Трифонова, именно он имел потребность и право, к примеру, писать: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую...». Спрос с тех, кто обладает сознанием и обязан внедрять его в общество, велик, и вот мало того, что Геннадий Сергеевич, герой повести *Предварительные итоги* (1970), никого не ненавидит так, как Гартвига («Тип: средний интеллигент конца шестидесятых годов. Род: литературный пролетарий»). Ненавидит за все подчеркнуто интеллигентское: не только за цинизм и вызывающую самодостаточность, но и за эксцентричность,

за интерес к тому, чем интересоваться покуда не общепринято, включая «белибердяевщину». Да, мало того. Несомненно, что неприязнь Геннадия Сергеевича, халтурящего на почве стихотворного перевода, то есть литератора низшего разряда, разделяет и сам автор.

Но мало и этого. Кажется, не будь самоцензуры, в данном случае либеральной, не будь опасения, не дай Бог, уподобиться одиозным охранителям кочетовского типа, Трифонов мог бы вместо легального полудиссидента Гартвига вывести диссидента подлинного, политического. Настолько он подозрителен к общественной суете, к преобладанию внешнего над внутренним, от чего бежит герой *Долгого прощания* (1971) драматург Ребров. Чей бег, впрочем, как оказалось, совершался по замкнутому кругу.

Лишь героя-протагониста, историка Сергея (*Другая жизнь*, 1975), – протагониста хотя бы и в том смысле, что тот ищет ответы на мучащие его вопросы в XIX веке, как Трифонов там же искал их в повести *Нетерпение* (1973), – он щадит, не дав ему деградировать. Щадит своеобразно, награждая уходом из мира, смертью, – как тот же Чехов спас милого ему Тузенбаха, которого неминуемо ожидало погружение в пошлый быт.

В сущности, путь Трифонова – путь не столько обретений, сколько отказов. От «старых большевиков» как критерия нравственной стойкости (в *Другой жизни* мать Сергея, ощущающая себя «делательницей истории», категорична, тупа, безжалостна). От «мещан» как объекта огульного осуждения. От столь же огульного культа интеллигенции, впрочем, коснувшегося не самого Трифонова, а его среды. Впечатление таково, будто Трифонов, находясь в неоконченном – к несчастью, оборванном ранней смертью – процессе внутреннего освобождения

дения, ушел накануне создания чего-то самого главного для него. Да, роман *Дом на набережной* (1976) оказался, по словам критика Натальи Ивановой, «самой социальной его вещью». Да, *Старик* (1978) также отмечен острым анализом общественного перерождения. Но, кажется, скорее в романе *Время и место* (1980), где герой – писатель Антипов, в романе зыбком, не вполне получившемся, может, и вовсе не получившемся, произошел еще один из отказов, вероятно, самый перспективный для Трифонова.

Зависимость человека от социальной жизни, неизбежная и оттого чересчур очевидная, чтобы быть для литературы главным предметом исследования (а уникальность советского строя, толкая честных писателей к обличительности, тем самым подчас ограничивала, сужала область художественного постижения), – эта зависимость здесь отходит на задний план, уступая место размышлениям на «вечные темы». (Так называется один из трифоновских рассказов – о том, как в «прогрессивном» журнале брезгливо отвергли его рукопись именно по обвинению в причастности к означенным темам.) На темы «абстрактно-гуманистические», как выражалась уже официальная критика. Не случайно Антипову вспоминается певец «частной жизни» Василий Розанов: «Частная жизнь Розанова была бы, он чуял, спасением, но ветер извне стучал в окна, стены содрогались, скрипела кровля. И сам Розанов под конец жизни был сокрушен ураганом – частная жизнь не защитила».

Да она и не способна защитить от таких ураганов, но все-таки в ней обретаешь мудрость, высоту, если не всепрощения, то всечувствия, к которой пробилась – ценой утраты Сергея, любимого мужа – героиня *Другой жизни* Ольга Васильевна: «Всякое прикос-

новение – боль, а жизнь состоит из прикосновений, потому что тысячи нитей, и каждая выдирается из живого, из раны»...

Итак, вот схема творческого пути Леонида Леонова (естественно, упрощенная, как полагается схеме): от ранних вещей, созданных под влиянием Лескова и Ремизова, к добросовестному овладению жанром советского производственного романа (вершина – *Русский лес*); эта чрезмерная добросовестность, может быть, и истощила художественную силу настолько, что роман *Пирамида*... Впрочем, смотри выше.

Напротив, эволюция Трифонова, отрясшего прах *Студентов*, не раз заявлявшего, что стыдится своего дебюта, шла в направлении обратном, и раскрепощение проходило трудно, так что он лишь к финалу своей судьбы освободился от цепких тенет «советскости» – понимаемой не политически, а как привязка к злобе дня или хотя бы века. Как в диалоге, записанном Сергеем Довлатовым: «– ...Какой-то советский. (О знакомом писателе. – Ст. Р.) – То есть, как это советский? Вы ошибаетесь! – Ну, антисоветский. Какая разница».

Есть, однако, случай раскрепощения столь стремительно-полного, что впору говорить о чуде.

Литературоведы Наум Лейдерман и Марк Липовецкий не остановились перед тем, чтобы применить формулу «соцреализм с человеческим лицом» к роману Василия Гроссмана *Жизнь и судьба* (1960). Больше того. «Как художник, Гроссман в *Жизни и судьбе* верен соцреалистической эстетике: он строит эпос на фундаменте соцреалистического панорамного романа с огромным количеством действующих лиц, живущих и умирающих в разных частях земли... Организующим центром такой структуры становится всевластный голос автора... и близких ему «рупорных» персонажей... которые выстраивают идеоло-



гическую конструкцию, иллюстрируемую судьбами всех действующих лиц романа».

Не возникни в начале периода имя Гроссмана, почему б не решить: речь о *Войне и мире*, о «рупорном» Пьере Безухове? Или Толстой – соцреалист в каноническом, советском значении слова?

История *Жизни и судьбы* известна и драматична. Когда роман был закончен и автор принял решение передать его в журнал *Знамя*, редактору и прозаику-сервилисту Вадиму Михайловичу Кожевникову (1909–1984), рукопись прочел друг Гроссмана Липкин, восхитившись и осознав: «нет никакой надежды, что роман будет опубликован. Я умолял Гроссмана не отдавать роман Кожевникову, облик которого был всем литераторам достаточно известен. На лице Гроссмана появилось ставшее мне знакомым злое выражение. «Что же, – спросил он, – ты считаешь, что, когда они прочтут роман, меня посадят?» – «Есть такая опасность», – сказал я. «И нет возможности напечатать, даже оскотив книгу?» – «Нет такой возможности. Не то что Кожевников – Твардовский не напечатает, но ему показать можно, он не только талант, но и порядочный человек». Гроссман взглянул на меня с гневом, губы его дрожали...

...Наконец Гроссман, астматически дыша, спросил: «Ты отметил места, которые предлагаешь выбросить?» ... Наиболее опасных мест я отобрал немного – все в романе было опасным... Помню, что посоветовал выбросить всю сцену Лисса с Московским, где гестаповец говорит старому большевику: «Когда мы смотрим в лицо друг друга, мы смотрим в зеркало... Наша победа – это ваша победа».

Причиной, заставившей Гроссмана, вопреки совету, отдать роман именно в *Знамя*, было, помимо ссоры с Твардовским, то, что им, говорит Липкин, «овладела странная мысль, будто

наши писатели-редакторы, считавшиеся прогрессивными, трусливей казенных ретроградов. У последних, мол, есть и сила, и размах, и смелость бандитов».

Мысль, к слову сказать, не то чтобы странная, а – запоздалая. Это прежде продажный Булгарин мог сохранить бумаги, доверенные ему Рылеевым накануне ареста. Запроданный соцреалист так поступить не мог, и Кожевников сообщил «куда надо». Роман арестовали – все машинописные экземпляры, черновики, предварительные наброски; к счастью, «органы» не подзревали, что их действия не были неожиданными. Один экземпляр надежно укрыл Липкин, правленный черновик спрятал еще один друг Гроссмана.

То, что карательные меры оказались чрезвычайными, не было случайностью.

Когда, уже долгое время спустя после смерти Гроссмана, и в могилу, скорее всего, сведенного арестом романа, в 1989 году *Жизнь и судьбу* опубликуют на родине, в журнале *Октябрь*, критик Диана Тевекелян скажет: «Мы читаем роман так, будто он написан сегодня». И: «Роман Василия Гроссмана пришел к нам все-таки вовремя».

Мысль, толкающая к дальнейшим размышлениям: не то же ли самое мы говорили, когда в 1966–1967 годах журнал *Москва* напечатал, пусть изувечивши текст, *Мастера и Маргариту*? И – что было бы, если бы *Жизнь и судьба* каким-то чудом явилась тогда, когда роман был написан. Наконец, что очень важно: вот доказательство фантомности самого по себе понятия «литературный процесс». Можно ль о нем всерьез говорить, когда он так управляем? Когда одни книги, способные изменить картину словесности и даже сознание современников, насильственно изымаются, а на вакансию властителей дум назначаются те, кто того уж никак не досто-

ин (и, что обидно, будучи выдвинуты, худо-бедно, эту роль исполняют. Заставляя к себе в этой роли привыкнуть.)

Меж тем так и есть: роман *Жизнь и судьба* «пришел к нам все-таки вовремя», даже если иметь в виду не 1989-й, а 1970-й, когда он был напечатан в Германии и лишь отдельные экземпляры проникли на родину автора. Явление столь запоздавшей книги в самом деле характеризует то время, которое дало ей возможность явиться и заодно выдержать – или не выдержать, что случается, – тест на свою долговечность. На способность перерасти стадию злободневности.

*Жизнь и судьба* была задумана как вторая книга дилогии. История первой части, *За правое дело* (1952), тоже по-своему драматична, но и по-советски обыкновенна: это судьба многих книг. Роман, посвященный Сталинградской битве, Гроссман пытался втиснуть в подцензурные рамки – и когда писал его, и когда подчинялся требованиям редколлегии *Нового мира* и главного редактора Твардовского: прежде всего – вписать главу о Сталине и почистить рукопись за счет персонажей-евреев.

Поправки не уберегли роман от травли. В *Правде* появилась статья профессионального погромщика, прозаика Михаила Семеновича Бубеннова (1909–1983), пребывавшего в положении доверенного сталинского лица. Начались поношения на собраниях: кто не прощал жестокой военной правды, кто – самóй по себе талантливости, кто – инородческой фамилии автора. Стал близкой реальностью и арест. Выручила кончина вождя; роман, по инерции продолжавший уничтожаться, сперва даже истерически взвинченно, все же не только пошел в печать отдельным изданием, но и вызвал у наиболее совестливых гонителей, например, у Фадеева, приступы покаяния. Вот тогда Гроссман и принялся за вторую часть (совершив в этом смысле ошибку, ибо,

будучи слишком привязан к персонажам и фабульным линиям первой, утяжелил *Жизнь и судьбу*), которая сама обретет жизнь и судьбу, уже необыкновенные – даже по самым абсурдным советским меркам.

Ценя *За правое дело*, по крайней мере лучшие главы о народной, солдатской войне, все же трудно представить, каким чудом на протяжении совсем немногих лет произошло такое превращение Гроссмана.

Ныне – только лишь ныне – уже почти забавно, что расстояние, которое книга вторая проделала по отношению к первой (да, замученной, оклеветанной, но все-таки изданной при советской власти и уместившейся в пределах советской литературы), когда-то мерили мерой хронологической. Сперва секретари Союза писателей во главе с дважды Героем Социалистического Труда Георгием Мокеевичем Марковым (1911–1991) заявили Гроссману, что вредоносный роман, если и будет когда-нибудь издан, то не раньше, чем лет через двести-триста. И тот же срок был отведен для гипотетической публикации партийным идеологом номер один Михаилом Андреевичем Суловым. Что ж, хвала их чуткости к несовместимости *Жизни и судьбы* с олицетворяемой ими советской реальностью.

(Двести, триста... Любопытно, что уже не Марков и Сулов, а Эренбург, как вспоминает Борис Абрамович Слуцкий (1919–1986), сказал ему о его стихах, которые читил: «– Ну, это будет напечатано через двести лет. – Именно так и сказал: через двести лет, а не лет через двести. А ведь был он человек точного ума, в политике разбирался...»)

Такова была вера в крепость советской власти и в неисправимость ее литературного вкуса.

Главный гроссмановский роман – книга совершенно свобод-

ная (оговоримся: не совсем в смысле стиля, зависимого от эпической манеры Толстого). Дело даже не в сценах, подобных той, которую Липкин уговорил друга снять перед показом рукописи Кожевникову: «Наша победа – это ваша победа». Не в зеркальном сходстве фашизма и коммунизма и подобных прозрениях-формулировках: они, сперва являясь как ошеломляющие открытия, обычно становятся – должны становиться – банальными истинами. К счастью для людей и для человечества, даже если первооткрывателям такое бывает обидно.

Неумершая сила романа – именно в свободе. В свободе не от страха перед гневом властей (это само собою), не от иллюзий сугубо советского человека (их-то могла повыбить сама по себе травля), но от той ограниченности, которая кажется неизбежной для любого обитателя любой конкретной эпохи. Война, Холокост, сталинская репрессивная мясорубка да и то же разительное сходство двух тоталитарных систем – все это мало того, что сильно написано. Тут – свойство истинно великой литературы – осмысление событий и судеб с высоты идеала, выстраданного всей историей человечества.

Андрей Платонов, друг Гроссмана и его любимый прозаик, любил повторять запавшие ему в душу слова: «Хана – и перестал существовать» (из воспоминаний того же Липкина). Это осколок фразы из романа *За правое дело* – о гибели фронтового шофера: «Возник нарастающий вой бомбы, он прижал голову к баранке, ощущая всем телом конец жизни, с ужасной тоской подумал: «Хана» – и перестал существовать».

Как в одном слове сказывается писатель! Не написано же: «и погиб». *Прекращение существования* – так трагически, философски в романе *За правое дело* воспринята смерть на войне. Единичная, единственная, сколькими бы миллионами эти смерти

ни исчислялись. Как единично, индивидуально *пробуждение свободы*, главное, что следует вычленил из романа *Жизнь и судьба*; то, что так вытравлялось из сознания советского человека: «Единица! / Кому она нужна?!».

«Чего вы хотите?» – спрашивает батальонный комиссар Крымов, посланный командованием с партийной ревизией в «дом Грекова» (прообраз – «дом Павлова», легенда Сталинграда). На островок сопротивления, с четырех сторон обложенный немцами и уже по причине отрыва от «Большой земли» подозреваемый в анархизме и партизанщине: «Не воинское подразделение, а какая-то Парижская коммуна». А «управдом» Греков отвечает Крымову – особо отмечено: «весело»:

«– Свободы хочу, за нее и воюю.

– Мы все ее хотим.

– Бросьте, – махнул рукой Греков. – На кой она вам? Вам бы только с немцами справиться.

– Не шутите, товарищ Греков, – сказал Крымов. – Почему вы не пресекаете неверные политические высказывания некоторых бойцов? А? При вашем авторитете вы это можете не хуже всякого комиссара сделать. ...Вот этот, что высказался насчет колхозов. Зачем вы его поддержали?

– ...Насчет колхозов, что ж тут такого? Действительно, не любят их, вы это не хуже меня знаете.

– Вы что ж, Греков, задумали менять ход истории?

– А уж вы-то все на старые рельсы хотите вернуть?

– Что это «все»?

– Все. Всеобщую принудилровку.

«Все ясно, – подумал Крымов. – Гомеопатией заниматься не буду. Хирургическим ножом сработаю. Политически горбатых не распрямляют уговорами».

Греков неожиданно сказал:

– Глаза у вас хорошие. Тоскуете вы».

«Наверно, вы не дрогнете, / Сметая человека. / Что ж, мученики догмата, / Вы тоже – жертвы века» (Борис Пастернак, поэма *Лейтенант Шмидт*, 1927). Жертва и Крымов, честный по своему человек, который пишет донос на Грекова, – и уж тут не Грацианский, обличенный Леоновым старосоветским способом, когда чья-нибудь чуждость объясняется просто: или человек «раньшего времени», или шпион, завербованный за границей. В этот момент Крымов ужасен, но тоска, замеченная в его глазах Грековым, который раскрепощен войной и умудрен приближающейся гибелью, – тоска жертвы, даром что она может уговорить себя сыграть палаческую роль во имя обесчеловечивающей идеи. Над Крымовым, в нем самом – тоска несвободы, ставшей столь очевидной рядом с Грековым, отравившей его жизнь и сознание еще до того, как несвобода явит себя в примитивно-буквальном виде – в обличии особиста, который врежет ему, арестованному, кулаком по морде. Гроссман опять будет стилистически точен – «по морде», не по лицу: здесь уже область и власть вульгарной карательной силы...

Собственно, в *Жизни и судьбе* Гроссман сделал тот решающий шаг, который оказался доступен немногим: от состояния и самосознания *советского писателя* (хорошего, честного, но находящегося именно в этой системе координат) к состоянию и самосознанию *русского писателя советской эпохи*.

## Обочина и столбовая дорога

Конечно, произнося слово «шаг», выражаемся условно до крайности. Если еще как-то возможно уловить направление этого шага, то как измерить его ширину? Какие-такие погонные сантиметры соотносимы с таинственной работой души, с прозрениями таланта, с перестройкой сознания?

История литературы действительно, слава Богу, наука неточная, если вообще имеет отношение к науке (чему сопротивляется сама по себе природа художественного творчества, всегда до конца неизъяснимая). Бывают, однако, случаи уж до того очевидного... Перерождения? Преобразования? Выражаясь скучней, перехода в иное качество? В общем, чего-то такого, что позволяет не смущаться предельной условности нашей формулы и повторить: да, был – советский писатель. Стал – русским писателем советской эпохи.

Такова *жизнь и судьба* Александра Аркадьевича Галича (1918–1977).

Еще в 1964 году *Краткая литературная энциклопедия* может сообщить о нем, уже сорокашестилетнем, не более чем: «Автор пьес (таких-то и таких-то, самая популярная – водевиль *Вас вызывает Таймыр*, 1948. – Ст. Р.)... Г. написал также сценарии кинофильмов (опять-таки больше других помнится комедия *Верные друзья*, 1954. – Ст. Р.)... Комедиям Г. свой-



ственные романтич. приподнятость, лиризм, юмор».

И – то, что ныне кажется именно юмором, только черным: «Г. – автор популярных песен о молодежи». Что ж, действительно были на всеобщих устах: «Протрубили трубачи тревогу...», «Ой ты, Северное море...». О чем Галич потом вспомнит с иронией и печалью: «Романтика, романтика / Небесных колеров! / Нехитрая грамматика / Небитых школяров».

Это, повторим, 1964-й. А через тринадцать лет, в год своей смерти он удостоится в *Дневнике* (издан в 1995 году) Юрия Марковича Нагибина (1920–1994) монолога уязвленности и рожденного ею недоброжелательства к бывшему другу «Саше», что, кстати сказать, составит резкий контраст с написанным позже и исполненным пиетета нагибинским очерком *О Галиче – что помнится* (1991). А пока:

«...Что там ни говори, но Саша спел свою песню. Ему сказочно повезло. Он был пижон, внешний человек, с блеском и обаянием, а сыграть ему пришлось почти что роль короля Лира... Он оказался на высоте и в этой роли. И получил славу, успех, деньги, репутацию печальника за страждущий народ, смелого борца, да и весь мир в придачу. ...Все-таки это невероятно. Он запел от тщеславной обиды, а выпелся в мировые местрели...».

«Ему сказочно повезло». Странно, что начитанный автор *Дневника* не заметил: точно так в *Мастере и Маргарите* графоман-стихотворец Рюхин сводит счеты с памятником Пушкину: «...Что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу... Повезло, повезло!.. стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...». Но что правда, то правда: по одну сторону был (и перестал быть) Галич – признанный драматург, баловень, бонвиван, остролов, а по дру-

гую возник сочинитель опасно прославившихся песен, отовсюду исключенный диссидент, сподвижник Андрея Сахарова, наконец, эмигрант, нелепо погибший от электрошока. Это ль не метаморфоза?

Или – Анатолий Наумович Рыбаков (1911–1998).

Начав с авантюрной повести для детей *Корттик* (1946) и производственного романа *Водители* (1950), – тут воплотилась одна сторона биографии автора, бывшего и на фронте начальником автослужбы (другая сторона, арест и ссылка, воплотиться пока не могла), Рыбаков был заслуженно популярен как добротный прозаик, чаще всего поминаемый как мастер литературы для юношества. Но слава его, всесоюзная, а затем мировая, началась с *Детей Арбата*.

Этот роман, которому общество обязано разоблачением Сталина, может быть, больше, чем какой-то еще из книг, включая *Сандро из Чегема* Фазиля Искандера и *В круге первом* Александра Солженицына (именно так, потому что неслыханный массовый успех *Детей Арбата* позволил внедрить антисталинизм соответственно в массовое сознание), мог быть опубликован только в пору горбачевской перестройки. Да и то пробивался в печать с трудом.

Как рассказывает Рыбаков в *Романе-воспоминании* (1997), осторожничал сам «отец перестройки», член Политбюро Александр Николаевич Яковлев. Отступился редактор *Октября*, прозаик Анатолий Андреевич Ананьев (1925–2001), – зато не сознание ли упущенного тиражного взрыва толкнуло его напечатать *Жизнь и судьбу*? Да и решившийся на публикацию редактор *Дружбы народов*, прозаик, детский писатель Сергей Алексеевич Баруздин (1926–1991), не скрывая своих политических пристрастий, вначале предъявлял Рыбакову претензии неприемле-

мые: «Что меня категорически не устраивает? Сталин. Он написан тобой заведомо предвзято».

Но книга, которая и в 1987 году вызвала дикую ярость сталинистов, откровенных и прикровенных, была закончена еще в 1965-м. Когда, кажется, лишь один ее автор упрямо твердил, что увидит свой роман напечатанным, а прочитавшие рукопись друзья и знакомые сочувственно и стыдливо потупляли глаза: блажен, кто верует. И тут вопрос не одной только веры; точнее, она сама может быть сочтена категорией эстетической.

В *Романе-воспоминании* есть байка, не претендующая, дабы выглядеть притчей. В деревне, где Рыбаков с женою укрылись, завершая работу над редактурой *Детей Арбата*, к ним, завидя автомашину, заявляется мужичок из местных. «– Слетай на станцию, там буфет до пяти, привези бутылку. Тебе полстакана. – Некогда, работать надо. – Работать? Писать, что ли? – Ага, писать. – А чего писать-то? Все уже написано».

«Чтобы написать, надо писать» – этот домашний плакат над рабочим столом Рыбакова, разрекламированный прессой и телевидением как знак чрезвычайного трудолюбия, означал и еще нечто: энергию убежденности в преобразующей силе слова. Художественную волю, несовместимую с вялым конформизмом, который при случае удачно прикидывается умудренностью разочарования. То, что и заставило писателя в глухую пору начать роман об оболщениях предвоенной поры и о крахе надежд, о закономерностях репрессивного тоталитаризма (даже если крепко написанный Сталин демонизирован, а его окружение, например, Киров и Орджоникидзе, высветлено).

И все же не *Дети Арбата* стали лучшей книгой Рыбакова, а *Тяжелый песок* (1979), эта семейная сага, также с трудом пробивавшаяся на страницы журнала *Октябрь* и потерявшая на

пути к публикации немало «непроходимых» страниц (тут главным препятствием была «еврейская тема», впрочем, как и все тот же «тридцать седьмой»). Книга о любви, вернее, Книга Любви, притом, что рассказ о Якове и Рахили, обитателях украинского местечка, прошедших советские 30-е годы, ужасы оккупационного гетто и погибших в войну, никак не претендует на символичность. Сказ, исходящий из уст сына главных героев, как бы отмеченный южным акцентом, неприязнителен (вот уж не цветастость бабелевской прозы!), что, однако, не входит в противоречие с финальным эпизодом, вдруг выросшим-таки до уровня библейской, легендарной метафоры. Когда Рахиль, потерявшая мужа, изжившая все свои витальные силы, исполнившая последний долг, выведя из гетто восставших («в последние минуты жизни она сумела стать матерью для всех несчастных и обездоленных, наставила их на путь борьбы и достойной смерти»), словно переходит в состояние бестелесной души, чистого духа. «...Исчезла, растаяла, растворилась в воздухе, в сосновом лесу...»

Рыбаков. Галич. А в первую-то голову надо было, конечно, вспомнить – пока кратко и наспех – одного из немногих бесспорно великих прозаиков XX века Андрея Платонова. Ведь почти трагикомически – правда, с заметным креном в сторону «траги» – выглядит нынче его письмо Горькому, где он, послав рукопись романа *Чевенгур* (написан в 1929 году), удивляется, сетует: «Ее не печатают... говорят, что революция в романе изображена неправильно, что все произведение поймут даже как контрреволюционное. Я же работал совсем с другими чувствами...». И просит Алексея Максимовича подтвердить, что «в романе содержится честная попытка изобразить начало коммунистического общества».

«...При неоспоримых достоинствах работы вашей, – отвечал Горький, – я не думаю, что ее напечатают, издадут. ...Хотели вы этого или нет, – но вы придали освещению действительности характер лирико-сатирической, это, разумеется, неприемлемо для нашей цензуры».

Ответ осторожен. Не понять даже, согласен ли Горький с цензурой (скорее всего, нет, сознавая свое бессилие ей помешать\*). И куда прямее был Сталин, начертав на вышедшей в свет повести Платонова *Впрок* (1932) простое и ясное: «Сволочь!».

Между тем чувства, с какими писался *Чевенгур*, не только не были «контрреволюционными», – напротив, ранние взгляды Платонова отличались тем же наивным, даже крайним радикализмом, что у зачинателей его чевенгурской утопии, надевавшихся устроить «социализм в губернии в боевом порядке революционной совести и трудгужповинности».

Буквально так: «Дело социальной коммунистической рево-

---

\* На этот раз даже наверняка так. Предлагая в следующем письме хлопотать во МХАТе-втором насчет переделки *Чевенгура* в комедию (?), Горький увещевал: «Не сердитесь. Не горюйте...». Вспоминал пословицу: «Все минется, одна правда останется». И добавлял, как бы предвидя платоновскую реакцию: «Пока солнце взойдет – роса очи выест»? Не выест».

Впрочем, правда – неприятная – и в том, что впоследствии он будто сам усвоил резоны цензуры, с которой недавно всего лишь считался: «Пишете вы крепко и ярко, но этим еще более – в данном случае – подчеркивается и обнажается ирреальность содержания рассказа, а содержание граничит с мрачным бредом. Я думаю, что этот ваш рассказ едва ли может быть напечатан где-либо».

Тон неузнаваемо жесткий, а речь о рассказе *Мусорный ветер* (1934) – о концлагере, конечно, не коммунистическом, а фашистском, в котором ученого низводят и доводят до состояния «ветхого животного».

люции – уничтожить личность и родить ее смертью новое живое мощное существо – общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца и с одним кулаком против природы».

«Трудно сказать, что здесь преобладает, – комментировал эти слова из платоновской статьи 1920 года исследователь его творчества Лев Шубин, – наивная ли вера во всемогущество разума или социальная шигалевщина, программа создания всемирного человеческого муравейника».

Кто вдруг позабыл: Шигалев – персонаж *Бесов*, автор теории, предвещавшей Сталина, Мао, Пол Пота, о «разделении человечества на две неравные части», где девять десятых обращаются в покорное стадо. «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями... Рабы должны быть равны...». Слава Богу, молодой Платонов планировал уничтожение личности не в физическом смысле...

Итак, «советский писатель», «русский писатель советской эпохи». Эти понятия, как сказано, весьма и весьма условные, способны утратить или хотя бы умерить свою условность в двух ситуациях, до противоположности крайних. Когда происходит то, что произошло с Платоновым, Гроссманом, Галичем, Рыбаковым, – не говоря, конечно, о случаях, в которых ни о какой «советскости» ни на какой стадии творческого пути просто не может быть речи (Булгаков, Ахматова), – или, наоборот, когда чье-либо творчество четко вмещается в первое из понятий. Тоже не без оговорок, оттенков, нюансов, а все-таки четкость так очевидна, что можно рискнуть и назвать амплуа – те, в которых тот или иной писатель выступает в регламентированном театре советской литературы. Например: наемник. Отличник. Заложник. Даже, представьте, святой...

Впрочем, вначале нельзя не отметить и еще один, так сказать, подраздел: тех писателей, что пытались, порою не без успеха, существовать не то чтобы вне советской литературы, но словно бы наряду с ней. Параллельно.

Пример из простейших – Александр Степанович Грин (1880–1932), чей призрачный, «блистающий мир», прельстивший многих и многих, возник по законам, по каким и возникает чаще всего настоящая сказка – из тоски, из боли. Как, к примеру, – вот случай, полнокровно живой и в то же время пригодный на роль поучительной схемы, – родилась первая сказка Корнея Чуковского *Крокодил* (1917). Вовсе не собираясь становиться детским поэтом, тем более не предвидя, что станет классиком этого рода поэзии, тридцатипятилетний знаменитый критик вез из Петрограда в Москву большого сына и, стараясь заговорить боль ребенка, начал «шаманить»: «Жил да был / Крокодил. / Он по улицам ходил, / Папиросы курил...».

«Сын угомонился и тихо заснул».

Свою боль заговаривал и Грин. Угнетенный с детства серой вятской провинциальностью, он кривозеркально, «наоборотно» воспроизвел – в *Алых парусах* (1921), в *Золотой цепи* (1925), в *Бегущей по волнам* (1928) – ту же провинцию, только теперь уж с Зурбаганами и Гель-Гью. В традициях всех демиургов сотворил свою «Страну Иностранию» (как без особого одобрения, помнится, высказался С. Я. Маршак), где, именно в согласии с привычными представлениями о простоте провинциальных нравов, отношения зурбаганцев и нормы их поведения определены до однолинейности. Словно себя самого перевел за руку на солнечную сторону той же самой улицы, так и оставшись в мире грез, вроде тех, что в горьковской пьесе *На дне* доступны ночлежнице Насте, мечтающей о благородных Гастонах и прекрасных Раулях.

Много, много сложнее – и значительней – случай Евгения Шварца. Уж его-то «блистающий мир» не означал спасительного бегства от прозы и грязи.

«Ибсен для бедных» – побывав на премьере его пьесы *Тень* (1940), бросил в антракте небрежное «мо» остроумец-музыковед Соллертинский. Шварц был уязвлен. Но если отвлечься от уничижительности отзыва, так ли уж он бессмыслен? Действительно, в сказку вошли проблемы, конфликты, сама атмосфера драматургии «взрослой», «серьезной».

Вот – для понятности – *Золушка*, киноклассика, фильм с Раневской и Гариным, Меркурьевым и Жеймо (1947), где сказочный король жалуется: все сказки отыграны. Кот в сапогах разулся и дрыхнет, Мальчик с пальчик играет в прятки – на деньги! «У них все в прошлом». Но это лишь значит, что нужна новая сказка. А *Тень*? И здесь – сказочная страна. И здесь – «подержанная», но «подержанность» заслуживает не благодущия, а сарказма. Сказка – то есть естественность, детскость – ушла, и ее остаточные реалии лишь подчеркивают безвозвратность. В бывшем сказочном мире друзья предают друзей, возлюбленные – возлюбленных, и сам обязательный хэппи-энд не исчезает, но хуже, перерождается. Христиан-Теодор, ученый чудак, полутетка и – по сюжету – друг самого Андерсена, не столько одерживает победу над Тенью, воплощением антикачества, сколько спасается. «Аннунциата, в путь!» – взывание к единственно верной душе не оптимистичнее, чем: «Карету мне, карету!». Чацкий ведь тоже бежит в отчаянии. Эмигрирует.

Закончив *Тень*, Шварц начал *Дракона* (1944). За пьесу с восторгом ухватился Николай Акимов, поставив ее в своем ленинградском Театре комедии, но, едва состоялась премьера, в газете *Литература и жизнь*, младшей пособнице ди-



рективной *Правды*, появилась разгромнейшая статья.

Озорной *Гольй король* (1934) и вовсе не попал ни в печать, ни на сцену – до 1960 года, когда состоялся блестящий спектакль театра-студии *Современник*, – хотя цензоры вряд ли могли заподозрить аллюзию в образе самого короля: тема – маньяк во главе государства – применительно к СССР далеко не сразу овладела общим сознанием. Но и *Дракон*, законченный в год предчувствия близкой победы, когда вроде бы пора поразмыслить, что́ будет после нее, мишенью имел, конечно, нацизм. Однако власть часто бывает более проницательным толкователем сочинений художника, чем он сам.

Казалось бы, сказка, чья территория условна всегда, даже если имеет приметы Руси или Германии, уводит читателя-зрителя из реального мира. А Ланцелот, сражающийся с Драконом, – миф, извлеченный из мифа, миф в квадрате, так как имеет в качестве образца Геракла, схватившегося с Лернейской гидрой, или Георгия-Победоносца, поражающего змия. Но мощь шварцевской пьесы, остервенившей сталинскую команду и долго пугавшей чиновников постсталинизма, как раз в том, что воплощенное в многоликом Драконе не ограничено ни страной, ни отрезком истории: со «стариком Дракошей» соотносím всякий деспот.

Философский пессимизм, явленный в *Тени*, в *Драконе* обрел особое свойство: он, как ни странно, оптимистичен, продолжая учитывать права пессимизма. Не оттого ли *Тень* долго была счастливее на театре, чем *Дракон*? Разочарование, даже и безысходность – в конце концов Бог с ними, тем более критика поспешила разобъяснить: в *Тени* разоблачается мир наживы и чистогана, *их* мир. Но чтобы сама Победа, коей приличен только мажор, выглядела вот так?..

Ученый – бежит. Ланцелот, одолевший Дракона и подло преданный теми, кого он освободил, – возвращается. Но как неубедителен этот вариант хэппи-энда: «В каждом из вас придется убить дракона. ...Я люблю вас, друзья мои» рядом с пророчеством издыхающего чудовища: «Оставляю тебе прожженные души, дырявые души, мертвые души». И если все-таки говорим о сращении оптимизма и пессимизма, то потому, что такой пессимизм – уже не сознание безысходности, а обретение безыллюзорности.

Между прочим, люди, лично знавшие деликатную доброту Евгения Шварца, не зря бывали шокированы, читая посмертно изданную дневниковую прозу, писавшуюся долгие годы: *Живу беспокойно...* (1990), *Телефонную книжку* (1997). Настолько жестки оказались иные характеристики тех, с кем Шварц дружил и кого почитал. А это и была безыллюзорность, пробуждавшаяся и пробудившаяся; не перечеркнувшая любви и почтения, но давшая характеристикам объемность характеров, собственной доброте – твердость нравственного отбора...

Шварца и Грина выручала – по-разному – сказка, уводя от постылой реальности или поднимая над ней. Казалось бы, Михаилу Михайловичу Пришвину (1873–1954) тоже *сказочно* повезло с природой его надвременного дарования. Мастер языка, которому Горький признавался, что ему самому подобное мастерство недоступно, почти пантеист в своих тайных сношениях с матерью-природой, в молодости Пришвин увлекался богостроительством, знакомствовал с Мережковским, а «самым близким» для себя человеком считал Василия Розанова. Да уже сами названия его ранних произведений: *В краю непуганых птиц* (1907), *За волшебным колобком* (1908), *У стен града невидимого* (1909) дают представление о направленности духовных по-

исков – сквозь современность ко граду Китежу, сквозь христианство – к язычеству.

В советские годы Пришвин, отнюдь не прекративший – при всех переворотах сознания – философских исканий, стал тем не менее (во многом из-за того, что удавалось печатать не все сочиненное) восприниматься как записной этнограф-фенолог-природовед. И название книги *Календарь природы* (издана в 1937-м) как бы подтверждало эту его репутацию – неадекватно содержанию, но закономерно. «...Я почувал, как далеко-далеко уходит мое искусство от того, что от него официально требуют», – вспоминал Пришвин в 1952 году о том, что им было почуяно, в сущности, уже давно. И не это ли заставило бывшего мерещковца и розановца сделать насильственную попытку приближения к канонам соцреализма? Стать или хотя бы считаться *попутчиком* – вот еще одно амплуа, на сей раз называемое без риска: это понятие, как и, скажем, «столбовая дорога», если вначале и выглядело метафорой, то потом стало термином. Обозначением принадлежности того или иного писателя к целой группе.

Во всяком случае роман *Осударева дорога*, задуманный, даже начатый еще в 1906 году и опубликованный лишь посмертно, в 1957-м, оказался протivoестественным симбиозом размышлений о духовном пути к возрождению, о Боге и Дьяволе с жанром производственного романа, да еще живописующего строительство Беломорско-Балтийского канала.

По счастью, остались пришвинские *Дневники* (издававшиеся поочередно с 1991 по 1999 год), где внутренняя свобода, развившаяся и в суровом анализе собственной слабости, не урезана ни страхом, ни житейской суетностью, – чего (говоря о последнем соблазне) не скажешь про уже цитированный *Днев-*

ник Юрия Нагибина. Вероятно, лучшую книгу плодovitейшего прозаика, автора неисчислимых рассказов, повестей, киносценариев, именно здесь, в *Дневнике*, обнажившего с максимально доступной ему откровенностью и меру дарованного таланта, и то, как, ради чего он талантом распорядился. Книгу остроязычную, увлекательную, однако и угнетающую погруженностью в счеты, склоки и дразги даже не советской литературы, а Союза советских писателей.

Попутчику Пришвину все же оказалось не совсем по пути с теми, к кому он был не прочь примкнуть. Со «столбовой дороги советской литературы» его легонько отпихивали на обочину, и весьма характерной кажется такая мелочь. Генеральный секретарь Союза писателей Фадеев, объясняя Александру Борщоговскому, очерченному было как «безродный космополит», но написавшему роман *Русский флаг* во славу отечественного флота (издан в 1953 году), почему не сумеет прочесть рукопись, роняет в свое оправдание: «Я старика Пришвина год обманываю. Не успеваю». Старику осталось жить всего ничего, но – есть дела поважнее.

Однако пора конкретизировать свежупомянутое понятие:

«Под попутчиками партийные документы и марксистская критика понимали отряд (! – Ст. Р.) писателей, отражавших идеологию советской мелкобуржуазной интеллигенции, которой свойственны были значительные политические колебания, но которая тем не менее стремилась к сотрудничеству с пролетариатом». А можно – даже логичнее – перевернуть: «которая стремилась к сотрудничеству, но тем не менее...». Это – из *Литературной энциклопедии* 30-х годов, и в данный отряд зачислялись – если называть только тех писателей, о которых у нас уже шла речь – Сельвинский, Тихонов, Луговской, Федин, Леонов, Бабель, Каверин,

Пришвин, Олеша, Катаев, Багрицкий, Эренбург, Алексей Толстой, Пастернак. Одно время – даже Горький. Даже Маяковский, которого это раздражало: «Но кому я, к черту, попутчик? / Ни души / не шагает / рядом». Однако – не Мандельштам, не Ахматова, не Булгаков, не Заболоцкий.

Это – враги, и характерен диалог, записанный женой Булгакова. Стихотворец, единственной гордостью которого останется текст песни *Вечер на рейде*, встретив Михаила Афанасьевича в памятном 1937-м, поразится, что тот еще жив или, вернее сказать, цел: «Позвольте!! Вы даже не были в попутчиках! Вы были еще хуже!..». «Ну, что может быть хуже попутчиков», – отзовется Булгаков, по словам Леопольда Авербаха, главара РАППа, и впрямь «не рядящийся даже (даже! – Ст. Р.) в попутнические тона». Отзовется, отличнейше зная, что «может».

Из той же энциклопедии:

«Творчество Мандельштама представляет собой художественное выражение сознания крупной буржуазии...» (В отличие, значит, от «мелкобуржуазных» Бабеля или Багрицкого.) «Ахматова – поэтесса дворянства, еще не получившего новых функций в капиталистическом обществе, но уже потерявшего старые, принесенные из общества феодального». «Весь творческий путь Булгакова – путь классово-враждебного советской действительности человека».

Звучит как заключение следователя НКВД или как приговор «тройки» – что не метафора и не гипербола; вот настоящее заключение по делу «врага народа», арестованного в 1938-м: «...Заболоцкий являлся автором явно антисоветских произведений, использованных участниками контрреволюционной организации в своих враждебных целях».

Известен обычай советской власти превращать в политичес-

кое дело учуянную ею чуждость писателей канонам соцреализма. Насколько чутье не изменило ей в случае с Заболоцким, всю жизнь чуравшимся политики? (После лагеря – до степени крайней осторожности. Впрочем, сама по себе философская отстраненность многих его стихотворений заставила Пастернака однажды сказать: «Николай Алексеевич, да, оказывается, я по сравнению с вами – боец!»)

По-видимому, никогда не прекратятся споры: поздний Заболоцкий, в чьем творчестве возобладал «холод», не отступил ли от своей молодой экспрессионистской манеры под влиянием страха? Во всяком случае женщина, короткое время бывшая его женой, попросту предположила, что обретенная Заболоцким «классическая форма» – испуганная дань партии и цензуре, которые исконно недоверчивы к авангарду. И вспомнив книгу *Столбцы* (1929), можно предположить, что она не совсем не права: многие так и думают, тем более что в зрелости Заболоцкий отредактировал, причесал этот ранний шедевр, сделав это и вправду напрасно.

Что такое *Столбцы*? Можно было бы ответить: это мир, полетевший вверх тормашками, с той оговоркой, что, взорвавшись и полетев, он тут же застыл в своем безобразии, став до омерзения неподвижным: «А мир, зажатый плоскими домами, / стоит, как море, перед нами... / Он спит сегодня – грозный мир, / в домах спокойствие и мир...». Как следы катастрофы – разбросанные там и сям не потерявшие авторских клейм строки-осколки Пушкина, Баратынского, Жуковского, Державина.

Сказать ли, что, следовательно, торжествует поэтическая эклектика? Пожалуй, но это эклектика не подражания, а именно взрыва, когда мина по-авангардистски подложена под всю предшествующую поэзию. И вот сам окружающий мир пред-

стает вызывающе незнакомым: «Прямые лысые мужья / сидят, как выстрел из ружья...». Перековерканным: «А бедный конь руками машет, / то вытянется, как налим, / то снова восемь ног сверкают / в его блестящем животе». Ненавистным: «Ужели там найти мне место, / где ждет меня моя невеста, / где стулья выстроились в ряд, / где горка – словно Арарат...»

По виду – антимещанский протест, обычный для молодой советской литературы, шокированной НЭПом, рылами «новых русских» тех лет. По сути же – бунтарский романтизм, словно бы столь неожиданный в Заболоцком, смолоду степенном и важном, а в зрелости, как уверяли его знакомцы, больше похожим на бухгалтера, чем на поэта. Тем не менее, не зря друзьями его молодости были Николай Олейников и составившие вместе с Заболоцким ядро литературной группы ОБЭРИУ (то есть Объединение реального искусства) авангардист-ироник Даниил Иванович Хармс (1906–1942) и Александр Иванович Введенский (1904–1941), абсурдист, рожденный, по его выражению, под «звездой бессмыслицы». Все трое – репрессированные и погибшие, навсегда оставшиеся для Заболоцкого органически, кровно родственными: «Спокойно ль вам, товарищи мои? / Легко ли вам? И все ли вы забыли? / Теперь вам братья – корни, муравьи, / Травинки, вздохи, столбики из пыли. / Теперь вам сестры – цветики гвоздик, / Соски сирени, щепочки, цыплята... / И уж не в силах вспомнить ваш язык / Там наверху оставленного брата. / Ему еще не место в тех краях, / Где вы исчезли, легкие, как тени, / В широких шляпах, длинных пиджаках, / С тетрадами своих стихотворений» (*Прощание с друзьями*, 1952).

Годы спустя Заболоцкий, философ природы, станет вызывать ассоциации не с Олейниковым и Хармсом, а с Тютчевым и Баратынским, но, пусть уже не в качестве разрушителя-

взрывника, однако все же не как примерный традиционалист.

Лишь отчасти и внешне забавен его запальчивый спор относительно Фета, им решительно отвергаем<sup>г</sup> го, с прозаиком и мемуаристом Николаем Корнеевичем Чуковским (1904–1965). Стоило собеседнику привести как пример совершенства строки Фета о бабочке: «Ты прав: одним воздушным очертанием / Я так мила, / Весь бархат мой с его живым миганием – / Лишь два крыла...», как Заболоцкий парировал: «Вы рассматривали когда-нибудь бабочку внимательно, вблизи? Неужели вы не заметили, какая у нее страшная морда и какое отвратительное тело?».

Принципиально другая оптика – не созерцателя, а естествоиспытателя: недаром в *Столбцах* находили влияние Вернадского и Циолковского, как, впрочем, и художников Филонова, Брейгеля, Босха, их взгляда, не синтезирующего, а разлагающего зримый мир.

Что выбирал молодой Заболоцкий в том же Тютчеве? Не его поиски гармонии, а предсказание катастроф: «Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных...». Говорят, последняя строчка волновала его в особенности.

И вот Заболоцкий поздний, как считают иные, *гладкий* – а по сравнению со *Столбцами* в самом деле похоже, что так. *Лебедь в зоопарке* (1948): «Сквозь летние сумерки парка / По краю искусственных вод / Красавица, дева, дикарка – / Высокая лебедь плывет. / Плывет белоснежное диво, / Животное, полное грез, / Колебля на лоне залива / Лиловые тени берез»...

Всего годом раньше Заболоцкий выскажется: «Я не ищу гармонии в природе. / Разумной соразмерности начал / Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе / Я до сих пор, увы, не различал». Тут и «увы» кажется излишним в строчках того, кто, возгласив знаменитое: «... Душа обязана трудиться / И день и ночь,



и день и ночь!»), объявил, что поэзия – не «Бог в святых мечтах земли» (Жуковский), а потный труд, вечная мука преодоления: «Гони ее от дома к дому, / Тащи с этапа на этап, / По пустырю, по бурелому, / Через сугроб, через ухаб!».

«Ее» – душу, ту самую, что «в заветной лире». А «с этапа на этап» – слова, как догадываемся, не пустые для бывшего лагерника.

И вот – *Лебедь в зоопарке*. Гармония. Идиллия с соответствующей лексикой: «грезы», «лоно»... Но ведь и здесь восприятие Заболоцким природы и жизни трагедийно – трагедийнее, чем в бунтарской молодости. У бунта есть выход – он сам, бунт. Но «животное, полное грез», этот атом поэзии Заболоцкого, есть воплощение тоски по гармонии, которая, как ты по ней ни тоскуй, недоступна и невозможна. «Животное» и «грезы» – пик несовместимости. Страдание, ставшее лишь сильнее и осознанней оттого, что отлилось в ясную форму.

Что говорить, из этого вовсе не следует, будто Заболоцкий неминуемо был обречен оказаться в рядах репрессированных «врагов». Но кто скажет, что власти изменило ее чутье на тех, кому с ней не по пути?

## Куда заносит попутный ветер

Итак, титул «попутчик» глубоко оскорбил Маяковского, который считал себя плотью от плоти новой действительности. А, скажем, для Булгакова титул был недостижим – да, главное, немислим в его представлении о себе, по крайней мере в течение долгого времени. О чем он и известил «Правительство СССР», то есть непосредственно Сталина, в письме, посланном им (ему) в марте 1930 года. «После того, как все мои произведения были запрещены», писал он, ему стали подавать советы сочинить «коммунистическую пьесу» и «обратиться к Правительству СССР с покаянным письмом, содержащим... уверения в том, что отныне я буду работать как преданный идее коммунизма писатель-попутчик».

Далее речь шла о травле, устроенной Булгакову. Приводились цитаты вроде того, что он был и останется «НОВОБУРЖУАЗНЫМ ОТРОДЬЕМ, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы». И завершалась просьбой «приказать мне в срочном порядке покинуть пределы СССР». В том же случае, если «то, что я написал, неубедительно и меня обрекут на пожизненное молчание в СССР», хотя бы назначить его «лаборантом-режиссером в I-й Художественный театр». «Если меня не назначат режиссером, я прошусь на штатную должность статиста. Если и стати-

стом нельзя – я прошусь на должность рабочего сцены».

Последовал телефонный звонок Сталина, воспринятый едва ли не всеми как знак высочайшего благоволения: Художественный театр мгновенно открыл объятия, выразившиеся, правда, лишь в зачислении Булгакова ассистентом-режиссером; судьба Булгакова-драматурга не переменилась к лучшему. Зато родилась легенда о покровительстве Сталина (с годами трансформировавшаяся в глупейшие и гнуснейшие уверения, будто вождь уберег опального писателя от критиков-евреев, добивавшихся его уничтожения). Что ж, покровительство не покровительство, но некая тяга к Булгакову тут была: как-никак Сталин побывал на спектакле *Дни Турбиных* не меньше пятнадцати раз. И, признавая, что ежели от спектакля есть польза, то разве лишь в определенном смысле: вот, мол, «даже такие люди, как Турбины», проиграли большевикам, все же сказал Хмелеву, игравшему роль белого полковника Турбина: «Мне даже снятся Ваши черные усики»...

Письмо «Правительству СССР», несчетно цитировавшееся, и запомнилось-то прежде всего отчаянным воплем затравленного Булгакова и, в качестве результата, звонком Сталина, в сущности, обманувшего, переигравшего писателя. Тот был обнадёжен, от мысли об эмиграции – отказался, ничего не получивши взамен. Но, возможно, драгоценней всего в письме автохарактеристика, на которую мало обращают внимания, даром что она прямо-таки взывает к нему даже величиной шрифта: «Я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ».

Совершенно верно – понимая мистику хоть бы и в бытовом словоупотреблении («Вера в существование сверхъестественных, фантастических сил» – это из общедоступного толкового словаря), хоть бы и так, как в своем специфическом духе толку-

ет словарь философский: «Религиозная практика, имеющая целью переживание в экстазе непосредственного «единения» с абсолютом...». Абсолют же – «духовное первоначало всего сущего, которое мыслится как нечто единое, всеобщее, безначальное и бесконечное и противопоставляется всякому относительному и обусловленному бытию».

Не в том дело, будто Булгаков, чья религиозность сомнительна и уж по крайней мере неортодоксальна (чего стоит «Евангелие от Воланда»), образ Иисуса-Иешуа, до сих пор вызывающий нарекания), глубоко внимал в философские премудрости. Но независимо от этого его художественный мир уж точно существует вне согласия с «историческим материализмом».

Положим, *Белая гвардия* (1925) – относительно «нормальный» роман, продолжающий традицию толстовских семейных романов с заметной поправкой на нервную экспрессивность прозы Андрея Белого. Еще более «нормальна» написанная на его основе пьеса *Дни Турбиных*, с настойчивой помощью Художественного театра обретшая очертания привычной для него драматургии, чего не скажешь о не пробившейся на подмостки пьесе *Бег* (1928) с ее сновидчеством, с ощущением неумолимого рока. Но ведь и более ранние повести *Роковые яйца* и *Собачье сердце* (обе – 1925) словно готовили исподволь явление в реальной Москве князя тьмы Воланда.

В самом деле: в *Роковых яйцах* чистый случай, который, конечно, нам вольно счесть «осознанной закономерностью», рождает почти фольклорных чудищ. В *Собачьем сердце* в результате вмешательства в Божий промысел или природный закон на свет является человекопес – опять нечто из мифологии, как бы ни противился бытовой облик Полиграфа Полиграфовича Шарикова сравнению с мифическим монстром. И в обоих случаях

автор своею волей пресекал разрушительное вторжение чудищ в привычный быт; взбаламутив и вздыбив его, возвращал в первоначальное состояние. Тем самым явив, может быть, пока еще художественную робость: во всяком случае Горький жалел, что в первой из повестей «поход пресмыкающихся на Москву не использован, а, подумайте, какая это чудовищно интересная картина!» (Как будто «поход» был бы дозволен цензурой, с которой Булгаков покуда считался и которая запретила *Собачье сердце*; рукопись вдобавок арестовали при обыске, предвосхитив историю с романом Гроссмана.) Да и у Шарикова, не возвратись он в свое песье обличье, была-таки «чудовищно интересная» перспектива, много-много раз реализованная его собратьями в действительности: сжить со свету своего создателя профессора Преображенского, а затем и науськивателя-инородца Швондера.

И вот в романе *Мастер и Маргарита* (1929–1940) является Воланд, и автор передает ему свои функции (одно утешение: являя тем самым высшую степень художественности, когда персонаж получает жизнеспособность и самостоятельность). Мало того, что обвораживающий булгаковский смех отдан на откуп подручным дьявола, Коровьеву и Бегемоту, но и дело справедливости находится в руках Сатаны. Это он, воплощение абсолютного Зла и абсолютной Власти, призван расправиться с врагами Мастера (то есть – с врагами Булгакова, хотя бы и переведенными во «вторую реальность»: известно, что за обидчиками романного писателя маячили как прототипы преследовавшие Булгакова цензор Осаф Литовский и драматург Всеволод Вишневский).

Не зря в письме к жене Булгаков, негодуя, что Владимир Иванович Немирович-Данченко, отдыхающий в правитель-

ственном санатории, вызвал к себе свою секретаршу Ольгу Бокшанскую, к слову сказать, сестру Елены Сергеевны Булгаковой, тем самым оторвав ее от перепечатки *Мастера и Маргариты*, сожалел: «Хорошо было бы, если б Воланд залетел в Барвиху! Увы, это бывает только в романе!». Шутка, но знаменательная.

Многих сбил с толку эпиграф из *Фауста* Гете: «– Так кто же ты наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Хотя ведь это – самооправдание Мефистофеля, втирающегося в доверие к Фаусту, следовательно, искренность черта под большим сомнением. Вот и булгаковский Воланд – отнюдь не Робин Гуд, карающий только тех, кто того заслуживает.

Конечно, среди толкований образа Воланда не могла не возникнуть аналогия: Сталин. Не потому ли Булгаков втолковывал своему другу, драматургу и мемуаристу Сергею Александровичу Ермолинскому (1900–1984): «У Воланда никаких прототипов нет. Очень прошу тебя, имей это в виду».

Опасение более чем понятно. Но прототипов действительно нет, ибо даже сталинская безграничная – но в границах страны – власть не то, что абсолютное могущество Воланда. И если что роднит вождя, во власти которого была, в частности, и судьба самого Булгакова, с дьяволом из романа, то общее направление авторских размышлений: о мистике... Да! На сей раз – о мистике власти, которая, будучи тоталитарной, тоже не очень считается с законами «исторического материализма».

Размышления о различных степенях власти и той свободы, которую она дает (или не дает) самому властителю, занимали Булгакова. Он – дьявольскими устами своего Воланда – усмеялся над самонадеянностью маленького начальника Берлиоза

(и тут – прототип, нагло-невежественный рапповец номер один Леопольд Авербах), который убежден, что никто и ничто свыше не управляет его судьбой.

Больше того. У Булгакова был даже замысел пьесы о том, как некий писатель знакомится со «всесильным человеком», уверенным, «что ему все подвластно, что ему все возможно», в частности, он способен осчастливить своим покровительством и писателя. И вдруг это всесилие, основанное, заметим, на дружбе со Сталиным, оказывается иллюзорным. В пьесе предполагалось появление и самого Сталина, который лишал недавнего друга доверия. Затем, как водилось, арест, и писатель уже оказывается в положении изгоя, скомпрометированного дружбой с врагом народа.

Словом, неудача. Хуже – опасная зыбкость существования при тоталитаризме, но, что важно понять, говоря о Булгакове, все-таки отнюдь не абсурд, о котором уже скажет герой романа совсем другого писателя, прошедший, как и его автор, ГУЛаг: «... Такого быть не может, а оно есть. Значит, бред, белая горячка».

«Совершенно другой писатель» – Юрий Осипович Домбровский (1909–1978), а роман – *Факультет ненужных вещей* (издан в год смерти автора в Париже; в СССР удалось напечатать – в *Новом мире*, в 1964-м – лишь первую книгу, составившую вместе с *Факультетом* дилогию: *Хранитель древностей*). И аналогия – по контрасту – с Булгаковым не покажется произвольной, если вспомним хотя бы, что в романе Домбровского два осведомителя НКВД, по иронии современной истории, не подзревающие о профессии друг друга, ведут спор о суде над Христом. А последняя фраза *Факультета ненужных вещей* неотразимо напоминает первую фразу *Белой гвардии*. У Булгакова: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918,

от начала же революции второй». У Домбровского: «А случилась эта невеселая история в лето от рождения Вождя народов Иосифа Виссарионовича Сталина пятьдесят восьмое, а от Рождества Христова в тысяча девятьсот тридцать седьмой недобрый, жаркий и чреватый страшным будущим год».

С *Мастером и Маргаритой* тут родство еще несомненное, совершенно независимо от того, насколько оно обдуманное. *Факультет*, роман философских и исторических споров, в которых словно участвуют, не говоря о Шекспире и Достоевском, еще и Сенека, Тацит, Светоний, Младший Плиний, Гораций, уже одним этим сводит, соединяет историю и современность, былое и настоящее. Только там, где у Булгакова – параллели из классической геометрии, у Домбровского они пересекаются – по Лобачевскому. И если в *Мастере* Иешуа и Пилат не могут сойтись в вопросе о «царстве истины», то в *Факультете*, где царствует абсурд, и этот вопрос решен – по-советски, по-сталински. Женщина-следователь говорит арестанту Зыбину (чей прообраз – сам автор), что законченный им юрфак был «факультетом ненужных вещей – наукой о формальностях, бумажках и процедурах. А нас учили устанавливать истину».

Постижение абсурдности тоталитаризма («бред, белая горячка») – результат личного опыта Домбровского, который арестовывался в 1933-м, 1936-м, 1939-м, 1949-м. Человека-легенды, героя мемуаров, неординарного во всем, в дерзости и доверчивости, в пьянстве и эрудированности (каковую, однако, не обретешь, вечно пьянствуя, как это изображают мемуаристы). Человека, способного придумать, будто при встрече со стариком Молотовым врезал тому по физиономии (что потом даже угодило в некролог Домбровского, причем ни некрологу, ни самому фантазеру в голову не пришло, что бить беспомощного



старика – не такая уж доблесть), а на деле простившего даже посадившего его осведомителя. Вот и в финале *Факультета ненужных вещей* рассказывается, как на картине художника – «трое: выгнанный следователь, пьяный осведомитель и тот, без кого эти двое существовать не могли». Их жертва, для которой и эти двое – тоже по-своему жертвы абсурда.

Что ж до Булгакова, он и в самой по себе мистике власти хотел найти логику – иначе не привел бы в сталинскую Москву Воланда. И, не написав задуманной пьесы о «всесильном человеке», который пал перед Сталиным, зато написал *Батум* (1939), где Сталин – герой без страха и упрека.

Зачем написал? Правы ли те знакомцы Булгакова, в основном из деятелей МХАТа, кто утверждал, будто это был исключительно творческий замысел? («Его увлекал образ молодого революционера, прирожденного вожака, героя... в реальной обстановке начала революционного движения и большевистского подполья в Закавказье»). Звучит пародийно – будто Булгаков чета тем авторам, кто мифологизировал Сталина как руководителя обороны Царицына или Брежнева – как героя Малой земли.) Или... Да, Господи, сколько тут возможно причин! От психологических, когда не только приставленный к дому стукач требует от драматурга «агитационной пьесы», но и друг дома твердит: «Надо сдаваться, все сдались. Один Вы остались. Это глупо!», до бытовых, наконец. Не в том примитивном смысле, что хочется – хотя еще б не хотелось! – сохранить быт, устроенный Еленой Сергеевной («Ужин – икра, лососина, домашний пащтет... шампиньоны жареные, водка, белое вино»), но: «Я не то что МХАТу, я дьяволу готов продаться за квартиру!...». А она-то, хорошая и удобная, как раз обещана театром за *Батум*.

Что ж говорить о надежде измученного драматурга вернуть-

ся на сцену – сперва пусть пьесой о Сталине, а потом, глядишь...

Наверху же всё понимают по-своему: они «посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым, как на желание перебросить мост и наладить отношение к себе» (из дневника Е. С. Булгаковой). То есть заслужить титул попутчика.

Неважно, что сам Булгаков на титул не претендовал; это – «бездоказательное обвинение», записывает Елена Сергеевна. Важно, что так оно выглядело – и только ли для начальства?

Как известно, ничего не вышло: Сталин запретил пьесу о себе самом, снова переиграв Булгакова («Люся, он подписал мне смертный приговор», – скажет тот жене). И, возможно, испытывал удовольствие от того, что и Булгаков «сдался». А «сдавшийся» он был уже не интересен тому, кто не мог не любоваться стойким полковником Турбиным.

Что бы там ни было, но прежде чем написать пьесу о славной юности будущего диктатора, Булгаков вывел в *Мастере и Маргарите* Воланда, которому уж поистине «все подвластно... все возможно». Написал роман, где Власть и Зло возведены на ступень наивысшую. Выше не бывает. Туда, откуда очень легко – и не только в расчете на слабые души – выглядит обаятельным по причине недоступной смертным абсолютной свободы. От всего на свете, включая человечность.

Произведение, в котором автор с наибольшею полнотой реализует свой дар, – всегда победа и выход. Но победить можно и себя самого. Выйти – к собственной обреченности, к гибели. *Мастер и Маргарита* – такой выход, такая победа. Веселье романа – веселье висельника...

Итак, Булгаков попутчиком все же не стал, заслужив право иметь свою собственную, очень индивидуальную драму. Что само по себе говорит о величии и бесстрашии духа, в какие бы низины

(*Батум!*) ни случилось ему опуститься. Что ж до попутчиков, так сказать, утвержденных официально, то и их творческие пути, не говоря уже о финалах, складывались по-разному.

Финал Бориса Андреевича Пильняка (1894–1938) – это скорый суд над ним как над врагом народа и расстрел. А что было *до*?

Его шумная популярность и почетное положение в кругу литературной элиты ныне, при перечтении, скажем, романа о революции *Голый год* (1921), создавшего автору громкое имя, кажутся изрядно преувеличенными. Да и тогда вызывали сомнения. Илья Эренбург еще предельно лоялен к погубленному собрату, когда вспоминает: «Был он человеком талантливым и путаным. ... На книгах Пильняка двадцатых годов... лежит печать эпохи – сочетание грубости и вычурности, голода и культа искусства, увлечения Лесковым и услышанной на базаре перебранкой». Зато Тынянов уже в 1924 году был куда жестче в определении пильняковского «авангардизма»: «Еще один оползень. Возьмите *Петербург* Андрея Белого, разорвите главы, хо-рошенько перетасуйте их, вычеркните знаки препинания... и в результате по этому кухонному рецепту может получиться Пильняк. ... В этих глыбах, брошенных одна на другую, тонет действие, захлебываются, пуская пузыри, герои». (Справедливости ради: «в глыбах» и вдруг «захлебываются»? – мог бы отпарировать задетый Пильняк.) И уж вовсе безапелляционен Горький: «Он весь – из Белого и – немножко – из Ремизова... Имитатор, да еще и не очень искусный. Имитирует грубовато, ибо – не культурен...».

Как бы то ни было, Пильняк оказался одним из немногих репрессированных советских писателей, у кого причиной ареста стало непосредственно содержание книги – *Повести непогашенной луны* (1926), где прозрачно изложена версия смерти

Фрунзе, в тексте – командарма Гаврилова, зарезанного на операционном столе по приказу Сталина. (У Пильняка – Первый). Это – вкупе с повестью *Красное дерево*, отвергнутой в СССР и напечатанной за границей в 1929 году, – ему и припомнили в роковой год.

Иначе сложились судьбы попутчиков Ильи Эренбурга и Алексея Толстого.

Эренбург, впрочем, нередко ходил по острой грани, а в годы разоблачения «космополитов» и разбуженного антисемитизма, ставшего политикой государства, случалось, кого-нибудь арестовывали за участие в организации, якобы руководимой Эренбургом. (Вспомним историю и с Заболоцким.) Несомненно, планировался и арест его самого. Он рассказал в мемуарах *Люди. Годы. Жизнь* (1961–1965), как в 1949 году некто «на докладе о литературе в присутствии свыше тысячи человек объявил: “Могу сообщить хорошую новость – разоблачен и арестован космополит номер один, враг народа Илья Эренбург”». Инициативу «органов» пресек Сталин. Через три года Эренбург будет награжден Сталинской премией *За укрепление мира между народами*.

В сущности, вся его жизнь, политическая да и физическая, поскольку, останешься ли ты жив, зависело от сталинской воли, прошла между двумя степенями зависимости от власти. Между недоверием со стороны государства, никогда не считавшего Эренбурга вполне своим, и нуждой государства в таких, как он. Будь то его блестящая военная публицистика или участие в «борьбе за мир», которую нынче переименовали в «холодную войну». Тут был драгоценен международный авторитет Эренбурга, друга Пабло Пикассо и Пабло Неруды.

Да и восприятие роли и личности самого Эренбурга, види-

мо, навсегда останется двойственным – тут не сходятся даже люди, во многом ином согласные. «Эренбург был крупной, выдающейся личностью – человек редкого ума, уникального жизненного опыта, поразительного кругозора в искусстве, культуре, политике, истории. Я уже не говорю о том, что поэт божьей милостью... замечательно начинавший сатирик, блистательный эссеист, равного которому в наше время не было, автор мемуаров, сравнение которых с *Былым и думами* Герцена стало чуть ли не общим местом многих литературоведческих работ. Я смотрел на него снизу вверх...» (Критик и мемуарист Лазарь Лазарев). Поэт Давид Самойлович Самойлов (1920–1990) в *Памятных записках* (изданы в 1995 году) смотрит иначе, хоть и не свысока, но с отчужденной стороны: «Его честолюбие и, в сущности, малый потенциал таланта нашли правильный путь осуществления: он сознательно стал писателем «при политике». ...Вкус тоже был неглубок, ориентирован на моду. ...Была вакансия сталиниста-западника. Эренбург стал крайним западным флангом сталинизма».

Спорят и о том, что было лучшим в разнообразном наследии Эренбурга. Традиционно считается так: лучшее – публицистика, в годы войны доказавшая неотразимую меткость; дальше и ниже – проза; еще пониже – поэзия. Но вот Семен Липкин удивляет своего друга Василия Гроссмана, предлагая иную иерархичность: Эренбург «настоящий, хотя и небольшой поэт, недурной переводчик, средний прозаик и выпренно-беспринципный журналист...».

Вероятно, все-таки прежде всего останутся – по причине краткого века публицистики, связанной с определенным моментом, – часть прозы и мемуары, как бы их ни корили за «субъективность». Что – недоразумение: воспоминания субъективны

всегда, тем-то и любопытны, и тут можно говорить совсем о другом. Сам Эренбург, работая над книгой *Люди. Годы. Жизнь*, случалось, говорил тому же Лазареву: «Расскажу вам то, что напишу в третьей книге, – а иногда... добавлял: «А сейчас расскажу то, что не напишу». То есть то, о чем не стоит или опасно писать, и коли так, здесь не субъективность позиции, но субъективность самого по себе временного отрезка, отбор, не зависящий от самого автора.

Что касается прозы, то высокая степень скептического отношения к миру, без чего своеобразия Эренбурга не существует (даром что скепсис часто принимают за мудрость, делая это не всегда обоснованно), полнее всего воплотилась в его первом и лучшем романе о «великом провокаторе» Хулио Хуренито. Как бы об интеллектуальном Швейке, который все идеи, волнующие человечество, доводит до абсурда (как *настоящий* Швейк доводит до абсурда приказы начальства); о некоей пародии на Христа с Его учениками; если не об Антихристе, то об Антихристé, ибо Хуренито, который в младенчестве отпил голлову котенку и распотрошил статую Мадонны, войдя в зрелость, заботится не о спасении, но о гибели мира. А его ученики, «апостолы», – среди коих и Илья Эренбург, сделанный под своей фамилией персонажем романа, – суть олицетворенные стереотипы национальной мифологии: типичный американец мистер Куль с его непробиваемой самоуверенностью, типичный дикарь Айша, типичный русский интеллигент-размазня Тишин, фанфарон-итальянец Бамбучи, француз-эпикурец мосье Дэле, адепт «орднунга» немец Карл Шмидт.

«В *Хуренито*, – вспоминал Эренбург, – я клеймил всяческий расизм и национализм, обличал войну, жестокость, жадность и лицемерие тех людей, которые ее начали... ханжество духовен-

ства, благословляющего оружие, пацифистов... лжесоциалистов... Я показывал ханжество мира денег, ложную свободу, которую регулирует чековая книжка мистера Куля и социальная иерархия мосье Дэле, установившего шестнадцать классов даже для погребения. За двенадцать лет до прихода к власти Гитлера я вывел герра Шмидта...». Словом, всеохватность, которая так понятна для автора первого в его жизни романа, но и обрекает на беглость образного решения.

«Лучшая из второстепенных книг нашей литературы», – оценил *Хулио Хуренито* Давид Самойлов, нечаянно подытожив впечатления первых читателей книги. «Не плохо, но и не очень хорошо: французский скептицизм сквозь еврейскую иронию с русским нигилизмом в придачу» (Корней Чуковский, дневниковая запись 1923 года). Годом позже – Юрий Тынянов: Эренбург из своих героев «выпотрошил психологию, начинив их, впрочем, доверху спешно сделанной философией», отчего роман стал «легче пуха... сплошной иронией». Он же, Тынянов: «Какая галерея предков у Эренбурга! Достоевский и Тарзан...». Еще будут названы Ницше, Шпенглер, Диккенс, Гюго, но имя Тарзана, героя бульварной литературы, красноречиво.

Замечательнее всего, однако, что это и сделало *Хулио Хуренито* действительно самой лучшей, самой *эренбурговской* книгой Эренбурга: скепсис в принципе «второсортен». Он облегчен духовно – сравнительно с гневом или любовью, что, к удовольствию авторов-скептиков, отнюдь не мешает читательскому успеху. Наоборот, соответственно облегчает путь к нему, и Эренбург был популярен всю свою жизнь. Когда продолжал скептико-ироническую линию, скажем, книгами *Трест Д. Е. История гибели Европы*, *Жизнь и гибель Николая Курбова*, цикл рассказов *Тринадцать трубок* (все – 1923) или *Бурная жизнь Лазика*

*Ройтшванцеа* (1928); но и самая признанная официально книга, роман *Буря* (1947), где скепсис как принцип отношения к жизни уже искоренен, отличалась, если использовать тыняновские слова, «невесомостью героев», не утомлявшей читателя. Как ни бросал его романист из «войны» в «мир», из одной части света в другую. Уж это не мучительно переворачивающая душу напряженность *Жизни и судьбы* Гроссмана.

Вообще дару Эренбурга была весьма свойственна способность угадывать чаяния читающей массы, что не стоит воспринимать как достоинство или недостаток: таковы были дарования, с одной стороны, Ивана Тургенева (и возникал Базаров), с другой – Фаддея Булгарина (и публике щекотал нервы плут Выжигин). Так что громовому успеху повести *Оттепель* (1954–1956), невзначай давшей имя целому «хрущевскому» периоду нашей истории, не только не помешала, но, очень возможно, и помогла помянутая «невесомость», оборачивающаяся даже (тот же Тынянов, тот же 1924 год) «колоссальной небрежностью языка». То есть журналистской скорописью.

Так или иначе, Эренбург оказался в историческом – хотя бы временном – выигрыше, оставшись в общественной памяти человеком европейской культуры, словно бы отстраненным от привычного представления, что такое «советский писатель». «Советский человек». И вот этого слова – выигрыш – ну никак не скажешь применительно к писателю несравненно более одаренному, чей талант увлекающийся Горький приравнял к таланту его однофамильца. Речь об Алексее Толстом.

Он, также считавшийся попутчиком (что в его случае было индальгенцией со стороны власти, простившей ему и графский титул, и эмиграцию, где он вел себя никак не лояльно по отношению к большевикам: Иван Алексеевич Бунин говаривал, что



как бы враждебно ни был настроен к ним, но все же не призывал загонять им иголки под ногти, как «Алешка Толстой»), словом, определенный в попутчики, он проделал такой путь, что полностью заслужил право считаться своим.

Толстой, по словам Корнея Чуковского, завершал собою «вереницу наших усадебных классиков», успев перед завершением создать один из своих безусловных шедевров, нежнейшую повесть *Детство Никиты* (1922), – стоит, правда, добавить, что завершил вереницу не он сам, о переворотах и не помышлявший. Завершила – революция, от которой «третий Толстой», как озаглавил Бунин очерк-памфлет о своем бывшем друге, бежал; потом вернулся домой, гонимый и тоскою по родине, и расчетом. А не будь революции, как бы все повернулось?

Как-нибудь по-иному, но не большевики заразили душу Толстого, органически настроенную на конформизм (как его плоть была настроена на барственность и комфорт) пристрастием к тем, в чьей власти – давать или распределять материальные блага. «До катастрофы» – к толстосумам Москвы и Петербурга, в эмиграции – к тамошним меценатам, в СССР – к «комиссарам». В этом смысле он менялся мало. Например, Бунину, который, презирая его, и в памфлете не мог скрыть восхищения талантливостью «Алешки», в Париже хвастал умением широко жить за чужой счет: «Я не дурак, – говорил он мне, смеясь, – тотчас накупил себе белья, ботинок, у меня их целых шесть пар и все лучшей марки и на великолепных колодках, заказал три пиджачных костюма, смокинг, два пальто... Шляпы у меня тоже превосходные, на все сезоны...». А встретившись с Буниным там же, но уже наездом из советской страны, уговаривал того возвращаться при помощи таких же материальных аргументов: «Ты и представить себе не можешь, как бы ты жил, ты знаешь,

как я, например, живу? У меня целое поместье в Царском Селе, у меня три автомобиля... У меня такой набор драгоценных английских трубок, каких у самого английского короля нету...».

Вот странность, однако: все это почему-то не раздражает – во всяком случае не так сильно, как раздражало бы, исходя из чьих-то иных уст. Даже Бунин настроен весьма иронически, но не слишком зло – это он-то, с его лютым нравом! Потому что в самой этой радостной жадности есть нечто детское.

Мысль не нова. Об этом писал еще Чуковский в статье 1924 года. Выдерживая свой тогдашний фельетонный стиль (заставлявший объявить Брюсова поэтом прилагательных, Леонида Андреева – пишущим помелом на заборе, Горького – поделившим все человечество на Соколов и Ужей), он видел в прозе Алексея Толстого «энциклопедию человеческой глупости», а его любимых героев объявлял жизнерадостными дураками. Правда, потом, словно смягчаясь, с любовью, победившей фельетонный задор, называл мир Толстого «Чудесной Страной Легкомыслия», а *Детство Никиты* – «Книгой Счастья», добавляя: «*Повесть о многих превосходных вещах* (первое и, может быть, наиболее выразительное название. – Ст. Р.) именно потому и является лучшим произведением Алексея Толстого, что в этой повести мерилом вселенной поставлен немудрый девятилетний младенец».

И – уже обобщая: «...Какими бы мастодонтами ни были герои Алексея Толстого, все они по уму и сердцу – младенцы... Это ряженые мальчики и девочки... Инфантильность – главное качество героев Алексея Толстого».

Упрек? Да ничуть! Тот же Чуковский, процитировав фразу из *Аэлиты* (1923): «Мудрость, мудрость, – будь проклята; неживая пустыня», так истолкует смысл рассказа *Граф Калиост-*

ро (1921): «Все измышления, все чудесные знания, вся логика, которой так гордился Калиостро, рассыпались прахом перед одним только словом *люблю*, сказанным белою Машенькой молодому поручику, 19-летнему Алексею Федяшеву». Стало быть, «глупость», «легкомыслие», «инфантильность» и уж совсем ужасное для соцреализма слово (которое еще можно было произнести в 1924 году, не поставив автора под удар) – *безыдейность*, чуждость «каким бы то ни было большим или малым идеям», – все это синонимы свойства, которое до чрезвычайности нравится знаменитому критику в знаменитом писателе: «бессознательной мудрости». Влюбленности в жизнь за то, что она – жизнь в любых своих проявлениях (на низменном уровне – хотя бы и в жадности к материальным благам). Отчего в повести *Необычайные похождения Невзорова, или Ибикус* (1925) посвоему обаятелен даже жизнеспособнейший плут и мерзавец Невзоров, переполненный детской витальной силой.

Легко догадаться – тем более зная, в каком направлении развивался талант Толстого, – что то же самое свойство способствовало именно этому, такому развитию. В чем – ни малейшего парадокса.

Есть легенда, будто самое холопское из своих сочинений, повесть *Хлеб* (1937), поставившую Сталина во главе обороны Царицына, Толстой написал за несколько дней, оповещенный кем-то о сроке своего грядущего ареста. Но этого не было. *Хлеб* и писался ради надежно-обильного хлеба, и если даже такому таланту не удалось одеть политический миф убедительной плотью, то виною была крайняя убогость самого мифа, не разбудившего в художественно конформистской натуре Толстого, действительно по природе своей равнодушной к «большим или малым идеям», соприродного ей вдохновения. Нередко – удавалось-таки. И

при всей вопиющей неровности трилогии *Хождение по мукам* (1921–1941), даже в ней немало блестящих страниц.

Тем более пышет талантовостью роман *Петр Первый* (1929–1945). Этому словно не помешала – да в самом деле не помешала, без оговорок – крутая перемена позиции, косвенно или прямо продиктованная Сталиным, который сознавал себя продолжателем дела Петра. (Пока, не разочаровавшись в «Петрухе», каковой, по его же словам, «не дорубил», не выбрал в кумиры Ивана Грозного – и Толстой, уже непосредственно получив официальный заказ, сочинил о нем драматическую дилогию, опубликованную в 1943 году: *Орел и Орлица, Трудные годы*. Правда, это по уровню ближе к *Хлебу*, а не к *Петру*.)

Характерно – именно для Толстого, – что рассказ *День Петра* (1918) и пьеса *На дыбе* (1929), где тот же царь Петр воспринимался с ужасом, пусть зачаровывающим, написаны ни лучше, ни хуже романа. Перемена концепции, что в ином случае означало бы катастрофическую измену своему дарованию, обрушило бы произведение (припомним Фадеева с его *Черной металлургией*), не отразилась на пластике прозы Толстого, на ее соблазнительной плотскости.

Говорят, что его отношение к Петру в данном случае просто совпало с отношением Сталина. Ой ли? Скорее, не говоря уж о силе таланта, который сам по себе сопротивляется идеологизации (и сдастся, спасует, когда задача будет слишком убога, а материал слишком не увлекателен для художника, как и случилось с *Хлебом*), тут сыграла чудесную роль та самая «безыдейность», уникальная, неповторимая, как все чудеса. Другим, безоглядно ставшим на путь конформизма («самоубийства»), это с рук не сошло.

## **Отличник, наемник, заложник, святой...**

Да, у других не выходило, как у Алексея Толстого. Жестко идеологизированная, по-партийному или по-военному иерархическая система советской литературы руководила развитием таланта, если таковой наличествовал, ничуть не менее властно (может, и более: партийная дисциплина!), когда речь шла о тех, кто сам представлял и организовывал эту систему. Создавал среду, на которую восставал в *Дневнике*, все-таки подчиняясь ей, талантливый Юрий Нагибин и в которую органично, почти грациозно вписался талантливый Сергей Михалков.

В истории советской, типично советской литературы, этого мартиролога физически уничтоженных, безвременно опочивших или покончивших с собою – далеко не всегда буквально – талантов, бывали случаи, когда дар удавалось длительно имитировать, по крайней мере сохраняя имидж взыскательного мастера; примеры – отчасти Федин, несомненно, Леонов. У Михалкова все сложилось иначе.

Он был счастливо одарен, обаяние его стихов для детей соперничало с обаянием сказок Чуковского, может быть, превосходя по природной естественности самого Маршака, но уже с конца 30-х (!) годов серьезная критика озабоченно замечает, что молодой поэт склонен писать все небрежнее и небрежнее. (Это не помешало Михалкову уже тогда оказаться в фаворе у власти – в

1939 году сам Сталин внес имя двадцатилетнего поэта в список писателей, награждаемых орденом Ленина; год спустя – Сталинская премия; еще через год – вторая. И пошло.) Да и Твардовский, делая в 1957 году наброски речи для Первого съезда писателей РСФСР, сожалел, что нету ныне искрометных детских стихов, которые напоминали бы «Маршака или молодого Михалкова».

Возрастное уточнение – не язвительность ли? Тем более и Маршак в эти годы уже не был способен сочинить ничего, сопоставимого со *Сказкой о глупом мышонке* (1923), *Цирком* (1925) и *Багажом* (1926). Но дело в том, что оговорка насчет Михалкова неизбежна. Невозможно не сделать ее из простой добро-совестности, резко не отграничив победы юного простодушного (вроде *Рисунка* или *А что у вас?*) от... Да хоть бы и от того, что сам Михалков охотно читал с эстрады и, в отличие от газетной поденщины, которой у него видимо-невидимо, отобрал для отжатого, миниатюрного «избранного»: «В Казани он – татарин, / В Алма-Ате – казах, / В Полтаве – украинец / И осетин в горах. / ...Он гнезд не разоряет, / Не курит и не врет, / Не виснет на подножках, / Чужого не берет. / ...Он красный галстук носит / Ребятам всем в пример. / Он – девочка, он – мальчик, / Он – юный пионер!».

Причины такой стремительной эволюции? По крайней мере одна очевидна: переходя на язык нехитрой метафоры, сама Божья искорка была воспринята несколько прагматически. По-бытовому. Вспоминается Пушкин: «Печной горшок тебе дороже; / Ты пищу в нем себе варíшь».

Тут, конечно, еще нет ничего уникального и феноменально-го – при том, что есть-таки и феномен именно Михалкова. Забота о житейских благах, полагающихся не за индивидуальные

достоинства, а за принадлежность к группе, к номенклатуре, – неотъемлемое свойство советских аппаратчиков вообще: в иерархическом обществе должно быть точно известно, кому, что и в каких пределах положено. Так что нет ничего сверхординарного в том, что, по воспоминаниям писателя Михаила Давыдовича Вольпина (1902–1998), когда для его умирающего друга-соавтора Николая Эрдмана понадобилась формальная справка, всего лишь удостоверяющая его право умереть на уже предоставленной койке в больнице Академии Наук, возникли затруднения. «И вот я позвонил Михалкову, с трудом его нашел... А нужно сказать, что Михалкова мы знали мальчиком, и он очень почтительно относился к Николаю Робертовичу, даже восторженно. Когда я наконец до него дозвонился и говорю: «Вот, Сережа, Николай Робертович лежит...» – «Я-я н-ничего н-не могу для н-него сделать. Я не диспетчер, ты понимаешь, я даже Веру Инбер с трудом устроил... А Эрдмана я не могу».

Подобное строгое распределение благ, конечно, не сводится лишь к простейшей жажде насытиться, приодеться и вообще занять бытовой комфорт. Это – и знак приобщенности к руководящей касте, способ самоутверждения, и в этом смысле писатели, облаканные властью, опять-таки не отличаются от аппаратчиков из ЦК или обкомов. Но все же, поскольку они – писатели, есть и отличка. Можно, к примеру, ничуть не стесняться того, что ты, имярек, существуешь сверхблагополучно, а рядом, допустим, нищий Юрий Олеша. Однако как позабыть, что этот оборванец некогда написал *Зависть*?

В *Жизни и судьбе* Василия Гроссмана с научной четкостью анализируется сознание партийного функционера: «Духом партийности должно быть проникнуто отношение руководителя к делу, книге, к картине, и поэтому, как ни трудно это, он

должен не колеблясь отказаться от привычного дела, от любимой книги, если интересы партии приходят в противоречие с его личными симпатиями. Но... существовала более высокая степень партийности: ее суть была в том, что человек вообще не имеет склонностей, ни симпатий, могущих вступать в противоречие с духом партийности, – все близкое и дорогое для партийного руководителя потому и близко ему, потому только и дорого ему, что оно выражает дух партийности.

...Тут уж нет ни земляков, ни учителей, которым с юности обязан многим, тут уж не должно считаться ни с любовью, ни с жалостью. Здесь не должны тревожить такие слова, как «отвернулся», «не поддержал», «погубил», «предал»...».

Это – тот идеал, к которому должен стремиться настоящий партийный руководитель, вообще член Коммунистической партии, не исключая, понятно, писателей (те, впрочем, и будучи подчас беспартийными, в силу членства в Союзе советских писателей, в соответствии с его уставом, должны в принципе и в идеале добиваться того же). Но идеал – на то и идеал, чтобы быть вечно недостижимым. Землячество, дружество и т. п. все-таки еретически вступают, случается, «в противоречие с духом партийности»; что ж до писателей, то им в исполнении партийного долга мешает то, что они – писатели. Сознющие ли, что служение политике партии обеднило их творческие возможности, или такие, кто и в писатели-то пошел без явных признаков дарования (Марков, Кочетов, Бубеннов), – все равно мало кому хватает сил, наблюдая чей-то успех, не взревновать, не заболеть завистью. И, главное, не испытать болезненной закомплексованности.

Тут даже сама погоня за орденами, званиями и премиями отмечена той же болезненностью, – именно это слово и производит в своем *Дневнике* остро-наблюдательный Юрий Нагибин:



«Похоже, что они не верят в реальность своего существования и хотят убедить и самих себя, и окружающих в том, что они есть. Отсюда такое болезненное отношение баловня судьбы Михалкова к премиям. Медали должны облечь его тело, как кольчуга, тогда он будет всем виден, тогда он материален. В зеркалах вечности наши писатели не отражаются, как вурдалаки в обычных зеркалах».

Отсюда же и жестокость гонений на тех, на кого указала перстом власть: на Ахматову, Зощенко, Пастернака или Солженицына. Жестокость и, что важно, инициативность – в отличие от «нормальных» партийных собраний и съездов, где за исключение или арест достаточно молча проголосовать. Здесь не то: «Впервые это требование (лишить Пастернака в связи с присужденной ему Нобелевской премией гражданства и выслать его из страны. – Ст. Р.) прозвучало на собрании президиума Союза писателей 25 октября 1958 года из уст Н. Грибачева и С. Михалкова, поддержанное Верой Инбер» (Елена и Евгений Пастернаки. Очерк *В осаде*). «О Президиуме рассказывают, что там выступали не сквозь зубы, не вынужденно, а с аппетитом, со вкусом – в особенности Михалков...» (Л. К. Чуковская. *Записки об Анне Ахматовой*. Запись 30 октября 1958 года – понятно, о том же событии).

И все же Сергей Михалков, повторим, феномен.

Издав в 1994 году книгу *Я был советским писателем* и, пусть не совсем достоверно, изложив свою политическую биографию, он все-таки честен и по-своему простодушен, хоть и не в том роде, как в стихах своей юности. *Я был...* – а вернее бы: *Я емь...*, что закрепило бы ощущение нераздвоенной цельности, которой – при всей вариантности типа «советский писатель» – мало кому еще удавалось достичь.

Может быть, и никому. Потому что кто еще может вначале, в период суда над Синявским и Даниэлем, произнести крылатую фразу: «У нас, слава богу, есть КГБ!» (именно так, «богу» с маленькой буквы, заглавная в те поры даже не подразумевалась, не то что в названии славного учреждения)? А недолгие годы спустя на вопрос: «Вы верующий?» ответить: «Конечно». И еще осведомиться: «Почему вы удивляетесь?». Такова убежденность, что можно говорить и писать то, что было сказано и написано, при этом сохранив за собою право в изменившихся обстоятельствах заявить: да, я верую в Бога. И верил всегда. А что такого?

Александр Борщаговский рассказывает, как Анатолий Владимирович Софронов (1911–1990), стихотворец и драматург, прежде всего запомнившийся как «литературный палач» (характеристика, авторитетно данная ему Константином Симоновым), в молодости жаловался на свою судьбу: «Там, где всем надо жать на сто процентов, он должен выкладываться на все двести, – погибший в гражданскую войну отец был противником Советов, мать – немка, перебыла на Дону оккупацию... Ему надо быть только отличником».

Дворянское происхождение Сергея Владимировича, возможно, тоже заставляло его «выкладываться на все двести», но было бы сушей несправедливостью приравнять Героя Социалистического Труда Михалкова к Герою Социалистического Труда Софронову. Его деятельный, инициативный конформизм все-таки несравним с софроновскими злодействами, а талант, пусть с годами утраченный, никак не чета графоманству автора пьес *Московский характер* (1948) или *Стряпуха* (1959). Но и он – отличник, притом даже в большей степени, чем многие иные, так как являет собою самое чистое олицетворение понятия «советский писатель». Максимально близкое к норме, к стереоти-

пу, избавленное от крайностей вроде изуверского фанатизма Кочетова или антисемитизма Софронова и Бубеннова. Отчего превыше цинизма, неизбежного в таких случаях, его пронесенная через всю долгую жизнь уверенность: все было правильно. Иначе и быть не могло. «Я служил государству. ... Настоящие писатели писали то, что хотели писать. Вот я хотел писать пьесы, и никто меня не останавливал. И меня награждали. И других награждали».

Подобная цельность ненарушима ничем, даже – или тем более – если она допускает и разрешает раздвоенность: «Писатель с отвратительной личной биографией, аморальный человек в полном смысле слова, писал самые светлые произведения. ... Поскольку это писатель, творческая личность, он тянется к хорошему, а делает в жизни плохое. Это такая раздвоенность писательской личности».

Речь на сей раз о Валентине Катаеве, аттестованном столь нелестно хотя бы и по логике мстительности: ведь это именно он и именно Михалкова карикатурно изобразил в повести *Святой колодец* (1965), что вызвало даже цензурные затруднения – потребовали убрать слишком явные признаки физического сходства. Катаев, однако, вывернулся – вместо «человека-севрюги» возник «гибрид человекодытла с костяным носом стерляди», что сам автор считал даже более удачным шаржем. Конечно, никак не дружеским.

Но за Михалковым – не только право обиженного. В нравственной оценке Катаева он по крайней мере не одинок. «Я грех свячу тоской. / Мне жалко негодяев, / Как Алексей Толстой / И Валентин Катаев», – явил своеобразную сострадательность поэт Борис Александрович Чичибабин (1923–1994). Жалко – кого? Автора восхитительного *Детства Никиты и Ибикуса*?

Автора *Расстратчиков* (1926) и рассказа *Отче наш* (1946)?

Меж тем не случайно при появлении того же *Святого колодца* иные отказались признать очевиднейшие достоинства книги: ну как может хорошо писать тот, о ком известно столько дурного?

«Катаева, – записал их беседу Корней Чуковский после возвращения Валентина Петровича из поездки по США, – на пресс-конференции спросили: «Почему вы убивали еврейских поэтов?»

– Должно быть, вы ответили: «Мы убивали не только еврейских поэтов, но и русских», – сказал я ему. (Конечно, лукавя. – Ст. Р.)

– Нет, все дело было в том, чтобы врать. Я глазом не моргнул и ответил: «Никаких еврейских поэтов мы не убивали.»

«Такая раздвоенность», повторяя за Михалковым?

Странное впечатление производит трехтомник Катаева 1977 года, им самим обдуманно-репрезентативно отобранный. В нем будто нарочно запечатлена борьба искусства и конформизма, которая все никак не закончится. В сжатое «избранное», куда не вошла – возможно, по причине чрезвычайной известности – повесть *Белеет парус одинокий* (1936), зато включена *Маленькая железная дверь в стене* (1964) – о Ленине, к кому Катаев, умный циник, ученик Бунина, вряд ли относился с безропотным поклонением. Правда, именно в этой повести он нащупывал тропку, которая приведет его к новой манере письма, окрещенной им «мовизмом», – и вот это предпочтительное, ревнивое внимание к форме при готовности уступить содержательную часть требованиям официоза, характерно для художников подобной складки. Кинодраматург Анатолий Борисович Гребнев (1923–2002) в *Записках последнего сценариста* (2000) воспом-

нил, как режиссер Сергей Юткевич спрашивал о своем фильме совершенно серьезно: «Смотрели *Ленина в Париже*? Ну, что скажете? Какого я там левачка подпустил, а?».

Но это хотя бы понятно. Ленин! Общеобязательная икона! А есть ощущение, будто автор намеренно заголяется – как бравировал цинизмом в разговоре с Чуковским. Могу, мол, и так, и этак. И нашим, и вашим. Вот картонный *Я, сын трудового народа* (1937). Вот нестерпимо паточный *Сын полка* (1945). При этом нет ряда превосходных рассказов, зато на месте «новая проза», гордость Катаева: *Святой колодец*, *Трава забвения* (1967), *Кубик* (1968). Вот, наконец, *Растратчики*, книга почти позабытая, хотя она едва ли не лучшее из всего, написанного Катаевым.

Во всяком случае *Растратчики* по меньшей мере не уступают интеллигентскому Евангелию, романам *Двенадцать стульев* (1927) и *Золотой теленок* (1930), толчок к созданию которых дал именно Катаев: свел Илью Ильфа со своим младшим братом Евгением, взявшим при уже знаменитом брате псевдоним Петров (1903–1942), и дал им фабульную зацепку. А может быть, *Растратчики* даже и выше знаменитой дилогии, притом, что и ее авторы, с катаевской легкой руки задумав свой первый роман как плутовской, показали – вопреки первоначальному замыслу – грустную обреченность талантливой предприимчивости, наступление эпохи распределения. И хотя вначале им казался всего лишь смешным плакат: «Пиво отпускается только членам профсоюза», то потом... «Вы частное лицо? – Да, Резко выраженная индивидуальность. – К сожалению, строим только для коллективов и организаций». Это для победительного Остата Бендера рухнула мечта о доме. Рухнула даже надежда попасть в гостиницу: «Ничего не выйдет, гражданин, конгресс

почвоведов...». А когда наш частник понадеется сесть в самолет: «Это специальный рейс».

Как бы ни веселились Ильф и Петров, рубеж эпох получил ся мрачноватым. Начиналась спецжизнь со спецраспределителями, и «великий комбинатор» может получить свое жалкое право на кружку спецпива, только переквалифицировавшись в управдомы. Став членом профсоюза.

А все же масштаб не тот, что в *Растратчиках*.

Станиславский, в 1928 году руководивший постановкой пьесы по ним (там, вспоминают, потрясающе играли Тарханов и Топорков), увидел в катаевской повести подобие *Мертвых душ*. И если преувеличивал по причине своей восторженности, то не до безумия. История двух советских мальков, бухгалтера Филиппа Степановича и кассира Ванечки, бессмысленно и бездарно сорванных с места стихией растратничества и не сумевших, прежде чем очутиться в тюрьме, вкусить хоть чуточку удовольствия от краденого богатства, – это история, достойная пушкинского вздоха, коим тот одарил Гоголя: «Боже, как грустна наша Россия!». Это Русь-тройка, в который раз сбившаяся с дороги и вывернувшая седоков в канаву.

Катаев и сам объяснял, что «растратничество – ведь это типично русское явление». Такое бывает на переломе эпох, «когда все полетело, когда весь привычный строй жизни рассыпался», и в этот момент могут выиграть плуты, авантюристы, но неизменно терпят крушение «средние люди», как назвал свой «контингент» Михаил Зощенко. (С которым *этот* Катаев сопоставим вполне.) «Вместо того, чтобы увидеть растрату как социальное зло, видишь страдания несчастных людей, мучающихся безвинно», – негодовал критик, осудивший спектакль (который был в результате снят). Взгляд хулителя в который раз

оказался куда пронизательнее, чем взгляд иного апологета.

«Мне жалко негодаев...» Строго-то говоря, как в самом деле не пожалеть, что Катаев *растратил* многое из того, что мог и умел, после *Растратчиков* принявшись возводить соцреалистическую пирамиду, тетралогию *Волны Черного моря* (кроме *Паруса – Хуторок в степи* (1956), *Зимний ветер* (1960), *Катакомбы* (1961)) и заставив босячка Гаврика из первой повести вырасти до поста секретаря обкома? Тем удивительнее, что он словно очнулся от постыдного сна и на старости лет создал *Святой колодец*, *Уже написан Вертер* (1979), лучшие главы *Травы забвения* – шедевры его «новой прозы». Новой не только для него самого, но давшей всей русской прозе этих лет новое, раскрепощенное дыхание.

Сам-то Катаев, очень возможно, считал, что хитроумно откупил у властей право писать наконец, как хочется; откупил нечитабельными правильными романами, заслужил вызывающим конформизмом общественного поведения. Но если и так, то откуплено было лишь право напечатать все это; однако сперва ведь надо было – создать!..

Не в том дело, чтобы отыскивать в «сложной и противоречивой» фигуре бытовое, человеческое добро: скажем, родительскую возню – однако и уроки цинизма, иными понятливо воспринятые, – с молодой порослью 50–60-х годов, когда Катаев редактировал журнал *Юность*. Или – отношение к загнанному Мандельштаму, кого он не только подкармливал, но, случалось, рискованно защищал и, что по-особому важно, понимал величие его поэзии. (По-особому, потому что в литературной среде 30-х годов преобладало отношение к Мандельштаму вроде как к городскому сумасшедшему.)

Нет, дело не в этом.

Катаев – не *отличник*, как Михалков. Не *солдат*, как можно было бы, безбожно схематизируя, назвать Твардовского, с добросовестностью порядочного человека старавшегося быть хорошим, достойным членом партии, но вечно попадавшего не в ногу. Катаев, скорее, *наемник*. И вовсе не простодушная цельность того же *отличника*, помогавшая естественно-гибко получать свое место на всех людоедских и вегетарианских застольях, дала возможность катаевскому (редкостному!) таланту выжить в глубоком душевном подполье. А возможно, как раз – двойственность, разъятость души, двуличность, проявлявшиеся нередко вульгарно и низменно.

Да. Выражаясь с предельнейшей осторожностью: может быть, в случае с Валентином Катаевым пресловутая двойственность или раздвоенность означали не полную сдачу на милость той действительности, которую уютно обжила его плоть. Может быть, это был затаенный конфликт с властью, перед которой заячьи трепетала душа, знавшая о своих винах. Одна из которых – талант.

*Страх*, вот что определяло сознание и поведение тех, кого мы попробовали типизировать и классифицировать; индивидуальное, личное, частное отношение к всеобщему страху («А могли бы посадить *всех*», – сказал Михалков, касаясь персонально судьбы Юрия Олеши). Способность его подавить, забыться или уж целиком отдаться во власть страха, став его заложником.

Михалков выбивался в отличники, перевыполняя план по лояльности на двести процентов. Катаев откупался наемничеством, даже щеголяя цинизмом. Чём откупился Михаил Аркадьевич Светлов (1903–1964), выгравшийся – отчасти и потому, что ему разрешили выгратся, – в роль вольного на язык остро-



умца, грешника с репутацией социально безвредного пьяницы?

К слову, которого из песни не выкинешь: где грешник, там должен быть и канонизированный большевистский *святый*, – легко догадаться, что главным претендентом на поистине свято место стал слепой мученик Николай Алексеевич Островский (1904–1936). И, не слишком кощунствуя, вполне можно сказать, что как «настоящий» Новый Завет – результат «коллективного творчества», так роман *Как закалялась сталь* (опубликован в 1932 году) не может быть сочтен детищем одного Островского. Давно не секрет, что «трудно и даже практически невозможно определить меру подлинного участия автора в создании аутентичного текста... как и личный вклад многочисленных создателей легендарной книги», – цитирую И. В. Кондакова, написавшего статью об Островском для биографического словаря *Русские писатели 20 века* (2000).

Может быть, *Как закалялась сталь* – что-то вроде письменного фольклора советской эпохи, где личностное начало наилучшим образом приспособлено для перехода в область мифологического бытования, для растворения в нем. Тем более что «фанатик идеи и преданный партиец, – говорит тот же автор, – он (Островский. – Ст. Р.) не получал иной информации о жизни, кроме официальной, а значит, не мог составить духовной оппозиции государственной идеологии; в то же время он не мог сделать ни шага без посторонней помощи, его творчество было подконтрольно и подцензурно приставленным к нему редакторам, коллегам, помощникам, секретарям, пропагандировалось отрядом освещающих его жизнь и деятельность журналистов».

Что до Михаила Светлова, то, согласно легенде, и пить ему присоветовал сочувствующий поэту следователь органов безопасности: дескать, по российской традиции пьяному сходит с рук

то, что трезвому не простится. Он вроде как социально близкий.

А бояться причины были. «Я его помню непьющим, радующимся славе... – писал в мемуарном очерке *Карьера Затычкина* (1985) Семен Липкин. – Его опустошил разгром оппозиции. Он сочувствовал Троцкому, был неподготовлен к имперской жестокости. Все комсомольские поэты первого поколения, как и весь тогдашний комсомол, были обворожены Троцким... Безыменский гордо заявлял: «Я грудь распахну по-матросски... и крикну: «Да здравствует Троцкий!»».

Лучшие годы Светлова – 20-е, когда он мог дать волю иронии, красившей его лирическое дарование. «Советским Гейне» называли его тогда, тем более что он сам в поэме *Ночные встречи* (1926) в приступе тоски, вызванной самоубийством друга, материализовал тень любимого поэта, панибратствуя с ней: «Миша, – спросил он, – ты не спишь?» / «Генрих, – сказал я, – нет!». Да и Маяковский (кстати, язвительно затронутый в этой поэме: «...Но поедает его листву / Гусеница Гум-Гум», что было намеком на работу «Владим Владимыча» в торговой рекламе) насмешничал в *Послании пролетарским поэтам* (тот же 1926-й): «Одного / называют / красным Байроном...». Это пока – об Иосифе Уткине. Вот уже о Светлове: «...Другого – / самым красным Гейнем».

Зато Маяковский восхитился *Гренадой* (и опять 1926 год), без сомнения, самым знаменитым светловским стихотворением. Воплотившим как заразительность романтической интонации, так и то, что мешало Светлову всю жизнь, – недостаток культуры, в том числе профессиональной. В жизни, в быту это могло в тех же 20-х обернуться ответом на вопрос посетителя поэтического вечера, что сейчас пишет Ахматова: «Я не знаю, живы ли и что пишут эти старушки – Клавдия Лукашевич, Ли-

дия Чарская и Анна Ахматова». (Анне Андреевне, которую заносчивая молодость определила в компанию позабытых кумирш литературы для гимназисток, тогда не было и сорока лет.) В стихах, хотя бы в той же *Гренаде* – броской безвкусицей: «Но Яблочко-песню / Играл эскадрон / Смычками страданий / На скрипках времен... / Лишь по небу тихо // Сползла погода / На бархат заката / Слезинка дождя...».

А дальше, казалось бы, – странность. Будучи биографически «комсомольским поэтом первого поколения» (работа в Екатеринославском губкоме, в отделе печати ЦК комсомола Украины, недолгая служба в пехотном полку да и обвороченность демагогией Троцкого), Светлов не был таковым, то есть именно комсомольским в 20-е годы. Его тогдашняя поэзия достаточно разнообразна хотя бы и тематически, а вот в зрелости и в старости, шутя и отшучиваясь, он постоянен, если не однообразен в своей биографически-поколенческой прописке: «Весна! Ты комсомол природы!». «Тихо светит месяц серебристый... / Комсомольцу снятся декабристы». «Ходят грустной парюю / Комсомольцы старые»...

Чту это, ностальгия по молодости? (Тем более, здесь «комсомолец», по существу, синоним понятия «молодой человек», как «колхозник» – советский синоним «крестьянина».) Конечно, и это: «Уже на юности прибита / Мемориальная доска». Но, возможно, и полуосознанная попытка задержаться в надежном прошлом – надежном уже потому, что оно прошло, не воскреснет, не накличет беды.

Вообще поэзия позднего Светлова кончилась как процесс, как движение; остались самодостаточные, охотно цитируемые и нередко действительно прелестные строки и строфы. «Кажется, меня уже почетом, / Как селедку луком окружают». «Пятни-

ца, суббота, воскресенье... / Нет нигде от старости спасенья». «Всю жизнь имел я имя, отчество, / Растил сознание свое... / Поверь, товарищ, так не хочется / Переходить в небытие»...

Разнообразие индивидуальных ипостасей в пределах одного, единого понятия «советский писатель» – разнообразие очевидное, подчас включающее в себя контрастность – не должно, впрочем, заставить нас потерять ощущение определенности этих самых пределов.

Прозаик и мемуарист, эмигрантка Нина Николаевна Берберова (1901–1993) в своей лучшей книге *Курсив мой* (издана по-английски в 1969 году, по-русски – в 1972-м) тонко заметила: «В реакционном государстве (в данном случае следует понимать: *всего лишь* в реакционном, не хуже того. – Ст. Р.) государство говорит личности: «Не делай того-то». Цензура требует: «Не пиши этого». В тоталитарном государстве тебе говорят: «Делай то-то. Пиши то-то и так-то». В этом вся разница». Однако, поскольку даже при советском тоталитаризме находились не только те, кто послушно, а то и с радостным рвением делал «то-то» и писал «так-то», но и такие, что старались от этого уклониться, обойтись тем, что не делали «того-то», не писали «этого», – понимать ли, что они для себя лично в государстве тоталитарном отвоевывали или отмаливали уголок не более чем «реакционный»? Где можно хотя бы не писать того, с чего воротит твою душу.

Выходит, что так, за что им – скажем, Светлову – хвала. Но само государство от этого не меняется и всегда может – если захочет – покарать за отступление на позиции «реакционности». Тем более – либерализма. И постоянное сознание этого насилует мозг и душу, держа писателя, как было сказано, в состоянии заложничества.

Таким заложником был Ярослав Васильевич Смеляков (1913–1972), что так понятно для человека, арестовывавшегося трижды (сперва с 1934-го по 1937-й, затем, после плена у финнов, прошел «проверочный» лагерь, наконец, в 1951-м пошел в ГУЛаг как «повторник»).

Сам он к тому же отличнейше понимал, что власть и судьба могли обойтись с ним еще круче – как с его ближайшими друзьями, поэтами Борисом Петровичем Корниловым (1907–1938) и Павлом Николаевичем Васильевым (1910–1937), погибшими в заключении. И словно бы оправдывался в смятенных стихах, вызванных письмом, которое пришло от корниловской матери: «Как мне объяснить ей, что случайно / мы местами обменялись с ним? / ...Он бы стал сейчас лауреатом, / я б лежал в могилке без наград. / Я-то перед ним не виноватый, / он-то предо мной не виноват».

Но драма его редкого лирического дара определена не только страшной судьбой.

Вряд ли намеренно два смеляковских стихотворения 30-х годов контрастно аукнулись своими заглавиями: *Любовь* и *Любка*. В одном – юный типографский рабочий (профессия самого поэта, собственноручно набиравшего свою первую книжку) ненавидит соперника, зрелого, сильного, знающего «дела и деньги», и предъявляет свое право пролетария-гегемона на любовь его жены. Зато в другом – не до младобольшевистских притязаний: «Мы еще не жили, а уж нас разводят, / а уж нам сказали: «Пожили. Пора!» / Мне передавали, что с тобою ходят, / нагло улыбаясь, наши фраера. / Мне передавали, что ты загуляла – / лаковые туфли, брошка, перманент, / что с тобой гуляет розовый, бывалый, / двадцатитрехлетний транспортный студент»... Двадцатитрехлетний! Экое представление о заматерелости!

Эта подделка под одесскую *Любку*, она же – *Мурка*, естественна потому, что идет игра в трагедию поруганной любви, когда душе, еще не испытывавшей страдания, уж так хочется пострадать. Игра, освобождающая от угрюмой необходимости следовать морально-идеологическому канону.

Не странным ли покажется сопоставление прелестных стихов юного Смелякова со стихотворением его зрелой поры, жестко озаглавленным *Жидовка* (при первой, посмертной публикации стыдливо переименованным в *Курсистку* – видно, затем, чтобы избежать подозрения в антисемитизме)?

«Прокламация и забастовка, / пересылки огромной страны.  
/ В девятнадцатом стала жидовка / комиссаркой гражданской войны.  
/ Ни стирать, ни рожать не умела, / никакая ни мать, ни жена – / лишь одной революции дело / понимала и знала она. /  
Брызжет кляксы чекистская ручка, / светит месяц в морозном окне,  
/ и молчит огнестрельная штучка / на оттянутом сбоку ремне». Ужас нормального человека при мысли о фанатичке, кого неспособны переменить ни кровь посылавшихся ею на казнь, ни собственная гулаговская судьба, – вот что здесь до пронзительности явственно: «В том районе, просторном и новом, / получив как писатель жилье, / в отделении нашем почтовом / я стою за спиной у нее. / И слезу, удивляясь не слишком – / впечатленьями жизнь не бедна, / как свою пенсионную книжку / сквозь окошко толкает она».

«Толкает» – глагол, выражающий неисправимость!

Где легкая *Любка* и где мучительная *Жидовка*? Между тем они родственны своею свободой – пусть юношеские стихи свободны бесхитростно-первоначально, еще не захотев, не успев уступить независимость установкам железной эпохи, а в стихотворении позднем прорвалось высвобождение из-под власти

того, чему Смеляков, человек поколения, из которого равно шли в палачи и в жертвы, присягнул служить. Будучи заложником не только страха, но веры: «Верит он в революцию / убежденно и зло», – не нарушив истины, сказал о нем Евгений Евтушенко. И может быть, злость оттого, что приходится убеждать себя самого? А вера подстегивается страхом?

В такой ситуации сама надежда обрести желанную цельность порою и даже нередко приводит к отказу от собственной индивидуальности. «Мы твоих убийц не позабыли / в зимний день, под заревом небес, / мы царю России возвратили / пулю, что послал в тебя Дантес». Так изъясняется любовь к Пушкину. Так – неприязнь к его Наталии Николаевне: «Напрасный труд, мадам Ланская, / тебе от нас не убежать!». Мы?.. От нас?.. Свое драгоценное «я» поставлено в общий марширующий строй, и, хуже того, вступает в силу *синдром заложничества*, объект исследования нынешних психологов: заложник, смертельно боясь тех, кто взял его в плен, начинает их любить. Отождествляет себя с ними.

Тот же Евтушенко заметил, что в Смелякове сочетались «советскость» и «антисоветскость», державность царя Петра и слабость, трепетность царевича Алексея. Имелось в виду сильное стихотворение *Петр и Алексей*, где выясняется, чья правда выше, – причем не сказать, чтобы вердикт был заранее предрешен. Смеляковский Петр мучается сомнениями, решая судьбу сына: «Это все-таки...». Все-таки! «Это все-таки в нем до муки / через чресла моей жены / и усмешка моя, и руки / неумело повторены». Здесь само «неумело» – и попрек жене-неумехе с недотепой-сыном, и попытка его извинить: что с него взять, коль он такой? Но... «Но, до боли души тоскуя, / отправляя тебя в тюрьму, / по-отцовски не поцелую, / на прощанье не обниму. /

---

Рот твой слабый и лоб твой белый / надо будет скорей забыть. /  
Ох, нелегкое это дело – / самодержцем российским быть!..».

А в финале – не только ритуальный авторский жест: «...уважительно я склоняюсь / перед памятником твоим», но то, что выразительнее любого ритуала: «Тусклый венчик его мучений. / Императорский твой венец».

Смеляков – сломленный, боящийся власти – не то чтоб совсем добровольно, но все же с участием разума и души взял ее сторону, простив «тусклый венчик» собственных мук. Даже унизив его пренебрежительным эпитетом.



## Путешествие в ад и обратно

Но кто не был или хотя бы не побывал в положении заложника, если НКВД готовило арест даже Николая Тихонова, рано обнаружившего свойства литературного карьериста? Может быть, Мандельштам, сходящий с ума, впрочем, от вполне реальной угрозы и в конце концов уничтоженный? Ахматова, которую не тронули, всего лишь перестав печатать, осралив клеветой в Постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года и арестовав мужа и сына? Пастернак?..

«Не трогайте этого небожителя», – будто бы приказал сам Сталин. Но, не говоря также об отлучении от печатного станка и о травле в связи с романом *Доктор Живаго* и Нобелевской премией, не обошлось ведь и без классических приемов давления со стороны «органов» – ареста его возлюбленной Ольги Ивинской. Ее, какова б она ни была, и взяли за связь с Пастернаком, вменяя в вину даже любовь к его поэзии: «Показаниями свидетелей установлено, что вы систематически восхваляли творчество Пастернака и противопоставляли его творчеству патриотически настроенных писателей, как Сурков, Симонов».

Что он – заложник судьбы женщины, которую считают прообразом Лары из романа, прямо говорил и сам Борис Леонидович. Но когда в стихотворении 1956 года *Ночь* он произнесет-таки это слово, то в совершенно особенном смысле: «Не спи,

не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты – вечности заложник / У времени в плену».

Иного заложничества, чем зависимость от вечности, Пастернак как поэт – а кем же еще он был? – не принимал никогда. Время, современность, злоба быстротекущего дня, в которую так или иначе погружены все, для него – плен; сознаваемый как неизбежность, но никак не то, чему можно посвятить «душу в заветной лире». «Вы любите молнию в небе, а я в электрическом утюге», – сказал ему Маяковский, Пастернака нежно любивший и четко обозначивший их различие. Конечно, в уверенности, что его «молния» более правильная. (Сын Бориса Леонидовича Евгений заметил, что сравнение «хромает»: молния в утюге означает его полную непригодность, грозя коротким замыканием. Погрешим ли прямолинейностью толкования метафоры, сказав, что поэтический прагматизм Маяковского и стал одной из причин его рокового выстрела-взрыва?)

Марина Цветаева, словно присутствовавшая при их разговоре, как бы вступила в него, написав, что знаменитое двустипшие Некрасова, в котором тот горько сказал о собственной двойственности, можно было бы разделить так. «Мне борьба мешала быть поэтом...» – это Пастернак. «...Песни мне мешали быть бойцом» – Маяковский. Да и сам Пастернак еще в 1922-м, делая стихотворную надпись на подаренной Маяковскому книге *Сестра моя – жизнь*, выразил свое недоумение: «Вы заняты вашим балансом, / Трагедией ВСНХ, / Вы, певший Летучим голландцем / Над краем любого стиха. / ...И вы с прописями о нефти? / Теряясь и оторопев, / Я думаю о терапевте, / Который вернул бы вам гнев. / Я знаю, ваш путь неподделен, / Но как вас могло занести / Под своды таких богачделен / На искреннем вашем пути?».

Но как тогда быть с пастернаковской влюбленностью в Сталина, что будет похлеще известного наказания, сделанного его другом-оппонентом: «...О работе стихов, / от Политбюро, / чтобы делал / доклады Сталин»? Как быть со стихотворением 1936 года, где Пастернак, в ином случае признававшийся: «Всю жизнь я быть хотел, как все...» (дескать, хочу, да никак не получается – напротив, сам мир «хочет быть, как я»), вдруг в самом деле обрел причастность ко «всем», к массе, объединенной любовью к Сталину? Любовью трепетной, обожествляющей тирана, что как будто не совсем пристало заложнику вечности: «А в те же дни на расстояньи / За древней каменной стеной / Живет не человек – деянье: / Поступок ростом в шар земной».

Тут не страх, эта крайняя степень пребывания «у времени в плену»; не то, что породило стихи Ахматовой о Сталине, написанные в надежде облегчить участь сына-лагерника и до того беспомощные, что становится очевидно: не только душа отказалась участвовать в этом акте сдачи на милость, но и ахматовская рука будто подменена рукой полуграмотного соцреалиста. «И благодарного народа / Он слышит голос: «Мы пришли / Сказать: где Сталин, там свобода, / Мир и величие Земли».

«А в комнате опального поэта / Дежурят страх и Муза в свой черед», – напишет Ахматова о ссыльном Мандельштаме, сказав и про себя самое: страх и Муза несовместимы. Когда душою властвует страх – в данном случае за сына, – Муза уходит.

Душой Пастернака, сочинявшего славословие Сталину, владело совсем другое. Ослепленность любовью, действительно равняющая поэта со «всеми», как бы он ни подчеркивал свою независимость от общего трепета. Но еще и – гордыня, в чем Пастернака как показательного эгоцентрика упрекали всю

жизнь, правда, не приметив гордыни именно в этих стихах. Ведь строки о Сталине не зря начинались союзом «а», вернее, им продолжались, – до того поэт говорил о поэте, о себе; завершалось же стихотворение попыткой соединить две разнополюсные фигуры. Вождя и – художника, который, как бы сам ни был «бесконечно мал» (уничуждение паче гордости), «верит в знанье друг о друге / Предельно крайних двух начал».

Очень скоро Сталин даст понять Пастернаку, сколь необоснованна его надежда образовать «двухголосную фугу». Позвонит ему, чтобы узнать мнение об арестованном Мандельштаме, за которого Борис Леонидович ходил хлопотать к Бухарину. Тот растеряется, впрочем, как считали Ахматова и Н. Я. Мандельштам, никому не прощавшая провинностей перед ее мужем, поведет себя не меньше, чем «на крепкую четверку», а в конце краткого разговора скажет, как бы осуществляя свою веру «в знанье друг о друге»: «Я так давно хотел с вами встретиться и поговорить».

«О чем?» – спросит, раздражаясь, Сталин. «О жизни и смерти». Сталин бросит трубку.

Идеальная схема диалога власти с художником. Первую занимает вопрос прагматический: «Но ведь он же мастер? Мастер?» – будет допытываться Сталин, словно прикидывая профпригодность Мандельштама. Возможно, его способность, исправившись, сочинить что-либо созвучное эпохе, – что, кстати, тот в надежде спасти и сделает: сочинит оду Сталину, которая будет отвергнута, как и булгаковский *Батум*. Но заложника вечности, как оказалось, интересуют вопросы соответственно вечные – жизни и смерти. «Молния в небе». Вот он и поставлен на место обрывом связи: хочешь быть, «как все», так и будь, «как все»...

Однако само это стремление, в случае со Сталиным выра-

жившееся в причастности к общей любви, то есть на уровне достаточно элементарном, руководило всей судьбой Пастернака-поэта. Меняя его отношение к миру, к людям, к самой поэзии и воплощаясь в том, что для художника является сокровенно-интимным, в способе выражения.

«Слух у меня тогда был испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного, царившими вокруг». Положим, «тогда» – это самое начало творческого пути, время появления сборника *Близнец в тучах* (1913), – ан, суровость, пришедшая к Пастернаку в его позднюю пору, охватит и куда более протяженный период: «Я не люблю своего стиля до 1940 года...».

Не любит, разлюбил – вот это? «В посадке, куда ни одна нога / Не ступала, лишь ворожеи да вьюги / Ступала нога, в бесноватой округе, / Где и то, как убитые, спят снега...» Допустим. Но, значит, и это: «В тот день всю тебя, от гребенок до ног, / Как трагик в провинции драму Шекспирову, / Носил я с собою и знал назубок, / Шатался по городу и репетировал». (Строки, которые привели в восторг Маяковского.) И это: «Любимая – жуть! Когда любит поэт, / Влюбляется бог неприкаянный. / И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых». Все то, о чем Мандельштам говорил: Пастернака вслух почитать – горло прочистить. Как, между прочим, Багрицкий говаривал, что лечит свою астму, читая уже самого Мандельштама.

Тем не менее этот, такой поэт, чем далее, тем упрямей, впускал в своих стихи прозу, достигая выразительнейшей простоты: «Засыплет снег дороги, / Завалит скаты крыш. / Пойду размять я ноги, – / За дверью ты стоишь. / Одна, в пальто осеннем, / Без шляпы, без калош, / Ты борешься с волнением / И мокрый снег жуешь. / ... Снег на ресницах влажен, / В твоих глазах тоска, / И весь твой облик сложен / Из одного куска. / Как будто бы

железом, / Обмокнутым в сурьму, / Тебя вели нарезом / По сердцу моему»... Что может быть прозаичнее этого образа, почти «производственного»?

Вероятно, эта тяга к простоте, к сколько-нибудь широкому читателю, выражавшаяся порою в декларациях, которые иначе как безумными не назвать (вплоть до желания уподобиться Симонову и Суркову, которых – и тоже как образцы для подражания – назвал следователь на допросе Ивинской), стала одной из побудительных причин создания романа с сюжетом, «подробно разработанным, как в идеале у Диккенса и Достоевского». Семейной саги, где был бы дан «исторический образ России за последнее сорокапятилетие», то есть *Доктора Живаго* (1955), который, по мнению многих, не совсем удался или не удался совсем – хотя бы и потому, что семейный роман в век разломов, разрывов, бездомности в принципе невозможен, а роль «учителя жизни, пророка, апостола», как считала Ахматова, Борису Леонидовичу, для нее – «Борисику», не далась. (Сказав это, она припомнила, как Гумилев, бывший тогда ее мужем, говорил ей: «Знаешь, если я доживу до старости и вдруг возомню, что я призван вести народы к светлому будущему, ты меня потихоньку отрави».)

Так это или не так, несомненна правота той же Ахматовой: «...Лучшее в романе – приложение к нему – *Стихи доктора Живаго*». Может быть, лучшее не только в романе, но во всей поэзии Пастернака.

Когда говорят, что в романе символика (Живаго, уподобленный Христу) сочетается с «красноречием частных», с осязаемой материальностью быта, то словно бы рецензируют прежде всего именно *Стихотворения*. Где библейская тематика и библейская строгая простота рядом с таким: «Пойду размять я

ноги... / ...Без шляпы, без калош...». «Лист смородины груб и матерчат. / В доме хохот и стекла звенят, / В нем шинкуют, и квасят, и перчат, / И гвоздики кладут в маринад». Да, впрочем, и в стихах, перелагающих Евангелие, – земная, чувственная материальность. Как в *Рождественской звезде*: «У камня толпилась орава народу. / Светало. Означились кедров стволы. / – А кто вы такие? – спросила Мария. / – Мы племя пастушье и неба послы. / Пришли вознести вам обоим хвалы. / – Всем вместе нельзя. Подождите у входа». Или – в стихотворении *Магдалина*, в ревнивом по-женски зове «святой блудницы» к Иисусу, идущему на Голгофу: «Брошусь на землю у ног распятыя, / Обомру и закушу уста. / Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста».

Все это, включая мысль написать роман, выражаясь вульгарно, «читабельный», – победа над собственным эгоцентризмом. Пуще того – антиэгоцентризм, оборачивающийся жаждой утраты собственной индивидуальности (знакомо по разговору о Ярославе Смелякове?). *Развоплощением*, в чем, однако, поздний Борис Пастернак видит для себя *воплощение* подлинное и высшее. Не в «себе любимом», а в Боге, в людях: «Я чувствую за них за всех, / Как будто побывал в их шкуре, / Я таю сам, как тает снег, / Я сам, как утро, брови хмурю. / Со мною люди без имен, / Деревья, дети, домоседы. / Я ими всеми побежден, / И только в том моя победа».

Здесь будто нарочно переведены на стихотворный язык слова Михаила Михайловича Бахтина о вечном стремлении русской интеллигенции, неважно, насколько осуществимом: «Тяга, свойственная всем культурным людям, – приобщиться толпе, замешаться в толпу, слиться с толпой, раствориться в толпе, не просто с народом, а с народной толпой, толпой на площади...».

Отметим – в частности, ради разговора, предстоящего в следующей главе: не с народом как историко-культурным понятием, а именно с толпой, с живой массой, которая при случае (и вот в чем опасность этой тяги, Пастернака с его высочайшей духовной организацией миновавшая, слава Богу) может быть не только людьми, поднявшимися в атаку или выстроившимися в очередь к тюремному окошку. Может – и «трудовым коллективом», единогласно присягающим очередному вождю или голосующим за казнь неведомых ему «врагов народа»...

Странно (и не странно), что апология растворения в мире как вершины единения с ним вызывает в памяти стихи другого поэта, даже противостоящего Пастернаку – по судьбе, по поэтической эволюции, по постоянному самоощущению. Осипа Мандельштама.

В книге *Zoo* Шкловский пророчил Пастернаку: «Счастливый человек. Он никогда не будет озлобленным. Жизнь свою он должен прожить любимым, избалованным и великим». Не сбылось, что не отменяет правоты слова «должен» – такова природа таланта, настроенного на счастье, – и вот уж чего нельзя сказать о Мандельштаме, который отнюдь не явился на свет изначально счастливым, предрасположенным к счастью. «Косноязычье рожденья», «знак зиянья» – вот с чем, по его же словам, входил в мир этот отпрыск вполне благополучной семьи торговца кожами, мучительно изживая сознание изгойства, исторической неполноценности, культурной незаконнорожденности. И изжил, может быть, полнее всего в стихотворении *Ламарк* (1932), в отличие от пастернаковской апологии развоплощение – страшно. Отсюда и кажущаяся странность сопоставления.

Вначале стихи поведут речь о прославленном натуралисте, располагавшем все сущее по принципу лестничной иерархии: от



Бога к человеку, от человека – к четвероногим, птицам, рыбам, змеям, до низших организмов, до камней и земли. Речь – восторженную: «пламенный Ламарк», «за честь природы фехтовальщик». Но затем воображение поэта заставляет «подвижную лестницу Ламарка» – подобно, сказали бы мы, эскалатору – опускать его самого все ниже, ниже и ниже: «К кольцецам спущусь и к усоногим, / Прошуршав средь ящериц и змей, / По упругим сходяням, по излогам, / Сокращусь, исчезну, как Протей».

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данте, – скажет Мандельштам прозой, в *Путешествии в Армению* (1923). – Низшие формы бытия – ад для человека». И стихотворное нисхождение, в котором Ламарку и вправду отведена роль тени Вергилия, в *Божественной комедии* сопровождающего самого Данте, – в самом деле есть спуск в ад, где все обезличены, все безымянны, все в этом страшном смысле равны: «Роговую мантию надену, / От горячей крови откажусь, / Обрасту присосками и в пену / Океана завитком вопьюсь. / Мы прошли разряды насекомых / С наливными рюмочками глаз. / Он сказал: природа вся в разломах, / Зренья нет – ты зришь в последний раз. / Он сказал: довольно полнозвучья, / Ты напрасно Моцарта любил: / Наступает глухота паучья, / Здесь провал сильнее наших сил».

Будто угадан собственный конец того, кому через шесть лет придется несколько дней провалиться бесхозным трупом на лагерной свалке, прежде чем лечь в общую яму среди прочих «людей без имен». Или «знак зиянья» разросся до масштабов апокалипсиса, который в реальности, неведомой Мандельштаму, будет готов превратиться в бесповоротность атомного финала, ядерной зимы?..

Что бы там ни было, и здесь – *прекрасный* демократизм.

Ад, преисподняя в воображении человека – всегда средоточие самого противоестественного. Отъятие самого необходимого. В апокалипсисе Мандельштама – не эгоцентрическая обделенность чем-то особенным, отличающим особь от особи, выделяющим ее из массы. Нет, просто – нормальным. Речь не о самом гениальном Моцарте, но о тех многих, в сущности, всех, кому не заказано слушать и любить Моцарта. Не об обладателе сверхзрения (по-пушкински: «Отверзлись вещи зеницы...»), а о всяком, кому дано «зреть».

То есть мандельштамовский ад – общий. Всечеловеческий. Даже на дантовский с его иерархическими кругами, но ад, которого не заслуживает никто.

И все же: демократизм – не слишком ли опрометчиво сказано применительно к поэту, как считается, смутному, зашифрованному, над толкованием строчек которого спорят-сражаются мандельштамоведы? И чем дальше от *Камня* (1913), классически, классицистически ясной первой книги, – тем зашифрованнее, смутнее.

Путь Мандельштама вообще противоположен схеме, согласно которой должен развиваться всякий русский поэт. Как и развивались сложные, «трудные» смолоду Пастернак или Заболоцкий. У Мандельштама – все как есть наоборот.

Вот *Камень*: «Над желтизной правительственных зданий / Кружилась долго мутная метель, / И правовед опять садится в сани, / Широким жестом запахнув шинель. / ...А над Невой – посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина! / И государства жесткая порфира, / Как власяница грубая, бедна». И вот сборник *Tristia* (1922): «Я научился вам, блаженные слова: / Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита....». «Все перепуталось, и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея». «Я так

боюсь рыданья Аонид, / Тумана, звона и зиянья».

Юрий Тынянов писал, что Мандельштам «больше, чем кто-либо из современных поэтов, знает силу словарной окраски, – он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов. Оттенками для него важен язык...». А молодой и почтительный друг Мандельштама Семен Липкин однажды, не выдержав, робко взбунтовался против пренебрежения к собственному смыслу и предпочтения, отданного оттенкам. Спросил, почему в стихотворении 1917 года о супруге Одиссея сказано: «... Не Елена, другая – как долго она вышивала?». Пенелопа ведь не вышивает, а ткёт, чтобы затем тайком распустить сотканное.

«Мандельштам рассердился, губы у него затряслись.

– Он не только глух, он глуп, – крикнул он Надежде Яковлевне.

Я эту историю, – продолжает Липкин, – рассказал через много лет Ахматовой, и она стала на мою сторону. «В ваших словах был резон. Он не хотел исправить из упрямства».

Но так ли, думаю я теперь? Поэтика Мандельштама зиждилась на тогда мне неизвестных, да и сейчас не всегда мне ясных основаниях».

Между прочим, два поэта, тот же Липкин и Арсений Тарковский, в разной степени связанные с Мандельштамом (первый – биографически, второй – зависимостью поэтической манеры), словно бы расщепили то сложное единство, которое представляет его поэзия. Липкин ближе к беспощадности *Ламарка*; например, в стихотворении *Зола* (1967), где так называемый «лирический герой» совершает путь, обратный тому, что совершен в мандельштамовском стихотворении: от «лагерной пыли» к жизни и солнцу. Сохраняя при этом самоощущение смертника: «Я был остывшею золой, / Без мысли, образа и речи, / Но вышел я на путь земной / Из чрева матери – из печи. / Еще и жизни

не поняв / И прежней смерти не оплавав, / Я шел среди баварских трав / И обезлюдевших бараков. / Неспешно в сумерках текли / «Фольксвагены» и «мерседесы», / А я шептал: «Меня сожгли. / Как мне добраться до Одессы?».

А Тарковский, долго выбиравшийся из объятий цепкого мандельштамовского влияния (чем при единственной встрече с кумиром привел того, не терпевшего своих эпигонов, в раздражение), если с чем и сопоставим в своих лучших стихотворениях, так, может быть, со *Щеглом* (1936) из *Воронежских стихов*: «Мой щегол, я голову закину – / Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жестк в зрачке твоём? / Хвостик лодкой, перья черно-желты, / Ниже клюва в краску влит, / Сознаешь ли – до чего щегол ты, / До чего ты щеголовит?».

Поразительно. В ссылке, за два года до гибели, ясно предвидимой, Мандельштам ищет в «птичке Божией» собеседника, который мог бы сказать о мире нечто лучшее, чем сейчас может он сам: «Так ли жестк?...». Он еще надеется объяснить колючесть и жесткость мира ущербом собственного зрения, – так в работе *Разговор о Данте* (1933) он писал, что забота великого итальянца была в том, чтобы «снять катаракту с жесткого зрения».

И – вот Тарковский, нашедший свою манеру и оставшийся душевно родственным автору *Щегла*; стихотворение *Верблюд* из сборника *Вестник* (1969): «На длинных нерусских ногах / Стоит, улыбаясь некстати, / А шерсть у него на боках / Как вата в столетнем халате. / ...Горбатую царскую плоть, / Престол нищеты и терпенья, / Не щедрый пустынный-Господь / Слепил из отходов творенья. / ...Привыкла верблюжья душа / К пустыне, тюкам и побоям. / А все-таки жизнь хорошо, / И мы в ней чего-нибудь стоим».

«Точильным камнем русской поэзии» щедро назвал Мандель-

штам Маяковского; для Тарковского и Липкина такой камень, обтачивающий их индивидуальности, – он сам. И любопытно, как несхоже предстает его непосредственный облик, по-разному мифологизированный, у обоих поэтов.

У Тарковского, имевшего простительную слабость фантазировать насчет своих – небывших – встреч с Мандельштамом, речь как раз об одной из таких, из вымышленных: «Эту книгу мне когда-то / В коридоре Госиздата / Подарил один поэт; / Книга порвана, измята, / И в живых поэта нет. / ...Гнутым словом забавлялся, / Птичьим клювом улыбался, / Встречных с лету брал в зажим, / Одиночества боялся / И стихи читал чужим». Не в укор этим сильным стихам, образ как раз таков, что вполне может возникнуть из чужих рассказов. Он – квинтэссенция тривиального представления о Мандельштаме, и если добавим, что образ примитивизирован, то опять же без укоризны. Тут не «примитивность», а «примитив», вроде картин Пиросмани или *Таможенника* Руссо: не неповторимая индивидуальность, а то, чему ты и сам способен уподобиться. «Так и надо жить поэту. / Я и сам сную по свету, / Одиночества боюсь...».

Впрочем, ведь и трезвейший Липкин, оставивший о Мандельштаме обстоятельные воспоминания, предпочел миф, воспроизводящий один из слухов о его лагерной судьбе, – о нем, читавшем (прямо сцена из Шиллера! Из Гюго!) блатным сонеты Петрарки по-итальянски: «За последнюю ложку баланды, / За окурок от чьих-то щедрот / Представителям каторжной банды / Политический что-то поет. / Он поет, этот новый Овидий, / Гениальный болтун-чародей / О бессмысленном апартеиде / В резервацыи воров и блядей» (*Молдавский язык* (1962)). Не чересчур ли красиво по сравнению с тем, что вспомнил солагерник Мандельштама? «...Я заметил, что бьют какого-то щупло-

го маленького человека... Спрашиваю: «За что бьют?». В ответ: «Он тянул пайку». Я спросил, зачем он украл хлеб. Он ответил, что точно знает, что его хотят отравить... Кто-то сказал: «Да это сумасшедший Мандельштам!». Но, как видно, не зря в своей прозе, в повести *Декада* (1983), Липкин скажет: «Врут учебники, врут газеты, только миф – правда». Поэт хочет воспринимать поэта лишь в области мифа, на уровне мифа, синоним которого – искусство.

Итак, «не всегда мне ясные, – сказал тот же Липкин об опорах поэтики Мандельштама, тут же, однако, невольно предложив ключик к «шифру». Вспомнив и прокомментировав строки из *Камня*: «У Чарльза Диккенса спросите, / Что было в Лондоне тогда: / Контора Домби в старом Сити / И Темзы желтая вода». «...Дальнейшие строки этого раннего стихотворения, – таков комментарий, – вовсе не пересказывают какой-то определенный роман Диккенса... но все стихотворение в целом рисует скорее наше восприятие диккенсовской Англии, нежели саму диккенсовскую Англию...».

Так и есть. «Скорее... восприятие», – но важно, чье именно. Покуда – «наше». Не сугубо индивидуальное, а соборное, что вообще характерно для *Камня*, книги, конечно, уже отмеченной мандельштамовским своеобразием, но населенной образами русской истории, архитектуры, литературы, в той или иной степени зримыми для всех, внятными всем. Но далее Мандельштам, уходя от своей – нет, повторим: «нашей» – смысловой ясности, заберется в дебри и кущи, из которых не всегда сыщешь выход. Что не означает, будто его нет.

Возьмем *Ласточку*, стихотворение из *Tristia*, содержащее самую, пожалуй, невнятную из процитированных нами строк. «Я слово позабыл, что я хотел сказать. / Слепая ласточка в чер-

тог теней вернется / На крыльях срезанных, с прозрачными играть. / В беспамятстве ночная песнь поется». И – то самое: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья. / Я так боюсь рыданья Аонид, / Тумана, звона и зиянья». «Аониды» ничуть не загадочны; это – музы. Но что означают три последних слова в стихах, полных ужаса неуслышанности, непонятости, невоплощенности, где и Стикс, река в царстве мертвых, и загробная тишина («Не слышно птиц. Бессмертник не цветет»)?

«Туман» (начинаем догадываться) – то, что застилает взор? Возможно. Или туман забвенья, предсмертный туман – в любом случае то, чьи эмоциональные границы достаточно определены. «Зиянье»? Но уж это образ, с детства мучивший Мандельштама: «Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зиянья и между мною и веком провал, ров...». Наконец, «звон». Погребальный? Может быть. Но дело в том, что все эти догадки необязательны.

Соображаем, дочитав стихи и продолжая в них вслушиваться. Это самое слово, «звон», по звучанию своему – как бы срединное, связующее «туман» с «зияньем». В его «з» и «н» еще откликается «туман» и уже нарождается «зиянье». И вдруг оказывается, что именно это слово, логическое обоснование которого в данном контексте наиболее зыбко, предположительно, – оно и завладевает строкой. Черета согласных, не считая, понятно, глухого начального «т», создает словно бы физически ощутимую иллюзию звона: м – н – з – в – н – з – н... Мы слышим, почти осязаем, как этот неясный для нас «звон», слово, которое вместе с эмоционально значимыми словами «туман» и «зиянье» вправлено, вплавлено в неразделимый, только в этом соединении и существующий ряд, – это слово тем самым ушло, отклю-

чилоь от своего прежнего словарного значения. А мы начисто избавлены от необходимости гадать, что ж это, наконец, за звон, погребальный или благовествующий. Важно одно: слово обрело особую жизнь внутри стиха.

А дальше... Дальше Мандельштам, оставив позади поэтику *Камня*, открытую всем или многим, обретя в книге *Tristia* способность создавать, как сказал о нем Юрий Тынянов, «новый смысл», идет и приходит в конце концов к ясности. К гармоничности. Даже – к простоте. Но уже не к «нашим», а опять-таки только и исключительно к своим. Приходит к *Ламарку*. К *Щеглу*. К *Батюшкову* (1932), где набросан несомненный автопортрет, – недаром Н. Я. Мандельштам говорила автору этой книги, что, если б нашла «Оськину» могилу, то написала бы на надгробной плите две строки из этого стихотворения: «Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык».

Хотя значимы – именно в смысле косвенного выражения собственной сущности – и другие строки из *Батюшкова*, о Батюшкове: «Наше мученье и наше богатство, / Косноязычный, с собой он принес / Шум стихотворства и колокол братства / И гармонический проливень слез».

Колокол *братства!*..

Не должно показаться чрезмерно назойливым замечание, что помянутый демократизм как решительное отсутствие снобизма, как стыдливость от сознания своей элитарности и стремление быть непременно понятым («Читателя! советчика! врача! / На лестнице колючей разговора б!» – не просьба, а вопль Мандельштама) вообще природное свойство русской словесности.

Правда, у Марины Цветаевой сам образ ее одиночества и бездомности, навеянный пока что еще безмятежным зрелищем еврейского квартала в Праге («Гетто избранничеств! Вал и ров... /



В сем христианнейшем из миров / Поэты – жида!») будет до очевидности горделив. Ведь гетто – «избранничество», а не «изгнанничество», такое, на которое – даже притом, что избранность часто приводит к изгойству, – жаловаться столь же бессмысленно, как на само по себе поэтическое призвание. Потому соборный портрет неизбранных, тех, кто за валом и рвом, может быть исступленно презрительным: «Кто – чтец? Старик? Атлет? / Солдат? – Ни черт, ни лиц, / Ни лет. Скелет – раз нет / Лица: газетный лист! / Которым – весь Париж / С лба до пупа одет. / Брось, де-вушка! / Родишь – / Читателя газет» (*Читатели газет*, 1935). И за что это презрение? К кому? К людям, у которых нет сил и потребности поднять глаза выше газетного листа? Только за это?..

Дурной тон – умиляться простоте и демократизму великих, как несправедливо видеть и в цветаевской инвективе «обывателю» одно лишь высокомерие, а не боль. И все же когда Ахматова с удовольствием рассказывает, как больничная санитарка сказала ей: «Ты, говорят, хорошо стихи пишешь», пояснив, откуда такие сведения: «Даша, буфетчица, говорила», это не оторвать от строк 1961 года, взятых эпиграфом к *Реквиему* (1935–1940): «Нет, и не под чуждым небосводом, / И не под защитой чуждых крыл, / Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был».

Общеизвестно: Цветаева и Ахматова – антитезы. Даже как бы предводительницы двух лагерей, сгруппировавшихся вокруг их мощных фигур, и Цветаева с неменьшим, чем Ахматова, правом (даже и бóльшим, учитывая преобладание поэтесс-цветаевок, зараженных ее наркотическим влиянием) могла бы сказать словами ахматовской *Эпиграммы* (1958): «Я научила женщин говорить... / Но, Боже, как их замолчать заставить!».

Сказано – хотя бы наполовину – в шутку, и заставить замол-

чать хочется, понятно, не всех. Уж не Марию Сергеевну Петровых (1908–1979), одну из муз Мандельштама, вдохновившую его на создание, как считала ее подруга Ахматова, «лучшего любовного стихотворения 20 века» – *Мастерица виноватых взоров...* (1934). Впрочем, по суждению той же Ахматовой, и автора одного из шедевров лирики нашего времени: «Назначь мне свиданье на этом свете, / Назначь мне свиданье в двадцатом столетье» (1953). Не Наталью Васильевну Крандиевскую (1888–1963), к сожалению, – хотя кто, кроме нее, способен решить, надо ли тут сожалеть или радоваться, – за годы семейной жизни с Алексеем Толстым почти забросившую свой кроткий лирический дар. Правда, воспрянувший в результате разлуки. Не Ксению Александровну Некрасову (1912–1958), «Хлебникова в юбке», ни на кого не похожую ни в поэзии, ни в быту, где ее принимали за юродивую.

И т. д. – не обойдя Инны Львовны Лиснянской (р. 1928), поэтессы уникальной именно в том смысле, что она будто бы вознамерилась заполнить явственную пропасть между Цветаевой и Ахматовой. Цветаевка по открытости темперамента, имеющая право повторить за Цветаевой: «Я любовь узнаю по боли», Лиснянская прошла путь к Ахматовой как антиподу Марины Ивановны в отношении сдержанности в изъятии чувств. Ушла от дисгармоничности, от безмерности к мере, к гармонии, не утратив внутреннего – до страсти, до дрожи – накала: «Я и время – мы так похожи! / Мы похожи, как близнецы, / Разноглазы и тонкокожи... / Ну, скажи, не одно и то же / Конвоиры и беглецы?! / ...Преимущества никакого / Ни ему не дано, ни мне, / Лишены очага и кровя, / Мы бежим, как за словом / В обезумевшей тишине» (1971).

Что касается «мерь» и «безмерности», выглядящих как глав-

ные опознавательные знаки Ахматовой и Цветаевой, то это, во-первых, из цветаевской декларации *Поэт* (1923): «Что же мне делать, певцу и первенцу, / В мире, где наичернейший – сер? / Где вдохновенье хранят, как в термосе! / С этой безмерностью / В мире мер?!». Во-вторых, из комментария дочери Марины Ивановны Ариадны Эфрон, как раз и использовавшей стихи для контрастного сопоставления: «...М. Ц. была безмерна, А. А. – гармонична; отсюда разница их (творческого) отношения друг к другу. Безмерность одной принимала (и любила) гармоничность другой, ну, а гармоничность не способна воспринимать безмерность...».

Не совсем так. «Безмерность» как раз ревновала: посвятив в 1916 году Ахматовой сразу одиннадцать (!) восторженных стихотворений, после Цветаева охладела и морщилась: «Старо, слабо». И куда точнее диагноз, поставленный цветаевской «безмерности» мужем Марины и отцом Ариадны Сергеем Эфроном (пусть он-то ведет речь о житейском, сетуя на измены жены): «М. – человек страстей... Отдаваться с головой своему урагану – для нее стало необходимостью, воздухом ее жизни... Кто является возбудителем этого урагана сейчас – неважно. Почти всегда... вернее, всегда, все строится на самообмане. Человек выдумывается, и ураган начался. Если ничтожество и ограниченность возбудителя урагана обнаруживается скоро, М. предается ураганному же отчаянию».

Такая зависимость от своих гиперболических чувств, невыносимая для других, но прежде всего для себя, – суть цветаевской поэзии. «Воздух ее жизни», говорит Сергей Эфрон, хотя тут, скорее, его трагическая нехватка. «О черная гора, / Затмившая – весь свет! / Пора – пора – пора / Творцу вернуть билет. / Отказываюсь – быть. / В Бедламе нелюдей / Отказываюсь – жить. / С волками площадей / Отказываюсь – выть».

Повод для отчаяния конкретен: немецкая оккупация Чехословакии в 1939 году. Но готовность к отчаянию постоянна. Цветаева – истинная отказница, в которой всегда перевешивают страдание, отрицание, действительно безмерные. Вплоть до того, что двестише, которое венчает собою стихотворение 1934 года *Тоска по родине!*...: «Но если по дороге куст / Встает, особенно – рябина...», – это потрясающее душу двестише предварено тридцатью восемью строками, яростно отрицающими возможность тоски. Доказывающими, что она – «морока», да еще «давно разоблаченная»: «Не обольщусь и языком / Родным, его призывом млечным. / Мне безразлично, на каком / Непонимаемой быть встречным! / ... Так край меня не уберег / Мой, что и самый зоркий сыщик / Вдоль всей души, всей – поперек! – / Родимого пятна не сыщет! / Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все – равно, и все – едино...».

Лишь после этого: «Но если по дороге куст...».

Такая странная мысль: а если бы, не приведи Бог, сердце остановилось на тридцать восьмой строке, если бы рука не успела вывести тридцать девятую, – что бы тогда мы сказали об этих стихах? Что они – утверждение бездомности и безродности?

Не сказали бы. Отрекаясь от родного языка, взять да и назвать его «млечным» (детское, сладкое воспоминание!) – значит явить тоску самым убедительным образом. И все же написанное до – воплощено, пережито. Даже и пережато, сгущено, сублимировано. Основная – не только по объему, по страстности – часть стихотворения посвящена отталкиванию, отторжению, дисгармонии.

Гармония, чтобы ее оценили, нуждается в контрасте – так Пушкин оттенялся трагическим Баратынским, скептическим Вяземским, буйным Денисом Давыдовым (не Дельвигом же, сво-

ей светлой тенью). Корней Чуковский, сказавший в статье 1921 года о «неумолимом аскетическом вкусе» Ахматовой, сделал это в сопоставлении с Маяковским. Мог бы – и с Цветаевой.

Больше того. Многолетняя недооценка поэзии Ахматовой имеет одной из причин (не главной, учитывая такую малость, как существование советской власти, но все же одной из них) как раз «гармоничность» и «меру»; опять-таки можно вспомнить позднего Пушкина, укачавшего «гладкостью» своих современников, каковые воспрянули с приходом искрометного Бенедиктова. Ведь не только же негодяй-критик Виктор Перцов сказал об Ахматовой уже в 1925-м: «Мы не можем сочувствовать женщине, которая забыла вовремя умереть». Двумя годами позже не кто-нибудь, а Евгений Замятин заявлял на пике собственного успеха, что если она «когда-то писала какие-то там стишки, то разве это настоящее, писательское? ...Разве можно принимать ее всерьез?». Так что хамство Жданова и Постановление 1946 года Ахматову ударило, но не могло удивить.

Между прочим, Чуковский долго каялся, что помянутая статья *Ахматова и Маяковский* по его неосторожности – что, правда, в 1921-м предполагаться еще не могло – навредила Анне Андреевне. «Кому надо» запали в память слова критика:

«Похоже, что вся Россия раскололась теперь на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетия. И одни ненавидят других.

Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их».

Разумеется, речь не шла о враждебности личной. Ахматова в 1940-м посвятила «горлану-главарю» почтительное стихотворение, правда, названием – *Маяковский в 1913 году* – подчеркнув, что имеет в виду его досоветского. «Владим Владимыч»

любил в быту повторять ахматовские строки, хотя и маскировался иронией. Тем не менее – да, раскол очевиден, и в некотором, учитывая дальнейшее – не в политическом смысле, Ахматова по одну сторону пропасти, Маяковский и Цветаева – по другую.

В 1956 году, предваряя публикацию стихов Цветаевой в сборнике *Литературная Москва* и соблюдая тактическую осторожность, Эренбург объяснял причину ее эмиграции: «Ее восхищала вольница Степана Разина, но, встретившись с потомками своего любимого героя, она их не узнала».

Скорее, наоборот: узнала. Ужаснулась. И лишь потом, за границей, лишившись возможности узнавать, видеть в лицо, опять принялась фантазировать. Впрочем, «вторая реальность» у нее всегда подменяла первую – в точности как с возлюбленными, когда «все строилось на самообмане». Например, приключившаяся в 1934 году гибель ледокола *Челюскин* и спасение челюскинцев, катастрофа, вызванная советским шапкозакидательством, но превращенная пропагандой в триумф социализма, – даже это выглядело для Цветаевой доказательством, что на родине, вот где кипит настоящая жизнь: «На льдине (не то / что – черт его – Нобиле!) / Родили дитё / И псов не угробили... / И спасши (мечта / Для младшего возраста!) / И псов и дитя / Умчали по воздуху».

А потому: «Сегодня – да здравствует / Советский Союз!».

Стихи не по-цветаевски плохие, но «младший возраст», не могущий жить без лубочной романтики, – замечательная проговорка.

Ахматова всегда была взрослой. А «мера» и «гармония» – понятия, далеко выходящие за пределы одной лишь поэтики. Даже – за пределы одного лишь искусства.

Питерский прозаик и мемуарист, мастер рассказа Израиль Моисеевич Меттер (1909–1996) сравнил Ахматову, так много и

так многих терявшую, с королем Лиром, отметив ее способность «все потерять – и остаться королевой». «Неторопливое величие духа», – формулирует он, вот чем она «заслонила от оскорбительной беды». Да она сама в *Реквиеме*, словно легитимно-монаршим вердиктом, определяет место своего возможного памятника: «А если когда-нибудь в этой стране / Воздвигнуть задумают памятник мне, / Согласье на это даю торжество...».

Не королевский ли жест?

«...Но только с условием – не ставить его / Ни около моря, где я родилась: / Последняя с морем разорвана связь, / Ни в царском саду у заветного пня, / Где тень безутешная ищет меня, / А здесь, где стояла я триста часов / И где для меня не открыли засов. / Затем, что и в смерти блаженной боюсь / Забыть громахание черных марушь. / Забыть, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь».

Природная пушкинианка, поистине дитя гармонии, на которое дисгармония жизни навалилась в той степени, что и в страшном сне не могла привидеться ни Баратынскому-трагику, ни ипохондрику Вяземскому, Ахматова до конца осталась верна светоносной гармонии. И мало того.

Парадоксальным образом... Хотя что ж здесь за парадокс? Напротив, естественным образом для поэта – для такого поэта – сама бедственная судьба, сама трагическая реальность общего ада не перенастроили ее лиру, а обогатили нотами сострадания и сопричастности. Не сужая, а расширяя область любви. «Из-под каких развалин говорю, / Из-под какого я кричу обвала, / Как в негашеной извести горю / Под сводами зловонного подвала. / Я притворюсь беззвучною зимой / И вечные навек захоплю двери. / И все-таки узнают голос мой. / И все-таки опять ему поверят (*Надпись на книге*, 1959).

## Без кого народ не полный

В чем следует обвинить писателя, рассчитывая его уничтожить?

«Таких героев, которые были бы типичны, несли в себе основные черты характера советского народа, наиболее полно выражали сущность его, нет в романе *За правое дело*... Образы советских людей в романе *За правое дело* обеднены, унижены, обесцвечены». Цитата из статьи Михаила Бубеннова, как помним, не только одобренной, но практически заказанной Сталиным.

Советский народ – как многомиллионноголовое божество, которое никто не видел воочию, но каждый обязан воспринимать как нечто реальное и идеальное в то же время. Божество, чем невидимее, тем материальнее, – до такой степени, что его именем можно непосредственно миловать и карать: «Советский народ принял и полюбил такие произведения, как... Советский народ с гневом отверг...». И Гроссман, может быть, как никто, показавший *человека* на войне, подвергается гражданской казни, по случайности избежав физической, а его хулитель, бездарнейший романист Бубеннов читает о себе в день своего юбилея: «Его книги – художественная летопись истории борьбы и побед нашего народа».

Но вот что писал Мандельштам в своей уникальной, отча-



янно-бешеной *Четвертой прозе* (1930): «У нас есть библия труда, но мы ее не ценим».

О чем речь? Понятно, что Мандельштам не мог иметь в виду ни гладковского *Цемент*, ни шагиняновской *Гидроцентрали*, вообще ни одного из производственных романов, и существовавших, дабы воспевать труд как главную функцию строителя коммунизма. А все же неожиданно: «Это рассказы Зоценки. Единственного человека, который нам показал трудящегося, мы втоптали в грязь. Я требую памятников для Зоценки по всем городам и местечкам или, по крайней мере, как для дедушки Крылова в Летнем саду».

Говоря о грязи, предвидел ли *такую* Осип Эмильевич? «Кто такой Зоценко?.. Пошляк... Его произведения – рвотный порошок... Возмутительная хулиганская повесть... Отщепенец и вырождок... Пакосточник, мусорщик, слякоть... Человек без морали, без совести». Тезисы доклада Жданова на собрании ленинградских писателей, где и Ахматова, как известно, была объявлена помесью «монахини» и «блудницы».

Сталин, чьи слова в адрес Зоценко, как утверждают, всего лишь воспроизвел его подручный, в 1931 году не столь экспрессивно, но отчетливо отозвался и о комедии Николая Эрдмана *Самоубийца*, совсем не случайно вспомнившейся в связи с Зоценко. «Пустовата и даже вредна», – в письме к Станиславскому (что, возможно, определило сдержанность тона) оценил комедию вождь. Впрочем, арест автора показал, что скорее – вредна.

Первая из двух знаменитых эрдмановских пьес, *Мандат*, была, как водилось тогда, антимищанской. То есть там было обо что уколоться бдительному цензору, – например, о реакцию на намерение героя вступить в большевистскую партию: «– А вдруг,

мамаша, меня не примут? – Ну что ты, Павлуша, туда всякую шваль принимают», – но, в общем, звучал уверенный смех победителей. Как в комедиях Маяковского.

А *Самоубийца*... Вот небывалый случай, когда в пределах одного произведения происходит не просто преобразование замысла (для творческого процесса – дело естественное), даже не кардинальный его пересмотр (тоже бывает, но, как правило, на уровне черновиков). Происходит постепенное восхождение автора на принципиально иной уровень миропонимания.

Семен Подсекальников, безработный обыватель, в начале – истерик, зануда, из-за куска ливерной колбасы выматывающий из жены душу; ничтожество, почти настаивающее на своем ничтожестве. И когда возникает идея как бы самоубийства, она – именно «как бы», фарсово почудившаяся перепуганной супруге. Да и фарс-то – фи! – грубоват. Подсекальников отправляется на кухню за вожделенной колбасой, а его стерегут у запертой двери коммунальной уборной, опасаясь, что он там стреляется, и тревожно прислушиваясь к звукам совсем иного характера.

Даже когда все повернется серьезней, когда затюканный мешанин допустит всамделишную возможность ухода из жизни, балаган не закончится. Разве что сарказм будет переадресован. Начнется огульное осмеяние тех, кто вознамерился заработать на смерти героя, самоутвердясь за его счет или надеясь получить политическую выгоду, – так называемых «бывших». Попа. Мясника-черносотенца. Писателя. «Гнилого интеллигента». И т. д. Не сказать, будто они прямо сошли с агитплакатов РОСТА (Российского телеграфного агентства), но – близко к тому. Когда в начале 80-х Сергей Михалков возьмется «оцензурировать» комедию, дабы дать ей возможность появиться на сцене брежневского СССР, он, в согласии с собственной идеологией, но без

чрезмерных насилий над текстом – в том-то и штука! – превратит эрдмановского писателя в подобие диссидента.

И вдруг начинает расти Подсекальников.

Сперва лишь в своих глазах: окруженный непривычным вниманием, он стремительно эволюционирует от самоуничужения к самоутверждению, оставаясь ничтожеством. Триумф – его телефонный звонок в Кремль: «Я Маркса прочел, и мне Маркс не понравился». Но затем дорастает до монолога, который могла бы хором произнести вся русская литература, озабоченная сочувствием к «маленькому человеку»:

«Вот я стою перед вами, в массу разжалованный человек... Почему же меня обделили, товарищи? Даже тогда, когда наше правительство расклеивает воззвания «Всем. Всем. Всем», даже тогда не читаю я этого, потому что знаю – всем, но не мне. А прошу я немногого. Все строительство ваше, все достижения, мировые пожары, завоевания – все оставьте себе. Мне же дайте, товарищи, только тихую жизнь и приличное жалованье... Ради Бога, не отнимайте у нас последнего средства к существованию, разрешите нам говорить, что нам трудно жить. Ну хотя бы вот так, шепотом: «Нам трудно жить». ...Дайте нам право на шепот. Вы за стройкой даже его не услышите».

Смех побежденного... Не о Подсекальникове речь – ему вообще не до смеха, а о писателе, сполна, хотя и не сразу, вопреки собственному авангардно-революционному мировоззрению, осознавшем трагизм бытия. Но имеющем силу смеяться.

Словом, пьеса (где, кстати сказать, в момент, когда, кажется, уже невозможно взять нотою выше этого человеческого вопля, нота будет-таки взята и чистейший из интеллигентов покончит с собой: «Подсекальников прав. Действительно, жить не стоит»), – эта невероятная пьеса ухитрилась проделать такой путь.

Сперва – водевиль с запахом балагана. Затем – трагифарс. В финале – трагедия. Созвучная, кстати, самоубийству Есенина: «...Но и жить, конечно, не новей». Значит, не стоит.

Имел ли этот обывательский бунт шанс пробиться на советскую сцену, даже если того добивался не один Мейерхольд, при всей своей революционной экзальтации всегда находившийся в подозрении, но и Станиславский, чья традиционность была формой политической респектабельности?

«Страшнее Врангеля обывательский быт», – сказал Маяковский. И в самом деле, Врангеля оказалось достаточным разбить единожды, а обывателю надо было постоянно обеспечивать «приличное жалованье». И то, чем жалованье можно отоварить: «Когда ему выдали сахар и мыло, / Он стал добиваться селедок с крупной. / ...Типичная пошлость царила / В его голове небольшой».

*Неблагодарный пайщик* (1932) – называется четверостишие Николай Олейникова, и действительно, что за черная неблагодарность! Власть предоставляет «среднему человеку» пай в том, чем сама вправе гордиться: «строительство... достижения... завоевания», а он канючит про крупу и селедку. Являя преступную неперемежность с тех времен, когда парижский плебс горланил накануне бонапартистского переворота: «Хотим режима, при котором едят!».

Неугомонный желудок обывателя не менее враждебен тоталитаризму, чем взыскующий дух интеллигента. И если невольный союз Духа и Брюха давно зафиксирован мировой литературой (как уравнивающие друг друга, нуждающиеся друг в друге Дон Кихот и Санчо Панса, Тиль Уленшпигель и Ламме Гудзак), то в советских условиях этот союз, далеко не всегда осознаваемый, тем более со стороны Брюха, оказался сцементирован равным недоверием «пролетарского» государства. Чью

неприятель поспешили разделить и выразить писатели – чаще своекорыстно, но, случилось, и вполне искренне.

Как, к сожалению, Горький.

«Уже десятки раз, – писал он в статье 30-х годов, словно бы возражая Олейникову, о котором, конечно, был ни сном, ни духом, – воскрес в новых книгах старый знакомый Макар Девушкин и множество прочих «униженных и оскорбленных», но страдающих не столько по Достоевскому, сколько потому, что «папки – мало, яиц – мало, масла – мало».

Такое пренебрежение к «обывателю» и «обывательщине» не было для Горького чем-то новым.

Да, конечно: «Человек – это звучит гордо». Или как в поэме *Человек* (1904): «Вот снова, величавый и свободный, подняв высоко гордую главу, он медленно, но твердыми шагами идет по праху старых предрассудков, один в седом тумане заблуждений... вперед! и – выше! все – вперед! и – выше!». Человек, а точнее, сверхчеловек, по Ницше, чье могучее влияние испытал молодой Горький. Человек, а не люди. Свободная воля, свободный разум. Свободные – от чего?..

Вероятно, со времен Просвещения XVIII века в России не было столь испуганной веры в преображающую силу разума, стало быть, и в интеллигенцию (что так естественно для самоучки, ставшего едва ли не самым образованным или по крайней мере самым начитанным из литераторов своего времени). В антибольшевистских, антиленинских *Несвоевременных мыслях* (1917–1918) Горький пуще всего заступался именно за интеллигенцию, да и в некрологическом очерке *В. И. Ленин* (1924) еще продолжал воспевать ее, называя чуть не единственной движущей силой истории. Ее «ломовой лошадей».

И вот в 1932 году из-под его пера выходят строки: «Работа

интеллигенции всегда сводилась – главным образом – к делу украшения бытия буржуазии... Нянька капиталистов – интеллигенция...» – и т. д., так что неудивительно было прочесть год спустя: «Мы знаем, как быстро она покрылась мешанской ржавчиной. Процесс Промпартии показал нам, как глубоко эта ржавчина разъела инженеров... То же случилось и с литераторами...».

«Вы арестованы», – скажет в финале пьесы *Сомов и другие* (1931) агент ГПУ кучке интеллигентов. При полном одобрении автора.

«Работа интеллигенции всегда сводилась...» – утверждает Горький, словно утратив память. Но в чем он был последователен, так это в неприязни к мужику: «Я плохо верю в разум масс вообще... Меня всю жизнь угнетал... зоологический индивидуализм крестьянства и почти полное отсутствие в нем социальных эмоций...». Это из того же очерка о Ленине, где интеллигенции покуда возносилась хвала, что ж до крестьян, то тут в самом деле – «всю жизнь». Например, когда в 1895 году, в рассказе *Челкаш* увидел мужика Гаврилу (чья жадность противна как всякая жадность, но рождена естественной крестьянской мечтой вложить деньги в хозяйство, отвоевав свою независимость) презрительным взором люмпена Челкаша, в котором, как в обитателях «дна», ему примерещилась сила свободного человека.

Такая, что и аморализм показался несущественным, неопасным, – и не та ли самая сила, освобожденная от «буржуазной морали», почудилась Горькому в Сталине? Даже если Алексей Максимович именовал Иосифа Виссарионовича «могучим человеком», «мощным вождем», а то и «великим теоретиком» не совсем искренне.

Хотя и искренность можно в себе искусственно возбудить. Михаил Пришвин в 1941 году написал в дневнике, подыто-

живая судьбу Горького (и, заметим, это пишет тот, кому знакома мука компромисса): он «должен был представить собой народную совесть в согласии с государственным делом, как было это во время Дмитрия Донского с преподобным Сергием». Но «в отношении к государству литература стала совершенно бессовестной, готовой на все, что закажут и прикажут. ... Что же, спрашивается, после того, если подсчитать все, что сделал Горький, с точки зрения народной совести, герой он и мученик или же самозванец, получивший себе естественный конец?»).

Ставя вопрос по-другому: «если подсчитать все, что сделал Горький» как писатель, то он все же «герой». Во всяком случае уж никак не «самозванец». Что же касается «точки зрения народной совести», то трагическая эволюция Горького не обошлась без воздействия его нелюбви к самому массовому человеку страны. К человеку, всецелую предназначенность для которого ощущал русский интеллигент, потому-то и оставаясь интеллигентом. Гневаясь на него, презирая – все-таки ощущал. Как Толстой. Как Некрасов. Как Чехов.

И – как Михаил Зощенко, которого, кстати, Горький нежно любил: значит, художник, влюбленный в искусство, на этот раз побеждал в нем идеолога? Да. Хотя ведь и Зощенко, казалось, уж так насмешничал над своими «средними людьми», еще называя их: «прочие незначительные граждане с ихними житейскими поступками и беспокойством». А «поступки» очень часто дрянные, и «беспокойство» – постыдное.

«...Что такое значит административный восторг и какая именно это штука? ...Поставьте какую-нибудь самую последнюю ничтожность у продажи каких-нибудь дрянных билетов на железную дорогу, и эта ничтожность тотчас же сочтет себя вправе смотреть на вас Юпитером, когда вы пойдете взять би-

лет... «Дай-ка, дескать, я покажу над тобою мою власть...». Если бы не явно несовременный и достаточно узнаваемый стиль (да, Достоевский, *Бесы*), можно было решить: некто комментирует постоянную коллизию в рассказах Зоценко – преобразование «маленького человека» в маленького чиновника. Даже в маленького тирана.

Монтер (одноименный рассказ, 1927), который осуществляет свою функцию гегемона, обидевшись на администратора, а заодно и на тенора как на фигуру номер один и вырубив в театре свет: «Думает – тенор, так ему и свети все время. Теноров нынче нету!». Что, между прочим, есть предвосхищение фразы, которая, вскорости изойдя из высочайших уст, раз навсегда определит положение индивидуальности в обществе: «У нас незаменимых нет».

Лекпом, попросту – фельдшер (*История болезни*, 1928), с его опять-таки государственным мышлением: «Нет, говорит, я больше люблю, когда к нам больные поступают в бессознательном состоянии. По крайней мере тогда им все по вкусу, всем они довольны и не вступают с нами в научные пререкания».

Банщик (*Баня*, 1924), еще один микровладыка, отказывающийся выдать одежду без номерка (сам бумажный номерок «смылся»): «Это, говорит, каждый гражданин настрижет веревок – полть не напасешься». Во всех случаях – «административный восторг», копирование иерархической структуры общества, и вряд ли ради одной лишь шутки памятный автор в *Голубой книге* (1934), задуманной как «краткая история человеческих отношений», находит для банщика, для «последней ничтожности», историческую аналогию. Грозный диктатор Люций Корнелий Сулла, недовольный, что платный убийца приносит голову не того, кто был «заказан», говорит: «Это каждый на-



стрижет у прохожих голов – денег не напасешься».

«Я никогда не был антисоветским человеком», – писал Зоценко Сталину после ждановского, по сути – именно сталинского погрома. Кривил душою? Ничуть, всерьез полагая, что своим творчеством искореняет «родимые пятна капитализма». «Радостно знать, что он (Николай Заболоцкий. – Ст. Р.) несколько пересмотрел курс своего корабля и теперь не в разладе с современностью. Настоящее искусство, по-моему, не может быть реакционным», – это уже из письма 1936 года к поэту Александру Ильичу Гитовичу (1909-1966). И радость по тому поводу, что Заболоцкий, обвинявшийся партийной критикой во «враждебной пролетариату идеологии», стал на путь исправления, столь же искренна, сколь и наивна.

Однако, вольно или невольно – скорее, последнее, – Зоценко с безыллюзорной жесткостью показал результат посягательства власти и государства на личность. Увы, беспомощную, податливую, отчего так легко возникают перерожденцы, перебежчики из мира «прочих незначительных граждан». «Прочих» – то есть, в сущности, большинства, почти всех, чья «незначительность» есть признак причастности к невыдуманному народу. И Зоценко, защитно уверяющий Сталина, что он не «антисоветский», прав еще и в неожиданном для него самом смысле: те свойства, которые в его персонажах вызывают отвращение или, напротив, жалость, конечно, мечены новыми обстоятельствами, но возникли во времена, когда еще не было коммунальных квартир, трамваев и алиментов. Отсюда аналогия с *Бесами*. А могла бы возникнуть с Расплюевым из драматической трилогии Сухово-Кобылина, с плебеем,доросшим – через осведомительство – до полицейской должности квартального надзирателя. Автор *Дела и Смерти Тарелкина*,

как известно, подозревал в «маленьком человеке», щедро политом слезами русской литературы, немалые и еще далеко не реализованные возможности перерождения в сторону «административного восторга».

И все же...

В *Золотом теленке* Ильфа и Петрова, как помним, Остап со своею свитой поселяется в Вороньей слободке, в этой обывательской клоаке, где мерзки и ужасны все, кроме отсутствующего летчика Севрюгова, героически спасающего каких-то полярников. И который, понятно, не вернется в Слободку: уж ему-то правительство даст квартиру в Москве. Все до единого не заслуживают сочувствия: не только камергер Митрич или князь Гигиенишвили, оба из «бывших», не только черносотенец-дворник Никита, спекулянтка Дуня или псевдоинтеллигент, тунядец Лоханкин, но и «ничья бабушка». О ней не сказано ничего социально компрометирующего, но и она – наследие старого мира, обязанное исчезнуть вместе с ним.

Это и есть *смех победителей*.

Герои Зоценко – как раз «слобожане». Но хотя коммунальные потолки изрядно снижают разворот страстей, в его Вороньей слободке обнаруживаются свой Ричард III, гений интриги, свой скупец Гарпагон, рефлектирующий Гамлет или Дон Жуан: «Такой вообще педант и любимец женщин». А для кухонного буяна инвалида Гаврилыча (*Нервные люди*, 1924) коммунальная битва – и утоление страсти, и роковой исход. Ватерлоо!

*Голубая книга*, главное зоценковское создание, состоящее из разделов *Деньги*, *Любовь*, *Коварство* (вечные темы, вечные двигатели человеческих душ и масс), всякий раз имеет в начале раздела «исторический экскурс», демонстрирующий то, другое и третье в масштабах века Екатерины или уж совсем удаленной

античности. Затем следует заверение вроде такого: «Мы живем в удивительное время, когда к деньгам изменилось отношение. ...Мы отчасти освободились от многих опасностей и превратностей жизни», – а далее повествуется, как некая няня, гуляя с доверенным ей ребёнком, прирабатывает, выпрашивая «под него» милостыню. Как «корыстная молочница» потеряла мужа, пристроив его на время к зажиточной вдовой даме, «зубному врачу О.». Как «некто такой Сисяев. Такой довольно арапистый человек», заболел и решив, что пришел конец, заглатывает тайно хранимые золотые десятки: «...Пущай это золото у меня в брюхе лежит, чем кто-нибудь им воспользуется». Чем не барон Филипп из *Скупого рыцаря*?

Да, масштаб и размах не тот, что у героев Пушкина и Шекспира, но все то, что ими руководило: корысть, страх, жажда власти и т. п. никуда не уходит. Конечно, мельчая, корежась, меняясь, как разительно изменился язык, который Зоценко словно перенял у своих персонажей. О чем сам сказал в книге *Письма к писателю* (1929):

«Обычно думают, что я искажаю «прекрасный русский язык», что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком...

Это не верно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица... Я сделал это, чтобы заполнить хотя бы временно тот колоссальный разрыв, который произошел между литературой и улицей».

Правда, это не совсем так. «Я пишу на том языке...» – да, иначе не удалось бы дать слово непосредственно самому «среднему человеку». Но вот тонкость! Заговорив самолично – как рассказчик-повествователь – языком, «на котором сейчас говорит и думает улица» (забегая немного вперед: не он один, ибо,

по словам Льва Шубина, и речь Андрея Платонова «стремится, как к своему пределу, к речи героев»), Зоценко – как и Платонов! – незаметно преобразил косноязычие «улицы» в стройную речевую систему. Угадав в ней поэтику и даже поэзию.

Последнее не покажется безумным преувеличением, если обратиться к песенной поэзии Александра Галича, годы спустя создавшего свою *зоценкиаду*.

Он, блестящий версификатор, – в то же время не столько сын, сколько пасынок русской стихотворной традиции. Неважно, что сам он упрямо не соглашался с такой степенью полуродства, порою – но не всегда – доказывая родство кровное, и тогда рождались *Гусарская песня* о Полежаеве (1966) или «декабристский» *Петербургский романс* (1968): «...От Синода к Сенату / Как четыре строки!». А все ж не они сделали Галича Галичем, и его истинная традиция – русская проза. В первую очередь – именно Зоценко.

«А утром мчится нарочный / ЦК КПСС / В мотоциклетке марочной / ЦК КПСС...». «Но хором над Егором / Краснознаменный хор / Краснознаменным хором / Поет – вставай, Егор!». Это – Галич. Вот Зоценко:

«Которые были в этом вагоне, те почти все в Новороссийск ехали.

И едет, между прочим, в этом вагоне среди других вообще бабешечка. Такая молодая женщина с ребенком.

У нее ребенок на руках. Вот она с ним и едет.

Она едет с ним в Новороссийск. У нее муж, что ли, там служит на заводе. Вот она к нему и едет.

И вот она едет к мужу»...

И т. д. – еще долго! «И вот она едет в таком виде в Новороссийск. ...Едет она к мужу в Новороссийск. ...И вот едет эта

малютка со своей мамашей в Новороссийск. Они едут, конечно, в Новороссийск...». Не сразу заметишь, что это косноязычие держит повествование со строгостью балладного строя. Сами повторы нужны, как нужен шест идущему через болото. Они – опора нетвердой мысли, и, больше того, даже самозащита от враждебности мира, который сам меняется чересчур радикально и отменяет многое из того, чем привык жить человек. «Средний» – то есть нормальный.

Не сделав свою поэзию словом – и слогом – этого человека, разве написал бы Галич *Вальс Его Величества, или Размышление о том, как пить на троих* (1967)?

«Один – размечает тонко. / Другой – на глазок берет. / И ежели кто без толка, / Всегда норовит / Вперед! / ...Но тот, кто имеет опыт, / Тот крайним стоит всегда. / Он – зная свою отметку, – / Не пялит зазря лицо. / И выпьет он под конфетку, / А чаще под сукнецо». Сама бережливая обстоятельность, с какой изображена дележка бутылки, – не самоцельная точность бытописания; это как бы понятая и прочувствованная именно самозащита «среднего человека» от бедности, от безытности, из которой он готов устроить подобие быта. От абсурда, который хочется упорядочить каким-никаким ритуалом: «Но выпьет зато со вкусом, / Издаст подходящий стон, / И даже покажет знаком, / Что выпил со вкусом он. / ...И где-нибудь, среди досок, / Блаженный приляжет он, / Поскольку культурный дóсуг / Включает здоровый сон».

В результате художественно органичны – и пафос финала, сперва «космический», потом саркастический, и непритворная нежность к «среднему», вся эта достаточно сложная оркестровка, когда поэзия уже не притворяется косноязычием улицы: «Он спит. / А над ним планеты – / Немеркнувший звездный тир. / Он

спит. / А его полпреды / Варганят войну и мир. / По всем уголкам планеты, / По миру, что сном объят, / Развозят Его газеты, / Где славу Ему трубят! / ...Куется Ему награда, / Готовит харчи Нарпит... / Не трожьте его! Не надо! / Пускай человек поспит!».

«Не трожьте», дайте ему «право на отдых», как озаглавлена песня (1965) о «братане», навестившем «братана» в психушке и лишь там нашедшем вожделенный покой. «Право на шепот». На отдельное частное существование – отдельному частному человеку, чью самоценность Андрей Платонов выразит так: «...Без меня народ не полный» (рассказ *Старый механик*, 30-е годы).

Зощенко и Платонов – имена, почти никогда не оказывающиеся в одном ряду, что в высшей степени странно: кто еще из писателей советской поры был так озабочен своего рода сотрудничеством писателя и персонажа (он же – читатель), когда автор будто подслушивает *его* мысли, выражаемые *его* языком?

Историческая повесть Платонова *Епифанские шлюзы* (1927) – о трагической задаче инженера Перри, который не сумел исполнить приказ царя Петра и соединить каналом Дон и Оку (образ того котлована, который бесконечно роют строители социализма в одноименном романе 1930 года), эта сравнительно ранняя повесть писана еще вполне «нормальным» слогом. Как и многие поздние вещи – *Джан* (1935), *Река Потудань* (1937), *Возвращение* (1946; другое название, под которым рассказ подвергся ожесточенному уничтожению, – *Семья Ивановых*). С той существенной разницей, что – тут невозможно не вспомнить эволюцию Мандельштама – эти произведения на новой и высшей стадии обрели ясность и простоту, уже вобрав в себя черты истинно платоновского своеобразия. Но вот цитаты из двух самых знаменитых романов, *Чевенгур* (1929) и тот же *Котлован*; вот,

как принято полагать, наиболее характерное, самое что ни на есть платоновское «вещество» (его любимое слово):

«Никита сидел в кухне волошинской школы и ел тело курицы...». «Лошадь чувствовала благодарность и с усердием вдавливала попутную траву в ее земную основу». «Копенкин пришел в самозабвение, которое запирает чувство жизни в темное место и не дает ему вмешиваться в сметные дела». «Конь разбрасывал теплоту своих сил в следах копыт и спешил уйти в открытое пространство» (*Чевенгур*). «В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда». «Вошев... собирал в выходные дни всякую несчастную мелочь природы как документы беспланового создания мира, как факты меланхолии любого живущего дыхания». Редчайшая самобытность стиля, рискованно граничащая с нарочитым графоманством и советским новоязом, – словно Платонов вправду вступил в соавторство со своими трудно мыслящими и убого выражающимися героями:

«...Чиклин покойно дал активисту ручной удар в грудь, чтобы дети могли еще уповать, а не зябнуть». «Активист улыбнулся с пронизательным сознанием, он предчувствовал, что этот ребенок в зрелости своей жизни вспомнит о нем среди горящего света социализма, добытого сосредоточенной силой актива из плетневых дворов деревень» (*Котлован*).

Хотя Платонов никак не мог сказать о себе зощенковскими словами: «Фраза у меня короткая. Доступная бедным», и он писал языком, пусть не улицы, а, скорее, советского коллектива. Что же мог бы действительно повторить за Зощенко, так это то, что и для него неприемлем «интеллигентский язык, на котором многие еще пишут, вернее, дописывают. До-

писывают так, как будто в стране ничего не случилось».

Однако – случилось: и в стране, и в литературе. Недаром Владимир Набоков сказал, что в словесности советской России вместо русского языка воцарилась «блатная музыка», блатной жаргон, – в чем столько же правды и в то же время неправды, как в памятном нам высказывании, будто великая русская литература кончилась на *Хаджи-Мурате*. Литература – и даже великая – не кончилась, она стала другой. Как у Зощенко. Как у Платонова. Да и как у Бабея – вот уж где разрезвилась «блатная музыка», ставшая-таки языком литературы.

Что до платоновской речи, неповторимо своеобразной и одновременно словно собранной, сложенной из подслушанного в советском быту (или наоборот: услышанной, подхваченной, похищенной, но в переплаве обретшей неповторимость), то ее содержательный смысл замечательно объяснил цитированный нами Лев Шубин. Он вспомнил сцену из *Чевенгура*, где на партконференции некто сидит и бормочет, «думая что-то в своем закрытом уме и не удерживаясь от слов. Кто учился думать при революции, тот всегда говорил вслух...». И дальше: «Человек бормотал себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную – сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог чувствовать его».

Комментарий Шубина:

«Неправильная» гибкость языка Платонова, прекрасное «косноязычие» его, шероховатость, особые, столь характерные для народной речи, спрямления – все это своеобразное мышление вслух, когда мысль еще только рождается, возникает, «примедряется» к действительности. ...Мысль только стремится схватить предмет – это процесс, который еще не завершен...».



Как незавершен, находясь в процессе творения, сам мир в платоновском восприятии. Больше того, как растет, словно бы прорастая сквозь собственные заблуждения и иллюзии, сам писатель: вспомним, что в ранних своих взглядах он был так же наивен и радикален, как его чевенгурцы и строители котлована.

Оттого сказочно-фантастична – и иной быть не может – хроника чевенгурской коммуны, как гиперболический и символический котлован, не просто яма для фундамента конкретного здания, но «маточное место для дома будущей жизни». Оттого сказка мешается с былью, подлинность – с абсурдом. Геройский революционер Копенкин, Ильей Муромцем восседающий на былинном коне по имени Пролетарская Сила, выберет дамой сердца – уже как Дон Кихот Дульцинею – Розу Люксембург, никогда, даже на портрете им не виденную. (Голубая роза немецких романтиков? Почему бы и нет, если командир читает *Приключения отшельника, любителя изящного* Людвига Тика?) В Божьем храме, разумеется, разместился ревком – обычное варварство большевиков-атеистов, но надпись на нем: «Приидите ко мне все труждающиеся...» сохранена как созвучная моменту: «Целиком против капитализма говорит». И т. п. Один мужик, которого кличут Богом, будет питаться «непосредственно почвой», другой от тоски сдружится с тараканом. «Личный человек» Пашинцев превратит дворянское имение в «ревзаповедник», который и станет охранять в рыцарских латах. В обычной колхозной кузне трудится молотобойцем натуральный медведь «с утомленно-пролетарским лицом».

*Чевенгур* – роман странствий и поисков земного рая (что искал и чего жаждал сам Платонов, и революцию воспринявший – снова цитата из Шубина – «как начало царства сознания, которое несет в мир пролетариат»). Центральная взыскующая

натура здесь – «очарованный странник» Саша Дванов, Но вера в скорое осуществление народной мечты о стране млека и меда пронизывает многих и многих: «Утром Шумилин догадался, что, наверное, массы в губернии уже что-нибудь придумали, может, и социализм уже где-нибудь нечаянно получился, потому что людям некуда деться, как только сложиться вместе от страха бедствий и для усилия нужды». Впрочем, Шумилин для того и назначен на пост предгубисполкома, дабы подчинить «нечаянность» большевистской воле, и вот Дванов командируется для поиска и строительства.

Сатира? Ни в коем случае. Это в повести *Город Градов* (1926) возобладает щедринская интонация, и полубезумный бюрократ Шмаков запишет: «Не забыть составить 25-летний перспективный план народного хозяйства – осталось 2 дня». Но над мечтой о Беловодье, Лукоморье, Муравии, о стране Утопии, чем сотни лет тешилось мужицкое сердце, Платонов смеяться не может. Он смеется, а вернее, страдает от абсурдности осуществления мечты.

В *Чевенгуре* и *Котловане* – метафорический конспект истории советского государства с взглядом вперед (массовые репрессии). Чевенгурский уезд – Обломовка, воплощение российской неподвижности; чевенгурцы-обломовцы мирно ждут конца света, пока сама неподвижность не начнет движения в сторону мифологически понятого коммунизма – именно как конца истории. И так же, как главнейший из коммунаров, вдохновенный фанатик Чепурный, уничтожает цветы, эту «явно сволочную рассаду», оставляя лишь социально близкий лопух, – так же из города выгоняют «полубуржуев», в сущности, тех же «средних людей», и ждут пришествия «самодельных людей неизвестного назначения». Без прошлого – с одним только будущим.

А дальше: «Пролетарии и прочие, прибыв в Чевенгур, быстро доели пищевые остатки буржуазии и... уже питались одной растительной пищей в степи. ...Кроме того – неизвестно, наступит ли зима при коммунизме, или всегда будет летнее тепло, поскольку солнце взошло в первый же день коммунизма и вся природа поэтому на стороне Чевенгура». И до тех пор, пока романтики-чевенгурцы не примут смерть от налетевшей из степи банды (уцелеет, как водится, только циничный прагматик, использующий фанатизм исключительно в шкурных своих интересах), они успеют пройти путь к тому, что Евгений Замятин предсказал романом *Мы*, а Достоевский – *Бесами*. К коммунизму казарменному, даже – пещерному.

Словом, неправдоподобной наивностью кажется недоумение Платонова, отчего это *Чевенгур* не хотят печатать, если он сочинял его с «пиететом к революции». Это он, пишущий: «Значит, в Чевенгуре есть коммунизм, и он действует отдельно от людей. Где же он тогда помещается?». Он, у кого революционный матрос стреляет из идущего поезда по жилищам: «...Боялся, что он защищает людей и умрет за них задаром, поэтому заранее приобретал себе чувство обязанности воевать за пострадавших от его руки». Или: «...Такой же странный человек, как и все коммунисты: как будто ничего человек, а действует против простого народа». Но и подобное – плод мучительных размышлений идеалиста, все еще несогласного расстаться с идеализмом, прежде всего – именно коммунистическим.

Но не только коммунистическим.

Саша Дванов, не двойник, но полпред Платонова в *Чевенгуре*, начинает свои странствия, мучимый тайной, которую хотел разгадать его отец, «любопытный рыбак», самоубийца, который «не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтобы

заранее испытать красоту того света». Что для Платонова – не психическая аномалия; ужас смерти входит в ужас жизни как нечто неотъемлемое от нее, как естественное, следовательно, тем самым и не ужасное. Отчего, скажем, можно эпически поведать об обаятельнейшем герое повести *Сокровенный человек* (1927): «Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки». В *Чевенгуре* мастер золотые руки Захар Павлович делает для заболевшего Саши Дванова, своего приемного сына, особо прочный гроб, загодя собираясь каждые десять лет «откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать вместе с ним». А для самого Саши революция – конец света, когда «отец-рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул».

«Дванов догадался, почему большевики-чевенгурцы так желают коммунизма: он есть конец истории, конец времени, время же идет только в природе, а в человеке стоит тоска...».

Платонов был близок идеям философа Николая Федорова, этого идеалистического сверхматериалиста, «русского искателя общего спасения» (слова Бердяева), в котором «достигло предельной остроты чувство ответственности всех за всех». Что и выразилось в известном «проекте» воскрешения всех умерших – без участия мистики, силой техники и науки, достигших необходимого совершенства. Собственно, это прямо высказано в *Котловане* устами инвалида-урода Жачева, возлагающего на науку задачу «воскресить назад всех сопревших людей». Аргумент: «Марксизм все сумеет. Отчего ж тогда Ленин в Москве целым лежит? Он науку ждет – воскреснуть хочет».

Ленин – Лениным, марксизм – марксизмом, но для автора *Чевенгура* и *Котлована* и вождь пролетариата, и учение, кото-

рое тот считал верным и потому всеильным, суть явления из области нематериальной. Как Роза Люксембург для Копенкина. Явления, в преображающую силу которых Платонов упорно хотел верить, даже видя трагикомизм происходящего, а затем, все явственнее, уже абсолютный трагизм обманутой веры, загубленных судеб, обезглавленного народа...

Народа? Все же лучше сказать: людей, зощенковских «с ихними житейскими поступками и беспокойством» или платоновских, озаренных идеей великой утопии и одураченных ее воплощением. Так или иначе, стоит помнить слова Льва Толстого из его письма 1881 года: «Должен сказать, что в последнее время слово это (народ. – Ст. Р.) стало мне так же отвратительно, как слова: церковь, культура, прогресс и т. п. Что такое народ, народность, народное мировоззрение? Это ничто иное, как мое мнение с прибавлением моего предположения о том, что это мое мнение разделяется большинством русских людей».

К Толстому нельзя не прислушаться в той же степени, в какой невозможно всерьез принимать указания бывшего начальства над литературой о «советском характере», о том, каким надлежит изображать «советский народ». И все же был период истории, когда слово «народ» обрело реальные смысл и соборность – вне и помимо политических спекуляций.

Понятно, о каком периоде речь – о Великой Отечественной войне.

## Миф о войне

Справедливо ли включать разговор об Александре Трифоновиче Твардовском (1910–1971) именно в эту главу? Даже притом, что его имя в общественной памяти прежде всего связывается с поэмой *Василий Теркин* (1942–1945). (Как, нельзя не добавить, и с журналом *Новый мир*, чьим редактором дважды назначался Твардовский, – особенно значим и памятен период с 1958-го по 1970 год, пора, можно сказать, героического противостояния агрессивному официозу.) Притом, что и сам поэт признавал: «книга про бойца» – его высшее и знаменитейшее создание; не случайно именно к ней и к ее герою он вернулся в поэме *Теркин на том свете* (первая, запрещенная редакция – 1954, окончательная, многократно улучшенная и наконец напечатанная – 1963). Вернулся, когда новая ступень осознания прошедшего со страной привела от эпики и героики к сарказму.

Итак, справедливо ли?.. Как-никак, Твардовский обычно именовал себя не «военным», а «крестьянским» поэтом. И впервые прославился поэмой *Страна Муравия* (1936), о крестьянстве, которое становилось колхозным, о вековой народной мечте, знакомой и персонажам платоновского *Чевенгура*.

Сам автор, перечитав поэму тридцатью годами спустя, отмечал в рабочей тетради главы, которые «слабы и фальшивоваты», то, что «беспомощно», «натянуто и фальшиво», находя даже

фальшь такой степени, что она вызвала в его самокритической памяти роман Кочетова *Журбины*. Правда, и оговаривая – справедливо, – что «сближение это нестерпимо для меня, – я фальшивил от чистого юношеского сердца, в самоотверженном стремлении обрести «благообразие» в том страшном неблагообразии и распаде деревни».

Признание дорогого стоит. Как и совестливое сознание, мучившее Твардовского всю жизнь, что некогда он согрешил, отвернувшись от своей «раскулаченной» семьи, – не отсюда ли и его всем известная «слабость», не отпускаявшие запои? Тем любопытнее, что в той тетради 1965 года одну из глав *Страны Муравии* он сам признал «изумительной» – и какую именно! «Главу о Сталине».

Как у многих его современников, Сталин был для Твардовского объектом безоговорочной любви – и не такой, как у Пастернака, чьи иллюзии на сей счет были, скорей, головными: интеллигент может заиграться в своих интеллигентских допусках и концепциях, затем отказавшись от них без особенной, рвущей сердце боли. Зато Твардовский отрывал от себя Сталина с болью и кровью: основа природного крестьянина, в свое время слишком многое уступившая ради того, что со Сталиным связано, не давала возможности скорого пересмотра.

Драма Твардовского – а какой большой писатель бывает без драмы, по крайней мере в России? – в том, что он слишком долго был в духовном плену, который, особенно при его самолюбии, казался ему добровольным. Слишком поздно вдохнул воздух свободы. Вот отчего: «Мало! слабо! робко!» – записал Александр Солженицын в книге *Бодался теленок с дубом* (1974) свои впечатления о поэме *По праву памяти* (1969, опубликована в 1987-м), которой Твардовский гордился.

Мало «для 1969 года», добавляет Солженицын, имея в виду политику, а не поэзию. «Слабо» и «робко» для тех времен, когда не только ему, лагернику, но и молодым поколениям той поры, по возрасту менее, чем Твардовский, подверженным иллюзиям, антитеза «хороший Ленин – плохой Сталин» могла казаться наивной. Но тем более искренне освобождение от сталинского гипноза в поэме *За далью – даль* (1950–1960), и если оно уже тогда разочаровывало своей замедленностью, зато радовало, что подобное благодаря Твардовскому, становилось доступным для подцензурной печати. А историк Михаил Гефтер даже видел его достоинство именно в том, что у него не было «легкости отказа от наследия».

Так оно, вероятно, и есть.

Но «глава о Сталине» из *Страны Муравии* в самом деле прекрасна, хотя бы в части своей, и, как ни странно, – внутренней раскрепощенностью (другое дело, что это раскрепощенность искренне любящего человека, обретающего свободу общения со своим кумиром от веры в его превосходные человеческие свойства). «– Товарищ Сталин! / Дай ответ, / Чтоб люди зря не спорили: / Конец предвидится ай нет / Всей этой суетории?.. / И жизнь на слом, / И все на слом – / Под корень, подчистую. / А что к хорошему идем, / Так я не протестую. / ... Теперь мне тридцать восемь лет. / Два года впереди. / А в сорок лет – зажитка нет, / Так дальше не гляди. / И при хозяйстве, как сейчас, / Да при коне – / Своим двором пожить хоть раз / Хотелось мне. / Земля в длину и в ширину – / Кругом своя. / Посеешь бубочку одну, / И та – твоя».

Тут даже бедная рифма «своя – твоя» выражает настойчивость крестьянской надежды пожить *своим* двором...

«... Вот что значит истинная непреднамеренность, – заслужен-



но хвалил пятидесятипятiletний Твардовский себя молодого. – Ведь глава оказалась напечатанной только потому, что в ней Моргунок понимался как темный, смешной в своей психологии «последнего единоличника» мужичонка, – таким и я старался его представить... Но теперь его «смешные» мечтания выглядят исторически вещими... И никто в литературе не говорит так со Сталиным – это единственный случай сближения житейской, мужицкой труженнической мудрости с «догмой» сверху, с «революцией» сверху, по инициативе государственной власти».

Солдат Василий Теркин, разумеется, тоже особенно мил автору своей крестьянской породой; в отличие от Моргунка, даже породистостью, ибо в нем все на уровне простонародного аристократизма: «Ел он много, но не жадно, / Отдавал закуске честь, / Так-то ладно, так-то складно, / Поглядишь – захочешь есть. / Всю зачистил сковородку, / Встал, как будто вдруг подрост, / И платочек к подбородку, / Ровно сложенный, поднес». Но этого, конечно, было бы мало, чтобы, на сей раз, в отличие уже от всей в целом *Страны Муравии*, ни цензурные обстоятельства, ни ограниченность самого сознания Александра Твардовского не помешали создать вещь безупречно цельную. Не нуждающуюся в оправдательных оговорках насчет «текущего момента». Вообще не советскую – русскую!

Это с бдительным осуждением отметил в 1948 году Федор Gladков, сказавший, что Теркин – не советский солдат, а «персонаж всех войн и всех времен». И, со своей стороны, поэму одобрил Иван Алексеевич Бунин, хоть и настроенный в годы войны патриотически, но не забывший большевикам ничего из содеянного с Россией. (Его одобрение стало пожизненной гордостью Твардовского, что маскировалось иронией: «Меня сам Ванька Бунин похвалил!»)

В чем причины *такой* удачи – естественно, не говоря о таланте поэта?

Во-первых, поэма родилась на войне, когда опасная и оттого не демонстрируемая личная свобода (ее еще мог проявить Моргунок, по своей мужицкой наивности говорящий со Сталиным вне иерархических норм) вдруг обрела гармонию с державным духом. В этот раз уж точно как в XVIII веке, чей классицизм вовсе не родствен соцреализму. И во-вторых, была безошибочно выбрана форма «последней русской былины» о «последнем крестьянском богатыре» (замечание Давида Самойлова). Былины – то есть жанра, где вмешательство авторской личности ограничено самой природой его. Произошло приобщение «к последнему акту великой крестьянской трагедии, так мощно завершившейся последней войной», и даже *Новый мир* 50–60-х годов был, говорит Самойлов, в руках Твардовского «продолжением *Теркина*, его темы... *Новый мир* дописывал *Теркина*...». В первую очередь – проза *Нового мира*.

Не странно ли?

Парадоксально – это пожалуй, но странности нет, что сознаешь и с великим почтением, и с печалью, потому что трудно не думать о недоволенности *поэта* Твардовского. А как иначе, если, выходит, «тема», для него – главная, развивалась и продолжалась средствами, где его «я» художника не только вынужденно считалось с гнетущими внешними обстоятельствами, но и само равнялось не столько на полноту самовыявления, сколько на понятие «правды». Стократ почтенное, больше того, вновь скажем: героически отстаивавшее себя вопреки требованиям властей, но...

Об этом, однако, речь впереди. Пока скажем следующее: как поэт Твардовский сделал свой твердый эстетический выбор –

до непримиримости, до нетерпимости. Его кредо: настоящие стихи – такие, которые читают люди, обычно стихов не читающие, воплотилось не только в том, что он отдавал предпочтение поэзии, скажем, Маршака или своего старшего друга Михаила Васильевича Исаковского (1900–1973) перед Пастернаком, Цветаевой, Мандельштамом. А стихи Заболоцкого не только отверг как редактор, но, заметив несогласие автора со своей снисходительно-небрежной оценкой, высмеял и унизил, заставив того расплакаться от унижения. Речь же шла не более и не менее как об уже знакомой нам *Лебеди в зоопарке*, а именно о строчке: «Животное, полное грез»...

Но дело было в отношении не к чужим стихам – тут поэты редко бывают беспристрастными, – а к своим собственным.

Известно, что *Василий Теркин* родился из армейского лубка, в сочинении которого Твардовский принял участие – среди других стихотворцев, отнюдь не бывших ровней ему, – еще во время финской войны. Но задача поэта была не в том, чтобы продолжить начатое, а преодолеть именно лубочную затейливость, лихость и победительность. «Вася Теркин? Кто такой? / Скажем откровенно: / Человек он сам собой / Необыкновенный». Так было. Стало – так: «...Просто парень сам собой / Он обыкновенный». Но превращение «Васи» в «Василия» не совсем завершилось.

Это говорится ничуть не в укор поэме, «былине»: элемент лубочности, понимаемой как простонародно-четкий, да пусть даже и упрощенный взгляд на мир, тут более чем уместен. И само бесконечное балагурство Теркина, уже не Васи, но Василия, и глава, где он из винтовки (!) сбивает вражеский самолет, вплетаются в ткань «последней русской былины» о «последнем крестьянском богатыре», хоть и «обыкновенном», но не более

чем «дедушка Илья», Муромец из баллады Алексея Константиновича Толстого. Тем не менее характерно, что особо драматические строки, как правило, не касаются характера самого Теркина, оказываются за его пределами, – например, глава *Про солдата-сироту*, поистине вызывающая приснопамятные «мурашки». Как, «бездомный и безродный, / Воротившись в батальон, / Ел солдат свой суп холодный / После всех, и плакал он. / На краю сухой канавы, / С горькой, детской дрожью рта, / Плакал, сидя с ложкой в правой, / С хлебом в левой, – сирота».

Жалость к воюющему человеку, – не гордость им, не любованье его стойкостью, а именно жалость, что поделаешь, была чувством, не культивируемым в годы войны. Вообще, возможно, границы литературы того периода оказались сужены оттого, что трагизм, возвышающий и углубляющий картину жизни человеческой души, трагизм как способ постижения мира, а не как отражение «первой реальности», ждал своей очереди, – лишь время спустя могло родиться такое произведение, как *Жизнь и судьба*.

Все это можно и нужно понять. Предстояло основательно позабыть обстановку тех лет, чтобы ныне начать порицать Константина Симонова за стихотворение с емким названием *Убей его!* И, напротив, тогда невозможно было помыслить, чтобы оказалось одобрено стихотворение Николая Асеева: «Насилье родит насилье / и ложь умножает ложь, / когда вас берут за горло, естественно взяться за нож. / Но нож объявлять святыней. / и, вглядываясь в лезвиё, / начать находить отныне / лишь в нем отражение свое, – / нет, этого я не сумею, / и этого я не смогу: / от ярости онемею, / но в ярости не солгу!» (*Надежда*, 1943).

Имея в русской словесности *Василия Теркина*, грех сетовать (но стоит отметить), что драматическое, трагическое начало в

поэзии Твардовского не получило того воплощения, на которое давало возможность рассчитывать, скажем, пронзительное стихотворение *Две строчки* (1943) – о солдате-мальчике, убитом в 40-м, «на той войне незнаменитой» и вросшем в финский лед. Или лучшие строки поэмы *Дом у дороги* (1942–1946), написанной все же не в силу *Теркина*. Или немногословный шедевр 1966 года: «Я знаю, никакой моей вины / В том, что другие не пришли с войны, / В том, что они – кто старше, кто моложе – / Остались там, и не о том же речь, / Что я их мог, но не сумел сберечь, – / Речь не о том, но все же, все же, все же...».

Как бы то ни было, в *Василии Теркине* Твардовский создал не только былину, но свой *миф* о войне. *Свой!*

Чтоб эта мысль не была понята превратно, так как в бытовом словоупотреблении «миф» – синоним недостоверности, автору этой книги ненадолго и единожды придется, так сказать, выйти из тени. Из роли всего лишь историка литературы, сильно скрывающего, если не свои предпочтения, то свои литературно-личные связи и, уж конечно, факты своей биографии.

...Первый день моей жизни, который помню связно и весь целиком, – июльский день 1941 года, когда мой отец уходил в ополчение, сгинув там уже осенью. Вот мама везет меня из подмосковной Мамонтовки, где я был в детском саду; вот сигнал воздушной тревоги, и мы всем черкизовским двором прячемся в общем погребе; вот приходит отец – в гимнастерке, в обмотках. Помню накрытый стол; помню, как провожали отца до Преображенской заставы; он вскочил на подножку трамвая; мама заплакала... Всё.

Надеюсь, не следует чересчур извиняться за чересчур же личное воспоминание: просто моему отцу, естественно, не оставившему в истории ни малейшего следа, довелось запечат-

леться в стихах одного из самых знаменитых поэтов эпохи. В 1958 году, в самом начале моей многолетней дружбы с Булатом Окуджавой (он же – Булат Шалвович, 1924–1997), тогда почти никому не известным, я поведал ему о некоем повороте в отцовской биографии. Как он, рабочий, мечтавший о шоферской карьере, не сложившейся из-за дальтонизма, вдруг был совращен приятелями в «искусство». Попросту говоря, будучи музыкальным от своей рязанской породы, хоть и не игравший ни на одном инструменте, – о знании нот не приходится и говорить, – стал джазистом. Овладел трубой, потом, по беззубости, перешел на ударные. Выступал в ресторанах, что переросло в проблему даже для нашей, достаточно пьющей семьи; в кино-театрах. С последнего места работы, из кино *Перекон*, и был взят в ополчение.

Это, никак не больше и не романтичнее, я рассказал другу-поэту, чем неожиданно вызвал к жизни стихотворение, которое Окуджава посвятил мне и озаглавил: *Джазисты*. «Джазисты уходили в ополченье, / гражданского не скинув облаченья. / Тромбонов и чечеток короли / в солдаты необученные шли. / Кларнетов принцы, словно принцы крови, / магистры саксофонов шли, и, кроме, / шли барабанных палок колдуны / скрипучими подмостками войны».

Далее – в том же возвышенном роде, вплоть до лирико-драматического финала: «Редели их ряды и убывали. / Их убивали, их позабывали. / И все-таки под музыку Земли / их в поминанье светлое внесли, / когда на пяточке земного шара / под майский марш, неистовый такой, / отбила каблуки, танцую, пара / за упокой их душ. За упокой».

Так разошлись – заурядный по военному времени повод и его поэтическое воплощение.

Пуще того. Сам Окуджава, в качестве рядового пехоты хлебнувший лиха и прозой, в интервью вспоминая солдатское прошлое вовсе не в романтическом флере: как они ходили строем – обносившиеся, босые, как христарадничали в кубанских селах и на передовую рвались, потому что «там жратва была лучше», стало быть, не перестал твердо помнить прозу, будни войны. Так понимать ли, что ее неприглядный лик, преображенный в стихах, – это подчинение законам поэзии? Притом именно этой, такой? Случай, то есть, глубоко индивидуальный?

Что индивидуальный – без сомнения. И все же тут действуют законы мифологизации, понимая миф не как небыль, а как быть, которая воспринята множеством индивидуальностей. И тем самым (!) обрела обобщенность.

Конечно, это весьма близко к тому, как художники и искусство в целом преображают реальность. В конце концов, сама по себе художественная словесность и есть миф или его подобие при всем своем стремлении к правде, понимаемой, впрочем, по-разному. Разве не потому мы так часто теряемся, когда наш народ на том или ином повороте истории предстает не таким, каким нам хотелось бы его видеть, – не потому ли, что привыкли о нем судить по Толстому? По Достоевскому? По их Каратаевым-Карамазовым?

Мы живем, окруженные мифами. Живем, погружившись в мифы. Живем, мифологизируя – вслед за гениями словесности – себя самих и свою историю. И дело не в том, чтобы отделаться от мифологизации, то есть совершить невозможное. Дело в том, каков этот миф. Какого качества. Что именно он о нас говорит.

Но, вероятно, все это в наивысшей, неповторимой степени относится именно к периоду и литературе войны. Хотя бы по той простейшей причине, что война и победа были коллектив-

ным, общенародным делом, в котором участвовали и писатели, не только друг с другом несхожие, но подчас друг другу противостоящие.

О, разумеется, тут возможна масса корректирующих оговорок – прежде всего того рода, что одни говорили или стремились говорить правду, другие лгали, и о последних, чья ложь не пережила ныне открывшегося знания о войне, говорить не будем. А как потом расходились дороги тех, кто ходил в безусловных единомышленниках, – достаточно назвать Юрия Васильевича Бондарева (р. 1924) и Григория Яковлевича Бакланова (р. 1923), которым в конце 50-х и начале 60-х годов в одних и тех же статьях доставалось за «лейтенантскую прозу» и «окопную правду». Одна из рецензий на бондаревскую повесть *Батальоны просят огня* (1957), где изображался такой эпизод: компания обрекает на гибель свои батальоны, чтобы выиграть операцию, осуждающе называлась *«Реализм», убивающий правду*. «Реализм» брался в иронические кавычки, а под «правдой» разумелась такая, которая их как раз и заслуживала: то, чего не было, но должно было быть...

Так или иначе, не зря поэт Сергей Сергеевич Наровчатов (1919–1981), к концу своей жизни проделавший официально-чиновничью эволюцию, имел право сказать, что все лучшие стихи о войне словно бы складываются в единую личность поэта истинно великого. То же можно сказать о военной прозе (повторив оговорку: ежели исключить тех, кто расчетливо лгал): это не менее чем великая литература. И – одна, цельная, как ни различны вклады в нее и в общую мифологию.

Чему противостояла та же литература «окопной правды», будь то *Батальоны* Юрия Бондарева или баклановская *Пядь земли* (1959), где от первого лица, то есть с особенной непосредственностью,



редственностью переданы ощущения человека на войне и за что повесть обвинили в «ремаркизме», хотя, как рассказывал сам Бакланов, Ремарка он тогда еще не читал. Конечно, сталински-тоталитарному встречному мифу – на сей раз в его словарном значении как нечто неправдоподобное, нереальное; мифу, наглядней всего воплощенному в фильме *Падение Берлина*. Наверху – Отец Народов, гениальнейший полководец, а под ним, далеко-далеко внизу – восторженно послушная масса, навывборку олицетворенная отдельными героями: Зоей ли Космодемьянской, Александром Матросовым, двадцатью восьмью панфиловцами. Назначенными, утвержденными, в совершеннейшей независимости от того, что каждый из них действительно мог совершить подвиг.

Как ни странно, верховного гнева избег – поначалу – Виктор Некрасов, основоположник «лейтенантской прозы», чья повесть *В окопах Сталинграда* была мало того, что опубликована в годы, когда «окопная правда» ошеломила, но и представлена на Сталинскую премию, да еще самим Сталиным. Однако, не говоря уж о том, что строптивый некрасовский нрав в последующем обеспечил ему начальственный гнев (слава Богу, не обернувшийся ГУЛагом, но вынудивший к эмиграции), уже вторая повесть, *В родном городе* (1954), вызвала порицание, не так изобразив возвращение «солдата-победителя» в послевоенный мир. По Борису Слуцкому: «Когда мы вернулись с войны, / я понял, что мы не нужны. / Захлебываясь от ностальгии, / от несовершенной вины, / я понял: иные, другие, / совсем не такие нужны».

Тем загадочнее история *В окопах Сталинграда*, то есть официальный успех. Ведь со всеми особенностями, даже основами послевоенной советской жизни – с непоубавившейся за годы войны фальшью, с бюрократизацией, с опорой на репрессии, –

со всем тем, с чем столкнулся герой второй из некрасовских повестей Николай Митясов, непременно должен был столкнуться герой *Окопов* Юрий Керженцев. Да здесь попросту один и тот же человеческий тип: в *Окопах Сталинграда* – почти автобиографический, в *Родном городе* – также душевно близкий Некрасову. Сама дальнейшая судьба писателя, не ужившегося в советской реальности, – как бы продолжение и заключение двух этих произведений.

Может быть, Сталин, выдвигая *Окопы* на премию своего имени, тактически варьировал нужный ему, одобренный им миф о войне? Был же случай, когда он, как вспоминает Константин Симонов, сразил и унизил Эммануила Генриховича Казакевича (1913–1962), прославившегося лирико-романтической повестью *Звезда* (1947). Не возражая против выдвижения на ту же премию его романа *Весна на Оudere* (1949), недавний Верховный Главнокомандующий посетовал, что там выведены Конев и Рокоссовский, но вместо реального Жукова действует некий вымышленный Сизокрылов. «– У Жукова есть недостатки, некоторые его свойства не любили на фронте, но надо сказать, что он воевал лучше Конева и не хуже Рокоссовского. Вот эта сторона в романе товарища Казакевича неправильная». И Казакевич, узнав об этом, скрипит зубами и матерится, потому что убрал из романа фигуру опального Жукова под нажимом редакции, а уж та следовала, понятно, указаниям свыше...

Как бы то ни было, первая повесть Некрасова, по словам его друга и исследователя Лазаря Лазарева, оказалась, вопреки обыкновению, его «главной книгой», «самым высоким его достижением». И раз навсегда – мерой правды о войне. Хотелось это кому-то или же нет, но все потом мерилось ею – и правда, и ложь, и прорывы Бондарева-Бакланова, и обстоятельная осмот-

рительность военных романов Симонова, и противостоящая «окопной правде» проза Ивана Фотиевича Стаднюка (1920–1994), последней книгой которого, вышедшей в 1993 году, не случайно стала *Исповедь сталиниста*. (Впрочем, взгляды своей ранней прозы, включая почтительную переоценку роли «Верховного», решительно пересмотрел и Юрий Бондарев, – пример: сценарий киноэпопеи *Освобождение*.) Когда, годы спустя, появится «ржевская проза» Вячеслава Леонидовича Кондратьева (1920–1993), прежде всего его повесть *Сашка* (1979), тот же Лазарев, отметив, что она вобрала опыт и «деревенской прозы», и солженицынского *Одного дня Ивана Денисовича*, справедливо увидит корневую традицию *Окопов Сталинграда*.

Капитан Керженцев обрел на войне то, что не дало возможности демобилизованному капитану Митясову смириться с несправедливостями «мирной жизни», – то, что потом будет впрямую выговорено гроссмановским Грековым. Пусть слово «свобода» в отчетливом грековском понимании: «Свободы хочу, за нее и воюю» ими еще не могло быть ни произнесено, ни осознано. Как, подобно Грекову, осознал, а выразил и того больше Семен Липкин в поэме *Техник-интендант* (1963), рассказывающей о реальном боевом опыте автора, которому пришлось выходить из окружения с калмыцкой кавалерией: «И вот что странно: именно тогда, / Когда ты увидел эту землю без власти, / Именно тогда, / Когда ее видел только по ночам, / Только по беззвездным, страшным, первобытным ночам... / Именно тогда ты впервые почувствовал, / Что эта земля – Россия, / И что ты – Россия, / И что ты без России – ничто...».

«Управдом» Греков из *Жизни и судьбы*, оказавшись отрезанным от командования, отчего в защищаемый им сталинградский дом направляется для борьбы с «анархией» комиссар Кры-

мов, обретает на своем островке «без власти» чувство свободы. Поэт Липкин вспоминает, как обрел – тоже в окружении, на «земле без власти» – чувство России... Или в обоих случаях это более позднее понимание, доступное уже зрелому прозаику и зрелому поэту?

Несущественно. На это ответил Давид Самойлов в своем, может быть, самом знаменитом стихотворении о «сороковых, роковых»: «Как это было! Как совпало – / Война, беда, мечта и юность! / И это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось!...».

Очнулось – по-разному. Разное.

Сергей Наровчатов, вспомнив 1945 год, но не зарево победных салютов, а фронтовую обыденность и сознание, что все только начинается, все впереди: «Тогда – то главное случится!...», поймет: «И мне, мальчишке, невдомек, / Что ничего не приключится, / Чего б я лучше делать смог. / Что ни главнее, ни важнее / Я не увижу в сотню лет, / Чем эта мокрая траншея, / Чем этот серенький рассвет».

И Григорий Михайлович Поженян (1922–2005) скажет, спустя долгое время, что лучшие годы проведены на войне, не захотев, не сумев оторвать свое нынешнее сознание, верней, под-сознание от былого: «Мне сказали: / – Взорвете понтон / и останетесь в плавнях для связи. / ...И остался один во вселенной, / прислонившись к понтону щекой, / восемнадцатилетний военный / с обнаженной гранатной чекой. / ...Так безногому снится погоня, / неразлучная с ним навсегда».

Напротив, Александр Петрович Межиров (р. 1923) жестко зафиксирует различие между его книгой 1947 года *Дорога далека* и *Ветровым стеклом*, сборником 1961-го, в котором он «в ранг добра возвел, прославил / То, что на фронте было злом».

То есть изменилось само отношение к войне? Да: «*Дорога далека* была / Оплачена страданием плоти, – / Она в дешевом переплете / По кругам пристальным пошла. / Другую выстрадал сполна / Духовно. / В ней опять война. / Плюс полублоковская вьюга. / Подстрочники. Потеря друга. / Позор. Забвенье. Тишина». Но сопоставив, даже столкнув два душевных своих состояния, Межиров тут же и признаётся в их неразрывности: «Две книги выстраданы мной. / Одна – физически. / Другая – / Тем, что живу изнемогая, / Не в силах разорвать с войной».

А Юрий Давыдович Левитанский (1922–1996) прямо заявит, что хочет забыть, забыться и, кажется, едва не добивается своего: «Ну, что с того, что я там был. / Я был давно. Я все забыл». Однако сама настойчивость самоуговора опять-таки даст понять, что отречение – невозможно. «Я все избыл. Я все забыл. / ...Ну, что с того, что я там был / в том грозном быть или не быть. / Я это все почти забыл, / я это все хочу забыть»... «Почти», «хочу» – сопротивление слабеет. И вот: «Я не участвую в войне – / она участвует во мне».

Никуда не денешься. Самойлов говорил, что писателем его сделала война, хотя сам во время войны стихов почти не писал. Твардовский через двадцать лет после победы размышлял о словно бы полукошунственной связи творческого счастья и народной беды: «...Подумать, что осуществлением этой вещи (*Василия Теркина*. – Ст. Р.) я обязан этой ужасной войне. Но тем, что пережил эту ужасную войну, я обязан *Теркину*. Счастливчик – можно сказать, но что же тогда сказать о Симонове, которому без войны не видать бы своего литературного «Клондайка». Но и война не сделала из него художника».

Несправедливо. Одного только «культового» стихотворения *Жди меня* (1941), обращенного к жене, актрисе Валентине Се-

ровой, которое, будучи напечатано в *Правде*, всеофицерски, всесолдатски, всенародно прославило Симонова, хватило бы, чтоб возразить Твардовскому. А сильных стихов военной поры не так уж и мало, и они, при сдержанно уважительном отношении, которое заслужила симоновская проза, шаг за шагом отвыкавшая новые плацдармы для расширения области правды о войне, – лучшее из всего, созданного им. Да и как-то не лепятся к образу джеклондоновского золотоискателя стихи того же 41-го года *Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины*, где обласканный властью – как уже и Твардовский – поэт признается, что открыл наконец для себя подлинную Россию: «Ты знаешь, наверное, все-таки родина – / Не дом городской, где я празднично жил, / А эти проселки, что дедами пройдены, / С простыми крестами их русских могил. / Не знаю, как ты, а меня с деревенскою / Дорожной тоской от села до села, / Со вдовьей слезою и с песнею женскою / Впервые война на проселках свела».

Чувство России, родины. Чувство свободы. То, что далеко не всегда совпадает, но, совпав, как раз и способно ощутить несовместимость этого цельного чувства с системой, которая не только не помягчала к концу войны, но, и прежде жившая по законам военного времени, объявившая гражданской добродетелью подозрительность и доносительство, лишь утвердилась в своей репрессивной сущности. «Он хочет знать, что было здесь, / когда мы были там», – писал в 1946-м Семен Петрович Гудзенко (1922–1953) о таком же, как он сам, воротившемся фронтовике, полагая, будто имеет право предъявлять свой счет. Но на деле это им предстояло держать ответ, сдавать экзамен.

Гроссмановский Греков погиб, но, случись иначе, был бы арестован по доносу Крымова. Виктор Некрасов в финале повести оставил своего Митясова лишь со слабой надеждой, что – обой-

дется, что его представления о справедливости победят, однако надежды мало. Это – вымышленные герои, которым авторы вольны выбрать судьбу. Но вот реальный поэт Михаил Исаковский, сталинский песнопевец («Мы так вам верили, товарищ Сталин, / Как, может быть, не верили себе»), тоже пишет о *возвращении*, и на этот раз настроенный отнюдь не по-гроссмановски или хотя бы по-некрасовски оппозиционно. Создает свое единственное великое стихотворение, *Враги сожгли родную хату* (1945), гениально – тут не жаль высочайших оценок – угадывая, что именно бьющая по сердцу жалостно-бесхитростная поэтика «поездной» песни может передать страшный неуют этого возвращения: «Вдохнул солдат, ремень поправил, / Раскрыл мешок походный свой, / Бутылку горькую поставил / На серый камень гробовой. / ...Хмелел солдат, слеза катилась, / Слеза несбывшихся надежд, / И на груди его светилась / Медаль за город Будапешт».

Немудрено, что признанный и проверенный певец колхозного крестьянства, только что, в 1943-м, награжденный Сталинской премией, получил выволочку за неуместный трагизм ( правда, немилость продолжалась недолго, и уже в 1948-м – новая премия). А, допустим, Борису Слуцкому еще предстояло не только сказать знакомое нам: «...Я понял, что мы не нужны», формулируя ощущение, далеко не столь ясное в первые послевоенные годы; ему, майору-фронтовику, политработнику надо было долгие годы выгравлять из себя пафос державности.

«Я роздал земли графские / крестьянам южной Венгрии. / Я казематы разбивал. / Голодных я кормил. / Величье цели вызвало / великую энергию. / Я был внутри энергии, / ее частицей был». Этот голос, в искренности и даже правоте которого усомниться нельзя, – словно голос некоего великана, мифического в

---

самом традиционном смысле. И как уживается рядом с этим, например, стихотворение о пленном немце, кого советские солдаты покормили, пригрели, даже почти полюбили за его простоту? «Его кормили кашей целый день / И целый год бы не жалели каши, / Да только ночью отступили наши – / Такая получилась дребедень. / Мне – что? / Детей у немцев я крестил? / От их потерь ни холодно, ни жарко! / Мне всех – не жалко! / Одного мне жалко: / Того, что на гармошке / вальс крутил».

Уживается. Ведь и в первом, памятникобразном стихотворении – речь о творимом добре. И все же – какая огромная разница! Такая же, как между государственной гордостью и личной, частной жалостью. Между незыблемой уверенностью и сомнениями, свойством смятенной души.

Если для наглядности, которая части и почти неизбежно сопрягается с упрощением, выйти за пределы эволюции отдельного поэта, во всем индивидуально неповторимого, это – сдвиг от одного психологического состояния к другому. К общественному сознанию, которое с легкой руки Ильи Эренбурга стали называть *оттепельным*.



## Градус тепла

В знаменательном 1956 году Давид Самойлов писал своему другу в жизни, а в поэзии – сопернику, в определенном смысле даже антиподу Борису Слуцкому, и безжалостная трезвость самойловских размышлений поразительна для того времени общественных иллюзий, возбужденных XX съездом партии и хрущевскими разоблачениями «культы».

Самойлов оспаривает уверенность Слуцкого в том, «что за последние два-три года в литературе произошли серьезные, коренные, существенные изменения, позволяющие говорить даже о некоем ренессансе, новом периоде нашей литературы, новой ее общественной функции».

Ты вписываешь в актив книгу стихов Мартынова, несколько стихов Заболоцкого, поэму Смелякова, кое-что из Твардовского, конечно, стихи Слуцкого и особенно – готовящийся сборник московских поэтов».

Самойлов имеет в виду сборник *День поэзии*, вышедший как раз в 1956-м и, что там ни говори, ставший по тем временам событием. Тем не менее:

«Даже Володя Огнев (критик. – Ст. Р.) постесняется назвать это ренессансом. Пока это еще слабые проблески поэзии, довольно мирной, довольно законопослушной, просто более талантливой, чем поэзия предыдущего периода. ...Самое суще-

ственное, что в ней есть, – это робкая попытка сказать правду о том, что уже миновало.

...Новый чиновник хочет, чтобы литератор стал новым, он готов дать литератору кое-какие права, соответственно своим новым потребностям.

Поэт имеет право на творческое своеобразие в той же мере, в какой, после отмены ведомственного мундира, чиновник имеет право на костюм любого покроя (не слишком экстравагантный, впрочем). Поэт имеет право на человеческие чувства, поскольку новому сантиментальному чиновнику вменяется в обязанность их иметь. Поэт имеет право размахивать кулаками после драки, поскольку драка закончилась в пользу нового чиновника.

Вот покуда и все. Таковы объективные условия «ренессанса». Сводятся они к тому, что несколько расширились рамки печатности. Ряд новых или старых поэтов получили право жительства (чем главным образом и поразил помянутый *День поэзии*, все же совсем не случайно недоброжелательно встреченный «новым чиновником» – за публикацию Пастернака, Цветаевой, того же Слуцкого. – Ст. Р.). Но право жительства не отменяет черты оседлости. Право жительства еще не демократия. Право жительства каждого поэта в литературе есть его нормальное естественное право.

...Всего этого для ренессанса маловато».

Поразительно здесь не только, так сказать, раннее созревание самойловской безыллюзорности, для тех времен, повторим, уникальное. Удивительно и то, что *это* втолковывает въедливому, мрачноватому Слуцкому тот, кто в сравнении с ним казался едва не легкомысленным – по стихам, будто играющим именно в легкомыслие, по своему бытовому образу: сердцеед, выпивоха, кому до самой кончины шло домашнее, дет-

ское имя Дезик, под которым его часто и вспоминают.

«Фердинанд, сын Фердинанда, / Из утрехтских Фердинандов / Был при войске Бонапарта / Маркитант из маркитантов. / ...Бонапарт короны дарит / И печет свои победы. / Фердинанд печет и жарит / Офицерские обеды. / ...Бонапарт идет за Неман, / Что весьма неблагородно. / Фердинанд девицу Нейман / Умыкает из-под Гродно». В стихах, бравадно приплясывающих внутренними рифмами и не самых глубоких и тонких у Самойлова, тем не менее декларировано нечто весьма для него важное – что, между прочим, довыявлено чисто биографически: в семье Самойлова (настоящая фамилия – Кауфман) бытовало предание, будто его предок по материнской линии действительно пришел в Россию с Наполеоном и действительно в качестве маркитанта. Так что: «Вьюга пляшет круговую. / Снег валит в пустую фуру. / Ах, порой в себе я чую / Фердинандову натуру!.. / Я не склонен к аксельбантам, / Не мечтаю о геройстве. / Я б хотел быть маркитантом / При огромном свежем войске».

Вообще – эксцентричность, насмешка, ирония, игра входят в сложное своеобразие поэта, образуя сплав лирики и эксцентрики, «смесь небес и балагана», по словам самого Самойлова. Такова, в частности и, возможно, даже в особенности, поэма *Струфиан* (1974), «недостоверная повесть», которая, с одной стороны, документирована с подчеркнутым педантизмом: тут и вполне реальная атмосфера 1825 года, и предатель декабристов Шервуд, и Александр I с достоверно известной фразой: «Не мне их судить» и с психологически точной мыслью, что равно страшно «быть жертвою иль палачом». А с другой стороны, сама документированность тут же и пародируется, вплоть до того, что появляется ссылка на археологические находки, сделанные *Питером Пэнном* (такой, скажем, сэр Питер У. Пэн, член Коро-

левского Археологического Общества), а сама загадка внезапной смерти императора Александра объяснена его похищением инопланетянами.

То есть небрежливо взят современный уличный символ, плод нынешнего массового сознания: один из переломных моментов русской истории истолкован с помощью озорства и пародии, не минуя пародии на самого Льва Толстого, вторившего легенде о превращении победителя Наполеона в смиренного старца Федора Кузьмича. В самом деле! «Бог на меня оглянулся», – говорит у Толстого сей старец в своих – будто бы – записках, а в поэме происходит также вмешательство силы, нисходящей сверху только в плоско атеистическом смысле. И что? Да ничего. То есть ничего не меняется от вмешательства сверхординарности: история идет своим чередом, декабристы восстают и проигрывают, «а неопознанный предмет / Летел себе среди комет». НЛЮ, хулигански вмешавшийся в судьбу российского самодержца, прилетел «себе», улетел «себе», и история тоже идет «себе». Независимо.

При всем озорстве это – серьезно. Игра и ирония несут содержательную нагрузку, и полуерническая независимость того же бродяги Фердинанда, его свобода от коронационных и полководческих амбиций Наполеона I есть веселый парафраз наивысшей из всех свобод. Творческой, понимаемой в духе позднего Пушкина: «... Зависеть от царя, зависеть от народа – / Не все ли нам равно? Бог с ними! Никому / Отчета не давать..». И сам Пушкин возникает в стихах Самойдова не в своей исторической обусловленности, а именно как знак абсолютной деидеологизации, идеальной свободы, не желающей поступаться самой собою ради «политики».

Говорим о стихотворении *Пестель, поэт и Анна* (1965), в

основе которого опять-таки документальность – запись беседы с Пестелем, сделанная Пушкиным 9 апреля 1921 года и, конечно, перетолкованная Самойловым. Так, во фразе Пестеля о собственном разуме, который противится материализму его же сердца, вопрос веры и атеизма подменен рассуждением о любви, что, впрочем, не мешает *этому* декабристу остаться исторически конкретным: тут комплекс идей, без сомнения, волновавших и подлинного тульчинского полковника. А Пушкин – *надконкретен*. Точно так же, как имя Анна по самойловской прихоти – символ женственности («А эту зиму звали Анной. / Она была прекрасней всех»), Пушкин не зря обозначен в заглавии не собственным именем, но званием, титулом – «поэт». Ему тесно в реальных обстоятельствах, принимаемых как неизбежность политиком Пестелем, и, прилежно слушая суровейшего из декабристов, отдавая должное его уму, с горечью сознавая, что «некуда податься, кроме них», поэт живет иным. Принадлежит иному. Тому, что в данном случае олицетворено молдаванкой Анной, а символизирует ту полуобъяснимую тягу, согласно которой поэту всегда нужно что-то сверх, над, вне: «Шел русский Брут. Глядел вослед ему / Российский гений с грустью без причины. / Деревья, как зеленые кувшины, / Хранили утра хлад и синеву. / ... Качались ветки, полные листвою. / Стоял апрель. И жизнь была желанна. / Он вновь услышал – распевает Анна. / И задохнулся: / «Анна! Боже мой!»).

Все это притом, что Самойлов по убеждению был истинный государственный, не меньший, чем «русский гений», автор *Полтавы* и *Стансов*. Даже не удержавшись от шутки в адрес Солженицына с его почвенничеством в поэме *Струфиан*, незадолго до смерти, в письме к Лидии Корнеевне Чуковской, он признаётся, что «прежде недооценивал конструктивные стороны плана

Александра Исаевича». Но в то же время будет упорно устраняться от причастности к идеологии наличного государства, от необходимости учитывать правила его игры. Отчего так до отчужденности жестко полемизировал со своим другом Слуцким – как сказано, другом и антиподом: «Мы друг другу не нравились, но крепко любили друг друга». Или – крепко любили, но...

Илья Эренбург, можно сказать, открывший Слуцкого, во всяком случае первым напечатавший в *Литературной газете* статью о нем (которую, спохватившись, та же газета охаяла), точно вспомнил в связи с ним сострадательную некрасовскую музу (и сравнение Бориса Абрамовича с Николаем Алексеевичем как раз и вызвало один из припадков ярости). Хотя Слуцкий, скорее, долго был причудливой модификацией просветительства XVIII века: «Я пишу для умных секретарей обкомов», – говорил он тому же Самойлову, вызывая его насмешки. Да это отражено и в стихах, особенно остро – постфактум, когда пришло наконец осознание тщетности такой воспитательной программы: «Всем лозунгам я верил до конца / И молчаливо следовал за ними, / Как шли в огонь во Сына, во Отца, / Во голубя Святого Духа имя. / И если в прах рассыпалась скала, / И бездна разверзается, немая, / И ежели ошибочка была – / Вину и на себя я принимаю».

Правда, и в пору, когда скала еще не казалась обратившейся в прах, а именно за целых четыре года до того, как Самойлов оспорит иллюзию Слуцкого относительно «ренессанса», он не скроет трагического сомнения насчет основательности своей веры: «Я строю на песке, а тот песок / еще недавно мне скалой казался. / Он был скалой, для всех скалой остался, / а для меня распался и потек. / Я мог бы руки долу опустить, / я мог бы отдых пальцам дать корявым. / Я мог бы возмутиться и спро-

силь, / за что меня и по какому праву... / Но верен я строительной программе. / Прижат к стене, вися на волоске, / я строю на плывущем под ногами, / на уходящем из-под ног песке».

Нет никакого парадокса, есть только пресловутое «единство противоположностей» в том, что это упорство, это сопротивление реальности, уже открывшейся его другу – скажем для справедливости: все же пока одному из очень немногих, – с одной стороны, рождало стихи редкой трагической силы, а с другой... С другой, привело Слуцкого к трагедии совсем иного рода, от последствий которой он не оправился до своего конца и которая, очень возможно, стала хотя бы одной из причин его тяжелого психического заболевания. Речь о позорном, что бы там ни было, выступлении на собрании советских писателей, заклеившем «отщепенца», автора *Доктора Живаго* и свежего Нобелевского лауреата.

Слуцкий мог бы ответить иным, радостно поминавшим ему этот грех, словами поэта, которого вспомнил в связи с ним Эренбург и который также был уличаем в недостойном поступке: «Зачем меня на части рвете, / Клеймите именем раба?.. / Я от костей твоих и плоти, / Остервенелая толпа!». Но он примеру Некрасова не последовал, адресовав себе мучительные строки: «Где-то струсил. Когда – не помню. / Этот случай во мне живет. / А я Японии, на Ниппоне / В этом случае бьют в живот». Делают хакари, чем подтверждают в свой последний час: проступок искуплен, честь спасена. «Где-то струсил. И этот случай, / Как его там ни назови, / Солью самую злой, колючей / Оседают в моей крови».

Как диагноз врача, поставленный себе самому.

Весьма характерно, что этот же самый «случай» никто особенно не ставил в вину Леониду Николаевичу Мартынову (1905–

1980). И тот же Самойлов, объяснив, почему только и именно его другу-сопернику упорно поминали вышеупомянутый грех: «Со Слуцкого спрос большой», вскользь бросил насчет Мартынова: «Не знаю, сожалел ли он о своем поступке». И – главное: «В стихах это не проглянуло».

Вспомним, что как раз Мартынов для Слуцкого был одним из поэтов, означающих приход «ренессанса». И не просто «одним из»: «Для удобства Слуцкий тогда себе составил иерархический список наличной поэзии. Справедливости ради следует сказать, что себе он отводил второе место. Мартынов – № 1; Слуцкий – № 2. В списочном составе литературного ренессанса не было места для Пастернака и Ахматовой» (понятно, снова Самойлов).

Но популярность Мартынова в сравнительно краткий период несостоявшегося «ренессанса» – и какое-то время после того – была среди читателей поэзии действительно велика. Он, вынырнувший из небытия (его книга *Эрцинский лес*, вышедшая в 1945 году, была обвинена в «аполитичности», что лишило его возможности публиковаться, – а в начале 30-х приключились арест и ссылка), будто вправду воскрес. Как заново узнанный автор давних своеобразных поэм *Правдивая история об Увенькае* (1936), *Рассказ о русском инженерере* (1936), *Тобольский летописец* (1937), *Поэзия как волшебство* (1939). Как создатель, точнее, реконструктор сибирского фольклорного мифа о счастливой земле Лукоморье, в реальность которой он верил не меньше, чем Моргунок из поэмы Твардовского в Муравью. (Может, даже и больше, потому что к иррациональности веры прибавлялась рациональность знания: Мартынов искал историко-географические доказательства существования «блаженной страны».) Наконец, как сочинитель ритмически завораживающих



строк, также относящихся к концу 20-х и началу 30-х годов: «Ты хотел бы вернуться на реку Тишину? / – Я хотел бы. В ночь ледостава. / – Но отыщешь ли лодку хотя бы одну / И возможна ли переправа / Через темную Тишину? / В снежных сумерках, в ночь ледостава, / Не утонешь? – Не утону!»). Или: «—Вы ночевали на цветочных клумбах? / Вы ночевали на цветочных клумбах? – / Я спрашиваю. – / Если ночевали, / Какие сны вам видеть удалось?».

Хотя все же особенно чутко воспринимались стихи, писанные или накануне «ренессанса» или даже в самую пору его, – о дистиллированной воде, которая «благоволила литься», но которой «водорослей не хватало и рыбы, жирной от стрекоз», то бишь – жизни. (Боже, какие мерещились тут аллюзии – уже и не вспомнить!) О «богатом нищем», жрущем мороженое – в замшевых сапогах и почему-то в кожаных перчатках: «Пусть жрет, пусть лопнет! Мы – враги!». Все это воспринималось как аллегории, «басни», по замечанию все того же пронизательного Самойлова. Тем паче увлекало и дразнило такое: «Примерзло яблоко / К поверхности лотка, / В киосках не осталось ни цветка, / Объявлено открытие катка... / Все это значит, что весна близка!».

Трудно сказать, содержало ли это стихотворение, сочиненное еще при Сталине, в 1952-м, намек на возможность перемен в морозной стране? Или было лишь «аполитичной» зарисовкой? Последнее – вероятней, но что несомненно, так это испытанное двумя годами позже радостное предчувствие потепления (политического): «Все-таки / Разрешилась, / Больше терпеть не могла, / Гнев положила на милость. / Слышите: / Градус тепла! / ...Что уж он хочет, малютка, / Как уж он будет расти, / Как уж до первопутка / Он ухитрится дойти – / Кто его знает! Но радость / Всем нам весна принесла. / Вы понимаете: градус, / Благостный / Градус / Тепла!».

При всех достоинствах Леонида Мартынова, даже и позднего, он, скорей, отвечал злободневно-насущным потребностям читателя, который заждался «весны», чем впрямь содержал в себе то, что выдвигало его на первый план поэзии (до безумных преувеличений: «Мартынов, – утверждал Слуцкий, – гораздо выше Пастернака»). Сама его «басенность», аллегоричность, легкая для восприятия, казалась самой мудростью и уж во всяком случае поддерживала те настроения общества, которые получили свое наименование от повести Эренбурга. Хотя, по чести, и в области поэзии как раз Эренбург с куда большею, чем Мартынов, силой выразил надежду и муку российского ожидания оттепели – в стихотворении 1958 года о «детях юга»:

«...Да разве им хоть так, хоть вкратце, / Хоть на минуту, хоть во сне, / Хоть ненароком догадаться, / Что значит думать о весне... / ...А мы такие зимы знали, / Вжились в такие холода, / Что даже не было печали, / Но только гордость и беда. / И в крепкой, ледяной обиде, / Сухой пургой ослеплены, / Мы видели, уже не видя, / Глаза зеленые весны».

А если так, то прав ли – по крайней мере во всем – безыллюзорный Самойлов, выговаривающий другу за привидевшийся «ренессанс»? Разве же не простительно знавшим «такие зимы» обрадоваться хотя бы «градусу тепла» и даже уверовать в то, что температура будет расти и расти, что сам климат переменится, помягчает?

Вопрос не простой.

Иллюзия, которую далеко не всегда поставишь в вину тому, кем она овладела, может ведь быть и спасительной, как торможение на крутом спуске. Во всяком случае – неизбежной, то есть естественной для определенных времен, даром что современный словарь не погрешил против истины в своем лапидар-

ном толковании понятия: «Искаженное восприятие действительности».

Потому при всей правоте Солженицына – «экссклюзивной», как теперь говорим, – попрекавшего заочно Твардовского за антитезу «хороший Ленин – плохой Сталин», понятно, почему повесть Эммануила Казакевича *Синяя тетрадь* (1960), как раз о «хорошем Ленине», встретила при публикации серьезные трудности, а сама публикация многими воспринималась как победа исторической правды. Дело было и в обнародовании того ужасного факта, что, оказывается, Ильич скрывался в Разливе на пару с будущим врагом народа Зиновьевым, но партийная цензура учуяла и еще кое-что: начавшийся литературный культ Ленина бил по культу его преемника, вовсе не исчезнувшему с хрущевскими разоблачениями. И если у Николая Федоровича Погодина (1900–1962), в написанной вскоре после XX съезда пьесе *Третья патетическая*, заключающей ленинскую трилогию, образ вождя революции, хоть и перестраивался в новом духе, однако не капитально, то у Михаила Филипповича Шатрова (р. 1932) его Ленин тем меньше имел отношения к историческому прототипу, чем больше выступал в роли антисталинского аргумента.

Иллюзия? Самообман? Конечно. Например, для Олега Ефремова, постановщика шатровской ленинианы, по словам театроведа Анатолия Смелянского, «идея революции и ее вождь не подвергались ни малейшему сомнению. ... Вся история России делилась на «до Сталина» и «при Сталине», «под Сталиным». Он полагал, что именно этот человек изменил лицо страны, искорежил что-то очень важное в русском народе. (Разумеется, так полагал не один режиссер Ефремов; то же утверждал и писатель Рыбаков, автор *Детей Арбата*. – Ст. Р.) Он размышлял о Сталине примерно так, как Алексей Константинович Толстой

размышлял о монголах, непоправимо испортивших отечественную историю...»).

Отметим попутно: выходит, одна иллюзия сменяла другую, не унижая самой по себе склонностью к «возвышающему обману» тех, кто ему поддавался, и, скажем, иное дело, когда Андрей Андреевич Вознесенский (р. 1932), трезвейший из трезвых, пишет – в 1963-м, когда трезвели и склонные к самоопьянению, – поэму *Лонжюмо*: «Врут, что Ленин был в эмиграции. / (Кто вне родины – эмигрант.) / Всю Россию, / речную, горячую, / он носил в себе, как талант! / ...Ленин прост – как материя, / как материя – / сложен. / Наш народ – не тетеря, / чтоб кормить его с ложечки!» И т. п. Тут не иллюзия, а, скорее, тактика и расчет, лукавое обещание, данное власти, стать на правильную, на столбовую дорогу...

Возвращаясь к иллюзии как добросовестному самообману и к ее (их) неизбежности хотя бы для части литературы и общества на переломах истории: «Ленин – Сталин» – всего лишь самый наглядный пример в обозреваемую пору. Так, у честнейшего очеркиста Валентина Владимировича Овечкина (1905–1968) в его знаменитых в свое время *Районных буднях* (1952–1956) колхозные беды должны исчезнуть со сменой плохого секретаря райкома Борзова на хорошего секретаря Мартынова. Правда, в конце концов сам Овечкин был вынужден осознать, что надежда на «душевную партработу» нереалистична (это повергло его в жесточайший психологический кризис, из которого не выделось выхода, и самоубийство Овечкина, даже если вызвано было болезнью физической, стало для него необходимой точкой). И уж тем более реалистичен Александр Яковлевич Яшин (1913–1968), чей рассказ *Рычаги* (1957) недаром взбесил начальство и стал поводом для закрытия альманаха *Литературная Москва*.

Николай Эрдман когда-то хотел написать и не написал комедию о «двуязычии», о том, что советские люди на одном языке говорят на службе и на другом – дома. Вспомнив об этом, Н. Я. Мандельштам в своих мемуарах просто не могла не добавить: «Через много лет к этой теме подошел другой писатель (естественно, Яшин. – Ст. Р.), рассказав о заседании сельсовета. У него мужики переходили на казенную речь по звонку председателя, открывающего собрание».

А Павел Филиппович Нилин (1908–1981) в повестях *Испытательный срок* и *Жестокость* (обе – 1956), словно поддавшись еще одной из иллюзий оттепельной поры, насчет святости первых послереволюционных лет, – что, впрочем, является вариацией все той же проленинской-антисталинской темы, – на деле эту иллюзию рушит. В *Испытательном сроке* из двух юных стажеров угрозыска будущее явно не за жалостливым Егоровым, а за ловким и безжалостным Зайцевым: что ж, угрозыск – не Армия спасения, а об эволюции советских карательных органов нечего и толковать. В *Жестокости* – и вовсе: Веньке Мальшеву с его верой, будто революция и советская власть несоместимы с бесчестьем, нет места в реальности, которую он идеализирует. Остается покончить с собой. Как – много позже – тому же Овечкину.

## Вызов и выбор

Да, «ренессанса» не получилось. Не могло получиться. Даже то, на что было понадеялся Слуцкий, власть, спохватившись, вначале принялась урезать, ограничивать, потом захотела и совсем прекратить. Но глоток свободы, который общество успело вдохнуть, даром пройти уже тоже не мог.

Пока еще Михаил Андреевич Суслов назначал Василию Гроссману срок в двести-триста лет для возможности опубликовать *Жизнь и судьбу*, а Илья Эренбург пророчил Слуцкому, что и его иные стихи пролежат неостребованными ровно столько же; пока еще далеко не настала пора убедиться, что оба ошиблись, но уже происходило, даже произошло... Нет, не исчезновение почвы для самих по себе иллюзий (что, кстати сказать, часто приводит к замене наивной веры цинизмом, что и случилось в эпоху брежневщины). Однако возникла возможность, притом теперь уже объективная, существовать без этих иллюзий.

Субъективная-то существовала, понятно, и прежде, рождая жажду и муку расставания с иллюзиями, преодоления их, отдиранья от себя с кровью: «...А южный ветер навевает смелость. / Я шел, бродил и не писал дневник, / А в голове крутилось и вертелось / От множества революционных книг. / И я готов был встать за это грудью, / И я поверить не умел никак, / Когда на-

сквозь неискренние люди / Нам говорили речи о врагах... / Романтика, растоптанная ими, / Знамена запыленные кругом... / И я бродил в акациях, как в дыме, / И мне тогда хотелось быть врагом».

Подумать только: писано в 1944 году, девятнадцатилетним поэтом Манделем (Наум Моисеевич Коржавин, р. 1925). Вот уж действительно: «Я сам / Всем своим существованием – / Компрометирующий материал!» (тогда же), что в конце концов просто не могло не привести к аресту. И если будущего Коржавина не трогали аж до 1947 года и приговор всего лишь к ссылке оказался несоразмерно мягок, то, возможно, как раз потому, что откровенность, с коей поэт стряпал сам на себя компромат, смахивала на безумие.

Чего власть, арестовывая, не была способна принять во внимание в качестве смягчающего обстоятельства, так это бешеного желания удержаться в плену коммунистической иллюзии, стряхнуть пыль с красных знамен, отделить чистоту идеи от неискренности ее проводников...

Коржавин долгие годы был поэтом отчаянного вызова, противостояния, поэтом борьбы (которую можно определить как героическую форму несвободы – ведь человек освобождающийся еще не освободился). Стал *поэтом существования*. Поэтом свободы? Да, если понимать свободу как многообразие форм зависимости – от того, от другого, однако уже не от фантомов.

Стал или только хотел стать? В этом случае уточнение необходимо.

Устойчивость внутреннего существования – то, о чем Коржавин всегда тосковал, будь то порою хотя бы и очередная иллюзия, которая уже разочаровала тебя, оставшись ностальгически милой (за что ей по-своему надо быть благодарным): «Я

с детства мечтал, что трубач затрубит, / И город проснется под цокот копыт, / И все прояснится открытой борьбой: / Враги – пред тобой, а друзья – за тобой» (уже – 1955-й). И ничего не может быть горше строк, написанных годом раньше, в карагандинской ссылке, – казалось бы, всего лишь «пейзажных», про «бледный / зеленый / сухой / наряд / Высаженных аллей». О листьях, что «сохнут, / не пожелтев, / Вянут, – а зелены».

*Сохнущая зелень* деревьев, принужденных, как люди, жить не там и не так, как и где им пристало бы жить, – образ, биографически выстраданный, но имеющий право стать образом бездомности в целом и вообще. Ибо привязанность к жизни, к быту, прямая от них зависимость, – то, в чем нуждается не одна плоть, но и дух: «В наши трудные времена / Человеку нужна жена, / Нерушимый уютный дом, / Чтоб от грязи укрыться в нем. / Прочный труд, и зеленый сад, / И детей доверчивый взгляд, / Вера робкая в их пути / И душа, чтоб в нее уйти. / В наши подлые времена / Человеку совесть нужна, / Мысли те, что в делах ни к чему, / Друг, чтоб их доверять ему. / Чтоб в неделю хоть час один / Быть свободным и молодым. / Солнце, воздух, вода, еда – / Все, что нужно всем и всегда. / И тогда уже может он / Дождаться иных времен».

Между прочим, «наши подлые времена» – это аккурат 1956 год, столь – и совсем небезосновательно – обнадеживший многих. Да и самому Коржавину давший реабилитацию и возможность, пусть пока еще не печататься, но закончить вуз.

Однако именно дом, заполучив его физически и получив возможность проверить, насколько он нужен духовно, удержать не удастся. И речь не только об эмиграции, сорвавшей с места.

Легкость – вот что грезилось Коржавину смолоду, не перестав манить в зрелости, и все же не зря в стихах 1949 года о



Пушкине рядом с «легкостью» – понятие противоположное: «...Та пушкинская легкость, / В которой тяжесть преодолена». Он и есть поэт постоянно преодолеваемой тяжести, которая так тяжестью и остается. Непреходящая мука преодоления не оставляет его, став чертою характера; обреченность на эту муку – то, с чем Коржавин не расстается, да и хочет ли?

Вот что понято еще в 1952 году: «Время? / Время дано. / Это не подлежит обсуждению. / Подлежишь обсуждению ты, / разместившийся в нем. / ...Нету легких времен...». И возможно ль уйти от напрашивающегося сравнения, с какой артистической легкостью, которая словно сама собою далась, о том же много позже скажет другой поэт, Александр Семенович Кушнер (р. 1936)? «Времена не выбирают, / В них живут и умирают... / Что ни век, то век железный. / Но дымится сад чудесный, / Блещет тучка; обниму / Век мой, рок мой на прощанье. / Время – это испытанье. / Не завидуй никому».

Вот уж где не возникает вопроса: «Против кого?» (так, вспоминают знавшие Бориса Слуцкого, кто сочувственно, кто иронически, он любил испытующе вопрошать авторов не только статей, но и прозы, и даже стихов).

Кстати, очевидное до броскости и наглядности противостояние преодолеваемой «тяжести» и как бы ничего не преодолевающей «легкости» – очевидное как проявления двух индивидуальностей, двух судеб – вдруг заставляет вспомнить о проблеме школ, направлений, течений. О том, отсутствие интереса к чему мы, кажется достаточно ясно оговорили в начале книги.

Но как отмахнешься на этот раз, если такой авторитет, как Иосиф Бродский говорит: «Творчество Кушнера до известной степени характерно для ленинградской школы, именно эта контрастная комбинация консервативной формы и содержания».

Уточнено: авангардного содержания, хотя что это значит – понять сложно, учитывая не только вызывающую субъективность суждений Бродского вообще, но и многозначность понятия «авангардность».

Это, однако, неважно. Вопрос в другом: если творчество Кушнера характерно для «ленинградской школы» – допустим, что действительно существующей, – лишь «до известной степени», где же степень, воплотившая норму?

Ахматова? Но всякий великий поэт опровергает любые каноны, а – ненароком или в поисках единоверцев – все же образовав некую школу, сам оказывается в ней в роли прогульщика ее уроков.

Сам Бродский? Но применительно к нему, поставившему русскую поэзию – уж там к добру или худу – на острую грань, которая соединила ее (прежде, скорей, разделяла) с англоязычной поэзией, с Элиотом и Оденем, нелепо и говорить о «консервативной форме».

Поскольку не скажешь, чтобы среди питерских, ленинградских поэтов было много имен, способных устоять рядом с этими, тогда, значит, Евгений Борисович Рейн (р. 1935), которого Бродский рекомендовал – упорно и великодушно – как своего учителя? Однако ежели вспомнить зацитированное ахматовское – о стихах, растущих из сора, как об общем законе их прозревания, – то, коли у всех – сор, у Рейна – свалка.

Говоря о его метрике и ритмике, Бродский слышал в ней голоса Хлебникова, Сельвинского, Крученых, *даже* Вадима Козина, и если бы только их! Рейн не даст нам возможности не услышать еще многих и многих, будь то Давид Самойлов или Жуковский, переводящий австрийца Цедлица: «Сороковые, роковые, / совсем не эти, а другие...». «Из гроба встает импера-

тор, / а с ним и его ювелир...». Да и с тем же Бродским интересно бы разобраться: кто из двух поэтов-друзей первым нашел интонацию и фактуру, воплотившиеся и в цикле Бродского *Школьная антология* и в рейновской маленькой поэме *Нинель*. Сами-то они наверняка разобрались, отнюдь не повздорив.

Рейн – совсем не по правилам рекламируемой питерской чопорности – берет по-мольтеровски свое там, где его находит. Встретивши у него – о комете: «Ножичком, обточенным до шила, / под лопатку бешено ударь», трудно вообразить, будто он не держал в гудящей от цитат голове мандельштамовское: «...Мне в сердце длинной булавкою / Опустится вдруг звезда». Строки, близость к которым, по мнению исследователя Ахматовой В. Я. Виленкина, заставила ее отказаться от варианта собственных стихов: «...И, шутя, золотую иглу / Прямо в сердце мое окунуло».

Ахматова поступила – по-своему – единственно правильно, избежав совпадения. Рейн – по-своему – единственно прав, не избегая его, потому что тут все другое и он сам – другой: какие ни наследуй метры, какие ни воспроизводи цитаты, он не может стать и быть поэтом из того времени, где Анна Андреевна считалась с авторством Осипа Эмильевича. Хотя бы и потому, что Рейн помнит, как на лагерной свалке умирал неискупленной нами смертью, как *подыхал* Мандельштам, уже заставший руины своей культуры, но еще не увидевший, что среди руин образуется именно свалка. Помойка. Расстояние между ними и нами, остро Рейном осознанное, так же велико, как между «булавкой», «золотой иглой» и блатным ножичком, заточенным для убийства из-за угла.

Вот Рейн и бродит по свалке-помойке... Как собиратель, хищно высматривающий ювелирные обломки золотого и сереб-

ряного веков? Скорее – как бомж эпохи, не озабоченный пахучей эстетикой или, что то же, антиэстетикой места, которое не выбирал; не строящий декораций из останков ампира и рококо. Бомж-старожил, у которого все идет в ежедневное дело: «Капитальный ремонт и разруха, – довоенная заваль и дичь, / ГПУ, агитпроп, голодуха / залегли под разбитый кирпич».

Мир на своих разных уровнях, во всех взаимоповязанных и взаимоисключающих проявлениях, пейзаж после битвы, пожара, погрома, землетрясения, мародерства, где все равны перед трагедией и смертью: «Теперь в глубоком царстве / они живут, как могут, / Зиновьев, Николаев, Сосо и старый дед...». Да, Григорий Зиновьев, сам насильник и жертва, так сказать, свально-свалочное сочетание внутри одной души, убийца Кирова Николаев (того же рода), абсолютный злодей Сталин и ни в одном из главных грехов времени не повинный дед, торговавший в Апраксином ряду, шивший артельные тапки, приносивший внуку пирожные в корзиночке, – все, вспомнившиеся в одном строю, разве не следы всеобщей катастрофы? Того, что с нами со всеми стряслось? «А я стою и плачу. / Что знаю, что я значу? / Великая судьбина, холодная земля! / Все быть могло иначе, / но не было иначе, / за все ответят тени, / забвенье шевеля»...

Неужели есть сколько-нибудь реальный смысл утверждать, что одному и тому же уставу одной и той же школы подчиняются и бешеный экстраверт Рейн, и типичнейший интроверт Кушнер, чей стиль, по словам Евгения Евтушенко, – «несколько педантичная, подчеркнута разумная интонация со склонностью к легкой дидактике»? И в самом деле: «Читая Набокова, думал о том, / Что слишком счастливое детство опасно: / За дом петербургский заплатишь потом / Изгнанием и бедностью; многообразно / Несчастье; за синий биаррицкий пляж, / За вид из окна

на Большую Морскую, / За взятый с витрины гигант-карандаш –  
/ Бездомную выгянешь долю чужую. / И Трифонов нам расска-  
зал о своем / Привилегированном детстве и доме / С вахтером в  
подъезде, с балконным окном / На звезды в рубиновой сладкой  
истоме. / Мы знаем, чем кончилось это... нет, нет, / Не надо  
казенной машины и дачи; / И разве ребенок, купивший билет /  
В кино, не счастливее всех и богаче?».

Питерский критик Андрей Арьев сказал, что поэзия Кушнера –  
«редчайший случай поэтического вдохновения при температуре  
36,6°». Спишем эпитет «редчайший» на комплиментарность, ска-  
жем: «своеобразно-индивидуальный», но в любом случае подоб-  
ное не может служить характеристикой *всей* «ленинградской шко-  
лы». Несуществующей – именно как «вся», – если не считать  
эпигонов, которых всегда объединяет нечто общее и нивелирую-  
щее, в то время как родственность одного поэта (поэта, не эпиго-  
на!) от общности школьных стен не зависит.

Возвращаясь к поэтам оттепели, чье пробуждение совпало с  
«благостным градусом тепла», им-то как раз будучи скупом, но  
все же пригрето, почему бы не отнести арьевские слова к моск-  
вичу Евгению Михайловичу Винокурову (1925-1993)? Чья яв-  
ственно «консервативная форма» несет в себе содержание «аван-  
гардное» – в том вольном смысле, что их целое представляет  
собой довольно гремучую смесь.

Винокуров сам сетовал на тех критиков, которые видят в нем  
«бытовика», как, впрочем, и на тех, что воспринимают его ис-  
ключительно в позе «мыслителя, над бытом воспаряющего». И  
верно!

«Мне грозный ангел лиры не вручал, / Рукоположен не был  
я в пророки, / Я робок был, и из других начал / Моей подспуд-  
ной музыки истоки. / Большой лежал я в поле на войне / Под

тяжестью сугробного покрыва. / Рыдание, пришедшее ко мне, – / Вот первый повод к появлению слова. / ...И был тогда, признаюсь, ни при чем, / Когда, больной, дышал я еле-еле, / Тот страшный ангел с огненным мечом, / Десницей указующий на цели». Говоря об этих стихах (и заодно вспомнив слова Ахматовой, что строчка Некрасова: «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу...»), несмотря на это «не», вызывает-таки в сознании образ разбойника), литературовед Игорь Волгин распространил ахматовское наблюдение и на стихи Винокурова. Дескать, его «грозный ангел», «хотя и отстраняемый от участия в деле, незримо осеняет собой поле боя». И точно так же в нежных строчках: «Моя любимая стирала, / Ходили плечи у нее; / Худые руки простирала, / Сырое вешая белье», не просто запечатлен «чистый быт». «Худые руки простирала...». И здесь, говорит Волгин, «одно-единственное слово взрывает весь поэтический контекст. Это лексика высокой драмы, это эпос... это признание непреходящего и вечного в случайном и преходящем».

Словом, возникла, верней, возродилась и, возродившись, продолжилась та самая поэзия существования, а не борьбы, не героики, не преодоления. Если и отстаивающая свое право быть просто поэзией, всего лишь поэзией, не больше не меньше того, то словно бы с удивлением: а как же иначе? «Что-нибудь о России? / Стройках и молотье? / Все у меня о России, / Даже когда о себе». Мало того: «даже когда о тебе».

Вот максимум вызова, который может и хочет себе позволить Владимир Николаевич Соколов (1928–1997), поэт показательно беспартийный, негрупповой, и само слово «вызов» провозируется лишь чисто биографически, возрастной принадлежностью Соколова к тому поэтическому поколению, которое назовут поколением эстрады. Так называемых «шестидесятни-

ков», о ком речь в следующих главах. Здесь не вызов, а выбор – выбор сдержанной интонации, круга тем, удаляющихся от злобы дня: «Вот мы с тобой и развенчаны. / Время писать о любви... / Русая девочка, женщина, / Плакали те соловьи. / Пахнет водою на острове / Возле одной из церквей. / Там не признал этой росстани / Юный один соловей. / ...Как он ликует боже-ственно / Там, где у розовых верб / Тень твоя, милая женщина, / Нежно идет на ущерб».

Маршак презрительно говорил о втором, вторичном сорте стихов, когда поэзия добывается из поэзии, из «парусов», «соловьев», «дымок». Молодой Маяковский обзывал то, чему изо всех сил противостоял сам, варевом «из любвей и соловьев». А Соколову будто никто не указ: «Вот! Ни с чем, конечно, не сравнимый / Сколок с пенья льдин. / Первый, пробный, но неоспоримый. / Вот еще один. / Вот опять! Раскатисто и тесно. / Тишь... В листьях куста / Происходит перемена места – / Веточка не та».

«Веточка не та» – это детальность, конкретика по Соколову. Не то чтобы «та», «эта», «такая-то именно», а – «не та»: ощутим тонкую-тонкую разницу. Певец понимает певца, художник – художника в его недовольстве «веточкой», качеством песни, собою.

У Пастернака есть мысль, что «счастливые эпохи с их верою в человека и восприимчивость потомства» (отметим: будто нарочно сказано об эпохе оттепели с ее оптимистическими иллюзиями) позволяют художнику ограничиваться только главным, «в надежде на то, что воображение читателя само восполнит отсутствующие подробности». То есть тонкости и нюансы. (А пронизательность этих слов особо оценим в продолжение разговора о поэтах 60-х, даром что Борис Леонидович имел в виду не их самих и не их время.) Но, говорит Пастернак, «художники-отщепенцы любят договариваться до конца».

«Отщепенец» – по отношению к Соколову это слишком категорично, но что он «договаривается», не удовлетворяясь набросками мысли, чувства и слова, это уж точно так. Да пусть даже и «отщепенец» – однако лишь в том смысле, что он был *только* поэтом, *просто* поэтом, не имея иных, посторонних амбиций.

«Ничего от той жизни, / Что бессмертной была, / Не осталось в отчизне. / Все сгорело догла...». Вольно́ нам сегодня воспринимать это как мгновенный фотоснимок наших бед и утрат, – писано, тем не менее, в «застойном» 1970 году и озаглавлено *Памяти Афанасия Фета*. Хотя если уж сказанное «о России» не оторвать от сказанного «о себе», тут – тем более: «Вспомнить – сажей несметной / Так и заститесь высь. / – Да была ли бессмертной / Ваша личная жизнь? / Есть ли вечная запись / В Книге Актв благих? / – Только стих. / Доказательств / Больше нет никаких».

И еще: «Нет школ никаких. Только совесть / Да кем-то завещанный дар». Опять – «только». Опять – «никаких». Будто Владимир Соколов взялся полемизировать со знаменитой формулой своего друга Евгения Александровича Евтушенко (р. 1933): «Поэт в России больше, чем поэт». Но, повторим, есть только выбор. Вызова нет.

Как его в помине не было в песнях-стихах Булата Окуджавы, которые стали бесперебойно рождаться с 1958 года (вскорости, в 1960-м, сделал его известным). Солдат Великой Отечественной, сын расстрелянного отца и матери-лагерницы, он начинал с «песенок», казалось бы, до невинности безобидных, лирико-романтических: *Полночный троллейбус*, *Веселый барабанищик*, *Голубой шарик*, *Часовые любви*, *До свидания, мальчики*. Но лирический выбор был воспринят начальствующими верхами как вызов – никак не менее, чем политический. Сам Л. Ф. Ильичев, партий-



ный идеолог номер два после Сулова, устроитель хрущевского похода в Манеж и учиненного им погрома художников, обвинил беззаботную песенку студенческой голи *А мы швейцару: «Отворите двери!..»* в прославлении «золотой молодежи», по-тогдашнему «плесени». Композитор Соловьев-Седой заявил, что и мелодика Окуджавы – *белогвардейская*, а это, задолго до разрешенной моды на поручиков Голицыных и корнетов Оболенских, было обвинением небезопасным. И т. п.

Это не было ни нонсенсом, ни случайностью.

«Окуджава, – косвенно объяснял Юрий Нагибин логику этих нападок, – разорвал великое безмолвие, в котором маялись наши души при всей щедрой радиоозвученности тусклых дней; нам открылось, что в глухом, дрожащем существовании выжили и нежность, и волнение встреч, что не оставили нас три сестры милосердных – молчаливые Вера, Надежда, Любовь, что уличная жизнь исполнена поэзии, не исчезло чудо, что мы остались людьми. Окуджава открывал нам нас самих, возвращал полное чувство жизни, помогал преодолению прошлого всего, целиком, а не в омерзительных частностях».

Был ли Булат Окуджава человеком, питавшим оттепельные иллюзии? Конечно. Долгие годы спустя его не перестанут пивить за строчки о «комиссарах в пыльных шлемах», за пристрастие к «той единственной гражданской», что не только неисторично (это – пускай, от поколений, идущих следом, надо терпеливо сносить упреки в том, что предки чего-то не понимали, «недопонимали»; надо – как все неизбежное), но и несправедливо с этически-эстетической точки зрения. «Но если вдруг когда-нибудь / Мне уберечься не удастся... / Я все равно паду...». Все равно! Тут эстетика прощания, эстетика обреченности – не только иллюзий, но и себя самого; по крайней мере – той части

собственной, но и общей жизни, которая прожита с этой иллюзией. Недаром Владимир Набоков, никак не замеченный в симпатиях к «комиссарам», включил эту песню в роман *Ада*.

Почему? Среди вариантов ответа очевиден один: сын идейного коммуниста, расстрелянного в чекистском подвале, и сын российского либерала, не принявшего революции и погибшего от руки террориста, заслонив собой политического союзника, — они оба сошлись в положении над схваткой. Пусть у первого в ту давнюю пору (1958 год) это вышло непроизвольно, а второй знал, что делал и что цитировал.

Как бы то ни было, но уже *Сентиментальный марш*, самое «революционное» из сочинений зрелого Окуджавы, означал не путь в плен к общим — и до поры, до времени простительным — иллюзиям, но выход из плена. И в этом смысле Окуджаве, может быть, выпала роль поистине историческая.

«Вертинским для неуспевающих студентов» обозвал его автор одного из фельетонов 60-х годов, осмеивающих его песни. Сказано подло, но не бессмысленно, Вертинский и Окуджава оба суть явления перелома. Конца и начала.

Вертинский — это Серебряный век на излете. Это Блок, обернувшийся Северяниным, это Прекрасная Дама, утратившая таинственность, переселенная в будуар полукокоетки, у кого «под пудрой молитвенник, а на ней — Поль де Кок». Что же до Окуджавы...

Официоз не ошибся, враждебно встретив его, такого, казалось, чистого лирика, — впрочем, и являвшегося таковым, без «казалось бы». В том-то и дело. Окуджава тоже знаменовал собою излом, излет, гибель того, что именуется Большим Стилем. Государственной психологии и эстетики, где даже лирическое «я» подразумевало «мы».

Речь не о графоманах соцреализма, но вот Ярослав Смеляков в стихотворении *Хорошая девочка Лида*, изъясняя любовь не народа к вождю, а мальчика к девочке, прибегнет к имперской метафорике: «Преграды влюбленному нету: / смущенье и робость – вранье! / На всех перекрестках планеты / напишет он имя ее. / На полюсе Южном – огнями, / пшеницей – в кубанских степях, / на русских полянах – цветами / и пеной морской – на морях. / ...Пусть будут ночами светиться / над снами твоими, Москва, / на синих небесных страницах / красивые эти слова».

Задним числом тут может почудиться даже дерзость. Должно же быть известно поэту – а на дворе конец 40-х, самый пик «культы», – в чье имя послушно складываются самолетные эскадрильи, пролетая в небе Москвы во время парадов. Кого славит стрекот кубанских комбайнов. Кому по чину положены – единолично – эти метафоры и гиперболы.

Впрочем, запоздалые эти предположения – тоже гипербола. Власть в этот раз могла быть довольна поэтом: выходит, приемы Большого Стиля, канонизированного партийной идеологией, проникли даже в лирические излияния. И там «мы» восторжествовало над «я».

Не превратим это в грубый упрек Смелякову. В конце концов: «На всех перекрестках планеты... На полюсе Южном огнями...» – подобное не было чуждо подростковому сознанию той поры. Как чеховский гимназистик Чечевицын собирался бежать в таинственную Америку, в пампасы, к мустангам, так здесь соблазняла судьба Сани Григорьева из *Двух капитанов*. Но стихи писаны человеком взрослым, человеком очень советским, даже советским подчеркнуто: велик страх, увы, не напрасный, в третий раз угодить за решетку. И сами мальчишеские подвиги старательно идеологизированы в соответствии с программой госу-

дарства и партии. «Когда страна быть прикажет героем...» – и укажет, какой именно вид героизма следует выбрать.

Потому: «Окажется улица тесной / для этой огромной любви».

И вот (снова напомним: без малейшего вызова, без намерения что бы там ни было опровергать и доказывать, «просто так»): «Ты течешь, как река. Странное название! / И прозрачен асфальт, как в реке вода. / Ах, Арбат, мой Арбат, ты – мое призвание. / Ты – и радость моя, и моя беда». С присовокуплением слов, сказанных тоже словно бы вскользь, но которые и нельзя не сказать: «Пешеходы твои – люди не великие...».

Понадобилась совсем другая эпоха, чтобы *Песенка об Арбате* могла показаться нечаянной полемикой с *Хорошей девочкой Лидой*. Вернее же так: чтобы стихи Смелякова, не имперские, но императивные, заявляющие, что твоя, как скоро начнут выражаться, «малая родина» слишком тесна для проявления и доказательств твоей любви, – чтобы они показались полемикой, опередившей объект полемики.

Возникло совсем другое самосознание, имеющее право задать недоуменный вопрос: а почему, собственно, любовь вообще должна измеряться в масштабах героики и гражданского долга? Почему «часовые любви» должны охранять границу или военную тайну? И, куда хором поется: «Мой адрес – не дом и не улица, / Мой адрес – Советский Союз!», читается, слышится невызывающе-тихое: «Ах, Арбат, мой Арбат, ты – мое призвание». Больше того: «...ты – моя религия... ты – мое отечество...».

Хотя, конечно, в конце 50-х – начале 60-х годов еще не думалось, что это – и подобное – означает приговор эстетике Большого Стиля. Эстетике внечеловеческой, надчеловеческой, в сущности, бесчеловечной.

## Сыновья и пасынки

В 1956 году Илья Эренбург, рассказав в *Литгазете* о никому не известном Слуцком, прибавил с уверенной обнадеженностью: «Хорошо, что пришло время стихов». И три последних слова, как девиз, оказались подхвачены сборником *День поэзии*, может быть, больше, чем что-то другое, сказавшим о той поре небывалых надежд... Хотя – не совсем так. В том же году, взбудоражив общественность, дважды явилась на свет *Литературная Москва*, «литературно-художественный сборник московских писателей»; на этом, однако, издание было запрещено.

Пятью годами позже группа писателей во главе с Паустовским, надеясь использовать провинциальные выгоды – удаленность от столиц как фасада или витрины господствующей идеологии, – издает сборник *Тарусские страницы*, где состав авторов по тем временам демонстративен в смысле оппозиционности, по крайней мере эстетической: Цветаева, Заболоцкий, Самойлов, Слуцкий, Владимир Корнилов, Коржавин, Трифионов, Казаков. Плюс *Будь здоров, школяр*, первая проза Окуджавы, первая же повесть Владимира Емельяновича Максимова (1930–1995) *Мы обживаем землю*, начало повести Бориса Исааковича Балтера (1919–1974) *До свидания, мальчики*. (Названная строкой из песни Окуджавы, эта повесть полностью выйдет в журнале *Юность*, мгновенно прославит автора,

но, к сожалению, останется его единственным произведением такого уровня.)

Но и это дело было закрыто – с репрессиями по отношению к калужским издателям, которые доверились московским смутьянам. Не помогла и защитная демагогия предисловия к сборнику: мол, «величавая картина построения коммунизма, открытая перед человечеством новой программой КПСС, заставляет советского человека заново оглядеть культурные богатства своей страны»...

Но то, что «пришло время стихов», как будто подтверждалось со всей очевидностью. Не только демократически-элитарный зал Политехнического музея, со времен Маяковского – легенда и символ прямого общения поэтов с аудиторией, но и гладиаторская арена Лужников, эта гигантская чаша, до краев наполнялась пришедшими услышать Евтушенко, Ахмадулину, Вознесенского, Окуджаву.

То было, казалось бы, истинное торжество поэзии, но оговорка «казалось бы» не случайна.

Да, стремительно разрастался круг читателей поэзии, что убедительно выражалось в росте поэтических тиражей. Но, с другой стороны, расширение круга было отчасти мнимым: судя по тем же бушующим Лужникам, расширялся прежде всего круг *слушателей*, даже – *зрителей*, потому что далеко не всякий, с бою бравший билет на очередное поэтическое ристалище, оказывался способен остаться наедине с книгой кого-либо из миров. Не говоря о книге, допустим, Ахматовой.

«Время стихов» пробудило к жизни яркие, подчас и реальные, истинные поэтические имена; оно возвратило ряд имен, вытравленных из истории словесности; дало всплеск живейшего, благодарнейшего интереса к поэзии, – но дало и искажен-

ное о ней представление. Поэты – говорим, разумеется, не обо всех – поддавались соблазну расстаться со своим преимуществом, со своим первородством, отличающим их от актерского цеха, а именно – с независимостью от непосредственной реакции публики. С надеждой (вовсе не такой смешной, как ее привыкли изображать), что, оставшись непонятыми в сиюминутности, они могут быть поняты через годы и годы. (Судьба Мандельштама, Цветаевой, да и Тютчева, Баратынского.) А читатели – также, по счастью, не все – привыкли думать, будто смелая мысль либо обличение общественных язв, будучи зарифмованы, тем самым уже становятся поэзией.

Собственно, и в этом – имеем в виду подобные читательско-слушательские предпочтения – еще нет ничего дурного. О чем яснее всего говорит громовой успех артиста-певца Владимира Семеновича Высоцкого (1938–1980), который воспринимается «с голоса» и имеет лишь косвенное отношение к собственно поэзии как, говоря попросту, к тому, что нужно или хотя бы можно читать (как Галича, Окуджаву). Сами намеренные длинноты иных песен Высоцкого, нагнетание эмоций – все это должно «заводить» слушателей, именно их, причем роль энергетического завода играет уникальная манера исполнения, – и разве не так же в меру своих сил действуют поп-певцы, бесконечно повторяющие один и тот же куплет?

Да Высоцкий, недаром одинаково нравящийся как интеллигенции, так и презираемой ею «жлобской» публике, как раз и есть блистательный образец поп-искусства, его вершина. В признании чего нет ни малейшего уничтожения; в этом смысле Высоцкого можно поставить рядом еще с одним народным любимцем, Михаилом Михайловичем Жванецким (р. 1934), одареннейшим литератором, тем не менее не существующим – или

существующим только условно – вне эстрады. И если Ахматова имела резон сказать, имея в виду эстрадный успех Евтушенко, Вознесенского или Ахмадулиной: ничего удивительного, просто это – другая профессия, то по отношению к Высоцкому подобное никак не должно выглядеть упреком. Да, другая, только и всего.

Сама по себе формула: «Поэт в России больше, чем поэт», исторически совершенно справедливая, означала и пиетет, традиционно питавшийся к стихотворцам, и опасность, что «больше» превратится во «вместо». Да и превращалось множество раз – когда слабенький Надсон затмил Тютчева для читателя, не внявшего пушкинской заповеди, выпаленной в полемике с Жуковским: «Ты спрашиваешь, какая цель у *Цыганов*? вот на! Цель поэзии – поэзия...». Или когда Некрасов был интересен публике не потрясающим *Власом*, но дидактическими *Размышлениями у парадного подъезда*. Что в совокупности не проходит даром ни для читателей, ни для поэтов, и не зря автор справедливо-опасной формулы рифмой для слова «эстрада» в одноименном стихотворении сделал – «растрату». «Эстрада, ты давала мне размах, / но отбирала таинство оттенков. / ... Я научился вмазывать, врезать, / но разучился тихо прикасаться».

Все это заразительно, проникая в гены даже идущих следом, кто, по обычаю всех наследующих, заявляет о непричастности к предшественникам и тем более к их ошибкам. И когда вопреки и назло «эстрадным» поэтам начнут пропагандировать творчество представителя «тихой» поэзии Николая Михайловича Рубцова (1936–1971), то это будет сопровождаться напором, соприродным как раз эстраднему. Хотя Рубцов – не «новый Есенин», как и не «Смердяков русской поэзии» (писали о нем, опять же в жаре полемики, и этакое, подтверждая обосно-



ванность клички строчками, в самом деле свидетельствующими о катастрофической нехватке культуры). Он, рано погибший, задушенный собственной женой, которая не стерпела его пьяных унижений, и до того успевший-таки подрастратить природное нежное дарование, остался автором стихотворений, пленяющих естественностью. Немногих, отчего именно их обычно и цитируют, вознося поэту хвалу (заслуженную): «В горнице моей светло. / Это от ночной звезды. / Магушка возьмет ведро, / Молча принесет воды». Или: «Тихая моя родина! / Ивы, река, соловьи... / Мать моя здесь похоронена / В детские годы мои. / – Где тут погост? Вы не видели? / Сам я найти не могу. – / Тихо ответили жители: / – Это на том берегу».

А уж когда ненавистники «эстрады» примутся как контраргумент выдвигать даровитого Юрия Поликарповича Кузнецова (1941–2003), вообще обнаружится следующее.

Мало того, что демонстративно явленное им, допустим, намерение склонить голову перед воплощением злодейства, детоубийцей леди Макбет («За то, что вам гореть в огне / На том и этом свете, / Поцеловать позвольте мне / Вам эти руки, леди») или многих шокировавшая строка «Я пил из черепа отца...» слишком напоминают приемы эпатажа, многократно испытанные, например, Вознесенским. Эпатаж несомненен, но важно и то, ради чего хотят этак привлечь наше внимание.

«Я пил из черепа отца...». В конце концов, и Пушкин в весело-кошунственном *Послании Дельвигу* советовал другу превратить череп давнего предка в винную чашу. Дело, однако, в том, что следует у Кузнецова после первой, шокирующей строки: «...За правду на земле, / За сказку русского лица / И верный путь во мгле. / Вставали солнце и луна / И чокались со мной. / И повторял я имена, / Забытые землей». И возникает желание про-

делать нехитрый эксперимент, заменив первую строчку – хотя бы, к примеру, так: «Я пил из пьяного корца...». Замена, конечно, сомнительная, но разве не сомнителен и весь строй стихотворения, держащийся на одной-единственной эпатажной строчке и в остальном представляющий набор тривиальностей?

Здесь властен закон не поэзии, а шоу-бизнеса, где весь смысл – самоутвердиться путем отторжения всех конкурентов. Буквально: «Звать меня Кузнецов. Я один. / Остальные – обман и подделка...».

«Эстрадной» поэзии 50–60-х такое не снилось, и один из самых эпатажно-самоутверждающихся ее поэтов, Андрей Вознесенский, просил у небес не более, чем: «...Пошли мне, Господь, второго, / чтоб вытянул петь со мной!». В сущности, скромно вторя мольбе Маяковского: «...Пусть / только / время / скорей родит / такого, как я, / быстрогого».

Так или иначе, законы эстрады, лестно воспринимаемой как трибуна, действительно жестки, и сегодня непросто представить себе, что ранний Евгений Евтушенко, эта, можно сказать, наиболее характерная, «знаковая» фигура поколения, начинал – если отбросить период робко-наглого ученичества – как поэт безотчетной пронзительности, недоумения, растерянности: «Наделили меня богатством. / Не сказали, что делать с ним». «А если ничего собой не значу, / то отчего же мучаюсь и плачу?!». «Обидели. Беспомощно мне, стыдно». «Мама, не пой ради Бога! / Мама, не мучай меня!». «Со мною вот что происходит: / ко мне мой старый друг не ходит...». Сам *Бабий Яр*, справедливо расцененный в свое время (1961) как «акт гражданского мужества» и вызвавший ярость антисемитов, – это тоже плач, вопль, ежель и подпорченный в качестве такового, то именно чрезмерным сознанием значимости оногo «акта».

При этом: «Я целе- и нецелесообразный... / Границы мне мешают... Мне неловко / не знать Буэнос-Айреса, Нью-Йорка». В дальнейшем, как известно, перестанут мешать, обрушится – как результат путешествий – лавина «заграничных» стихов, а за граница, как экзотическая декорация, заставляла и позы принимать подстать антуражу, вызывая на роль полномочного представителя собственного государства. Правда, все же не на роль глашатая идей коммунизма, чем на долгие годы сделал себя Роберт Иванович Рождественский (1932–1994), который ради этого пожертвовал лирико-ироническим складом своего дарования. Снова явив его лишь в трагической ситуации, после тяжкой болезни и в предчувствии скорой смерти: «Тихо летят паутинные нити. / Солнце горит на оконном стекле... / Что-то я сделал не так? / Извините: / жил я впервые / на этой Земле. / Я ее только теперь ощущаю. / К ней припадаю. / И ею клянусь. / И по-другому прожить обещаю, / если вернусь... / Но ведь я / не вернусь»...

Нет. В «первой реальности» Евтушенко бывал крепко ругаем властями, дерзил им, а в позорном для СССР 1968 году сочинил стихи протеста против ввода советских войск в Чехословакию: «Танки идут по Праге... / танки идут по правде...»; в реальности «второй», в творчестве, также натворил немало, властями не одобряемого, а все ж и над ним соблазнительно реяла тень «Владим Владимыча», отстаивающего за рубежом нашу «собственную гордость».

«Я целе- и нецелесообразный...» – это самоутверждающийся крик экстраверта, хотя по своей изначальной природе Евтушенко – показательный интроверт: «Как стыдно одному ходить в кинотеатры / без друга, без подруги, без жены... / Жевать, краснея, в уголке пирожное, / как будто что-то в этом есть пороч-

ное...». Даже его тяга к лиро-эпическим конструкциям вроде поэмы 1964 года *Братская ГЭС*, тяга к скоплению энтузиастов, создающему для поэта иллюзию, будто оно-то и есть народ, может быть, тоже от «комплексов»? От сознания одиночества? От тщательно скрываемой – и по-своему трогательной – неуверенности в себе?

Это, отметим, при бойцовских качествах и полководческих амбициях Евтушенко, которые были востребованы общей драмой существования и выживания поэзии в условиях, для того мало пригодных. Только Евгений Винокуров, к примеру, по российской привычке становиться оптимистом от отчаяния говорил: настоящего художника цензура загоняет вовнутрь. Булат Окуджава с игровой легкостью называл свои стихи, изображающие безответственность наемника («А если что не так, не наше дело, / как говорится, родина велела...») *Песенкой американского солдата*, при общей любви к нему вызывая этим не нарекания, а понимающую усмешку. Евтушенко с цензурой играл в перегонки, заигрываясь, как бывает с азартными игроками. Обыгрывал ли?

«Поэзия – не мирная молебельня. / Поэзия – жестокая война. / В ней есть свои, обманные маневры. / Война – она войною быть должна». Словом: «Поэт, как ясновидящий Кутузов, / он отступает, чтобы наступать». Потому, обращаясь к власти, замаскированной под некоего председателя рыболовецкой артели, Евтушенко уговаривал его (ее!) вести свой жестокий лов хотя бы по правилам, им же (ею же!) установленным. По крайности не заужать ячеек рыболовной сети: «Старые рыбы впутались – выпутаться не могут, / но молодь запуталась тоже – зачем же ты губишь молодь?.. / ...Пусть подумается молодь, прежде чем стать закуской».

К слову: впоследствии «молодь», как сумеет, оплатит ста-

реюшему поэту за заботу о ней, вырвав у него крик отчаяния: «И вдруг я оказался в прошлом / со всей эпохой своей. / Я молодым шакалам брошен, / как черносотенцам еврей».

Итак, можно ли говорить, что и государственная поступь, имитировавшаяся Евгением Евтушенко, и его неотступная тяга к эпосу, мало свойственная характеру его дарования, – от неуверенности? От сознания собственного одиночества?

Может быть, да. Может быть, нет. Во всяком случае очевидно то, что, выражаясь условно, советский неореализм 50–60-х годов, этот, без сомнения, преобладавший стиль литературы, театра, кино, – если, конечно, говорить о наиболее талантливом эстетически и достойном этически, – пришелся по руке и по душе Евтушенко. Даже нашел в нем своего идеально чуткого воплотителя. Вот его типаж – продавщица галстуков, Муська с конфетной фабрики, дикторши телевидения, по-мужски пьющие дешевый коньяк, крановщица Верочка-вербочка... Только, если не избегать аналогии с итальянским кино, которое, собственно, и есть само по себе синоним понятия «неореализм», Евтушенко, скорее, в родстве не с *Похитителями велосипедов*, тем паче не с нарочито жестоким пазолиниевским *Аккатоне*, а с сентиментальными *Двумя грошами надежды*.

Евтушенко был – и остался – сентиментален, как Диккенс. Слезлив, как Некрасов. Величие этих теней пусть не смущает, ибо и слезливость и сентиментальность свидетельствуют не о степени гениальности, а о свойствах натур. Но вообще всякий преобладающий стиль на то и преобладает, выражая, как считается, дух самой эпохи, дабы подчинять себе, подминать под себя и тех, кто ему не вполне соответствует.

Так не был воспринят, да попросту принят ярчайший литературный талант (литературный – это не всегда совпадает даже

с самым истинным даром театрального драматурга) Александра Валентиновича Вампилова (1937–1972). При всей сомнительности символики подобного рода сама его ранняя, трагическая гибель: утонул в Байкале, когда перевернулась лодка, и его напарник, взывавший о помощи, был спасен, но «гордый Вампилов молчал, и в ледяной воде разорвалось сердце» (из *Дневника Юрия Нагибина*), – сама случайная смерть от неслучайной гордости кажется закономерной.

Его не приняла не только партийно-театральная цензура, – уж это-то общая судьба Александра Моисеевича Володина (1919–2001), Леонида Генриховича Зорина (р. 1924), Михаила Михайловича Рощина (р. 1933), чьи пьесы, случалось, или вовсе не пускались на сцену, или, как знак начальственной снисходительности, разрешались для постановки одному-единственному театру. А Вампилов не был принят и понят именно стилем, господствующим в «прогрессивной» части словесности и театра. Решимся даже спросить: да и сам он – верно ли воспринимал себя же самого? (Что не уничтожение для художника; возможно, наоборот, – комплимент.)

«Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о «потерянном поколении». А разве в нас не произошло потерь?». Так Вампилов роднил себя с опустошенным героем своей, по общему мнению, самой значительной пьесы *Утиная охота* (1967). Но привязка характера к определенному поколению, к определенному отрезку времени, сама по себе неоспоримая, как справка о месте и годе рождения, сдается, ограничивает понимание самой сути Зилова. И, быть может, «зиловщины».

«Лишний человек» – стали говорить о Зилове. «Самый свободный во всей пьесе». Что ж, пожалуй, и так – ровно настолько, насколько излишня и свободна пустота.

Более чем понятно, почему Зилова начали воспринимать – а когда наступила пора помягчения к жесткой вампиловской драматургии, то и играть – сочувственно. Как того, кто «потерялся, разочаровался». Еще бы, если сам автор криком кричит: «Этот я!..». Иные, как литературоведы Наум Лейдерман и Марк Липовецкий, пошли много дальше: «Зилов – это победительный герой шестидесятых, которому нет места в тусклом безвременье «застоя»...». Мало того: «От Официанта (напомним: законченного мерзавца, холуя и хапуги. – Ст. Р.) Зилова отличает мучительная тоска по идеалу, воплощенная в теме «утиная охота». Так трактуются зиловские слова: «О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви...».

Но когда вера так выражается, верней, вырождается, может ли быть что-то кощунственнее и пошлее?

В Зилове – не печоринщина, а передоновщина. Если его действительно можно счесть «героем нашего времени», то в той же мере, в какой таковым является персонаж *Мелкого беса* Федора Сологуба Передонов, сам мелкий бес, патологически гадящий окружающим. Дела не меняет и то, что подобная особь тоже способна страдать – как страдают Зилов и Передонов.

В ситуации, в какой оказался Вампилов, явившийся не ко времени, в ситуации почтения к его дару, но и его же непонимания, жестокость жизни, что он выразил сильнее многих и многих, воспринималась как жестокость *советской* жизни. Что закрывало дорогу на сцену, а когда на нее удавалось пробиться, мельчило суть его пьес, воспринимавшихся в контексте «застоя», применительно к поколению, низводимых до уровня всего только социальной критики. И нечто похожее происходило с Александром Володиным.

Он-то попал на сцену с самой первой своей пьесой *Фабрич-*

ная девочка (1956), но истинно свой, собственный стиль начал обретать на рубеже 50–60-х. Когда в кино задавали тон *Баллада о солдате* Чухрая, *Два Федора* Хуциева, *А если это любовь?* Райзмана; в театре – *Современник* с его спектаклями, в большинстве своем «выглядящими как действительность» (любимовской *Таганки* пока нет и не предвидится). Но из всех володинских пьес только *Фабричная девочка*, принеся ему и известность, и репутацию далеко не полной благонадежности, еще могла быть сопоставлена, предположим, с пьесами крепкого «бытовика» Виктора Сергеевича Розова (1913–2004).

Конечно, равнодушие к бытовизму, условность, пародия, даже гротеск (напоминающий вовсе не Чехова, по разряду последователей которого Володина числили, а, как ни странно, Сухово-Кобылина), все это станет вполне очевидным лишь в комедии *Назначение* (1961), где к месту окажутся двойники-бюрократы с зеркально схожими лицами и аукающимся фамилиями Куропеев – Муровеев. Тут уж в точности как в сухово-кобылинском *Деле*, где действуют Чибисов, Ибисов и пуще того – Герц, Шерц, Шмерц. Тем более дух игры, шутовства, балагана воцарится в антиутопии *Кастручча* (1968), изображающей, вослед Оруэллу и Замятину, кошмарное общество будущего. Но разрыв между разными ипостасями володинской драматургии не стоит преувеличивать.

К примеру, в *Ящерице* (1969), пьесе-параболе из жизни – якобы – первобытного общества, люди каменного – будто бы – века могут изъясняться: «Я буду век ему верна» или поминать «тигров, львов, орлов и куропаток», этот плод фантазии чеховского Треплева. Условность утвердится и узаконится: «...Лучше бы ты оставалась там, у себя», – скажут женщины девушке из чужого племени на языке, как бы ей неизвестном. Та отпари-



рует: «Чтоб вас змеи покусали! Чтоб вас в жены никто не взял, лягушки худосочные...». После чего – авторская ремарка: «Женщины тоже приветствовали ее...».

Здесь условность выступила на поверхность. Но цитированная перебранка, эта почти брехтовская оголенная метафора взаимонепонимания, несет в себе скорбную тему и иных пьес Володина, «неореалистических» лишь по видимости. Разве в *Старшей сестре* (1961) Надя Резаева и ее дядя Ухов не говорят на языках, понятных зрителю и читателю, но разделяющих, а не соединяющих самих персонажей? Как непонятны слова и логика зубодера Чеснокова (*Похождения зубного врача*, фильм, снятый в 1965-м и тут же положенный на полку) даже тем, кто хочет его понять. Да и в *Фабричной девчонке* комсомольский новояз уже был языком племени, чуждого героине и тем более автору.

Вольно было Володину в *Оптимистических записках* (1967), в главе *Благодарность недругам*, считать их нападки благодарениями: «Начиная с первой, мои пьесы, чем дальше, тем больше систематически ругали... *Фабричную девчонку* ругали за очернительство, критиканство и искажение действительности. Если бы ее не ругали, я наверняка вслед за ней написал бы еще одну *Фабричную девчонку* и еще одну. ...Еще до того, как я закончил *Пять вечеров*, возникла формула, что это – злобный лай из подворотни. Однако там не оказалось лая... Тогда формулу изменили: «Да это же маленькие неустроенные люди, пессимизм, мелкотемье». Так и повелось: все, что я делаю, – мелкотемье и пессимизм. По отношению к *Старшей сестре* обвинение пришлось опять перестраивать. ...В... пьесе *Назначение* был оптимизм совершенно явный, это комедия. Ее ругали неразборчиво, но категорически, за все вообще».

Недругам, помогавшим меняться в поисках себя самого, –

благодарность. Пусть типично, привычно володинская, когда лукавство до неразличимости скрыто под простодушием, в нем самом. Зато против друзей, объясняющих, что́ и зачем ты обязан делать в качестве прогрессивного литератора, – бунт! «Я ни с кем не воюю. Я воюю только с собой», – ошкетинится зубной врач Чесноков, чья профессия выбрана вроде бы с тем, чтоб не возникло прямой аналогии с художником слова Володиным. Хотя, с другой стороны, и это демонстративное целомудрие отдает тем же лукавством: тут чем дальше, тем ближе. К тому же не уйти от сравнения со строками «коллеги» Пастернака, обращенными уж точно к себе, художнику: «С кем протекли его боренья? / С самим собой, с самим собой».

В *Оптимистических записках* рассказан эпизод, содержательный настолько, что потом Володин воспроизведет его в своей лучшей прозе *Записки нетрезвого человека* (1991). После демобилизации на вступительных экзаменах в институт кинематографии «Шура Лифшиц» (как в соответствии с его родовой фамилией назовет Володина в нежном послании Булат Окуджава) выполняет задание – сочиняет рассказ, но, с голодухи худо себя почувствовав, уходит, едва набросав одну страничку. А через несколько дней, придя забрать документы, слышит, как старшекурсницы разносят сенсацию: «какой-то парень, солдат, написал потрясающий рассказ, всего одна страница, все в подтексте...». Что выглядит прологом к тому, как будет восприниматься володинское творчество: он всегда писал текст, а у него искали подтекст. И – вписывали в контекст.

Один из наиболее чутких, нервных, ничему и никому не подотчетных художников, Володин, видевший, что даже благожелателями (что и обидно) воспринимается как-то не так, выстрадал отвращение к понятию «воля». Даже преследования его пьес

со стороны «недругов», государственно-партийной цензуры, отступали для него перед вопросами экзистенциальными, касающимися самой природы человеческого существования. Отчего неприязнь к носителям воли, искажающей первоначальный замысел бытия, у него внесоциальна. Тотальна. «Волевые люди подавляли Бузыкина» (киносценарий *Осенний марафон*, 1978). «Боюсь волевых людей», – скажет интеллигент из сценария *Дочки-матери* (1974), и, подумать, не кто-то при силе и власти, а девочка-детдомовка Ольга, сиротству которой Володин готов сострадать, окажется страшноватой в бестрепетной готовности вмешиваться в чужие судьбы. А в тех же *Похождениях зубного врача* явный – конечно, все-таки явный, какую ни выбери для него профессию, – протагонист автора вообще восстанет против воли друзей, по побуждению доброй, однако непереносимой уже потому, что – воля. Как позже сам Володин порвет даже с профессией, даже с сословием, объявив в *Записках нетрезвого человека*: «Сцена? Тошно, тошно! Потом стал тошен и экран». И самое невинное, в форме всего только любопытства, вмешательство в его работу и жизнь – невыносимо: «...Над чем вы сейчас работаете?.. – Ни над чем не работаю... Пью больше».

Пить – тоже способ освободиться, и эту сентенцию не удастся объявить юмористической, даже в цвете черного юмора, потому что сразу возникает имя Венедикта Васильевича Ерофеева (1938–1990). Писателя уникального в той же степени, в какой сама «алкогольная субкультура» способна, хотя и не единожды (а володинские *Записки?*), но все же дать возможность раскрыться таланту. Только и именно такому – или, учитывая вышесказанное, таким.

Алкоголь как возможность забыть о дурной реальности, что

говорить, тема старинная. Но обычно то был побег в никуда, не только от скверной жизни, но и от самого по себе творчества, тут же – попытка обрести свободу именно творческую. Надолго ли? Нет. Потому для Володина уже не было возврата в драматургию, в профессию, если бы он даже того захотел, а Ерофеев – автор двух очевидных шедевров, поэмы в прозе *Москва-Петушки* (1969) и пьесы *Вальпургиева ночь, или Шаги командора* (начало 80-х); слухи о прочих свершениях преувеличены либо вовсе недостоверны.

*Москва-Петушки* – это модификация радищевского *Путешествия из Петербурга в Москву*, только от выпивки к выпивке: вот, мол, новейшая русская география, новейшее русское странничество. Герой – Веничка – неподвижен в движущейся электричке, тем более имея возможность в своей запертости концентрировать чуть ли не все, чем жила литература России. Ерничая, хулиганя, кошунствуя, – концентрирует как человек культуры, от которой ему никуда не деться.

Сам Господь Бог (для Ерофеева – не фигура словесности: его побег в католичество – не результат ли религиозных метаний в поисках Бога истинного?) тут словно непрменный попутчик в этом безвольном движении, отчего едва ли не причастием кажется, например, вот это: «Что мне выпить во Имя Твое? ...Если я доберусь до Петушков, – невредимый, – я создам коктейль. ...Я назову его *Иорданские струи* или *Звезда Вифлеема*». Само литературное божество, Достоевский, сколь бы Ерофеев и на сей счет ни ерничал, тоже неотлучен, тоже заперт вместе с ним, тоже концентрирован до степени выжимок его узнаваемого стиля: «...Все они считают меня дурным человеком. По утрам и с перепою я сам о себе такого же мнения». Можно ли не расслышать интонацию *Сна смешного человека?*..

Исключительность удачи *Москвы-Петушковых* тем очевиднее, что нам предъявлен и счет, по которому оплачен взлет таланта, раскрепостившегося именно таким – гибельным, разрушительным – образом. Так как даже если поверить – а отчего бы и нет? – рассказам о рукописной тетрадке, которая могла пропасть по беспечности автора, и тому, что писал он свою поэму «как бы резвяся и играя», зато мемуары близких людей не утаивают тяжелейших бытовых превращений Ерофеева. Как раз и объясняя – чéм, кáк все это оплачивалось.

Впрочем, о цене лучше бы высказываться косвенно и бережно. С лихвой хватает того, что судьба Венедикта Васильевича с какой-то уж слишком безжалостной прямолинейностью оказалась предсказана судьбой его сентиментального путешественника Венички.

«...Я ни разу не видал Кремля, а в поисках Кремля всегда попадал на Курский вокзал. И вот теперь увидел...» – чтобы погибнуть. «...Один из них, с самым свирепым и классическим профилем, вытащил из кармана громадное шило с деревянной ручкой; может быть, даже не шило, а отвертку или что-то еще – я не знаю. ...Они вонзили мне шило в самое горло...».

Это нелегко перечитывать, вспоминая телевизионные кадры умирающего Ерофеева, у кого и вправду было пронзено горло. И немного способно тák дать ощутить проблему платы, цены, как очерк *Однофамилец*, принадлежащий перу Виктора Владимировича Ерофеева (р. 1947), писателя не столько иной эпохи, сколько иного самосознания.

«...Он лучше меня во всем. Он был более высокий, более красивый ...бесконечно более талантлив, чем я». Написав это, Виктор Ерофеев умно дезавуировал неизбежные шутки того рода, что, дескать, самое безусловное достижение отечественного по-

стмодернизма – то, что судьба дала столь разнокалиберным писателям одну и ту же фамилию. Но выразительность очерка в другом.

Вот – в пересказе – его ключевой эпизод. Нетрезвый Виктор ведет совсем пьяного Венедикта по ночной Москве, пока их не останавливает милиционер, – а на дворе, надо заметить, памятная антиалкогольная кампания. И: «– Мы не пьяные, – говорю я злощему милиционеру. – Мы больные».

И, сказав, рвет с Венедикта шарф, которым замотана шея.

«Я не знал, что я там увижу. Я только знал, что ему вырезали горло... Я размотал шарф и...». Дальнейшее опустим.

Дело было сделано. Милиционер сбежал от ужаса увиденного. Обошлось не только без вытрезвителя, но и без штрафа. Однако сама история – словно притча. Как говаривал Виктор Шкловский, в искусстве одни проливают семя и кровь, другие – мочу. Приемка по весу. И, отнюдь не берясь в данном случае оценивать вклад в отечественную словесность автора *Русской красавицы* (1990), *Жизни с идиотом* (1991), *Страшного суда* (1994), стоит вспомнить содержательную сентенцию Виктора Ерофеева: «По себе знаю, как легко пишется, когда знаешь, что получишь хорошие деньги. Появляется вдохновение». Вспомнить даже не с тем, чтобы означить разницу двух писательских психологий, по-своему – и в предельно крайних вариантах – представившую нравы двух литературных эпох, но чтобы выявить, довыявить ту цену, которую заплатил Венедикт Ерофеев за то, что он сумел и успел написать...

## Поколение, которого не было

Для историков литературы естественно находить в каждой эпохе прежде всего нечто общее, не принимая во внимание ту малую малость, что пережить эту эпоху, не завязнув в ней навсегда, удастся как раз тем литераторам, что и прежде вписывались в нее слабо. Пребывая будто бы на обочине.

Как, например, Олег Чухонцев. И дело не только в том или даже совсем не в том, что ему с трудом удавалось печататься, а первая книга, выразительно озаглавленная *Из трех тетрадей*, вышла лишь в 1976 году и действительно представляла собою наиболее приемлемые для цензуры отсежки трех жестоко просеянных книг. (Вдобавок Чухонцева на несколько лет вышвырнула из «литпроцесса» реакция на его *Повествование о Курбском*, напечатанное в 1968-м: бдительные надсмотрщики углядели в стихах поэта, вовсе не склонного к аллюзионности, сочувствие генералу Власову.)

Само литературное существование Олега Чухонцева было, хоть не подчеркнуто – самоутверждение не его грех, – но явно «штучным», и если тут неприменима метафора другого поэта, сказавшего о себе, что он – кактус, но с шипами, растущими внутрь, то лишь потому, что для Чухонцева кактус чересчур экзотичен. Его цветок – ваня мокрый, знакомый с павлово-посадского детства, и, главное сам он далек от демонстрации сти-

хотворческих мук. Описав в стихотворении южного чистильщика сапог, маниакально поддерживающего свое природное сходство со Сталиным, и попытавшись проникнуть в его двоящееся сознание, он вдруг обнаруживает в комичном двойнике Генералиссимуса, странно сказать, собственного двойника: «Как непосильно быть самим собой. / И он, и я – мы, в сущности, в подполье, / но ведь нельзя же лепестками внутрь / цвести – или плоды носить в бутоне! / Как непосильно жить. Мы двойники / убийц и жертв». Но душа, пугливо прячущаяся в подполье, в то же время ищет выхода, воплощаясь во многих и многих, из которых, быть может, самое родственное воплощение – «питух и байбак» Дельвиг из ранних стихов: «Сидит мой двойник в полуночной тоске. / Холодная трубка в холодной руке. / И рад бы стараться – да нечем помочь, / уж больно долга петербургская ночь».

Незачем спрашивать, вписывается ли поэт, так выясняющий – в 1967 году – свои отношения с родиной: «Прости мне, родная страна, / за то, что ты так ненавистна. / Прости мне, родная чужбина, / за то, что прикушен язык. / Покуда подлы времена, / я твой поперечник, отчизна. / И все же прости, если мимо / пройду, приподняв воротник», – вписывается ли он, один из лучших поэтов своей эпохи, в ее общую картину, представленную книгой Петра Вайля и Александра Гениса *60-е. Мир советского человека* (1996). Такую: «Целое поколение советских людей твердило как заклинание: «Ты спрашивала шепотом: «А что потом? А что потом?»» (Скандално нашумевшее в те целомудренные времена стихотворение Евтушенко.) Или: «Шестидесятники топили себя в бескрайнем море Романтики», как, добавляют остроумные авторы, мигрирующие стадами грызуны-лемминги. «...Шестидесятники не окали и не акали, а объяснялись на усредненном говоре, восходящем если не к Хемингуэю, то к Гладилину...».



Понятно: историкам близок закон больших чисел, особенно когда они пишут о малознакомом времени. Но и поэт, еще не вполне сознательно живший в 60-е годы, Евгений Иванович Блажеевский (1947–1999), склонен их мифологизировать, талантливо и лестно: «Веселое время!.. Ордынка... Таганка... / Страна отдыхала, как пьяный шахтер, / И голубь садился на вывеску банка, / И был безмятежен имперский шатер. / ...А что еще надо для нищей свободы? – / Бутылка вина, разговор до утра... / И помнятся шестидесятые годы – / Железной страны золотая пора». Однако скорее приходится согласиться с кинодраматургом Анатолием Гребневым: «Кто пустил в оборот эту байку про либеральные 60-е годы?».

Действительно, кто? Кто отсеял как несущественное и нехарактерное судьбу и сознание «подпольщика» Олега Чухонцева? Или – Фазиля Искандера, на долгие годы отлучавшегося от печати и впервые издавшего свой лучший роман *Сандро из Чезема* в неурезанном виде в США (1979)? Тоже как бы подпольно. Или – Андрея Битова, чей роман *Пушкинский дом* смог появиться лишь там же – годом раньше искандеровского *Сандро*. Наконец, Владимира Максимова, эмигрировавшего во Францию в 1974-м и основавшего непримиримо антисоветский журнал *Континент*...

Это как раз тот перечень имен, который сразу опровергает представление о «шестидесятниках» как о некоей тесной общности. Хотя бы – или тем более – эстетической.

Максимов... Вот уж фигура, вообще не располагающая ни к включению ее хоть в какой-то единый и общий ряд, ни просто к мирно-спокойному к ней отношению. Например: «Дорогой Владимир Емельянович, – мягко увещевал его протопресвитер отец Александр Шмеман, выдающийся проповедник и богослов рус-

ского зарубежья. – ... У Вас нет, очевидно, ни малейшего интереса к тому, кто мы, к нашему опыту, нашим мнениям да и просто к нашей жизни. Вы приехали нас учить... А так как Вы имеете дело главным образом с людьми, Вам поддакивающими... то Вы очень быстро и легко приходите к заключению, что учить, судить и рядить – не только Ваше право, но и священный долг. ...За границей Вы делаете Ваши выборы моментально. Вы выбираете, конечно, тот лагерь, те группы, которые Вам кажутся наиболее «стойкими», «прямолинейными», «морально твердыми», «бескомпромиссными» и т. д. Все остальные тем самым оказываются слабыми, половинчатыми, изменническими...» А вот суждение куда более резкое : «Конфликт Максимова с Эткингом – это не конфликт авторитариста с либералом, а конфликт жлоба с профессором, конфронтация Максимова с Синявским – это не конфронтация почвенника с западником, а конфронтация скучного писателя с не очень скучным. Разлад Максимова с Михайловым (Михайло Михайлов, югославский диссидент. – Ст. Р.) – это не разлад патриота с «планетаристом», а разлад бывшего уголовника с бывшим политическим».

Даже не очень важно, в чем прав, в чем не прав (а, разумеется, есть и это) Сергей Довлатов, хотя здесь явственна как атмосфера дрызг, увы, свойственная нашей литэмиграции (и сам Максимов по характеру своему сеял их неумоимо), так и резкая личная неприязнь. В любом случае понятен и неизбежен эмоциональный накал разговора о максимовской личности, ей адекватный, ею органически провоцируемый. Личности контрастов и перепадов, какой была и судьба – сына репрессированного отца, беспризорника, ради неуловимости поменявшего имя, отчество и фамилию на ныне известные всем, обитателя колоний для малолетних преступников – и автора более чем советс-

кой книги стихов *Поколение на часах* (1956). Прозаика, ободренного Константином Паустовским, – и члена редколлегии в одиозно-официозном *Октябре* Всеволода Кочетова. Эмигранта, редактора *Континента* – и, с наступлением горбачевской перестройки, публициста, печатающегося в коммунистических и «патриотических» изданиях, грубо ругающего недавних близких друзей, например, Окуджаву. И – писателя, чей стиль часто надрывен, а уровень – вопиюще неровен: с одной стороны, драматургия и проза, слепленные неряшливо, будто наспех, но, с другой, роман *Семь дней творения* (1971), драматическая история крестьянского рода, многообразно испытавшего на себе все перипетии строительства социализма; роман, также эстетически неоднородный, в котором ярко выделяется одна из частей, *Двор посреди неба*.

Короче говоря, воплощенная дисгармония; воля, активизирующаяся не ради христианской любви, которая декларировалась Максимовым, сколько ради проклятия, обличения, отлучения, – чего стоит нашумевшая *Сага о носорогах* (1979), памфлет, если не пасквиль, чуть не на всех кумиров западной демократии. И какой же выходит наглядный контраст, притом, как нарочно, с писателем, которого неумный Максимов не переставал чтить. С Фазилем Искандером.

В главе *Пиры Валтасара* из романа об абхазском лукавце дяде Сандро – впервые она появилась в отечественной печати лишь в перестроечную пору – Сталин слушает любимую с детства грузинскую песню, и она, фантазирует Искандер, сказочным образом освобождает душу бывшего Сосо Джугашвили. Он видит себя едущим на арбе, груженной корзинами с виноградом, и слышит крестьянский разговор о себе самом: «– Слушай, кто этот человек? – ...Это тот самый Джугашвили... –

Неужели тот самый? – ...Да, тот самый Джугашвили, который не захотел стать властелином России под именем Сталина».

Почему не захотел? «...Крестьян жалко. Пришлось бы, говорит, всех объединить».

Пленительный искандеровский юмор. Его парадоксы, не являющиеся, как бывает, вывернутыми наизнанку общими местами, а гримасы жизни и человеческого сознания, словно всего лишь подсмотренные простодушным писателем. Его сарказм: черта с два «он» откажется от такой перспективы. Но прежде всего – островок гармонии, не искаженной даже сознанием свирепого персонажа.

Одной главой раньше отец Сандро, идеальный крестьянин Хабуг, затоскует перед неизбежностью вступления в «кумхоз» и вообразит невозможное: как он прорвется в кабинет к самому Большеусому – чегемская кличка Сталина – и расскажет ему о мужицких своих упованиях и несчастьях (совсем как Моргунок в *Стране Муравии*). «И тогда задумается Большеусый и скажет: – Пожалуй, набедокурили мы с этим делом...

Только бы сказал такое Большеусый, уж мы бы для него постарались, уж мы бы его завалили нашим добром до самых усов».

Безумная, утопическая надежда? Утопическая – о да, но что же безумного в том, что народ творит свои легенды по своему же образу и подобию? В том, что он не имеет сил допустить, будто в самой страшной душе не осталось ничего человеческого? (Задавая эти вопросы, автор книги прекрасно помнит разделяемые им сомнения Льва Толстого насчет содержательности понятия «народ», да ведь и у Искандера – свой собственный, индивидуально-собираемый образ, олицетворенный Хабугом.) И потому воображенное погружение Сталина в гармони-

ческий мир крестьянствования, то, что в ином случае отыграло бы всего лишь роль язвительного контраста, – поэтично. Серьезно. *Нормально*.

Начав с обаятельных «черноморских» стихов, Искандер, только достигнув тридцати лет, стал записным прозаиком. Сразу обратил на себя внимание рассказами. Прославился повестью *Созвездие Козлотура* (1966), потом удивил, выступив в жанре притчи-антиутопии *Кролики и удавы* (первая публикация в США, в 1982-м), не переставая долгие годы писать – почастино, поглавно – свою вершинную книгу, абхазский эпос *Сандро из Чегема*, о частично реальной, частично полуреальной стране Утопии. Из-за чего его можно признать писателем уникальным – что не комплимент, но констатация очевидного факта.

Если в своей истории XX век – век разломов и революций, за которыми, как правило, следует разочарование в революционном пути, то в литературе он – век антиутопий. Того рода словесности, который изображает, а по сути – сулит человеку и человечеству наихудшую из перспектив. Безысходную деградацию. Вспомним замятинский роман *Мы*, *Чевенгур* и *Котлован* Андрея Платонова, *Роковые яйца* Булгакова. Но и в мировой литературе: *Машина времени* Уэллса, *Железная пята* Джэка Лондона, *Война с саламандрами* Чапека, 1984 Оруэлла... Список почти бесконечен.

А Искандер создает сразу две утопии.

Первая, как сказано, роман о Сандро, горный Чегем, ныне исчезнувший, как Атлантида, да, впрочем, и вообще такой же миф или полумиф, как помянутый загадочный континент. При чем Утопия здесь – не синоним чего-то безоблачно-благостного. Напротив: если в отдельных главах *Сандро* мир еще целен, юмор – прекрасодушен, то в других он сдвинут, искажен, обе-

зображен войной, враждой, «кумхозом», новейшими бедами, а в романе *Человек и его окрестности* (1992) и повести *Софичка* (1995) вовсе лежит в развалинах. Словом, как Искандер скажет в стихах: «Я улыбаться учил страну, но лишь разучился сам» (правда, отчасти возведя на себя напраслину: не разучился, коли уж «антиутопические» *Кролики и удавы* искрятся юмором). Но видно, как формы народной жизни, корежась, словно в огне пожара, все же сохраняют свои очертания, противостоят насилию над собой.

Вторая утопия – рассказы о мальчике Чике, о собственном детстве, периоде не менее преходящем, чем мир патриархального Чегема; можно сказать, и не менее мифологизированном.

Мальчик, Который Не Хотел Расти – таков самый известный в мире символ несдающегося детства, полуангел Питер Пэн, придуманный англичанином Джеймсом Барри. Чик, топчущий босыми ногами твердую почву своей родины, не только хочет расти, как всякий *нормальный* ребенок, но у него, в чем ему подобен и его автор, нет демаркационной линии между детским и взрослым в их представлении о мироустройстве. Он, чьи приключения бесхитростно обыденны (завоевание лидерства в дворовой компании, страхи, удачи, соблазны любого *нормального* детства), – выражаясь тяжеловерсно, словно целое производство по гармонизации мира. Точно так же как крестьянин Хабуг. Обоими разное, но равно руководит инстинкт духовного самосохранения, то, что если не выше ума – разумеется, нет, – но основательнее, первоначальнее его...

Последнюю оговорку тем более стоило сделать, дабы в попытках определять своеобразие того или иного писателя избежать идентификации по внешним признакам. Так, к примеру, об Андрее Битове говорят то, чего не скажут об Искандере: «са-

мый интеллектуальный писатель поколения», что как оценочность несправедливо по отношению к иным из коллег-сверстников и, главное, смазывает характеристику самого Битова.

В одной из его лучших книг, *Уроки Армении* (1969), есть эпизод: автор сообщает, что пишет читаемые нами строки в библиотеке, «чтобы заполнить пустое место» в своей рукописи. В руках у него книга, «в ней пятьсот страниц, у меня два часа времени...».

Строки, способные и шокировать: эта книга, *Геноцид армян в Османской империи*, – одна из самых страшных в мире, что подтверждают две леденящих сердце выписки, сделанные Битовым. А тут: «пустое место... два часа времени...». В другой ситуации следовало бы спросить: куда он спешит? И нужно время, чтобы понять: являясь в конкретнейшем случае, возможно, душевной неуклюжестью, в то же время это и проявление характерной черты Битова. В его прозе важен не столько материал сам по себе, сколько структура вещи. Ее формообразование. Ее, так сказать, самострой – не зря ж и в тот раз, пробыв в Армении всего несколько дней, Битов сочинил объемистую книгу, насытив ее своими ассоциациями.

Начинал он, впрочем, достаточно традиционно (сборник рассказов *Большой шар*, 1963), разве что, как говорят, выделялся среди сверстников «экзистенциальностью», – в данном случае понимай: асоциальной устремленностью во внутренние переживания героев. Хотя, что касается утверждения: «выделялся», это опять-таки не совсем так. А Фридрих Наумович Горенштейн (1932–2002)? А тот же Фазиль Искандер? Но затем Битов постепенно и прочно обретал и обрел свое истинное своеобразие.

Битов – комментатор себя самого, своих фабул; в его книгах

интеллектуализм перестал восприниматься и быть одним из свойств прозы (отчего до нелепости странно звучит «самый интеллектуальный» – самый умный?). Он стал самодостаточен, иногда самоцелен; эрудиция Битова, его несомненный личностный ум и иные превосходные качества стали выявляться более непосредственно, порою вовсе и не притворяясь «художественной прозой». Скажем, примерно так же, как у любимого Битовым – и повлиявшего на него – Набокова, в романе *Дар* одна из глав представляет собой биографию Чернышевского, хоть и приписанную авторству персонажа, но такую, какую написал бы от своего лица сам Набоков, – так в *Пушкинском доме* герой романа Лева Одоевцев пишет исследование о Тютчеве, которое Битов опубликовал в журнале *Вопросы литературы*.

Смесь собственно прозы с культурологией, приправленная литературной игрой, – это дало возможность двум литературоведам, уже цитированным в этой книге, написать на своем профессиональном жаргоне: Битов «задолго до философов постмодерна... выявил симулятивный характер советской ментальности, симулятивность советской культуры, то есть доминирование фантазных конструкций». Хотя, возможно, проще и вернее сказать: не зараженный теми иллюзиями, что приписываются всем «шестидесятникам» сплошь (как и Искандер, как – с определенного момента – Максимов), Битов по-своему продолжает ту традицию русского эссеизма, которая в прежние времена была явлена Герценом и Достоевским в его *Дневнике писателя*, Розановым и Константином Леонтьевым, а в советские блестяще продолжена Цветаевой, Пастернаком, Шкловским, Олешей...

Слегка подытожим: уже обращение к трем прозаикам, близким по возрасту и тем паче по времени их вхождения в литературу, свидетельствует о следующем. Само понятие «шестиде-



сятники», невзначай пошедшее в ход от заглавия одноименной статьи автора этой книги (журнал *Юность*, декабрь 1960 года, точно перед наступлением 60-х), лишь по ошибке трактуется как обозначение определенного, да еще и единого, поколения. Как раз в этом смысле «шестидесятников» – не было. «Шестидесятники» – это псевдоним самого по себе времени, объединявшего своими надеждами, допустим, и старика Паустовского, и фронтовика Окуджаву, и дитя войны Евтушенко.

Объединившего временно и некрепко: эйфория – материал ненадежный.

Речь, естественно, не о бытовых ссорах и личных разрывах, а о невозможности составить собою эстетическую целостность. «Нас много. Нас, может быть, четверо...» – переиначивал Вознесенский строку Пастернака: «Нас мало. Нас, может быть, трое...», тем самым, по выражению критика Ирины Винокуровой, «находчиво манифестируя новоявленное содружество поэтов, названных “поэтами эстрады”». Однако сам состав этой четверки понимается то так, то этак: что первые трое – сам Вознесенский, Ахмадулина и Евтушенко, сомнения не вызывает, но кто четвертый? Рождественский? Окуджава?

Так или иначе, «именно в этой связке, – говорит тот же критик, – ...входила в литературу Ахмадулина, хотя, кроме врожденного артистизма, антисталинистских убеждений и, разумеется, молодости – общего между ею и тремя остальными поэтами по сути и не было». Но его не было и между остальными тремя, какие имена тут ни подставляй.

Что касается Ахмадулиной, то в одной из недоброжелательных рецензий на ее книгу в качестве улики – притом самообличительной – была предъявлена строчка: «...Привычка ставить слово после слова». Однако, не говоря уж о том, что в строке

явственна самоирония, достойна ли осмеяния сама по себе раз навсегда выбранная поэтическая манера?

«О ряд от единицы до пяти! / Во мне ты вновь сомнения заронишь. / Мой мальчик, мой царевич, мой звереныш, / не доверяйся этому пути! / Душа твоя звериная чиста. / Она наивна и несовременна. / Длина твоих ушей несоразмерна / внезапной лаконичности хвоста»... Не сразу и сообразишь, что это вовсе не стихотворение Ахмадулиной, а пародия на Ахмадулину, сочиненная Юрием Левитанским с опорой на известный стишок: «Раз, два, три, четыре, пять! / Вышел зайчик погулять». Пародия, но не содержащая сатирического запала, сама словно попавшая в плен к обаянию поэтессы. Поистине дружеский шарж, не слишком и отличимый от того, чему приходилось-таки выходить из-под ахмадулинского пера: «Хвораю, что ли, – третий день дрожу, / как лошадь, ожидающая бега. / Надменный мой сосед по этажу / и тот вскричал: / – Как вы дрожите, Белла! / Но образумьтесь! Странный ваш недуг / колеблет стены и сквозит повсюду. / Моих детей он воспаляет дух / и по ночам звонит в мою посуду». Или – тем более: «Благоволите, сестра и сестра, / дочери Елизавета и Анна, / не шелохнуться! / О, как еще рано, / как неподвижен канун волшебства!»).

Принимай или нет ахмадулинский способ изъяснения, но дело не в нем самом, а в том, идет ли здесь «игра в игру» (цитата из той же пародии), и тогда – да, манера оборачивается манерностью. Или же причудливая до того, что ее легко пародировать, витиеватость слога опирается на реальность переживания, и тогда рождаются лучшие строки Ахмадулиной: «Впадает бабка то в болезнь, то в лихость. / Она, пожалуй, крепче прочих пьет. / В Калуге мы, но вскрикивает Липецк / из недр ее, коль песню запоет. / Играть здесь не с кем. Разве лишь со мною. /

Кромешность прятки. Лампа ждет меня. / Но что мне делать? Слушай: «Буря мглою...» / Теперь садись. Пиши: эМ – А – эМ – А. / Зачем все это? Правильно ли? Надо ль? / И так над Пашкой – небо, буря, мгла. / Но как доверчив Пашка, как понятлив. / Как грустно пишет он: эМ – А – эМ – А»...

В любом случае душевные движения Беллы Ахмадулиной устремлены к бережному созерцанию и сосредоточенному переживанию ее внутреннего состояния, к уединенности и подчеркнутой скромности: «Плоть от плоти сограждан усталых, / хорошо, что в их длинном строю / в магазинах, в кино, на вокзалах / я последнюю в кассу стою...». И, совсем напротив, Андрей Вознесенский, вызывая тем самым равно эмоциональное неприятие и приятие, весь – авангардно и агрессивно – направлен вовне, демонстрируя не столько эстетическое освоение, сколько завоевание мира. И, разумеется, публики. Весьма и весьма характерно, что именно установку на эффективность и броскость, рационально рассчитанную, отметили как его ровесник-соперник Евгений Евтушенко, кажется, напрягший для этого всю свою способность к великодушной непредвзятости, так и критически настроенный Давид Самойлов.

Первый: «Он не вошел в поэзию, а взорвался в ней, как салютная гроздь, рассыпаясь разноцветными метафорами. ...Генезис его поэтики – синкопы американского джаза, смешанные с русским переплясом, цветаевские ритмы и кирсановские рифмы, логически-конструктивное мышление архитектора-профессионала: коктейль, казалось бы, несовместимый. Но все это вместе и стало уникальным поэтическим явлением, которое мы называем одним словом: «Вознесенский».

И второй: Вознесенский «тщательно избегает ясности, может быть, зная про себя, что чем он ясней, тем менее интере-

сен. ...Он искусно имитирует экстаз. Это экстаз рациональный. Вознесенский – соглядатай, притворяющийся пьяным. У него броня под пиджаком, он имитирует незащищенность. Одна из его книг называется *Ахиллесово сердце*. Наиболее уязвимое у Вознесенского – ум. *Ахиллесов ум*. Ибо весь этот экстаз прикрывает банальность мысли. ...Он оглушает шумом. Он имитирует власть личности над грохотом цивилизации, имитирует свободу. Когда-то купцы били в ресторанах зеркала, предварительно спросив цену. Вознесенский разбивает строки, ломает грамматику. Это мистификация».

В отличие от Ахмадулиной, Вознесенский, в общем, соответствует именно тому представлению о «шестидесятниках» и «шестидесятничестве», которое, особенно по прошествии времени, нафантазировало единый стереотип человека, уверовавшего в «социализм с человеческим лицом» и в «ленинские нормы» как идеал демократии. И дело даже не в поэме *Лонжюмо*, тем более что в ее создании весьма мало участвовала вера во что бы то ни было, преобладал, как мы говорили, тактически-бытовой расчет; не в призыве: «Уберите Ленина с денег», поскольку «цена его высока». Сам общий контекст 60-х с их надеждой на возможность легального, то есть применившегося к сущей реальности, протеста, который к тому же может помочь «делу партии», очеловечивая ее; с их воинственно атеистическим культом рукотворного мастерства, – этот контекст оказался по нраву музе-технократке Андрея Вознесенского. Он действительно сын, а не пасынок, кровное дитя 60-х – как и талантливейший Василий Павлович Аксенов (р. 1932), в чьей поздней прозе они ностальгически всплывают, как град Китеж.

## Начало конца

Продолжая пользоваться заемной мудростью, процитируем русско-американского слависта Александра Жолковского:

«В духе внезапно оживших надежд на классовый мир и социализм с человеческим лицом Аксенов заселил свои произведения гибридами советского с западным – модерновыми мальчиками, вырастающими в отличных коллег и вообще полезных членов общества (в виду, конечно, имеются прославившие молодого Аксенова повесть *Коллеги* 1960 года и роман *Звездный билет* 1961-го. – Ст. Р.)... Разыгрывая «эстонский вариант» социализма (герои *Звездного билета* сбегают от привычных буден и опеки родителей в Эстонию, в советских условиях воспринимавшуюся как «ближний Запад». – Ст. Р.), Аксенов создал своего рода литературный эквивалент конвергенции двух систем: его проза – это бесконечный карнавал, в котором на почве «американской мечты» о сочетании российского благородства с западным консумеризмом безмятежно перепутываются и превращаются друг в друга агенты ЦРУ и КГБ, западные и советские интеллектуалы, капиталисты и советские начальники, аристократы, проститутки, комсомолки, диссиденты и приспособленцы».

Так продолжалось и воплощалось своеобразное «западничество» 60-х, робкая надежда на какое-никакое сближение с

Западом, особенно с Соединенными Штатами Америки, стало быть, и на смягчение советского режима, – надежда, которая, рухнув, открыла Аксенову путь в эмиграцию. (Хотя он явно преувеличивает тогдашнюю якобы общую тягу туда, говоря, что после 1968 года, когда танки вошли в возмечтавшую о «человеческом лице» Прагу, «возникла идея массовой эмиграции. Это было желание целого поколения, не мое лично». Кстати, вот так и подпитываются легенды насчет «целого поколения», которое верит в одно и то же, хочет одного и того же, – подпитываются ради того, чтобы придать своему личному выбору статус большей значительности.)

Даже память о бытовой бедности советского человека навсегда остается с этим «шестидесятником», может быть, подсознательно продолжая его убеждать, – а он, как видно, нуждается в убеждении, – что выбор был правилен. В романе *Остров Крым* (1979) заграничный плейбой Лучников, перебирая мысленно «сувениры», без которых в Москве хоть не показывайся, являет, уж конечно, сознание не западного человека, привыкшего к «ихнему» изобилию и не способного удержать в голове весь вожаделенный перечень, а советского неопита, испытавшего «товарный шок»: «двойные бритвенные лезвия, цветная пленка для мини-фото, кубики со вспышками... длинные носки, джинсы... лифчики с трусиками, шерстяные колготки... свитера из ангоры и кашмира, таблетки альказельцер, переходники для магнитофонов... шерстяное белье, дубленки, зимние ботинки, зонтики с кнопками... противозачаточные пилюли и детское питание, презервативы и соски для грудных, тройная вакцина для собак, противоблошиный ошейник...». Всего – до семидесяти названий.

Любопытно, что *Остров Крым* был написан Аксеновым до

эмиграции: он уже дома в мечтах выстроил собственную мини-Америку, точнее, собственный НЭП. Реализовал «оттепельные» идеалы, в жизни не воплотившиеся, но вообще вполне достижимые – в рамках все того же социализма с тем же лицом, на путях все той же конвергенции.

Одним словом, так Лучников – при всех оговорках авторский полудвойник, воплощение мальчишеской мечты, супермен, чемпион во всем, включая, разумеется, секс, – являет свою несвободу, зависимость от сугубой реальности знакомого Аксенову быта. Чего по сюжету вроде бы быть никак не должно, – и это, возможно, самое живое, «жизненное» в романе, чей замысел (существование суверенного, «капиталистического» Крыма, в свое время не взятого войском Фрунзе) блестящ, а исполнение схематично. Как схематичен в своей идеальности Лучников.

Нечто похожее – в романе *Ожог* (1975), вероятно, лучшей аксеновской книге (существенная оговорка: не считая превосходных рассказов 60-х годов). По крайней мере если говорить о «колымских» главах, воплотивших личный опыт автора, сына матери-лагерницы (Евгении Семеновны Гинзбург, 1905–1977, написавшей прославившую ее мемуарную книгу *Крутой маршрут*, 1967). Там герой, в еще большей, чем Лучников, степени претендующий на двойничество с автором, в то же время расщеплен на пять персонажей – писателя Пантелея, физика Куницера, врача Малькольмова, скульптора Хвастищева, джазиста Саблера. У всех у них – общее отчество, общее детство, общая память: память Толи фон Штейнбока, маленького колымчанина. То есть в основе – одна судьба, одна боль; правда, разнообразие профессий и имен не гарантирует объемности и самостоятельности характеров.

Тяга к схематизации – это при аксеновском изобретатель-

ном остроумии, неукротимой фантазии, плотоядном художническом зрении, подчас существующих как бы отдельно от характеров и сюжетов, – сделала возможным появление *Московской саги* (1992), где сам узнаваемый стиль Аксенова изменился как раз до неузнаваемости. «На повестке дня было детище Фрунзе – «военная реформа», то, чем он гордился больше, чем штурмом Перекопа. Согласно этой реформе РККА хоть и сокращалась на 560 тысяч бойцов, но становилась вдвое мощнее и втрое профессиональнее. Вводилось смешанное кадровое и территориальное управление, принимался закон об обязательной военной службе... Военная реформа окончательно устраняла партизанщину, закладывала основу несокрушимости боевых сил СССР». И т. п.

Главное же: если во всяком произведении среди всех прочих характеров невольно – а чаще вольно – маячит характер и уровень того, кому оно предназначается, то облюбованный автором читатель *Московской саги*, рассказывающей о десятилетиях трагической советской истории, – среднеобразованный американец. Или вообще – иностранец из тех, кто уже усвоил, что по улицам Москвы не бегают белые медведи, но далеко не дошел и не дойдет до способности воспринять нашу историю и действительность в их неадаптированной сложности. Да Аксенов и сам говорил, что *Saga* задумана как бестселлер для американской публики.

В результате в этом дайджесте или комиксе фигурируют под общеизвестными именами наиболее понятные «для них» стереотипы. Водевильный Троцкий. «Похотливый козлобородый» Калинин. Фрунзе – конечно, с его роковой язвой. Булгаков – конечно, с моноклем, известным по фотографии, вдобавок выведенный в эпизоде только затем, чтобы на манер лекаря Гиб-



нера из *Ревизора* промычать «о» при виде роскошных дамских плеч. Мандельштам – «жалкий стареющий воробей» с «холодными лапками»...

К сожалению, подобная эволюция – от лучшего к худшему – не обошла и Владимира Николаевича Войновича, аксеновского одногодка, человека схожей судьбы – в том смысле, что и он стал эмигрантом. Правда, учиненная ему травля была по-настоящему жестокой и главной ее причиной стала публикация за рубежом романа *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина* (1969). «За него, – перечислял позже Войнович, – автор был избран в Баварскую академию изящных искусств, принят в международный Пенклуб, объявлен почетным членом американского Общества Марка Твена, исключен из Союза писателей СССР (1974), изгнан из Советского Союза (1980) и лишен советского гражданства (1981)».

*Чонкин* – «роман-анекдот», как определил жанр сам автор. Не точнее ли: сказка про Ивана-дурака, превращенная в «скверный анекдот» безумием реальности? И кто таков сам Чонкин? «Уж не пародия ли он» на Василия Теркина? Во всяком случае не исключено, что Твардовский как редактор *Нового мира* отверг роман не только по причине его неудобопечатности, но и подзревая именно пародийный умысел.

Что до Ивана-дурака или, скажем, Емели, то Чонкин и впрямь потомок этих недотепистых лежебок. Он – герой, так сказать, пассивного действия: сюжет вертится вокруг него, а сам он стоит стоймя или сидит сиднем возле доверенного ему неисправного самолета, отбивая атаки НКВД или армии, вызванные идиллическим недоразумением. Да недоразумения, мнимости, слухи, оговорки, недослышанное словцо и есть двигатель сюжета: «Чонкин со своей бабой» услышат как «со своей бандой», де-

ревенская кличка «князь» вырастет до уровня слуха, будто Чонкин – «претендент на престол».

Неизбежна и еще одна аналогия: Швейк, который своей исполнительностью доводил до абсурда приказы начальников. Но если Швейк – европейский обыватель, буржуа – лукав и провокационен, то Чонкин, скорее, ближе к зощенковским «средним людям», конечно, с поправкой на крестьянскую психологию в лубочном ее варианте. Он доверчивей их, которые приспособляются, чтобы выжить («Человек не блоха, ко всему может привыкнуть»), – Чонкин же целен в словах, простодушен в поступках, так что Теркин, возможно, пришелся к слову не зря. Теркин – герой «последней русской былины», Чонкин – герой последней волшебной сказки, необратимо превратившейся в анекдот.

Но удача романа со статичным героем по-своему неповторима; во всяком случае, часть вторая, *Претендент на престол* (1979), заметно слабее первой, и авторская фантазия, призванная взбодрить сюжет, теряет меру. Анекдотичность затрагивает исторические события, которые ей не по росту, не по масштабу. Если нельзя было согласиться с теми, кто порицал первую часть за – будто бы – издевательство над народом, то на сей раз возникают сомнения как раз свойства этического. Москва, не взятая немцами исключительно из-за Чонкина, на помощь которому пошли танки Гудериана, – выдумка, слишком уж не выдерживающая испытания памятью о той крови, которой стоила Великая Отечественная.

Почему так вышло? Почему роман *Москва 2042* (1987), саркастическая антиутопия, возбудила живую реакцию – у кого отрицательную, у кого и сочувственную – лишь фигурой Сим Симыча Карнавалова, злой пародией на Солженицына? Поче-

му роман *Монументальная пропаганда* (2000), написанный по следам, на отходах *Чонкина*, непозволительно слаб? В чем причина? Может быть, хотя бы отчасти, и в том, что мастерство и культурный ценз Войновича уж очень заметно отстали от его обаятельного природного дарования? Во всяком случае, невозможно не заметить закономерности: среди писателей, входивших в литературу на рубеже 50–60-х годов, до огорчения мало таких, чей путь неуклонно шел бы по восходящей. Или хотя бы не происходило снижения уровня.

Среди исключений – помянутый Фридрих Горенштейн и Георгий Николаевич Владимов (1931–2003).

Владимов не торопясь, упорно рос как художник, утвердив свою репутацию романом *Генерал и его армия* (1994), который, как некогда *Жизнь и судьбу* Василия Гроссмана, немедля и безоговорочно пристегнули к толстовской традиции. Найдя даже сюжетную близость к исторической ситуации, воспроизведенной в *Войне и мире*. Хотя у Толстого, как и в истории, Баркляя заменили Кутузовым, уступая национальному духу, нуждающемуся в подъеме, впрочем, как и мнению общества, настроенного против «немца». А владимовский генерал Кобрисов, кому не дали взять Предславль (Киев), ради «политики» заменив его на украинца, – жертва тоталитарного абсурда. Хотя настоящими жертвами стали солдаты, гибнувшие из-за сталинского самодурства и жуковской беспощадности.

И если все же вспомнить Толстого, то уж скорее в связи с несомненно лучшим владимовским произведением, повестью *Верный Руслан* (зарубежная публикация, ставшая прологом преследования автора на родине, а затем эмиграции, – 1975).

О *Руслане* Андрей Синявский напишет, что это история идеального героя, «которого так долго искали советские писате-

ли... рыцаря коммунизма, служащего идее не за страх, а за совесть... Собаки лучше, чем люди, впитали Закон проволоки... Руслан и подыхая останется на посту, тогда как маршалы и министры, всей этой премудрой утопии Руслана обучившие, позорно предавали ее и поспешно перекрашивались». И дальше: «Все лучшие возможности и способности человека, самые святые – уверяю вас, самые святые! – переключаются, сами того не ведая, с добра на зло, с правды на обман, с преданности человеку на умение заворачивать человека в «строй», а если он заартачится, брать за руку, за ногу, брать за плотку, рискуя, если потребуется, и своей головой...».

Как просто! Слово речь идет не о повести *Верный Руслан*, а о первоначальном варианте в жанре рассказа, который Владимов в свое время принес тому же Твардовскому, а тот, не напечатав, по крайней мере дал ценнейший совет «разыграть собачку». То есть притче с ее откровенно прямолинейной аналогией: лагерная собака Руслан – это народ придать объемность, на манер толстовского *Холстомера*, попробовав влезть в шкуру собаки. Поняв и ее правду – правду обманутых и слепо, свято поверивших в обман; беззащитных перед изощренным искусством обмана.

«...Все мы немножко лошади» (Маяковский). И если становится жаль Руслана, живое существо во плоти, а не знак и не символ, чья природная суть, включающая в себя верность, использована во зло, то как не пожалеть людей с их природной изначальностью, также не расположенной к злу?

И – вот чего нет в прозе Людмилы Стефановны Петрушевской (р. 1938) и Фридриха Горенштейна: самого по себе желания быть объективными. Уж не говорим: жалостливыми.

В популярном у нас романе Роберта Пенна Уоррена *Вся ко-*

ролевская рать губернатор Вилли Старк говорит: как кирпичи для строительства лепят из грязи, так добро, даже Добро – с большой буквы – можно сделать только из зла. Входит ли эта уверенность в философию Петрушевской?

Трудно сказать, но в рассказе *Свой круг* (1988) героиня, знающая о своей смертельной болезни, бьет и унижает малолетнего сына, чтобы заставить окружающих возмутиться и взять будущего сироту на свое попечение. И, спрашивается, есть ли у нее менее шоковый выход, когда – вот описание «своего круга»: «Андрей-стукач... Ленка вначале вела себя как аферистка, какой она и была...». Далее – Надя, «испорченная по виду школьница, на это только и мог клюнуть Андрей, который давно был известен благодаря болтливости своей казенной жены Анюты как полный импотент...». И еще, и еще: «Единственное, что при ней осталось от ее испорченности и извращенности, – это выпадающий глаз, который при каких-то неловких движениях выскальзывал из орбиты и вываливался на щеку, как яйцо всмятку». У Анюты – «ядовитая матка». «Жора – еврей по матери, о чем никто никогда не заикался, как о каком-то его пороке, кроме меня... демонстрировал, как многие маленькие мужчины, постоянное сексуальное возбуждение... Левка-американец... один раз по случайности, как рассказывали студентки, придя за рублем, сломал целку дочери министра Нинке со второго курса факультета журналистики, так что Нинка проснулась вся в крови и потащила в панике отстирывать матрац на кухню...».

Списать ли этот жестокий, по-женски приметливый взгляд на характер больной, озлобленной героини? Не получится. Вот типичный для Петрушевской зачин рассказа, где характерно не столько само по себе изуверство, сколько его вкорененность в

будни и будничное сознание: «Одна женщина ненавидела свою соседку, одинокую мать с ребенком. По мере того как ребенок вырастал и начинал все больше бегать по квартире, то женщина стала словно бы невзначай оставлять на полу то бидончик с кипятком, то банку с раствором каустической соды, а то роняла коробку с иголками прямо в коридоре». А в повести *Время ночь* (1992), вероятно, самом совершенном произведении Петрушевской, где душевная причастность к героине-рассказчице менее чем где бы то ни было подлежит сомнению, – не катулловская неразрывность любви и ненависти, продемонстрированная и исследованная многими, а именно любовь, всегда готовая садомазохистски обернуться ненавистью...

Петрушевская пробивалась в печать долго и пробилась с огромным трудом. Ранний рассказ Горенштейна *Дом с башенкой* (1964) и вовсе остался единственной публикацией его прозы в СССР.

Вобрав в себя начало судьбы своего автора, чей отец был репрессирован, мать рано умерла, а он сам помотался по детдомам, рассказ, ограниченный темой детства, еще не мог, что понятно, выразить самосознание человека, обездоленного кругом, – зато оно уж возобладало в более поздней прозе. Приняв форму мести – всем и за все. Само еврейство, остро осознаваемое как отторженность, но и избранность, заставило Горенштейна решительно предпочесть Новому Завету – Ветхий с его, по словам писателя, «беспощадной смелостью в обнажении человеческих пороков и самообнажении, в самообличении».

В его лучшей и главной книге, романе *Место* (1977), Гоша Цвыбышев с весьма узнаваемыми биографическими чертами самого автора, страдая от сознания неполноценности, по словам Лазаря Лазарева, «хочет не только занять достойное место в обществе... но и... завоевать право помыкать другими, уни-

жать их. Это история человека из подполья...» – добавляет критик, недвусмысленно сводя Горенштейна даже не с автором *Записок из подполья*, а с его страдающим и ущербным героем. И еще: «Горенштейн не верит в целительность страданий – они не смягчают, а ожесточают души» (это как раз в отличие от Достоевского как автора, как писателя, с которым у Горенштейна вражда и война). Страдания ожесточили и Цвыбышева, «эту изуродованную, выгоревшую, убитую душу».

Можно спорить, насколько в таком Гоше есть что-то от самого Горенштейна, помимо сходства их биографий (о чем спора нет), – но, читая интервью писателя, видишь душу, если не выгоревшую, то, без сомнения, именно ожесточенную. В частности, а может быть, и в особенности против собратьев по профессии и поколению: Аксенова, Войновича, Владимова – без разбора. «Шестидесятые – фальшивый ренессанс» (с чем трудно не согласиться, памятуя спор Самойлова со Слуцким). Но: «Они же люди были все (? – Ст. Р.) фальшивые».

Однако именно так и должен был сказать автор *Места*, ополчившийся на весь мир.

Казалось бы, в точности то же мог – или хотя бы имел право – говорить и Юрий Павлович Казаков (1927–1982), также не мягкий характером и всегда воспринимавшийся на отшибе от знаменитых «шестидесятников». Притом, что с иными – с Аксеновым, Евтушенко – находился в приятельских отношениях. Но...

Тот же Аксенов, говоря, что герои казаковских рассказов, «лесничий А., механик Б., учитель В.» легко представимы на страницах дореволюционных журналов (другие уточняют обычно: на страницах прозы Ивана Бунина), объяснял это тем, что Казаков «подсознательно отгалкивал от себя окружающую «прекрасную действительность».

Это, задуманное как комплимент, рождает и некоторые вопросы.

До очевидности несоприродный типично советской прозе (имея в виду далеко не только официоз, но, допустим, и аксеновских *Коллег* или *Звездный билет*, меченые узнаваемой советской реальностью), Казаков заплатил за свою отстраненность не только попреками бдительной критики, но и некоторой... Вторичностью? Может быть, отчасти и так. По крайней мере – эклектикой, ибо, читая его рассказы, то и дело наталкиваешься и на бунинские следы, и на остаточное влияние Чехова, Паустовского, Куприна. Даже Сетон-Томпсона. Как ни странно, и Хемингуэя.

Да и в мемуарах о нем образ Казакова двоится. С одной стороны, «автор нежных дымчатых рассказов» (из стихов Евтушенко), с другой – тяжелейшие бытовые черты.

Что из этого следует? Да, получается, ничего плохого, если из сочетания несочетаемого рождается в результате такой рассказ, как *Трали-вали* (1959), достойный войти в самую строгую по отбору антологию русской новеллистики. Рассказ, где образ бакенщика Егора, певца-забуддыги (еще одна аналогия: рассказ Тургенева *Певцы*), чей талант необъяснимо-загадочно прорастает из темной души, опосредованно и явно автобиографичен. «Через минуту забыто все – грубость и глупость Егора, его пьянство и хвастовство... и только необычайный голос звенит, и вьет-ся, и туманит голову, и хочется без конца слушать... и не дышать и не сдерживать сладких слез».

Кончилось всё – печально. Сперва Казаков замолчал. Любивший его Юрий Нагибин – так особенно любят тех, кому ты сделал добро, а Нагибин-то много помог первым публикациям Казакова, – записал в не раз цитированном у нас *Дневнике* в



связи с его смертью: «Мне врезалось в сердце рассуждение одного хорошего писателя... «Какое право мы имеем вмешиваться в его жизнь? Разве мало знать, что где-то в Абрамцеве, в полусгнившей даче сидит лысый очкарик, смотрит телевизор, потягивает бормотуху из компотной банки и вдруг возьмет да и затеплит *Свечечку* (рассказ 1974 года, начатый словами: «Такая тоска забрала меня вдруг... хоть вешайся!») – Ст. Р.).

...Казалось, – продолжает Нагибин, – он сознательно шел к скорому концу. Он выгнал жену, без сожаления отдал ей сына, о котором так дивно писал...».

*Свечечка*, кстати, и есть рассказ о сыне, который спасает отца от одиночества, от ужаса исчезновения; о счастливой и мучительной зависимости от ребенка. А рассказ 1987 года *Во сне ты горько плакал* – о загадочности ухода друга, покончившего с собой. И тут же снова о сыне: «Что ж тебе снилось? Или у нас уже и в младенчестве скорбит душа, страшась предстоящих страданий?».

Загадки, загадки... Не изъяснить – ни чуда, возникшего из сумрака души Юрия Казакова, ни того, что определило распад. Но придется признать, повторить: каким-то роковым образом иные, даже многие из блистательно начинавших свой путь на рубеже 50–60-х, кто затоптался на месте, помяная свою успешную юность и проклиная неблагодарных преемников, кто стал частью шоу-бизнеса («Миллион, миллион, миллион алых роз...»), кто разрушился и распался.

Что причиной – если, помимо индивидуальных, тут есть и общая? Помянутая ли зараженность иллюзиями, которую несправедливо вменить в вину, но которая тем не менее ограничивала ум и талант, обещая слишком скорое, слишком легкое достижение общественной гармонии? Временная поколенческая

сплотка? (И не то, что вскоре она оказалась временностью, мнимостью, а то, что поначалу была принята за нечто реально объединяющее, победительное – и что неизбежно вело к разочарованиям. «Старик, ты гений!» – так, по излюбленному воспоминанию Аксенова, чувствовали друг друга писатели его среды; многие ли выдержат вес такого критерия?) Наконец, послеоттепельные цензурные зверства? (Последнее – наверняка.) Все-го понемногу – и что-то еще.

Тем не менее...

Иллюзии! Надежды! Так зыбко, робко, ничтожно мало. Но надежды не могут нравиться тем, на кого возлагаются, если их вовсе не собираются оправдывать. К тому же, надежды опасны своей искренностью, даже искренностью соучастия, энтузиазмом пособничества, как в стихотворении совсем юного Евтушенко *На демонстрации* (1954 год!). Энтузиаста-поэта оскорблял – и именно по причине его истовой искренности – начальственный бас в рупоре, указывающий, как ему должно демонстрировать свой энтузиазм: «Спокойней!» Выше оформленья! / Цветов не видно! Где цветы?!».

За что били (а били-таки) злосчастную статью *Шестидесятники*? «Семилетка? – вопрошал автор погромной отповеди, не находя ни ее, то бишь семилетку, семилетний план развития народного хозяйства, оставшийся неотраженным, ни другое, ни третье. – Выполнение и перевыполнение планов? Борьба за технический прогресс? Всенародная борьба за подъем сельского хозяйства? Полеты в космос? Бригады коммунистического труда?.. Увы!».

«Увы!» относилось к тому, что речь заводилась *просто* о человечности, *просто* о нравственности, *просто* о правде. *Абстрактный гуманизм* – был одним из главных официальных ругательств.

В общем, как бы то ни было, но, схематически говоря, заканчивалось то, что именовалось советской литературой. Ее конец готовился, зрел внутри ее самой.

Это может показаться кощунством в нравственном смысле и безбожным посягательством на эстетическую иерархию, но в большей степени, чем сам Солженицын, казалось бы, явившийся чудом, с незагаданной стороны (другое дело, что был Твардовский, который помог материализации чуда, опубликовав *Один день Ивана Денисовича*), означенный конец, сама того не сознавая, готовила... Ну, например, литература журнала *Юность*, во главе которого стоял конформист Катаев. И вовсе не было нонсенсом, что критика, благосклонно приняв *Коллег* Аксенова, ругательски изругала его же *Звездный билет*, хотя и там изъяслялась готовность продолжить дело «отцов». Так же был учинен погром маленькой поэме Евтушенко *Считайте меня коммунистом* (1960).

Не ломясь – покуда – наружу, вовне, утверждая внутренние, советские ценности, поэт и прозаик в то же время словно ставили свои условия выростившей их системе. Юноши из аксеновского романа отвоевывали толику личной свободы, всего-то навсего сбежав из Москвы в Прибалтику и позволив себе молодежный жаргон, показавшийся официозу едва ли не шифром молодых заговорщиков. Или сектантов. Евтушенко давал понять, что не всех коммунистов считает достойными этого звания, то есть присваивал прерогативы Политбюро!

Если вспомнить знаменитый фильм, это пока не было бунтом на броненосце, но команда уже начала воротить нос, пригнувшись, чем ее кормят.

Именно послабления со стороны власти, «оттепель», «вегетарианские времена», как Ахматова называла эпоху, в которую

---

не печатали и ругали, однако не убивали и, хоть не перестали сажать, но, по крайности, не в массовом порядке, – именно это внушило даже не самым сильным духом писателям вкус к свободе. Пока ограниченной, робкой. В среде литераторов, уже слабо веривших в дело Ленина и понявших преступность Сталина, возникла иллюзия, переходящая в уверенность, будто XX съезд – только начало. Дальше свободной мысли удержу не будет. А почему бы и нет? Ведь свобода, которую желали и ждали, предполагалась в пределах очень определенных, большего пока и не требовалось, не хотелось; повторим, Солженицын ожидаем никак не был, и его появление стало не меньшим шоком, как если бы у нас напечатали жившего там Набокова.

## От Атлантиды к Архипелагу

Когда Александр Твардовский как редактор *Нового мира* совершал то, что казалось невысказанным тем немногим, кому повезло читать рукопись неизвестного автора с первоначальным названием *Щ-854. Один день одного зэка* (напечатанную сверхэкономно, через один интервал, на папиросной полупрозрачной бумаге); когда он являл героическую стойкость и тактический гений, любовь к таланту, к мужицкой душе и к «правде жизни», пробивая в печать повесть Солженицына, он не подозревал, что его любимейший автор сыграет нежданную роль.

Речь совсем не том, что особо обидело «новомировцев». Не о субъективнейших очерках *Бодался теленок с дубом*, обвиненных в неблагодарности по отношению к журналу и его редактору (чей образ, кстати, вопреки обвинениям, один из самых обаятельных и объемных в творчестве писателя, склонного, как многие мощно-авторитарные умы, к жесткой прямолинейности). Солженицын подвел историческую черту под тем, чем *Новый мир* гордился давно и заслуженно. Под его мощной прозой, стремившейся к правде. Вернее, под самим по себе понятием «правда жизни».

Впрочем, об этом еще трудно было судить по *Одному дню Ивана Денисовича* (1959), может быть, самому эстетически совершенному произведению Солженицына – но далеко, далеко

не самому характерному для него. Хотя бы и потому, что он, своеволец из своевольцев, здесь разрешил себе и даже поставил задачей настолько полное перевоплощение в человека другой среды и другого характера, что в пору говорить о развоплощении. Да и сам он ответил в 1963 году на вопрос критика Льва Левицкого, что ему дороже, *Один день* или только что опубликованный *Матренин двор*: последний, «по его словам, написан традиционно и прав кто-то из зарубежных критиков, сравнивший этот рассказ с *Живыми мощами* Тургенева. (Почему не с чем-то из цикла Лескова о праведниках? – Ст. Р.). А отрешиться от себя, от своей «образованности», влезть в шкуру такого вот Ивана Денисовича, показать все его глазами – это было потруднее».

Но вначале – не о Солженицыне.

Стремление передать «правду жизни» – именно это вело, скажем, Федора Александровича Абрамова (1920–1983), создателя хроники *Пряслины (Братья и сестры – 1958, Две зимы и три лета – 1968, Пути-перепутья – 1973, Дом – 1978)*. Прозы поистине реалистической – при всей условности понятия «реализм», размываемого попытками объединить необъединимое, включая гоголевский *Нос* или сатиры Салтыкова-Щедрина, – ибо здесь речь может идти как об отражении «первой реальности», так и об ответственности писателя перед нею. Не случайно совестливый Абрамов, ужасаясь тому, что свершилось с его родной северной деревней Веркола, напрямую и жестко зывал к землякам, к их притомившейся совести. Получая ответно грубую отповедь, спровоцированную, конечно, властями.

Что же до «отражения», то это слово уместно тем более, что Абрамов как непримиримый социальный критик начинал с документалистики, с резко критического очерка *Вокруг да около* (1963). Да и далее – даже то, что кажется трагифарсом, сатири-

ческим заострением, – например, диалог в романе *Пути-перепутья*, когда предколхоза Лукашин спрашивает секретаря райкома Подрезова, какие выводы, дескать, должны колхозники сделать из трудов товарища Сталина о языке, и получает гениально лаконичный ответ: «Вкалывать», – даже это вполне в пределах сушей, невыдуманной реальности. Являясь такой же частью ее, как описание крестьянской трапезы (вторая часть тетралогии): «Ужин был не лучше, не хуже, чем всегда: капуста соленая из листа-опадыша (Анисья уже по снегу собирала его на колхозном капустнике), штук пять-шесть нечищенных картошин. Хлеба не было вовсе – редко кто в Пекашине ужинал с хлебом». А просьба опасно больного сына: «Молочка бы немножко...» вызывает взрыв родительского негодования: «– А ты заробил на молочко-то? Заробил? – Да ведь он болен, тятя... – А отца с матерью объедать не болен? Не вороти, не вороти рыло!».

И лучшая вещь постоянного автора *Нового мира*, сибиряка Сергея Павловича Залыгина (1913–2000), повесть о коллективизации *На Иртыше* (1964), и растоптанный критикой, снова, на горе автору, с привлечением «народного мнения» его земляков, очерк Александра Яшина *Вологодская свадьба* (1962), отважно опубликованный тем же Твардовским, – все это было попыткой максимально приблизиться к правде. В советских условиях это значило для добросовестного художника: к правде неизменно горькой, бесстрашной, скрываемой властью, но уже существующей, лишь ожидающей, чтобы ее постигли и обнародовали.

Критерий, что говорить, наидостоинейший, позволивший появиться на свет ряду превосходных произведений, но, заметим, еще далеко не гарантирующий не только художественного успеха, а, больше того, соответствия тому понятию «правды»,

что способно пережить злобу дня. Утвердиться во времени, все расставляя на свои места. Так – даже когда говорим о художнике безусловно честном, как, например, Владимир Тендряков.

Честность, и именно безупречная, не помешала этому плодovитому автору (например, сильных повестей *Тройка, семерка, туз* – 1961, *Поденка – век короткий* – 1965, *Три мешка сорной пшеницы* – 1973) обличить с искренней страстью «опиум для народа» в повести 1958-го *Чудотворная* или, четырьмя годами раньше, тягу крестьянина к частной жизни (*Не ко двору*). Чего уж никак не встретишь у тех прозаиков, что получили – не слишком удачно, но прочно – прозвание «деревенщики». Какое, по словам Солженицына, он бы предпочел заменить на «нравственники».

«На рубеже 70-х и в 70-е годы, – говорил Солженицын, вручая премию своего имени Валентину Распутину, – в советской литературе произошел не сразу замеченный беззвучный поворот, без мятежа, без тени диссидентского вызова. Ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если б никакого «соцреализма» не было объявлено и диктовано, – нейтрализуя его немо... без какого-либо угождения, кадения советскому режиму, как бы позабыв о нем. ...Суть их литературного переворота была возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью...».

Что до последнего утверждения – полно, так ли?

Но сперва – о тех, кого безоговорочно относили к этой «большой группе».

Конечно, Бориса Андреевича Можая (1932–1996), чья повесть *Живой*, напечатанная в 1966 году все тем же Твардовским



под названием *Из жизни Федора Кузькина (Живой* – это, видимо, показалось чересчур вызывающим по отношению к окружающей Кузькина колхозно-бюрократической мертвечине), в самом деле бросила вызов словесности соцреализма самим по себе выбором героя. Непримиримого единоличника, ухитряющегося не только выжить, но отстоять собственное – единоличное – достоинство вопреки системе, в совершенстве освоившей все способы его подавления.

Конечно, и Виктора Петровича Астафьева (1924-2001)? Но тут – именно что вопрос.

Уроженец сибирской деревни Овсянка, там же, переменяв много мест, и кончивший свои дни, Астафьев – прежде всего как автор книги рассказов *Последний поклон* (1971) – оказался законно приписан к «деревенской прозе». Однако, не говоря уж о том, что впоследствии он идейно и политически разошелся с теми, чьи имена неотделимы от понятия «деревенщики» (о них – чуть позже), даже не имея в виду того, что с годами тематика астафьевских произведений разнообразилась и в конце концов он даже мог бы попасть в разряд «военных писателей», – не говоря обо всем об этом, он вообще заслужил право числиться вне каких бы то ни было групп. Став писателем не просто резко выраженной индивидуальности, но резко подчеркнутой обособленности. Вызова, бросаемого многим и многим.

Иной раз – едва ли не без разбору. Но пусть не покажется только забавным, что Астафьев, автор полудокументальной прозы, в которой недвусмысленно проступают его собственные черты, может мстительно помнить, как когда-то ему, молодому, неизвестному, в прибалтийском доме творчества дали комнату возле уборной. Как не позвали на общую встречу Нового года. Это, пожалуй, действительно было бы всего лишь забавно, если

б не выражало очень серьезное свойство его художнической памяти.

Вот в *Последнем поклоне* учительница, третиравшая маленького героя, то есть – будущего автора книги, в частности, за кишевшие в его голове вши, получает свое с лихвой. Юный мститель берет березовый веник-голик: «Тяжелое, злобное торжество над всей этой трусливо умолкшей мелкотой охватило меня... Я хлестнул голиком по ракушечьи узкому рту, до того вдруг широко распахнувшемуся, что в нем видна сделалась склизкая мягкость обеззвучившегося языка, после хлестал уже не ведая куда».

И главное – как осознаёт это возмездие повзрослевший автор, как явственно в нем соучаствует – и в каких масштабах! «Ничего в жизни даром не дается и не проходит. Ронжа (учительница. – Ст. Р.) не видела, как заживо палят крыс, как топчут на базаре карманников сапогами, как в бараках... пинают в живот беременных жен мужья, как протыкают брюхо ножом друг другу картежники... Узнай, стерва! Проникнись! Тогда иди учить! Тогда срами, если сможешь! За голод, за одиночество, за страх... – за все, за все полосовал я не Ронжу, нет, а всех бездушных, несправедливых людей на свете».

Задумаешься: точно ли ребенок мог так полосовать взрослую женщину, много сильнее его? Не мстительное ли это видение взрослого человека, охваченного при воспоминании жаждой мщения? Что похоже на ветхозаветное «око за око» у Фридриха Горенштейна и тем более на цитированные строки из поэмы Багрицкого *Февраль*, где герой, наделенный авторским «я», дабы изжить «комплексы», также, без сомнения, авторские, насилует женщину, прежде недоступную социально: «Я беру тебя, как мщенье миру, / Из которого не мог я выйти!». Наверняка – не

реальное насилие, а материализованная галлюцинация (как и у Астафьева?). А двигатель, то есть мщение, – в точности тот же.

«Криком изболевшейся души» назвал Василь Быков астафьевскую повесть *Печальный детектив* (1985), что можно воспринять конкретно до степени узости: дескать, с ненавистью изображенная халда-редакторша Сыроквасова – одна из тех, кто марьяжил писателя Астафьева, еще не вошедшего в славу. Можно воспринять широко: душа изболелась от того, что видит Леонид Сошнин, оперуполномоченный и начинающий литератор. Четверо парней насилуют старуху. Пэтэушник «долго, упорно» разбивает камнем голову беременной женщине. Парень-модник «заколлот мимоходом трех человек». «– За что ты убил людей, змееныш? – А хари мне не понравились...». Мир рушится – остается только кричать.

«Крик» – это точно уже и потому, что мучительной, самомучительной прозе Астафьева не до благозвучной мелодики. То есть она может и объявиться, например, в «повествовании в рассказах» *Царь-рыба* (1975), но главным образом там, где речь о природе, от которой неотрывен косноязычный Аким, и тогда таежная речонка предстанет «синенькой жилкой, трепещущей на виске земли». Но вообще Астафьев-самомучитель не дает ни себе, ни читателю покоя, выискивая врагов-разрушителей. И поскольку поиск не дает и не может дать окончательного результата: ни браконьер из *Царь-рыбы* с выразительной фамилией Герцев, ни редакторша-стерва, ни убийцы-насилыники не могут быть признаны первоначалом зла (к тому же: «Плохих людей писать не умею. Получается нежизненно, карикатурно»), Астафьев, такой, как он есть, просто не мог не придти к отрицанию строя, коммунистического режима. И то, что в последние годы жизни его настойчиво называли «совестью нации»,

по-своему характерно для новых времен: колючий, зло- или, верней, болепамятный Астафьев так же выражал именно их настроение, как некогда мягкий и добрый Константин Паустовский, объявлявшийся совестью своей эпохи, выражал «оттепельность» с ее иллюзиями и прекраснотушением...

Продолжим перечень «деревенщиков» – очевидных и не всем.

Считается или считалось, что ему не обойтись без Владимира Алексеевича Солоухина (1924–1997). Но вот уж кто, выгравшийся в вальяжную роль барина-монархиста, коллекционера отечественных раритетов, чье происхождение («из народной гущи») словно бы лишь прибавляло барственному сознанию легитимности, странен в этом ряду. Правда, он, стихотворец средней руки, заработал заслуженную известность лирической повестью *Владимирские проселки* (1957), но стойкую популярность приобрел своими эссе на темы национальной культуры, став ее «полупроводником» (каламбур злого Нагибина, чья язвительность нередко прибавляет пронизательности даваемым им характеристикам). В этом качестве Солоухин, поясняет Нагибин, «начинает с азов и приводит к чему-то простому, но не общепризнанному. Это то, что надо».

А Василий Макарович Шукшин (1929–1974)?

В его первых рассказах деревня назойливо противопоставляется городу (что тем самым уже отчасти оспаривает солженицынские слова о том, что для «деревенщиков» их «малая родина» была всего лишь наглядной предметностью, а еще и не символом, не аргументом в непримиримом споре). Да, собственно, предпочтение, данное ей раз навсегда, таковым и осталось, проявляясь уже тоньше, сложнее, как в рассказе *Срезал* (1970). Ее основной персонаж, сельский демагог Глеб Капустин, обо-

жающий унижать городских, «больно ученых», сам – убогий, уродливый маргинал, ублюдок двух цивилизаций, города и деревни, а все же душевная порча пришла извне, произошла от городской «образованщины», если вспомнить словцо Солженицына. Хотя в рассказе того же самого года *Крепкий мужик*, где бригадир Шурыгин валит красу родного села, древнюю церковь («Там кирпич добрый, я бы его на свинарник пустил...»), валит при пассивном неодобрении односельчан, и только горожанин-учитель пытается помешать, – разве здесь вышло на свет лишь влияние атеистической власти, а не нутро хама-хозяина, кулака-мироеда? Совсем не того «кулака», что был выдумкой коллективизаторов, а того, кого с опаской и отвращением приметили еще Щедрин и Чехов.

Но, как и Астафьева, числить Василия Шукшина по определенному разряду – изобразителей «правды жизни» или обличителей, уж там городского ль разврата либо исконных деревенских пороков, – трудно. «Жена называла его – Чудик», – так начат одноименный рассказ (1967). Добавлено: «Иногда ласково», и словцо это, «чудик», пущенное в ход именно Шукшиным, охарактеризовавшее самых понятных ему персонажей, больше всего другого определило тональность его прозы. Нежно-мечтательную – при всей грубости быта, вопреки ей.

Шукшинские чудики могут быть малоприятны – как герой цикла рассказов *Штрихи к портрету* (1973) Николай Николаевич Князев, самоучка-философ, досаждающий ближним и дальним своим трактатом о государстве. Бывают – чаще – неотразимо трогательны, как столяр Андрей Ерин, собравшийся избавиться человечество от микробов (*Микроскоп*, 1969), или совхозный механик Роман Звягин (*Забуксовал*, 1973), потерявший покой от того, что гоголевская Русь-тройка везет никого

иною, как «шулера» Чичикова. А скотник и кочегар Костя Валиков, получивший от соседей кличку Алеша Бесконвойный (как и назван рассказ 1973 года), тот вовсе, как лирическое подобие Живого, Федора Кузькина, устроил себе единоличное, бесконвойно-духовное существование посреди немилого ему общего мира. «...Все знали, что этот преподобный Алеша «сроду такой»... Пробовали, конечно, повлиять на него, и не раз, но все без толку».

Как без толку – влиять и на прочих шукшинских чудиков, лишь иногда, редко воспринимаемых окружающими «ласково». И именно потому они – как провозвестники того царства справедливости и добра, где именно он, чудик, человек не от мира сего, будет на своем месте. Пока же своим странно-нескладным существованием рождая в авторе лирическую тоску по несбыточной стране-утопии...

В этом – именно в этом, мечтательно-утопическом смысле – Шукшин порою оказывается близок лучшим произведениям как помянутого Валентина Распутина, так и еще не поминавшегося Василия Ивановича Белова (р. 1932). Двух прозаиков, которых прежде всего и имеют в виду, произнося сборные определения «деревенщики», «деревенская проза», – как, говоря: «шестидесятники», уже как бы видят перед собою Евтушенко, Аксенова, Вознесенского. Не Искандера, не Битова, не Чухонцева. Не Петрушевскую. Не Горенштейна.

Ничуть не подвергая сомнению вполне возможную распутинскую начитанность, нелегко допустить, что он, «деревенщик», в своей «деревенской прозе» обнаруживает прямую зависимость от европейской философии экзистенциализма, настойчиво воспроизводя то, чему Карл Ясперс дал название «пограничной ситуации». Когда человек – как и целое обще-

ство, и все человечество – прозревает собственную сущность, оказавшись на грани небытия. Как, к слову, это сознал Достоевский, переживший ожидание казни: «Бытие только тогда и есть, когда ему грозит небытие. Бытие только и начинает быть, когда ему грозит небытие».

Дело не в Достоевском и уж тем паче не в «ихнем» Ясперсе, – просто действительность, доставшаяся Распутину, дабы он ее «отразил», находится в состоянии распада. Хотя, конечно, надо обладать особым на то чутьем, чтобы поместить дезертира Андрея Гуськова (повесть *Живи и помни*, 1974) в некий пробел между существованием и несуществованием, здесь-то и пробудив во всей остроте его самосознание, понимание, что в жизни истинно ценно. Или – в *Прощании с Матерой* (1976) застичь момент, когда на грань гибели поставлен готовящийся к затоплению уже весь народно-природный, полуязыческий мир Дарьи и всей островной Матеры, до поры уберегшийся от порчи цивилизацией. Или – вникнуть в сознание умирающей старухи Анны (*Последний срок*, 1970), в ее возвращение к сущностной изначальности.

Впрочем, ее затянувшееся умирание, эта застывшая, словно стоп-кадр, «пограничная ситуация», испытывает на разрыв не столько саму Анну, существо вполне гармоничное, сколько ее детей – жадность одной дочери, сухость второй, обиду, нанесенную матери третьей, любимейшей, не приехавшей проводить умирающую.

Опять-таки нет причины предполагать связь *Последнего срока* с рассказом Мопассана *Старик* – при поразительном фабульном сходстве. Но велик соблазн отметить выразительную контрастность. Там крестьянская супружеская чета, завидев отца жены уже при последнем издыхании, торопится звать на похо-

роны односельчан, чтобы не упустить погоду, благоприятную для прополки сурепки; старик обманывает их ожидания, все никак не кончаясь, а помирает как раз тогда, когда прибывшие гости лакомятся пышками, предназначенными для поминок. Так что: «Опять придется печь четыре дюжины пышек! Не мог уж помереть нынче ночью!». Никакой драмы, никаких – вообще – проявлений чувств, они убиты, по Мопассану, деревенской дикостью, тупой инерцией крестьянской работы.

У Распутина – все не так! Из всех детей Анны единственно хорош крестьянин Михаил, при котором мать и жила. Он, каков бы там ни был, участвует в продолжении той настоящей, согласно Распутину, жизни, инстинктивную разумность которой некогда выразила любимая Анной маленькая Таньчора (та, что теперь даже и не почтила своим появлением «последний срок», – видать, засосал город?): «... Ты меня родила, и я теперь живу, а без тебя никто бы меня не родил...».

Откуда же все зло? *Оттуда, извне*; не скажешь просто: из города, потому что в распутинском мире царит мистика – как деревенской природной нетронутости, так и некоей разрушительной силы, которую городской можно назвать только условно. Мистика на то и мистика, чтобы не овеществлять силы добра и зла: то, что конкретно и зримо, можно, если не устранить, то хоть несколько обезопасить. Для Матеры поворота вспять нет и не может быть, она уходит на дно неотвратимо, помимо частных людских воль, пособничающих или сопротивляющихся этому, и тем самым вызывает неизбежную ассоциацию, уже возникавшую в этой книге: Атлантида.

В *Дне поэзии* 1956 года было напечатано стихотворение Алексея Суркова, начинающееся строкой: «Мир детства моего на дне морском исчез...». Родная деревня оказалась под искусствен-



ными волнами Рыбинского водохранилища, и советский поэт, понимающий, как и должно, народно-хозяйственную необходимость преобразования, глядит в глубину «без горьких сожалений и обиды». Надо, так надо. «Спи, Атлантида. Спи и не всплывай. / Тому, что затонуло, нет возврата».

Распутин свою Атлантиду оплакивает, притом, к чести его, не рисуя идиллии (как Искандер не идеализировал свой Чегем): и среди коренных островитян сыщется какой-нибудь Петруха, не чуж-чуженин, а человек изнутри, в жажде денежной компенсации поджигающий материнский дом. Как и в более позднем – и малоудачном – *Пожаре* (1985) ужасны не только пришедшие «архаровцы», но и местные, – правда, тут не Матера, отделенная от общего мира, а поселок при леспромхозе, полугород-полудеревня. И уж здесь Распутин не удержится, чтобы не придать своему идеалу зримых черт: один персонаж повести побывал в некоем поселке под Хабаровском, где «людские лица, не испорченные через одно пьянством», рыбы – что в Ангаре, и порядок держится «не на окрике и штрафе, а на издавна заведенном общинном заводе». Что-то вроде староверческого Тарбагатая, поразившего ссыльных декабристов богатством и вольностью и, со слов княгини Волконской, воспетого Некрасовым в поэме *Дедушка*. Но – чтобы такое сегодня... После всего... Посреди всего...

Конечно, в подобное очень хочется верить – как Василию Белову в то, что деревня хотя бы когда-то была точной такой, какова она в его «очерках о народной эстетике» *Лад* (1981), вызвавших отклик ревнителя «правды жизни» Федора Абрамова: «Какая прелесть!». И тут же: «Хотя Бог знает, в каком подкрашенном виде предстанет крестьянская Русь прошлого. Лад... Да был ли когда-либо лад на Руси? Не в этом ли траге-

дия России, что она никогда не смогла прийти к ладу?»).

Но прославился Белов повестью *Привычное дело* (1966), никак не идиллической, даром что нетерпеливые восхвалители, словно подталкивавшие писателя в сторону его будущей эволюции, объявляли героя повести Ивана Африкановича Дрынова аж «душевно развитым человеком с обостренным гражданским сознанием». (Впрочем, один зарубежный русист додумался и до того, чтобы назвать его «крестьянским доктором Живаго».) *Привычное дело* и начинается-то с бессмысленно-пьяного монолога героя, обращенного к мерину Пармену, которого, вступивши в запой, забыл привязать, и тот, будучи, кажется, разумней хозяина, ушел без него домой. А жену, в любви к которой клялся в хмельном полузабытьи Дрынов, увезли в эту ночь родить. А ушедший мерин опрокинул сани с товаром, предназначенным для сельпо, часть клади покорежилась – надо платить. А потом и вовсе Иван Африканович, совращенный жениным братом, новоявленным горожанином с блатными песнями и ненавистью к брошенной «малой родине» («Я бы на месте начальства все деревни бензином облил...»), норовит сбежать с ним вместе...

«Гимн миллионам сеятелей и хранителей русской земли»? (Писали и этакое.) Вот чего нет в помине. Но что действительно есть, так это, как ни странно, поэзия – и не только любовности, пробудившейся в шелапутном герое после смерти жены: «Катя... Ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя... Ну... что тепериче... вон рябины тебе принес... Катя, голубушка...». Еще и поэзия не вконец разоренной деревенской жизни. Поэзия антропоморфизма, напоминающего самоощущение героев *Тихого Дона* или, скорее и ближе, Андрея Платонова, когда человек из народа, говоря ему в похвалу, еще и «человек-животное; чело-

век – растение, цветок... с чертами первобытной нежности». (Кто успел позабыть – слова Блока.) Кровная и, рискнем сказать, чуть не духовная – по крайней мере душевная – родня, допустим, корове Рогуле, кормилице, которая в час нужды пойдет на мясо: что ж, тоже *привычное дело*.

В финале *Плотницких рассказов* (1968) персонаж-повествователь поражен, увидав, как два неприятеля-антипода, светлый Олёша Смолин и воплощение гнусности Авенир Козонков, захребетник и активист-доносчик, запевают мирком-ладком старинную песню, которой невозможно не подтянуть и которая своей корневой изначальностью, «первобытной нежностью» будто напоминает Олёше, Авениру и самому рассказчику, что они – одно. Как бы ни портила и ни разводила их жизнь. А в *Привычном деле*, как и в рассказе *Под извоз* (напечатанном в *Новом мире* под названием *Мазурик* – цензурного страха ради, как бы с точки зрения благонаравия коря инвалида Сеньку Груздева, изворачивающегося, дабы выжить, не сдохнув с голоду), зло и добро попросту не представлены в двух ипостасях, сведены воедино – в одном и том же характере, в одной и той же душе. На что рискует пойти только настоящий художник, не льстящий натуре.

Что же произошло с автором *Привычного дела* и *Плотницких рассказов*? *Лад – Ладом*: вопреки и назло реальности одеть художественной плотью свой вымечтанный идеал – понятнейшая потребность и не больший грех, чем со стороны Велимира Хлебникова вообразить пантеистическую демократию, где будут «конские свободы и равноправие коров». Но почему с приближением краха советской власти – ее, которой ни Белов, ни Распутин вроде бы не прощали содеянного с деревней, с людьми, – первый из них, до горестной очевидности утрачивая пла-

стический дар, пишет роман *Все впереди* (1985), примитивно антигородской и (должен же поиск врагов и виновников конкретизироваться) антисемитский? Почему Распутин попросту почти перестает писать прозу, а его публицистика озадачивает прямолинейной тенденциозностью?..

Правда, загадочно уже то, что власть, преследовавшая Владимова и Войновича, позволявшая публикацию *Сандро из Чегема* лишь в виде отдельных, искореженных глав, не более чем скрепя сердце терпевшая «городскую прозу» Трифонова – хотя он-то нелюбезно изображал интеллигенцию, властям традиционно немилую, – в то же время ласкала и Белова и Распутина. Вплоть до звезды Героя Социалистического Труда, повешенной на грудь автору *Последнего срока* и *Прощания с Матерой* (*Последнего... Прощания...*), книг о распаде, гибели деревни.

Среди разгадок этой странности возможны объяснения сентиментальные: то, например, что старцы из Политбюро, корнями своими, не через отцов, так через дедов уходившие в село, не могли не сострадать концу взрастившей их Атлантиды. Дескать, правильным путем шагаем, дорогие товарищи, а вот матушкину или бабушкину избу с Рогулей и парным молочком все-таки жаль. Но вернее, срабатывал инстинкт социальной близости, что подтвердилось, когда с перестройкой рухнул советский режим, и его несомненные критики с патриархальных позиций, оказавшись вне тоталитарной системы, неудержимо потянулись туда. Затосковав не только о начальственных поощрениях, вошедших в приятную привычку, но и о том поводе, слегка удлиненном для них, который давал некоторую свободу обзора, не отпуская в пространство, пугающее непонятностью. И вот сама по себе боль, делавшая прозу Распутина

и Белова такой человеческой, обрела агрессивность: ведь во время холерных бунтов от нее, от боли, от страха, случалось, начинали убивать лекарей. В надежде: уьем – и все образуется.

«“Деревенская проза”, – заметил Давид Самойлов, – тоска инкубаторской курицы по курятнику». Если перевести остроумное «мо» на серьезный лад, получится нечто, созвучное грустному признанию Василия Шукшина: «Так у меня вышло к сороковым годам, что я – ни городской до конца, ни деревенский уже. ...Это даже – не между двух стульев, а скорее так: одна нога на берегу, другая в лодке. И не поплыть нельзя, и плыть как-то страшновато». Другое дело, что Шукшину удалось обнаружить в этом и свои «плюсы»: «От сравнений, от всяческих «оттуда-сюда» и «отсюда-туда» невольно приходят мысли не только о «деревне» и о «городе» – о России».

Тот же Самойлов, уже не каламбуя, добавляет невесело: «“Деревенская проза” – свидетельство того, что деревни нет». И действительно, не говоря уж о бытовых обстоятельствах, о том, что самые последовательные из «деревенщиков» – давние горожане, чьи ноги, повторяя за Шукшиным, разъезжаются в стороны, но как раз именно *Лад*, книга о деревне, которой нет и никогда не было, мог возникнуть только в ситуации *после. Пост.* Что, повторимся, не упрек самой книге, однако, создавая свою утопию, надо все же оказываться на нравственной высоте, хоть сколько-нибудь соизмеримой с «утопистами» Баратынским и А. К. Толстым. Чтобы отвержение немилой реальности, вызванное несовместимостью с утопическим идеалом, не обернулось примитивной агрессией. Как-никак известны и такие формы утопического сознания, как мировая революция или «великая Германия» с ее опорой на эпос о нибелунгах.

Робкий вывод: «деревенщики», сказавшие о России столько

правды, даже они, как оказалось, могли органично существовать только в пределах советской литературы, опираясь на ее опоры или отталкиваясь от них, – так или иначе нуждаясь в них, среди которых была и цензура. То, существование чего определяло границы всех «можно» и «нельзя». И кризис, настигший Распутина и Белова, довывявил и тот исторический факт, что советская литература – как организованная структура, как целостность – действительно кончилась. Если даже (о чем речь в последней главе) продолжает агонизировать, механически дергаясь.

Значит ли это, что Солженицын оказался неправ, говоря, что «деревенщики», или «нравственники», писали «так, как если бы никакого «соцреализма» не было объявлено», «как бы позабыв» о самом существовании советского режима? Пожалуй, да, не совсем прав: в том же смысле, в какой он сам, долголетний подпольщик, писал, находясь в зависимости от того, что сочинялось вовне, «наверху». Именно так, хотя, разумеется, то была благородная зависимость от полемики, от отталкивания, от яростного и надменного противостояния. Не зря ведь и антиреволюционная, антиленинская эпопея *Красное колесо*, работа над которой, кажется, продолжается по сей день, – осуществление замысла романа *ЛЮОР*, то есть *Люблю революцию*, возникшего у восемнадцатилетнего юноши. Только, понятно, уже с категорически обратным знаком.

И все же явление Солженицына – действительно «переворот», хотя ни в коем случае не «без мятежа», как сказано им о «нравственниках». Начиная с того, что с публикацией *Одного дня Ивана Денисовича* объявился в реальности тот «литературный процесс», который прежде был фикцией, результатом отбора партийных цензоров, решавших, кого допустить или не

допустить в печать. Даже неважно, что вскоре после его триумфального появления на поверхности Солженицына вновь попытаются загнать в подполье, – возник «самиздат», уже не дающий уйти в нети живой мысли и живой литературе.

Главное, впрочем, не это. С Солженицыным в русской литературе возник, а точнее, возродился тип писателя-своевольца. Тип мессии-субъективиста, невозможный в пределах дозволенно-дозированной словесности да и просто забытый со времен Достоевского и Толстого. Когда первый из них мог захотеть вопреки всему, включая логику созданного им же характера, привести кроткого Алешу Карамазова в стан революционеров, а второй, в конце концов вознамерившийся стать создателем новой веры, по сути, лишь перешел в область религии точно с теми же притязаниями, с какими в романе *Война и мир* выступал Демиургом, Богом-Творцом, Создателем своего мира, своей войны, где даже Наполеон и Кутузов – таковы, какими ему понадобилось их увидеть.

Таков и Солженицын. *Как нам обустроить Россию* (1990) – назовет он свое публицистическое сочинение, но, в общем, всегда тяготел к обустройству-переустройству, да не только России, но и всего мира. И хотя не посягал, подобно Толстому, на роль создателя новой религии, само христианство его мессиански-авторитарно.

Все это тем очевидней, что сам Солженицын не раз повторял: художественная фантазия – не его стихия, и многие из читателей воспринимают его как своеобразного «документалиста». Так, едва прочитав *В круге первом* (1968), посвященные в факты авторской биографии уверенно называли имена самого Солженицына, филолога Льва Копелева, философа Дмитрия Панина, как бы всего лишь заимевших романтные псевдонимы:

Нержин, Рубин, Сологдин. А немногие, помнящие «настоящую» Матрену Васильевну Захарову, в доме которой автор *Матрена на дворе* (1959) снимал угол, уверяли: в рассказе она точно такая, какой была.

Знавшим Матрену-прообраз не возразишь, как всякому очевидцу, и все же – ошибка! И Матрена в рассказе поднята до уровня символа русского праведничества. И *Один день Ивана Денисовича*, который – разумеется, справедливо! – был воспринят прежде всего как оглушающая правда, по художественной сути уже, пусть покуда неявно, не вполне отвечал «новомировскому» критерию правды во имя самой правды (Абрамов, Яшин, Можяев). Постоянное ощущение христианства как идеала, преобразующего литературу и твердо надеющегося преобразить жизнь, – вот что должно было развести любимейшего автора журнала с революционно-демократическими убеждениями, о которых неизменно заявлял «главный» критик *Нового мира* Владимир Лакшин.

Но Солженицын не мог уместиться и в мире *Ивана Денисовича*, для него все-таки слишком объективизированном.

Замечательно характерна история одной фабульной линии романа *В круге первом*. В варианте, приготовленном для печати (чего, увы, тогда не свершилось), один из героев, Иннокентий Володин, благополучный молодой дипломат, узнав о готовящемся аресте своего учителя, сообщает об этом его жене, и хотя то был телефонный звонок из уличного автомата, его голос распознан, а он сам попадает в тюрьму. Характерно же то, что эпизод, не вызывающий сомнения в правдоподобности, в «жизненности», был для автора компромиссом, уступкой цензуре, а может быть, и «реалистической» редакции *Нового мира*. У самого Солженицына, как оно и осталось в каноническом тексте,



Володин ни много, ни мало звонит в американское посольство, дабы предупредить военного атташе, что агенты Советов украли в США секрет атомной бомбы.

Бессмысленно спорить, какой вариант лучше, и сожалеть как об утрате художественной меры, так и о том, насколько более страшным предстает государственный строй, карающий не за выдачу государственной тайны, (а что, американцы подобное бы стерпели?), но за человеческий порыв. Бессмысленно в той же степени, как рассматривать *Красное колесо* вне могучей тенденциозности Солженицына, перекраивающей – если нужно – историю. И когда книгу *Бодался теленок с дубом*, биографию не столько творчества, сколько борьбы с «системой», принялись оспаривать (прежде всего тот же Лакшин) с точки зрения фактов, это могло быть справедливо в отдельных, да пусть даже и многих случаях, но в целом оспаривать аутентичность *Теленка* – то же самое, что возражать Михаилу Булгакову, автору *Записок покойника (Театральный роман)*. Мол, Иван Васильевич не совсем похож на Константина Сергеевича.

Но где Солженицын художник в самом что ни на есть общепринятом смысле слова, так это в своем, вероятно, главном создании – *Архипелаг ГУЛлаг* (1967).

Эта летопись карательной политики большевиков им самим определена как «опыт художественного исследования», что принято толковать так: книга писалась тайно, в «укривищах», автор, не допущенный к архивам, был вынужден пользоваться собственными наблюдениями и рассказами прочих узников. Как выяснилось, не всегда достоверными, почти фольклорными. Но, может быть, дело в этом только отчасти?

Повторим: как бы ни порицали Солженицына присяжные «новомировцы» за будто бы искаженный и приниженный образ

Твардовского в *Теленке*, именно «Трифоныч», представший перед автором-ригористом в своих несмыкающихся противоречиях, есть одна из высочайших художественных удач. Пожалуй, наряду с Иваном Денисовичем Шуховым – как раз потому, что в обоих случаях линейность отступила перед необходимостью «отрешиться от себя», «влезть в шкуру» другого человека, – в случае с Твардовским к этому принудила хорошо сознаваемая значительность редактора *Нового мира*, нечастое у Солженицына уважение к творчеству кого-то другого да, в конце концов, и признательность. Вот и в *Архипелаге ГУЛаг* привычное для мессии ощущение собственного всепонимания счастливо пасует перед многообразием человеческих драм, оставаясь чертой самого автора, но не становясь чертой изображенного им мира. Да, впрочем, и автор – сам! – подчас ловит себя на противоречиях, например, воскликнув: «Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!» – то есть не позволила его жизни потечь по тому руслу, которое было обозначено замыслом романа *ЛЮР*. И тут же совестливо одернув себя: «А из могил мне отвечают: – Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался».

Голос другого великого лагерника, Варлама Тихоновича Шаламова (1907–1982), и был этим голосом «из могил», сопричастным к тем, для кого ГУЛаг обернулся самой страшной своей стороной и оттого представляет собой, по шаламовскому выражению, исключительно отрицательный опыт. Настолько, что «печи Освенцима и позор Колымы доказали, что искусство и литература – нуль».

Тут тоже нет смысла возражать автору, что, дескать, не только же отрицательный, коли он сам в результате написал *Колымские рассказы* (1953–1975), – ведь и знаменитую фразу Теодора Адорно, что после Освенцима нельзя писать стихи, не стоит

понимать буквально. Все дело в том, какие стихи. То есть до какой степени «искусство и литература» готовы не обернуться нулем, не осрамиться перед невыдуманными трагедиями такого масштаба.

Объединенные взаимной неприязнью и ревностью, Шаламов и Солженицын, что гораздо существеннее, – два полюса в освоении «лагерной темы».

Есть мнение, что само название *Архипелаг ГУЛаг* нечаянно подсказано Александру Исаевичу Варламом Тихоновичем, его выражением «лагерь-остров». Что ж, тем более оценим полярность.

У Солженицына – именно архипелаг, сопоставимый в пространственном смысле со всей страной; ГУЛаг – образ закабаленной страны. У Шаламова – именно остров: страна, словно съжившаяся, ужавшаяся до размеров одного-единственного лагеря. В *Архипелаге ГУЛаг* – при схожести судеб все же разнообразии их. В *Колымских рассказах* – одна-единственная робинзоновская судьба, общая для всех.

Любопытно, что именно Солженицын – опять же нечаянно (ежели не искать в нечаянностях закономерности) – устами своего двойника Глеба Нержина из романа *В круге первом* выразил самую сущность шаламовского взгляда на лагерь и, стало быть, на весь мир: «В описании тюрем всегда старались сгущать ужасы. А не ужаснее ли, когда ужаса нет? Когда ужас – в серенькой методичности недель? В том, что забываешь: единственная жизнь, данная тебе на земле, – изломана».

Автор книги о Солженицыне Жорж Нива назвал его *Архипелаг* «энциклопедией советской каторги», Шаламов противостоит энциклопедичности как многосторонности и многообразию. У него – то, что кто-то сравнил с театром абсурда, хотя и это – так ли?

Более чем известен рассказ Юрия Тынянова *Подпоручик Киже* (1928) – о том, как самодурство императора Павла превращает пустое место, ничто в физическом смысле в офицера, успешно шагающего по лестнице чинов. В рассказе *Берды Онже* Шаламов не может не вспомнить тыняновского подпоручика, ибо сам повествует, как машинистка (у Тынянова – писарь) ошиблась: арестант, шедший под номером 59, имел в придачу к фамилии кличку («он же Берды»), а получился некий Онже, идущий под номером 60. При переключке не досчитавшись его, решили, что он совершил побег и изловили на железнодорожной станции первого встречного. В ГУЛаге одной жертвою стало больше.

«Анекдот, превратившийся в мистический символ», – сказал Шаламов о *Подпоручике Киже*, скорее, однако, определив суть собственного рассказа. Собственной поэтики.

У него – не абсурд. У него – антимир, в отличие от непредсказуемого абсурда, имеющий свои железные законы, много тверже и по-своему объективнее, чем даже каприз владыки, в данном случае – императора Павла I. Капризность включает в себя – хотя бы гипотетически – и возможность милости; закон антимира исключений не знает.

Солженицыну надо было пройти и через лагерь, и через врачебный приговор, надо было смертельно заболеть и чудодейственно излечиться, жить жизнью, целиком превращенной в «укривище», с сознанием невозможности дойти до печатного станка – и дожить до триумфа; все это было надо, чтобы стать тем и таким, каким он стал. (В некотором смысле воспроизведя путь Достоевского, приговоренного к смерти, помилованного, прошедшего «мертвый дом» и ставшего совсем другим писателем, чем автор *Бедных людей*.) Но схожий опыт, доставшийся

совсем не схожей натуре с совсем не схожей послелагерной судьбой, родил писателя Шаламова, который ориентировался, по его словам, на записки Бенвенуто Челлини с их литературной неискушенностью, а на деле оказался родствен Кафке. Ибо его лагерь, превращенный в модель не столько страны и советской системы, сколько миропорядка, есть самый пессимистический вывод относительно природы человека и его будущего.

И если можно, пусть с осторожностью, говорить о традиционности Солженицына, как сказано, возродившего в русской словесности тип писателя-пророка, мессии, то Шаламов с упорством отрицает любую свою причастность к литературе прошлого. Начиная с причастности стилистически-жанровой («Рассказы мои представляют успешную и сознательную борьбу с тем, что называется жанром рассказа... Никакие силы в мире не воскресят толстовский роман»), кончая – нравственной, когда совершен отказ от «вегетарианской, морализаторской школы» Толстого, от «жизненного учительства», от «обучения добру». «Бог умер. Почему же искусство должно жить? Искусство умерло тоже...».

Звучит страшно. Но не кощунственно. Когда судьбой заработано право утверждать это, *даже* это, само отрицание может быть проявлением великой души.

Подчеркнем – когда заработано...

## Жизнь после смерти

Если собрать воедино декларации Варлама Шаламова насчет его разрыва с традицией, в том числе – гуманистической, нравственной; если добавить то, что сказано непосредственно о собственной поэтике: «Фраза должна быть короткой, как пощечина», стало быть, почти физически и болезненно ощутимой, то, кажется, ему оставалось только заключить: я – авангардист!

И как иначе, ибо вот, быть может, удачайшее из определенных, данное литературоведом Максимом Шапиром авангардному искусству: «...*Прагматика выходит на первый план. Главным становится действительность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить...*». И впрямь – дать пощечину! «...Вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаящей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания».

То есть – исключаящей то, к чему нас веками приучало искусство.

Но дальше: «Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть до их глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным. *Непонимание*, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста...».

Так что, задается вопросом Шапир, кто является адекватным, наилучшим оценщиком авангарда: тот, кто понимает и принимает, или тот, кто не понимает и не принимает? Но вопрос риторический: ясное дело, второй. «Идеальный случай – скандал». Отрицательные эмоции сильнее положительных, отчего творчество авангардистов заранее рассчитано на неприемлющих – на скандалистов-доносчиков, на чиновников-консерваторов. И, спросим уже себя, выходит, бульдозеры, некогда запахавшие вернисажное поле, были самой высокой оценкой отважным создателям рассердивших начальство полотен?

Выходит, что – да, отчего авангард обречен на скандал, то есть на успех: что другое, а любители поскандалить найдутся всегда.

Оттого авангард и столь притягателен. Критерии мастерства, установленные великими художниками прошлого, здесь недействительны или второстепенны. Первостепенна – реакция воспринимающих, в первую голову тех, кто «не понимает и не принимает». И если маньяк, полоснувший, как было, ножом по репинскому *Ивану Грозному* или плеснувший кислотой на *Даная*, для Репина и Рембрандта – враг и вандал, то некто, кому взбрело бы в шальную башку разбить молотком, допустим, *Фонтан* Марселя Дюшана (обыкновеннейший писсуар), эту классику поп-арта, лишь утвердил бы авторитет вещи. К тому ж – что мешает немедля воспроизвести хоть ее, хоть – даже! – *Черный квадрат* Казимира Малевича? Не зря, как рассказывают, он, задумав *Квадрат*, никого не пускал в мастерскую. И то верно: кто-нибудь, подглядев, мог опередить изобретателя на день – и (зададимся вопросом почти шутливым – впрочем, не менее и не более, чем почти) кто тогда бы считался одним из отцов авангардизма?

Опасения, которые не пришли бы в голову создателя *Даная*...

Всего этого довольно с лихвой, чтобы понять: экспериментально допущенное причисление Шаламова к авангарду – нелепость. Впрочем, как допущение это все-таки не бессмысленно, рождая вопрос: насколько правила авангарда применимы к самому по себе искусству слова? Учитывая, сколь слово многозначно и многосмысленно.

Кого в литературе мы можем безоговорочно признать авангардистом – даже, скажем, в самом гнезде советского авангарда, в группе ЛЕФ (Левый фронт искусства), руководимой Маяковским? Его самого? Но как раз на это есть ответ у цитированного теоретика, отметившего отличие искусства авангардного от агитационно-политического, которое Маяковский пропагандировал: «Агитационное искусство, во-первых, добивается сочувствия и сомыслия, а во-вторых, хочет сообщить активности адресата вектор. В отличие от него авангард просто «раздражает» обывателя, причем делает это попусту, бескорыстно, из любви к искусству. ... Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые им круги».

Если на то пошло, то из всех левовцев (а в группу входили из называвшихся прежде Асеев, Кирсанов, где-то около, формально полуприсутствуя, но потом пойдя на разрыв, был Пастернак) бескорыстно и попусту бросал свои камешки, отнюдь не годясь в агитаторы, один Алексей Елисеевич Крученых (1886–1968), большую часть своей жизни воспринимавшийся как анахронизм и курьез, существовавший продажей и, говорят, подворовыванием книг, а на общей памяти оставшийся образцовой, зацитированной зауемью: «Дыр бул щыл / убещур / скум / вы со бу / р л эз». Хотя, ежели поискать, у него сыщутся и строки замечательной выразительности – например, о Гоголе: «...Обогнал всех путешественников: / вскрыл в России преисподнюю».



А Даниил Хармс, имя в этом контексте напрашивающееся?  
К его друзьям Николаю Заболоцкому и Николаю Олейникову то понимание авангарда, согласно которому «идеальный случай – скандал», подходит весьма мало. О Заболоцком мы говорили в рамках книги достаточно, Олейникова – цитировали, но и цитат довольно, чтобы понять: он уходил от официальной да и попросту «правильной» словесности в игру, в застольный трёп, в эротический бред, не ища, не накликая скандала. Само его несомненное мастерство, прикидывающееся графоманией наподобие виршей капитана Лебядкина, не было нарочито «наоборотным». Не было подотчетно тому критерию, согласно которому, к примеру, Пабло Пикассо в качестве теста на звание художника обязан нарисовать быка «как он есть» – хоть сейчас на бойню или корриду. Только тогда, мол, за ним признают право обойтись одним-двумя штрихами. Нет, «правильные», «нормальные» олейниковские стихи, если б они вдруг нашлись, вряд ли могли обладать такой естественностью, такой способностью выразить его отношение к миру, как «дурачества». Где он, возводя в персонажи своих «капустнических» стихов тараканов, бабочек, мух, рыб, странным образом ведет тему обреченности: «Жареная рыбка, / Дорогой карась, / Где ж ваша улыбка, / Что была вчера? / ... Что же вас сгубило, / Бросило сюда, / Где не так уж мило, / Где сковорода? / ... Белая смородина, / Черная беда! / Не гулять карасику / С милой никогда».

Схожий – и редкий – дар: быть свободным до степени беспечной дурашливости и именно потому способным к серьезности и драматизму – был у несомненно родной Олейникову души, у Николая Ивановича Глазкова (1919–1979), сказавшего о себе: «Я юродивый Поэтограда...». Кто, как не юродивый – конечно, не в патологическом смысле, – мог написать в 1941 году: «Гос-

поди! Вступися за Советы! / Сохрани страну от высших рас, / Потому что все Твои заветы / Нарушает Гитлер чаще нас», – стихи, гонораром за которые могли стать лагерь или чекистская пуля? Или – иное, легендарное, игравшее роль, так сказать, устного самиздата (кстати, это слово, в несколько иной вариации, «самсебяиздат», – как раз придумка Глазкова, не допущенного в печать и брошюровавшего машинописные странички со своими стихами): «Мне говорят, что Окна ТАСС / Моих стихов полезнее. / Полезен также унитаз, / Но это не поэзия». «Я на мирзираю из-под столика. / Век двадцатый – век необычайный. / Чем столетье интересней для историка, / Тем для современника печальней». Хотя молва, восторженно затвердившая эти строки, обходила стихи наиболее пронзительные, выражавшие муку поэта, который вел – как поэт – полуподпольное существование (вот когда выглянул из подполья, стал издаваться, тогда, к сожалению, пошел поток общепринятой гладкости): «Поэзия! Сильные руки хромого! / Я вечный твой раб, сумасшедший Глазков!». «Я сам себе корежу жизнь, / Валяя дурака. / От моря лжи до поля ржи / Дорога далека. / Вся жизнь моя – такое что? / В какой тупик зашла? / Она не то, не то, не то, / Чем быть должна»...

Впрочем, разве и о Данииле Ивановиче Ювачеве, который подписывался: Дандан, Шардам, Карл Иванович Шустер, Чармс и, наконец, Хармс (под каким псевдонимом и стал известен, вдобавок к ужасу милиции собственноручно вписав его в свой паспорт), разве о нем, без сомнения, нацеленном на «скандал», по крайней мере не чурающемся его, можно сказать, будто он будоражил и тормозил читателя «попусту»?

Александр Галич начал свою *Легенду о табаке* (1969), посвященную памяти Хармса, строчками его стихотворения для

детей: «Из дома вышел человек...» и переосмыслил вполне невинное продолжение: «И с той поры, и с той поры, / И с той поры исчез...» в трагическом духе исчезновения самого Хармса во тьме ГУЛага. Но вообще вряд ли есть основания рассматривать какие бы то ни было его строки как непосредственное предвидение своей судьбы – даже концовку рассказа *Помеха*, где любовное свидание прерывается приходом «человека в черном пальто» в сопровождении «низших чинов» с винтовками и непременно при аресте дворника. Это притом, что и год написания рассказа, 1940-й, более чем допускал реальность такого исхода, и сам Хармс, ходивший по краю, уже арестовывался и высылался из Ленинграда в 1931 году. Правда, позже дела его, еще ранее вовлеченного Маршаком и Олейниковым в детскую литературу, шли на поправку, он был даже принят в Союз советских писателей, но вот запись в дневнике 37-го: «...В ближайшее время мне грозит и произойдет полный крах».

И все-таки, все-таки дело не только в конкретных угрозах 30-х советских годов. В конце концов, ожидать ареста могли – и ожидали – самые разные писатели, в отличие от Хармса, писавшие «понятно» и усердно хвалившие власть. Но В. Б. Семенов, автор статьи о Хармсе в биографическом словаре *Русские писатели 20 века*, говоря о цикле миниатюр *Случаи* (1939), где идет исследование «недочеловека» и осмеяние «человеческого стада», имеет все основания добавить: «Доминирующие в сюжетах мотивы убийства, насилия, физических мук сливаются с мистическими мотивами сна и исчезновения». Да. Потому что какую бы напраслину в политическом смысле ни возводил на себя Хармс еще при первом аресте («признаваясь», что его детское стихотворение *Миллион*, где «тема о пионер-движении превращена... в простую считалку», тем самым стало «антисовет-

ским», – а несчастный его сотоварищ по ОБЭРИУ Введенский тогда же уличал себя и друзей в контрреволюционности), те самые «мотивы убийства, насилия, физических мук» имели характер экзистенциальный. Как, между прочим, и у того же Александра Введенского, замороженного эстетикой смерти, уничтожения и распада... Хотя что до распада – нет, потому что сама смерть тут, напротив, кажется единственно достижимой гармонией: «Потец – это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец» (*Потец*, 1937). «Умереть до чего хочется. Просто страсть. Умираю. Умираю. Так, умер» (*Елка у Ивановых*, 1938).

Да и у прозаика и поэта Константина Константиновича Вагинова (1899–1934), сына жандармского полковника, воевавшего (это о сыне) в рядах Красной Армии и в литературе проделавшего не менее сложный путь от студии Гумилева к авангардизму ОБЭРИУ, само творчество, процесс созидательный – так, по крайней мере, думалось испокон, – оказывается самоуничтожением личности творца, ее самоизоляцией: «Чем больше он раздумывал над вышедшим из печати романом, тем большая раздраженность, тем большая пустота образовывались вокруг него. Наконец он почувствовал, что он окончательно заперт в своем романе» (роман *Труды и дни Свистонова*, 1929).

Можно догадываться, насколько советская реальность влияла на подобный характер мировоззрения, – хотя, конечно, нечто подобное случается при любом режиме, вне прямой зависимости от него, – как бы то ни было, это не слишком-то соответствует стереотипу искусства исключительно авангардного, реакция на которое исключает «долгое и сосредоточенное переживание». Но в одном смысле Хармс уж точно чистый авангардист. В смысле *одноразовости* – нет, не воздействия на

читателя, в этом случае он бы не стал литературным долгожителем, но в отсутствии традиции. Как воспринятой, так и оставленной после себя – чего, кажется, не учитывают поставангардисты 80–90-х годов.

К примеру:

«Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха...» – и т. п. (Хармс, *Случаи*).

Или:

«Сенька стукнул Федьку по морде и спрятался под комод.

Федька достал кочергой Сеньку из-под комода и оторвал ему правое ухо.

Сенька вывернулся из рук Федьки и с оторванным ухом в руках побежал к соседям.

Но Федька достал Сеньку и двинул его сахарницей по голове». Вновь – и т. д. (Хармс, *Грязная личность*, 1937).

И вот Владимир Георгиевич Сорокин (р. 1955), рассказ *Соревнование* (1991):

«Один из мальчиков бросил удочку, подпрыгнул и, совершив в воздухе сложное движение, упал плашмя на землю. Двое других подбежали к нему подняли на вытянутых руках, свистнули. Мальчика вырвало на голову другого мальчика. По телу другого мальчика прошла судорога, он ударил в живот третьего мальчика. Третий мальчик лязгнул зубами, закатил глаза...».

Дело не только в том, что, скажем, *Черный квадрат* аван-

гардиста Малевича нет смысла копировать или ему подражать, – именно потому, что слишком легко, – но личность Хармса до идеальности адекватна его творчеству. Соизмерима с ним – физическим обликом, эксцентрическим бытовым поведением, наконец, самую судьбой – расплатой за «инаковость». Конечно, такой расплаты могло и не быть, сколь ни маловероятен благополучный исход, но не этим ли хождением по краю, этим постоянным риском и достигнута неповторимость творчества Хармса?

Это существенно не только с точки зрения расплаты в трагическом смысле. Когда, в перестройку, группа голых шествует по Арбату, смущая разве что нищих старушек (им бы продать это при Брежнев); когда другая группа проводит «эстетическую акцию», выкладывая на брусчатке Красной площади слово из трех букв; когда «художник» – кавычки тем более неизбежны, – прежде чем испортить полотно того же Малевича, консультируется, в какой из стран это ему обойдется минимальным наказанием (и выбирает снисходительную Бельгию, а не Америку, суровую к шалостям этого рода), это не просто дезавуирует саму по себе дерзость, сводя ее к мелкому хулиганству. Компрометируется и сам по себе авангард, утрачивающий способность взбудоражить общественное мнение, – если не считать возмущение помянутых старушек, хладнокровно-профессиональную реакцию бельгийской полиции и труд реставраторов.

(Да и те, кто «не понимает, не принимает», мельчают – стоит вспомнить акцию молодежного объединения «Идущие вместе», утопление в символическом унитазе книг Сорокина. Сперва напугав «авангардиста» настолько, что он заговорил об эмиграции, дело, к его удовольствию и пользе, обернулось взвинчиванием тиражей и превращением литератора, доселе «широко из-

вестного в узких кругах» в «культурную» и коммерчески успешную фигуру.

Как, собственно, и должно было произойти.)

Словом, усреднено, уценено, вторично все – от попыток скандалить, несравнимых, допустим, с теми безобразиями, что на площадях Москвы учинялись имажинистами во главе с Есениным, от протестно-карательных реакций до литературного стиля. Хотя, впрочем, стилистическая вторичность – явление как раз сознательное, принципиальное, отвечающее следующим требованиям (их формулирует Александр Тимофеевский, теоретик того литературного течения, которое именуется «пост-модернизмом», по крайней мере в его отечественном варианте): «Нарочитая эклектика, сочетание нестыкуемых структур, обращение... к низким жанрам с высокими целями, игра с кичем и масскультурой, обилие цитат как подлинных, так и мнимых и даже откровенно бессмысленных, заведомая пародийность любых утверждений...».

Так вторичен и Владимир Сорокин – именно сознательно, именно принципиально – по отношению не только к Хармсу: «Для меня нет принципиальной разницы между Джойсом и Шевцовым (приходится уточнять: последний – прозаик-графоман погромного направления. – Ст. Р.), между Набоковым и каким-нибудь жэковским объявлением. Я могу найти очарование в любом тексте. ... Я с большим интересом читаю литературу советского периода – от идеологической, такой, как *Краткий курс истории ВКП(б)*, до художественной, где послевоенный сталинский роман представлен, надо сказать, просто потрясающе. Мы еще не осознали соцреализм как автономное эстетическое направление...».

Понятно, не только читает, но имитирует стиль и стереоти-

пы «сталинского романа», сочетая их со своим привычным антуражем: «выгребные ямы», «гниль и сало», отрубленные руки, ноги и головы, «волнующая слизь», «анальная любовь» (перечисление сделано одним сочувствующим манере Сорокина критиком). Находясь при этом вне какой бы то ни было нравственно-эмоциональной оценки (рядом с таким бестрепетным равнодушием ироник Хармс – само воплощение страстности), то есть начисто устраниаясь как автор, как личность из им же составленного текста. «У меня нет общественных интересов. Мне все равно – застой или перестройка, тоталитаризм или демократия». Плюс к этому: «...Читателя как такового я никогда не учитываю», что было бы логично (читатель всегда соотносится с образом и подобием автора), если бы не было лукавством: возможный читатель очень даже учитывается. Делается расчет на пустоту, отнюдь не жаждущую заполнения, которую так легко убедить, что литература, искусство, культура исчерпались и кончились. Ради завоевания такого «контингента» писатель и сам готов расстаться со своей собственной содержательностью.

Таков выбор, тенденция, путь: стоит сравнить роман *Очередь* (1985), сплошь состоящий из диалогического многоголосья, в котором, однако, слышны авторские насмешка, ирония, но и увлеченность подслушиванием голосов жизни, с последовательно обезличивающимися поздними сорокинскими вещами: *Норма*, *Роман*, *Сердца четырех* (все – 1994). Как выразительна и эволюция другой знаковой фигуры постмодернизма (концептуализма, соц-арта – в адресности этих определений путаются даже теоретики, предпочитая совсем неопределенное: «другая литература»). А именно – Дмитрия Александровича Пригова (р. 1940).



«На прудах на Патриарших / Пробежало мое детство / А теперь куда мне деться / Когда стал я много старше / На какие на пруды, / На какие смутны воды / Ах, неужто ль у природы / Нету для меня воды». Эти строки при всей своей олейниковско-глазковской дурашливости мечены и лирической грустью, – а что она самоиронична, так это еще лучше, – но затем возникло и возникло то, что одобрительно охарактеризовано литературоведом Андреем Зориным: Пригов «реконструирует сознание, которое стоит за окружающими нас коллективно-безличными, исключаяющими авторство текстами...».

Понимай: свершилось именно то, что декларировал, но все же не мог исполнить Владимир Луговской: «Хочу позабыть свое имя и званье...». То, к чему было двинулись, но удержались от крайности «эстрадные» поэты-шестидесятники, усваивавшие, но не доусвоившие актерское самосознание взамен поэтического, первородного. Вот декларация Пригова: «Я не поэт, я – артист!», и артистизм таков (свидетельствует очевидец, критик Павел Басинский): «...В Смоленске, в старинном, XVIII века здании городской филармонии... на сцене Дмитрий Александрович Пригов блял козлом, напрягая мощные голосовые связки. Старушки – работницы этого дома, «гордости Смоленска», смотрели на артиста с мистическим страхом».

Все же вряд ли можно сказать, что Пригов «реконструирует» чужое, существующее сознание. В реальности оно, проявляясь и в самом деле неумело, нелепо, пожалуй что и «коллективно-безлично» (чему примером – массовая графомания, самодельные вирши тех, кого на редакционном жаргоне непочтительно именуют «чайниками»), по крайней мере в качестве повода и порыва имеет потребность «среднего человека» высказаться. Просто не умея пробиться «сквозь затор кос-

ноязычья», как высказался Ярослав Смеляков, сострада «чайникам», называя их «бедными братьями».

Пригов же не только не делает сочувственной попытки проникнуть в драму перекореженного и обезличенного сознания. Он его – даже его, именно его – обедняет, ограничиваясь поверхностной, равнодушной (как у Сорокина: «Мне все равно...») стилизацией. И, допустим, самый известный из приговских персонажей, Милицанер, ничего общего не имеет с реальным народно-советским сознанием, которое родило богатый фольклор с «ментами» и «мильтонами». «Пока он на посту стоял, / Здесь вымахало поле маков. / Но потому здесь поле маков, / Что там он на посту стоял. / Когда же он, Милицанер, / В свободный день с утра проснется, / То в поле выйдет и цветка / Он ласково крылом коснется», – это, скорее, из Сергея Михалкова, который испортил своего первого, беспартийного Дядю Степу льстиво-функциональным переодеванием в милицейскую форму. Дело, то есть, всего лишь внутрилитературное – и, прав Сорокин, не выходящее из замкнутых пределов литературы соцреализма.

Кем-то было замечено: наш потомок, взявшись читать нынешний постмодернистский текст, чтобы понять, о чем в нем речь, каков контекст и чему-кому адресована «заведомая пародийность», вынужден будет обложиться подшивками газеты *Правда* и томами «сталинских романов». Всем тем, что содержит советский новояз, духовные стереотипы и стилистические шаблоны эпох Сталина-Хрущева-Брежнева.

Это, положим, шутка. Однако серьезно то, что, опираясь исключительно на «вторую реальность», созданную соцреализмом, и устранившись от нравственных оценок ее самой и того, что она по-своему «отражала», то бишь – искажала, доморощенный постмодернизм в представленных и иных образцах

продолжает жизнь умершей советской литературы. Реанимирует социалистический реализм – его систему, долго шедшую к своему тупику. Воспроизводит, стало быть, и саму по себе тупиковость, отчего из всех терминов, определяющих вышеозначенное явление, уместней всего: *постсоцреализм*.

Любопытно, что это воспроизводство – как обычно, с особой наглядностью – проявляется и на поверхности литературного быта. В условиях, когда не то что незапамятный РАПП, но и Союз советских писателей с его культом единого коллектива как распределителя лавров и определителя критериев кажутся невозвратным анахронизмом, заменяясь, впрочем, тем, что получило хлесткое имя «тусовка».

В чём различие – или сходство – коллектива и тусовки?

Первый – это уверенность, что режим, которому ты присягнул, вечен. Вторая – нервное опасение не уловить момента. Венец коллектива – парт- или профсобрание, где само неприсутствие – вызов единодушию (отчего, конечно, не героически-ми, однако и не смешными были уловки тех, кто не пришел на судилище над Пастернаком или иную подобную акцию). Венец тусовки – пресловутая презентация, хотя тут как раз проступает и общность: та же стадность, тот же страх, что в следующий раз не позовут, не назовут, не запечатлеют.

Но пуще того. Коллектив – во всяком случае говоря об области творчества – был фантомом, от имени коего вещало начальство, как его единогласие было фантомной имитацией единомыслия. Стадо, подгоняемое кнутом, – да, но никак не воплощение коллективного разума. Самоорганизующаяся тусовка сделала то, что не было под силу властям. Появилась возможность говорить о некоем действительно коллективном сообществе, даже если и разделенном на ряд квазиобособленных групп.

Возник обезличенно-обобществленный стиль (или стёб), обнаружилась общая боязнь быть уличенным, допустим, в старомодности вкусов, и все это тем заразительнее, что, в отличие от коллектива, тусовка – происхождения словно бы благородного. Словно бы диссидентского.

В самом деле! Сплачивались – в андеграунде, в подполье, локоть к локтю сбитые-скученные враждебным давлением официоза; там, где не до счетов, кто талантлив, а кто и не слишком. Теперь же, на поверхности, когда пора, если не размежеваться, то разобраться, кто чего стоит, продолжается имитация «школы», «группы». И вот Тимур Юрьевич Кибиров (р. 1955), едва ли не самый общепризнанно яркий из поэтов «другой литературы», вспомнив с естественной благодарностью к общему прошлому литературное единомыслие с тем же Приговым, стыдливо выдавливает из себя: «Пожалуй, вот мое желание: чтобы кто-то читал мои стихи ровно так, как я читал в свое время Тютчева, чтоб это было событием для человека, чтоб это помогало жить, в конце концов. Все это страшно сейчас проговорить, потому что сразу найдутся люди, которые посмеются над проблемой «искусство – жизнь», напомним, что искусство – это «игра».

Словом: «Я хочу попытаться остаться традиционным поэтом и «чувства добрые лирой пробуждать». (Я рискую свою репутацию авангардиста свести совсем на нет.)».

«Я рискую... Страшно...». Страшно – не очутиться в том длинном ряду, в котором среди головных – Тютчев, а перестать быть в одном ряду с Приговым.

Что ж, тем, значит, неотвратимее тяга на простор, открытый русской литературной традицией. Тем невыносимее сознавать исчерпанность поэтики, замешанной исключительно на «наро-

читой эклектике», на «игре с кичем и масскультурой», на «заведомой пародийности любых утверждений»...

Но в том-то и дело, что она – не исчерпана! Сама эстетика, достаточно условно именуемая постмодернистской, не может быть в ответе за тех, кто использует ее слишком прямолинейно. Проще сказать, она не высосана из пальца, являясь порождением эпохи кризиса общества и его искусства.

В 90-е годы и ближе к новому рубежу веков появилась – в частности, как доказательство этого – поздняя проза исторического романиста Юрия Владимировича Давыдова (1924–2002). Настолько отчетливо игровая, насыщенная пародийностью и каламбуристкой, что не зря тут же было отмечено энтузиастами влияние на нее именно постмодернизма. Мол, нешего полку прибыло! И в самом деле...

В *Зоровавеле* (1993), повести о Вильгельме Кюхельбекере, из чьей судьбы, не в пример тыняновскому *Кюхле* (1925), выбран период заточения в крепости, сам стиль экспериментально сгущен до степени метафорической эссенции, которая больше пристала бы поэзии, но и реальность событий подменяется метафорой, – так, тюремным товарищем поэта и декабриста оказывается крыса Пасюк, понимающая по-английски: прежние постояльцы-масоны выучили. В *Заговоре сионистов* (тот же 1993-й) тон с первых страниц задают «цитаты, как подлинные, так и мнимые» или во всяком случае воспроизводимые вольно: «Цезарь путешествовал... Одной любви музыка уступает... где золото роют в горах... прост, как правда... Он так ошибся, мы так наказаны...». А последняя книга Давыдова, *Бестселлер* (2001), отлична всем этим в степени наивысшей, заставляя вспомнить первый из названных признаков постмодернизма, «нарочитую эклектику», и спросить: кто в центре романа? Владимир ли Льво-

вич Бурцев, гроза провокаторов, ненавистник большевиков? Или сам Юрий Давыдов, не отстающий от Бурцева ни на шаг, но не расставшийся и со своею судьбой, своей биографией? Вообще – делимы ли суцая жизнь, добротнo документированная (вплоть до того, что: «Свобода мне надоела, прискучила», – скажет Давыдов, давши портрет своего Пегаса: не цирковая лошадь, не аргамак, пышущий жаром, а «сивый мерин, терпеливый, двужильный»), и все-таки неизбежный в художестве вымысел-домысел, игра – цитатами, каламбурами, ассоциациями, кажется, почти произвольными?

Вторжение самóй личности прозаика, некогда прославившегося романом о российской провокации *Глухая пора листопада* (1968–1970) и утвердившего свой авторитет чем-то вроде исторической антиутопии *Судьба Усольцева* (1973) и романом *Соломенная сторожка* (1986), в котором главенствует фигура «Ильи Муромца русской революции» Германа Лопатина, – вторжение этой личности, обросшей житейскими привязанностями и свободно ассоциирующей историю и современность, в текст его поздней прозы придает тексту форму причудливости, чуть не капризности... Может быть, и сознания относительности наших возможностей хоть в какой-то мере восстановить исторический факт?

В конце концов, давний и авторитетнейший предшественник Давыдова в области исторической романистики Юрий Тынянов говорил: «Там, где кончается документ, там я начинаю». И еще: документы подчас «врут, как люди», – что по-своему выражало принадлежность Тынянова его времени. Послереволлюционному, эпохе пересмотра и перетряски всего на свете, политических привязанностей, нравственных ценностей, но прежде всего – истории самой по себе.

Однако между Тыняновым и Давыдовым – расстояние не меньшее, чем между их эпохами.

«У Тынянова героями выступают идеи, идеи борются и сталкиваются и вообще на первом месте – *идеология*», – скажет Корней Чуковский (отчасти ради сопоставления с другим классиком советского исторического романа: «А у Ал. Толстого – плоть»). Именно так. Может быть, только в неоконченном и даже не вполне оформившемся романе *Пушкин*, начатом в 1935 году и писавшемся до самой смерти автора, приключившейся в 1943-м, Тынянов нетенденциозен. И дело не только в незавершенности: выстроить «концепцию» мешала всепоглощающая любовь к герою и его неохватность. Во всяком случае, тот же Чуковский рассказывал, как Тынянов, когда-то спрошенный им: «Ну, сколько Пушкину теперь?», то есть до какой возрастной ступеньки роман успел сопроводить его жизнь, «виновато ответил: – Одиннадцать». Вот мера художественной объективности: следить за тем, как Пушкин растет, не мешая его росту тенденциозным вмешательством, «идеологией».

*А Смерть Вазир-Мухтара* (1928), главная книга Тынянова, – в сущности, прежде и больше всего о горькой судьбе интеллигента, решившегося на сотрудничество с чуждой и деспотической властью, о его предательстве по отношению к самому себе (поскольку речь о писателе – к собственному творчеству). Отчего сам Грибоедов, написанный очень сильно, – иллюстрация к этому размышлению. «На груди его орден. / Но, почестями опечален, / В спину ткнув ямщика, / Подбородок он прячет в фуляр. / Полно в прятки играть. / Чацкий он или только Молчалин – / Сей воитель в очках, / Проектер, / Литератор, / Фигляр?». Так поэт Дмитрий Борисович Кедрин (1907–1945) в стихах 1936 года, сочиненных явно под влиянием концепции и тен-

денции тыняновского романа, изложил, конечно, с неминуемым упрощением, взгляд автора на своего героя.

Взгляд в свою очередь упрощающий, выпрямляющий, что, понятно, не может быть элементарным упреком в области литературы, знающей, скажем, окарикатуренного Наполеона в *Войне и мире*. «Грибоедов – замечателен», – писал Тынянову Горький, сознавая, что «не ожидал его встретить таким». И добавлял: впрочем, если даже таким «и не был – теперь будет».

Стал ли – тем более навсегда? Сомнительно. Скорей воплотил самосознание советского интеллигента Ю. Н. Тынянова, выразил драму близкой ему среды, очертил характер его времени, оставив другим писателям, другим поколениям право воспринять грибоедовскую личность иначе. Как, допустим, и личность императора Павла, героя уже поминавшегося рассказа *Подпоручик Кижсе*.

В основе его, снова напомним, анекдот эпохи павловского правления о писарской оплошке, из-за которой слова приказа о присвоении чинов: «Прапорщики ж такие-то в подпоручики» преобразились в «Прапорщик Киж...». А уж Павел по внезапной прихоти начал повышать несуществующего Киж – у Тынянова Киж – в поручики, в капитаны, вплоть до полковника. Когда же захотел повидать столь обласканного им офицера, подчиненные, не посмевшие открыть правду, доложили, «что полковник Киж умер. – Жаль, – сказал Павел, – был хороший офицер».

В рассказе: «У меня умирают лучшие люди».

Рассказ – о страхе, который при тиране-царе истребил все, помимо себя самого: способность Павлова окружения говорить царю правду, способность самого Павла отличать реальность от нереальности, способность самой реальности жить по своим законам. Сходство со все ужесточавшимся к началу 30-х боль-



шевистским режимом очевидно – даже если и не для всех, что дало рассказу возможность пройти сквозь цензуру, – и не зря автор книги о Тынянове Аркадий Беликов, считавший себя не критиком и литературоведом, а «политическим писателем», воспользовался *Подпоручиком Кижее*, дабы вывести «формулу самовластия», в которой читатели 60-х годов угадывали групповой портрет современного им режима и тех, на ком режим держится: «...Для самодержца... «лучшие люди» – это такие, которые лишены личных, характерных человеческих свойств, лишены своеобразия, индивидуальности, характера. Такие люди делают быструю карьеру и становятся генералами Кижее».

Вероятно, тайный тыняновский замысел тут понят верно, тем более в свете устоявшейся традиции видеть в краткой эпохе Павла исключительно безумие, самодурство, абсурд. Однако разве сомнение в существовании единой, конечной, непрекаемой истины (на каковом сомнении настаивает и постмодернизм, пусть договариваясь до крайности, до «заведомой пародийности *любых* утверждений») не способно предложить и другой вариант сюжета?

Если учесть, что тот же Павел, к своему восшествию на престол, несомненно уже полубезумный, был тем не менее незаурядно умен и, взойдя на трон, принял немало разумных, даже мудрых решений, отчего бы не истолковать анекдот иначе? Например: вся ситуация создана императором намеренно.

Да, он не может не знать о своей репутации, как о нраве своих подданных, правда, не предвидя в них своих будущих убийц, и вот – предположим – решил проверить их честность и прямоту. Повышает и повышает в чинах нуль, пустое место, описку и ждет, когда же иссякнет холопская терпеливость. Когда наконец сознаются, что нет никакого Кижее.

Не сознаются. Тогда наступает долгожданный момент разоблачения: «Вызвать сейчас ко мне». Теперь, то есть, не вывернутся, принесут свою повинную голову... Выворачиваются! И: «Жаль, был хороший офицер», – говорит Павел, прямо глядя в светлые глаза лгущего. Возможно, произносит с нажимом: «был»: дескать, он-то был лучше вас, потому что хотя бы не имел возможности лгать.

Конечно, дело совсем не в том, что все обстояло именно так. Хотя, с другой стороны, в рассказе есть эпизод, когда двое часовых сопровождают в ссылку пустое место (несуществующий Кижэ успел побывать и в немилости), а в *Смерти Вазир-Мухтара* престарелый солдат долгие годы бессмысленно сторожит опять-таки пустоту, дорогу: когда-то здесь был пост, но пост убрали, про часового забыв. Для Тынянова и для его толкователя Белинкова это еще одно проявление формалистики самовластия, достойное лишь обличения, – но совершенно противоположным образом по схожему поводу высказался умнейший государственный Бисмарк.

Пребывая в России послом и гуляя по Летнему саду, он увидел – опять! – часового, охраняющего неведомо что. Оказалось, еще Екатерина Великая, заприметив на этом месте ранний подснежник, повелела следить, дабы ничья грубая рука на него не покусилась. И что ж? Будущий железный канцлер нашел, что в этом отразилась «примитивная мощь, устойчивость и постоянство, на которых зиждется сила того, что составляет сущность России в противовес остальной Европе». Сущность союзника – или противника – загадочного и мощного...

Тыняновым такой вариант, разумеется, не рассматривался – прежде всего и именно как вариант, как допуск, что мог быть не такой Павел, другой Грибоедов (вот и Горького переубедила

тыняновская уверенность). В этом его художественная индивидуальность. В этом веление его безвариантного времени, так отличающееся от веления или, лучше сказать, разрешения, данного временем либерализации. Что способствовало появлению новой прозы Юрия Давыдова, к которой он постепенно шел сам, ведомый *энергией восстановления*, приближения к полноте исторического знания – при понимании, что она недостижима.

Коли так, возможно ли было обойтись без всего, что составляет отличку *Бестселлера* или *Заговора сионистов* и что – хотя бы по внешним признакам, может быть, только по ним – напоминает о принципах постмодернизма, в первую очередь об отсутствии самоуважительной серьезности?..

Конечно, у тенденциозности (вершины ее – Лев Толстой, Достоевский, не говоря о Солженицыне) столько же преимуществ и опасностей, сколько у непредвзятости, чья крайность – легкомысленная самодостаточность. Отчего речь уж никак не может идти о некоем пути вверх, «от Тынянова к Давыдову». Но само меняющееся время толкает иначе глядеть на роль и возможности писателя в постижении пресловутой «первой реальности», как и «второй», к которой относится и история, подобно искусству, не существующая без вымыслов, слухов, догадок.

То, что движение времени и литературы незагаданно запечатлелось в противостоянии двух типов исторической романистики, – наша удача: такая словесность лишена необходимости утопать в злобе дня, по природе своей поднимаясь над ней, отстраняясь от нее. Даже когда – да и бывает ли иначе? – связана с современностью, приникая к ней или полемически отталкиваясь от нее.

Не случайность, а закономерность – то, что Юрий Давыдов в *Зоровавеле* из всей биографии Кюхельбекера выбрал, как ска-

зано, вынужденный перерыв, заточение, вдруг осознаваемое как передышка. Да ею и ставшее: герой переводит не дух в физическом смысле, а Дух как сознание, как со-знание, со-общение с высшим смыслом, недоступным ему прежде в годы активной деятельности. Переводит из сфер действия в сферу внутренней свободы, в сферу самопознания, каковой путь совершал у Давыдова и Глеб Успенский (*Вечера в Колмове*, 1988), особо заинтересовавший писателя в безысходном одиночестве, в предсмертной «психушке». И даже богатырь-революционер Герман Лопатин, чем дальше, тем более углубляющийся в самопознание.

Можно сказать, что эта, такая *передышка* – нечаянный образ того состояния, которое само время предложило выбрать и предпочесть российской словесности 90-х годов XX века и начальных лет XXI, – чтобы она, словесность, могла обрести новое качество, не топчась на освоенной некогда и навсегда оставленной территории. Но разве же и эстетика так называемого постмодернизма, как-никак вызванная к жизни именно временем, – и она, освободившись из тупика самоцельности-самоценности, не может способствовать созданию новой литературы?

Тем более, такое – бывало. Случалось, что система новой, нарождавшейся поэтики «нуждалась в контрастах и сама их создавала... Литература, стремящаяся к строгой нормализации, нуждается в отверженной неофициальной словесности и сама ее создает».

Это – не о Кибирове, Пригове и Сорокине; это Юрий Лотман вспоминает начало XIX века, когда сталкивались «архаисты» и «новаторы», «шишковисты» и «карамзинисты». Шло или готовилось обновление литературы, что привело, ни много, ни мало, к появлению Пушкина: «Если литературные враги давали карамзинистам образцы «варварского слога», «дурного вку-

са», «бедных мыслей» (как «сталинский роман» все это дает Владимиру Сорокину. – Ст. Р.), то «галиматью», игру с фантазией, непечатную фривольность и не предназначенное для печати вольномыслие карамзинисты создавали сами».

Среди различий меж тем, что было тогда, и тем, что – сегодня, главное таково. Творимая карамзинистами, молодым Пушкиным – в их числе, «неофициальная словесность», «галиматья» имела характер не то чтоб подсобный (такой прагматизм претил литературному сознанию той счастливой поры), но была, если представить оптический нонсенс, веселой, узорчатой, шаловливой тенью «серьезной» словесности. Спасая ее от педантизма. Той «неофициальной словесности» не было смысла говорить словами из пьесы Евгения Шварца: «Тень! Знай свое место». Та «галиматья» не собиралась занимать собой все пространство, будучи и оставаясь важнейшим симптомом рождения литературы, которую нынче называем великой.

Когда подобное произойдет и сегодня, вот тогда в самом деле наступит конец того, что зовется «советской литературой» – со всем замечательным и плохим, что в ней было. Родится такая литература, чьи просторы пока еще недоступны современному взору. Можем только гадать и надеяться.

## Библиография

- АННЕНКОВ Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В двух томах. – М., 1991.
- БЕЛКИНА М. И. Скрещение судеб. Попытка Цветаевой. Попытка сына ее Мура, дочери Али. Встречи и невстречи. – М., 1999.
- БОЛЬШАЯ ЦЕНзуРА. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. Документы. Составитель Л. В. Максименков. – М., 2005
- БОРЩАГОВСКИЙ А. М. Записки баловня судьбы. – М., 1991.
- БРодский И. А. Большая книга интервью. – М., 2000.
- В. Маяковский в воспоминаниях современников. – М., 1963.
- ВИЛЬМОНТ Н. Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М., 1989. Воспоминания о Бабеле. – М., 1989.
- Воспоминания об А. Н. Толстом. – М., 1982.
- Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове. – М., 1963.
- Воспоминания о Корнее Чуковском. – М., 1977.
- Воспоминания о Михаиле Булгакове. – М., 1988.
- Воспоминания о Михаиле Зощенко. – СПб, 1995.
- Воспоминания о Николае Глазкове. – М., 1989.
- Воспоминания о Юрии Олеше. – М., 1975.
- Воспоминания о Ю. Тынянове. – М., 1983.
- ГАЛИЧ А. А. Генеральная репетиция. – М., 1991.
- ГЕРШТЕЙН Э. Г. Мемуары. – СПб, 1998.
- ГЛАДКОВ А. К. Встречи с Пастернаком. – М., 1990.
- Горький и советские писатели. Неизданная переписка. – М., 1963.
- ДАНИН Д. С. Время стыда. – М., 1996.
- Дневник Елены Булгаковой. – М., 1990.
- Евгений Винокуров. Жизнь, творчество, архив. – М., 2000.
- ЕВГУШЕНКО Е. А. Строфы века. Антология русской поэзии. – М., 1994.
- Житие сказочника. Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе. – М., 1991.

- ЗАБОЛОЦКИЙ Н. А. Огонь, мерцающий в сосуде... Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. – М., 1995.
- Заклинание добра и зла. (Александр Галич. О его творчестве, жизни и судьбе рассказывают статьи и воспоминания друзей и современников, а также истории и стихи, которые сочинил он сам.) – М., 1992.
- КАВЕРИН В. А. Эпилог. – М., 1989.
- КАРАБЧИЕВСКИЙ Ю. А. Воскресение Маяковского. – М., 1990.
- КОНЕЦКИЙ В. В. Эхо. Вокруг и около писем читателей. – СПб, 1998.
- КУДРОВА И. В. Путь комет. Жизнь Марины Цветаевой. – СПб, 2002.
- ЛАЗАРЕВ Л. И. Память трудной години. Великая Отечественная война в русской литературе. – М., 2000.
- ЛАЗАРЕВ Л. И. Шестой этаж, или Перебирая наши даты. Книга воспоминаний. – М., 1999.
- ЛАКШИН В. Я. *Новый мир* во времена Хрущева. Дневник и попутное (1953–64). – М., 1991.
- ЛИБЕДИНСКАЯ Л. Б. *Зеленая лампа* и многое другое. – М., 2000.
- ЛИПКИН С. И. Квадрига. Повесть. Мемуары. – М., 1997.
- ЛИТВИНОВ В. М. Вокруг Шолохова. – М., 1991.
- Лицо и маска Михаила Зощенко. – М., 1994.
- МАНДЕЛЬШТАМ Н. Я. Воспоминания. – М., 1989.
- МАНДЕЛЬШТАМ Н. Я. Вторая книга. – М., 1990.
- МАНДЕЛЬШТАМ О. Э. Слово и культура. – М., 1987.
- МАРИЕНГОФ А. Б. Роман без вранья. Циники. Моя молодость. – Л., 1988.
- МЕТТЕР И. М. Воспоминания / В кн.: Не порастет быльем. – Л., 1989.
- МИХАЛКОВ С. В. Я был советским писателем. – М., 1995.
- НАГИБИН Ю. М. Дневник. – М., 1996.
- Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. – Л., 1990.
- ОЛЕША Ю. К. Книга прощания. – М., 1999.
- ОЛЕША Ю. К. Ни дня без строчки. Из записных книжек. – М., 1965.
- ПАСТЕРНАК Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М., 1989.
- Первый Всесоюзный съезд Союза советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М., 1990.
- РАССАДИН С. Б. Булат Окуджава. – М., 1999.
- РАССАДИН С. Б. Очень простой Мандельштам. – М., 1994.
- РАССАДИН С. Б. Самоубийцы. – М., 2002.
- Русские писатели 20 века. Биографический словарь. – М., 2000.
- РЫБАКОВ А. Н. Роман-воспоминание. – М., 1997.
- САМОЙЛОВ Д. С. Памятные записки. – М., 1995.

- САРНОВ Б. М. Случай Эренбурга. – М., 2004
- Сергей Есенин в стихах и в жизни. Воспоминания современников. – М., 1995.
- СИМОНОВ К. М. Глазами человека моего поколения. Размышления о И. В. Сталине. – М., 1988.
- СМЕЛЯНСКИЙ А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. – М., 1989.
- СОЛЖЕНИЦЫН А. И. Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни. – М., 1996.
- С разных точек зрения: *Жизнь и судьба* Василия Гроссмана. – М., 1991.
- СТРУВЕ Н. А. Осип Мандельштам. – Лондон, 1990.
- ХОДАСЕВИЧ В. Ф. Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому. – М., 1996.
- Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. Сборник текстов и материалов. – М., 1989.
- ЧУДАКОВА М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М., 1988.
- ЧУКОВСКАЯ Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В трех томах. – М., 1997.
- ЧУКОВСКАЯ Л. К. Процесс исключения. – М., 1990.
- ЧУКОВСКИЙ К. И. Дневник 1901–1929. – М., 1997.
- ЧУКОВСКИЙ К. И. Дневник 1930–1969. – М., 1997.
- ЧУКОВСКИЙ К. И. Современники. Портреты и этюды. – М., 1967.
- ЧУКОВСКИЙ Н. К. Литературные воспоминания. – М., 1989.
- ЧУПРИНИН С. И. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. – М., 1983.
- ШВАРЦ Е. Л. Телефонная книжка. – М., 1997.
- ШЕНТАЛИНСКИЙ В. Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. – М., 1995.
- ШЕШУКОВ С. И. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. – М., 1984.
- ШКЛОВСКИЙ В. Б. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе. – М., 1990.
- Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. – М., 1973.
- ЭРДМАН Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – М., 1990.
- ЭРЕНБУРГ И. Г. Люди. Годы. Жизнь. В трех томах. – М., 1990.





## Указатель имен

- Абрамов Федор Александрович – 299, 310, 317  
Авербах Леопольд Леонидович – 114, 124  
Аверинцев Сергей Сергеевич – 9, 10  
Адорно Теодор – 319  
Аксенов Василий Павлович – 281-285, 292, 295, 296, 307  
Алданов Марк Александрович – 52  
Алешковский Юз (Иосиф Ефимович) – 37  
Андерсен Ханс Кристиан – 74, 109  
Айтматов Чингиз Торекулович – 16  
Акимов Николай Павлович – 109  
Ананьев Анатолий Андреевич – 103  
Аросев Александр Яковлевич – 25  
Арьев Андрей Юрьевич – 242  
Асеев Николай Николаевич – 35, 36  
Астафьев Виктор Петрович – 302, 304, 306  
Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна – 23, 251, 253, 278, 279, 281  
Ахматова Анна Андреевна – 10, 11, 61, 65, 69, 107, 114, 142, 151, 158, 160–163, 168, 174-180, 182, 229, 239, 240, 243, 251, 253, 296
- Бабель Исаак Эммануилович – 76, 113  
Багрицкий Эдуард Георгиевич – 17, 22, 29, 55, 114, 162, 303  
Бакланов Григорий Яковлевич – 213–215  
Балтер Борис Исаакович – 250  
Бальзак Оноре – 86  
Баратынский Евгений Абрамович – 115, 116, 177, 180, 252, 314  
Барри Джеймс Мэтью – 275  
Баруздин Сергей Алексеевич – 103  
Басинский Павел Валерьевич – 334  
Батюшков Константин Николаевич – 19, 173

- Бахтин Михаил Михайлович – 164  
Бедный Демьян (Придворов Ефим Алексеевич) – 32, 35  
Безыменский Александр Ильич – 72, 151  
Белинков Аркадий Викторович – 74, 343  
Белов Василий Иванович – 307, 310–315  
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) – 8, 12, 13, 121, 128  
Бенедиктов Владимир Григорьевич – 178  
Берберова Нина Николаевна – 153  
Бердяев Николай Александрович – 54, 201  
Билль-Белоцерковский Владимир Наумович – 59  
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен – 343  
Битов Андрей Георгиевич – 18, 270, 275–277 307  
Блажеевский Евгений Иванович – 270  
Блок Александр Александрович – 7–9, 15, 23, 34, 40, 43, 53, 54, 58, 247, 312  
Боборыкин Петр Дмитриевич – 78  
Бокшанская Ольга Сергеевна – 123  
Бондарев Юрий Васильевич – 213, 215, 216  
Борщаговский Александр Михайлович – 65, 113, 143  
Брик Лиля Юрьевна – 29  
Бродский Иосиф Александрович – 17, 18, 28, 30, 238–240  
Брюсов Валерий Яковлевич – 10, 40, 69, 135  
Бубеннов Михаил Семёнович – 141, 144, 181  
Булгакова Елена Сергеевна – 123, 126, 127  
Булгаков Михаил Афанасьевич – 59, 74, 107, 114, 119–127, 285, 318  
Булгарин Фаддей Венедиктович – 95, 133  
Бунин Иван Алексеевич – 52, 133–135, 145, 206, 292  
Бухарин Николай Иванович – 29Ю 32Ю 35, 161  
Быков Василь Владимирович – 16, 304
- Вагинов Константин Константинович – 329  
Вайль Петр Львович – 269  
Вампилов Александр Валентинович – 259, 260  
Васильев Павел Николаевич – 154  
Введенский Александр Иванович – 116, 329  
Вертинский Александр Николаевич – 247  
Виленкин Виталий Яковлевич – 240  
Винокуров Евгений Михайлович – 21, 242, 243, 257  
Винокурова Ирина Евгеньевна – 278  
Вишневский Всеволод Витальевич – 57, 122

- Владимов Георгий Николаевич – 288, 289, 292, 313  
Вознесенский Андрей Андреевич – 233, 251–255, 278, 280, 281, 307  
Войнович Владимир Николаевич – 286, 288, 292, 313  
Володин Александр Моисеевич – 259–265, 317  
Волошин Максимилиан Александрович – 12, 13, 34  
Вольпин Михаил Давыдович – 140  
Высоцкий Владимир Семенович – 252, 253  
Вяземский Петр Андреевич – 19, 177, 180
- Галич Александр Аркадьевич – 101, 102, 105, 107, 193, 194, 151, 327  
Генис Александр Александрович – 269  
Герасимова Валерия Анатолевна – 62  
Герцен Александр Иванович – 87, 130, 277  
Гете Иоганн Вольфганг – 123  
Гефтер Михаил Яковлевич – 205  
Гинзбург Евгения Семеновна – 284  
Гинзбург Лидия Яковлевна – 16  
Гитович Александр Ильич – 190  
Гладилин Анатолий Тихонович – 269  
Гладков Федор Васильевич – 82, 206  
Глазков Николай Иванович – 326, 327  
Глубоковский Борис – 20  
Гоголь Николай Васильевич – 68, 147, 325  
Горенштейн Фридрих Наумович – 276, 288, 289, 291, 292, 303, 307  
Горький Алексей Максимович – 12–14, 19, 24, 26, 31, 54, 73, 76, 77  
105, 106, 111, 114, 122, 128, 133, 135, 186–188, 341, 343  
Гранин Даниил Александрович – 82  
Гребнев Анатолий Борисович – 145, 270  
Грибачев Николай Матвеевич – 142  
Грибоедов Александр Сергеевич – 340, 341, 343  
Грин Александр Степанович – 108, 111  
Гроссман Василий Семенович – 82, 85, 93–98, 100, 122, 130, 133, 140, 181  
232, 288  
Грузинов Иван Васильевич – 20  
Гудзенко Семен Петрович – 219  
Гумилев Лев Николаевич – 61  
Гумилев Николай Степанович – 10–13, 15, 30, 69, 72  
Гурмон Реми де – 48  
Гюго Виктор Мари – 132, 170

- Давыдов Денис Васильевич – 177  
Давыдов Юрий Владимирович – 338–340, 344, 345  
Данте Алигьери – 21, 166, 169  
Дельвиг Антон Антонович – 19, 177, 254, 269  
Державин Гаврила Романович – 115  
Джойс Джеймс – 332  
Дзержинский Феликс Эдмундович – 22  
Диккенс Чарлз – 132, 163, 171, 258  
Довлатов Сергей Донатович – 18, 93, 271  
Достоевский Федор Михайлович – 17, 74, 125, 132, 163, 186, 189, 200, 212, 265, 277, 292, 308, 316, 321, 344  
Драйзер Теодор – 78  
Друцэ Ион Пантелеевич – 16  
Дудинцев Владимир Дмитриевич – 81  
Дюшан Марсель – 324
- Евтушенко Евгений Александрович – 156, 241, 245, 251, 253, 255, 256–258, 269, 278, 280, 292, 293, 295, 296, 307  
Ермолинский Сергей Александрович – 123  
Ерофеев Венедикт Васильевич – 23, 264–267  
Ерофеев Виктор Владимирович – 266, 267  
Есенин Сергей Александрович – 19, 37–40, 42, 44, 46, 185, 253, 332  
Ефремов Олег Николаевич – 232
- Жаров Александр Алексеевич – 32, 33, 35  
Жванецкий Михаил Михайлович – 252  
Жолковский Александр Константинович – 282  
Жуковский Василий Андреевич – 19, 115, 118, 239, 253
- Заболоцкий Николай Алексеевич – 30, 114–118, 129, 167, 190, 208, 222, 250, 326  
Залыгин Сергей Павлович – 300  
Замятин Евгений Иванович – 15, 73, 178, 200, 261  
Зиновьев Григорий Евсеевич – 232, 241  
Зорин Леонид Генрихович – 259  
Зоценко Михаил Михайлович – 54, 58, 70, 74, 78, 142, 147, 182, 188–193, 195–197

- Иванова Наталья Борисовна – 92  
Ивинская Ольга Всеволодовна – 158, 163  
Ильичев Леонид Федорович – 245  
Ильф Илья Арнольдович – 73, 89, 146, 147, 191  
Инбер Вера Михайловна – 22, 140, 142  
Исаковский Михаил Васильевич – 208, 220  
Искандер Фазиль Абдулович – 270, 272–277, 307, 310
- Каверин Вениамин Александрович – 25, 113, 114  
Каганович Лазарь Моисеевич – 54  
Казакевич Эммануил Генрихович – 215, 232  
Казаков Юрий Павлович – 250, 292–294  
Карамзин Николай Михайлович – 88  
Катаев Валентин Петрович – 27, 69, 78, 89, 114, 145–149, 296  
Кафка Франц – 322  
Кедрин Дмитрий Борисович – 340  
Кибиров Тимур Юрьевич – 337, 345  
Киплинг Джозеф Редьярд – 10, 30, 72  
Киров Сергей Миронович – 104, 241  
Кирсанов Семен Исаакович – 27, 28, 325  
Клюев Николай Алексеевич – 40, 41  
Княжнин Яков Борисович – 87, 88  
Кожевников Вадим Михайлович – 94, 95, 98  
Козин Вадим Алексеевич – 239  
Кондаков И. В. – 150  
Кондратьев Вячеслав Леонидович – 216  
Копелев Лев Зиновьевич – 316  
Коржавин Наум Моисеевич – 236–238, 250  
Корнилов Борис Петрович – 154  
Корнилов Владимир Николаевич – 11, 250  
Корчак Януш – 64  
Кочетов Всеволод Анисимович – 80, 81, 141, 144, 204, 272  
Крандиевская Наталья Васильевна – 175  
Крупская Надежда Константиновна – 49  
Крученых Алексей Елисеевич – 239, 325  
Крымов Юрий Соломонович – 82, 99, 100, 216, 217, 219,  
Кузмин Михаил Александрович – 13  
Кузнецов Юрий Поликарпович – 254, 255  
Кулиев Кайсын Шуваевич – 16

- Куприн Александр Иванович – 78, 293  
Кушнер Александр Семенович – 238, 239, 241, 242
- Лазарев Лазарь Ильич – 131, 215, 216, 291  
Лакшин Владимир Яковлевич – 317, 317  
Левитанский Юрий Давыдович – 218, 279  
Левицкий Лев Абелевич – 299  
Лейдерман Наум Лазаревич и Липовецкий Марк Наумович – 93, 260  
Ленин Владимир Ильич – 10, 31, 43, 55, 145, 146, 186, 187, 201, 205,  
232, 233, 281, 297, 328  
Леонов Леонид Максимович – 76, 82–86, 89, 100, 113, 138  
Леонтьев Константин Николаевич – 277  
Лесков Николай Михайлович – 93, 128, 299  
Липкин Семен Израилевич – 23, 80, 94, 95, 98, 130, 151, 168, 170, 171,  
216, 217  
Лиснянская Инна Львовна – 175  
Литовский Осаф Семенович – 122  
Лондон Джек – 78, 274  
Лотман Юрий Михайлович – 345  
Луговской Владимир Александрович – 22, 72, 113, 334  
Лукашевич Клавдия Владимировна – 151
- Максимов Владимир Емельянович – 250  
Малевич Казимир Северинович – 324, 331  
Маленков Георгий Максимилианович – 79  
Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович – 78  
Мандельштам Надежда Яковлевна – 161, 173, 234  
Мандельштам Осип Эмильевич – 9, 10, 23, 41, 47, 69, 114, 148, 158,  
160–162, 165–175, 181, 182, 195, 208, 240, 252, 286  
Манилий – 16, 17, 22  
Мао Цзэдун – 107  
Мариенгоф Анатолий Борисович – 20  
Марков Георгий Мокеевич – 97, 141  
Мартынов Леонид Николаевич – 222, 228, 229, 230, 231,  
Маршак Самуил Яковлевич – 77, 108, 138, 208, 244, 328  
Маяковский Владимир Владимирович – 19, 27–29, 32, 33–40, 42–44,  
46, 47, 73, 88, 114, 119, 151, 159, 162, 170, 178, 179, 183, 185, 244, 251, 255, 289,  
325  
Межиров Александр Петрович – 217

- Мейерхольд Всеволод Эмильевич – 12, 68, 185  
Мережковский Дмитрий Сергеевич – 111  
Метгер Израиль Моисеевич – 179  
Михайлов Михайло – 271  
Михалков Сергей Владимирович – 138–140, 142–145, 149, 150, 160, 183,  
335  
Можаев Борис Андреевич – 301, 317  
Молотов Вячеслав Михайлович – 125  
Мопассан Ги де – 308, 309  
Моцарт Вольфганг Амадей – 166, 167
- Набоков Владимир Владимирович – 17, 197, 241, 247, 277, 297, 332  
Нагибин Юрий Маркович – 102, 113, 138, 141, 246, 259, 293, 294, 305  
Надсон Семен Яковлевич – 253  
Нарбут Владимир Иванович – 69, 70  
Наровчатов Сергей Сергеевич – 231, 217  
Некрасов Виктор Платонович – 88, 214, 215, 219  
Некрасов Николай Алексеевич – 159, 188, 228, 243, 253, 258, 310  
Некрасова Ксения Александровна – 175  
Немирович-Данченко Владимир Иванович – 122  
Николаева Галина Евгеньевна – 82  
Нилин Павел Филиппович – 234  
Ницше Фридрих – 132, 186
- Овечкин Валентин Владимирович – 233, 234  
Огнев Владимир Федорович – 222  
Оден Уистен Хью – 239  
Окуджава Булат Шалвович – 211, 212, 245–247, 250–252, 257, 263, 272,  
278  
Олейников Николай Макарович – 73, 74, 116, 185, 186, 326, 328  
Олеша Юрий Карлович – 20, 22, 25, 27, 69, 66, 67, 68, 70–72, 74, 75,  
114, 140, 149, 277  
Орджоникидзе Георгий Константинович – 104  
Оруэлл Джордж – 261, 274  
Островский Николай Алексеевич – 150
- Палиевский Петр Васильевич – 52  
Панин Дмитрий Михайлович – 316  
Панова Вера Федоровна – 82



- Панферов Федор Иванович – 76  
Пастернак Борис Леонидович – 10, 24–29, 33, 37, 39, 40, 44, 61, 83, 100, 114, 115, 142, 158–167, 204, 208, 223, 229, 231, 244, 263, 277, 278, 325, 336  
Пастернак Евгений Борисович – 142, 159  
Паустовский Константин Георгиевич – 82, 250, 272, 278, 293, 305  
Перцов Виктор Осипович – 178  
Пестель Павел Иванович – 225, 226  
Петров Евгений Петрович – 89, 146, 147, 191  
Петровых Мария Сергеевна – 175  
Петрушевская Людмила Стефановна – 289–291, 307  
Пикассо Пабло – 129, 326  
Пильняк Борис Андреевич – 128, 129  
Платонов Андрей Платонович – 77, 98, 105–107, 193, 195–200, 274, 311  
Погодин Николай Федорович – 232  
Поженян Григорий Михайлович – 217  
Пол Пот – 107  
Пригов Дмитрий Александрович – 333–335, 337, 345  
Пришвин Михаил Михайлович – 111–114, 187  
Пунин Николай Николаевич – 11  
Пушкин Александр Сергеевич – 19, 39, 102, 115, 139, 156, 177, 178, 192, 225, 226, 238, 254, 340, 345, 346
- Райзман Юлий Яковлевич – 261  
Распутин Валентин Григорьевич – 18, 30, 307–310, 312–315  
Рейн Евгений Борисович – 239–241  
Рейснер Лариса Михайловна – 58  
Рембрандт Хармес ван Рейн – 324  
Ремизов Алексей Михайлович – 93, 128  
Репин Илья Ефимович – 324  
Робсон Поль – 49  
Рождественский Роберт Иванович – 256, 278  
Розанов Василий Васильевич – 92, 111, 277  
Розов Виктор Сергеевич – 261  
Рощин Михаил Михайлович – 259  
Рубцов Николай Михайлович – 253  
Рыбаков Анатолий Наумович – 103–105, 107, 232  
Рылеев Кондратий Федорович – 95  
Сагян Амо (Амаяк Саакочич) – 16  
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович – 299

- 
- Самойлов Давид Самойлович – 130, 132, 207, 217, 218, 222, 224–227, 229–231, 239, 250, 280, 292, 314  
Сарнов Бенедикт Михайлович – 64  
Светлов Михаил Аркадьевич – 149–153  
Северянин Игорь (Лотарев Игорь Васильевич) – 34, 247  
Сельвинский Илья Львович – 20–22, 29, 35, 113, 239  
Семенов В. Б. – 328  
Серафимович Александр Серафимович – 58  
Сетон-Томпсон Эрнест – 293  
Симонов Константин Михайлович – 8, 143, 158, 163, 209, 215, 216, 218, 219  
Синявский Андрей Донатович – 48, 87, 143, 271, 288  
Слонимский Михаил Леонидович – 14, 24  
Слуцкий Борис Абрамович – 97, 214, 220, 222, 223, 227–229, 231, 235, 238, 250, 292  
Смеляков Ярослав Васильевич – 154, 155–157, 164, 222, 248, 249, 335  
Смелянский Анатолий Миронович – 232  
Соболев Леонид Сергеевич – 26, 51  
Соколов Владимир Николаевич – 243–245  
Соляницын Александр Исаевич – 32, 78, 103, 142, 204, 205, 226, 232, 287, 296–299, 301, 306, 315–322, 344  
Соловьев-Седой Василий Павлович – 246  
Сологуб Федор Кузьмич – 12, 13, 260  
Солоухин Владимир Алексеевич – 305  
Сорокин Владимир Георгиевич – 330–333, 335, 345, 346  
Софронов Анатолий Владимирович – 61, 143, 144  
Ставский Владимир Петрович – 46, 49  
Стаднюк Иван Фотиевич – 216  
Сталин Иосиф Виссарионович – 24–29, 34, 46, 49–52, 58, 59, 61, 68, 71, 78, 86, 88, 96, 103, 104, 106, 107, 119, 120, 123–127, 129, 136, 137, 139, 158, 160, 161, 181, 182, 187, 190, 204–207, 214, 215, 220, 230, 232, 233, 241, 269, 272, 272, 297, 300, 335  
Станиславский Константин Сергеевич – 68, 147, 182, 185  
Стасова Елена Дмитриевна – 49  
Сумароков Александр Петрович – 88  
Сурков Алексей Александрович – 33, 63, 158, 163, 309  
Суров Анатолий Алексеевич – 61  
Суслов Михаил Андреевич – 97, 235, 246  
Сухова-Кобылин Александр Васильевич – 190, 261

- Табидзе Галактион Васильевич – 16  
Тарковский Арсений Александрович – 23, 168–170  
Твардовский Александр Трифонович – 48, 61, 94, 96, 139, 149, 203–208,  
210, 218, 219, 222, 229, 232, 286, 289, 296, 300, 301, 319  
Тевекелян Диана Варткесовна – 95  
Тендряков Владимир Федорович – 18, 301  
Тимофеевский Александр Александрович – 332  
Тихонов Николай Семенович – 29–31, 51, 113, 158  
Толстой Алексей Константинович – 209, 232  
Толстой Алексей Николаевич – 52, 78, 114, 129, 133–138, 144, 340  
Толстой Лев Николаевич – 57, 71, 94, 98, 188, 202, 212, 225, 273, 288, 316,  
322, 344  
Трифонов Юрий Валентинович – 18, 89–93, 242, 250, 313  
Троцкий Лев Давыдович – 22, 151, 152, 285  
Тургенев Иван Сергеевич – 133, 293, 299  
Тынянов Юрий Николаевич – 21, 76, 128, 132, 133, 168, 173, 321, 339,  
340–344  
Тютчев Федор Иванович – 40, 116, 117, 252, 253, 277, 337
- Уоррен Роберт Пенн – 289  
Уткин Иосиф Павлович – 32, 151  
Уэллс Герберт Джордж – 274
- Фадеев Александр Александрович – 49, 52, 60–67, 70, 79, 96, 113, 137  
Федин Константин Александрович – 31, 51, 76, 113, 138  
Федоров Николай Федорович – 201  
Фейербах Людвиг – 40  
Фет Афанасий Афанасьевич – 117, 245  
Филонов Павел Николаевич – 117  
Фирин Семен Г. – 78  
Фолкнер Уильям – 70  
Фонвизин Денис Иванович – 17, 87  
Фрунзе Михаил Васильевич – 129, 284, 285  
Фурманов Дмитрий Андреевич – 58
- Хармс Даниил Иванович – 116, 326–333  
Хаусмен Альфред Эдвард – 16  
Хемингуэй Эрнест Миллер – 269, 293  
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) – 11–13, 175, 239, 312

- Ходасевич Владислав Фелицианович – 8, 41  
Хуциев Марлен Мартынович – 261  
Цветасва Марина Ивановна – 28, 46, 159, 173–179, 208, 223, 250, 252, 277  
Цедлиц Йозеф Кристиан – 239
- Чапек Карел – 274  
Чарская Лидия Алексеевна – 152  
Челлини Бенвенуто – 322  
Чернышевский Николай Гаврилович – 277  
Чехов Антон Павлович – 52, 90, 91, 188, 261, 193, 306  
Чехов Михаил Александрович – 12  
Чиладзе Отар Иванович – 16  
Чуковская Лидия Корнеевна – 61, 142, 226  
Чуковский Корней Иванович – 24, 83, 85, 86, 108, 132, 134, 135, 138, 145, 146, 178, 341  
Чуковский Николай Корнеевич – 117  
Чухонцев Олег Григорьевич – 23, 268, 270, 307  
Чухрай Григорий Наумович – 261
- Шагинян Маризтта Сергеевна – 82  
Шаламов Варлам Тихонович – 319–325  
Шапир Максим Ильич – 323, 324  
Шатров Михаил Филиппович – 232  
Шварц Евгений Львович – 47, 48, 74, 77, 109, 111, 346  
Шевцов Иван Михайлович – 332  
Шекспир Уильям – 107, 125, 162, 192  
Шеллинг Фридрих Вильгельм – 40  
Шершеневич Вадим Габриэлевич – 20  
Шиллер Иоганн Фридрих – 170  
Шкловский Виктор Борисович – 67, 69, 165, 267, 277  
Шмеман Александр Дмитриевич (о. Александр) – 270  
Шолохов Михаил Александрович – 46–51, 53, 55, 58, 59, 86  
Шостакович Дмитрий Дмитриевич – 71  
Шпенглер Освальд – 132  
Штейнер Рудольф – 13  
Шубин Лев Алексеевич – 107, 193, 197, 198  
Шукшин Василий Макарович – 305–307, 314
- Щеглов Марк Александрович – 86

Элиот Томас Стернз – 239  
Эткинд Ефим Григорьевич – 271  
Эрдман Николай Робертович – 20, 68, 69, 74, 140, 182, 234  
Эренбург Илья Григорьевич – 24, 44, 70, 76, 79, 80, 97, 114, 128–133  
179, 221, 227, 228, 231, 235, 250  
Эсхил – 16, 17, 22  
Эфрон Ариадна Сергеевна – 176  
Эфрон Сергей Яковлевич – 176

Юзовский Иосиф Ильич – 44  
Юткевич Сергей Иосифович – 146

Яковлев Александр Николаевич – 103  
Ясперс Карл – 307, 308  
Яшин Александр Яковлевич – 233, 234, 300, 317

**P24 Станислав Рассадин**

**Советская литература. Побежденные победители. Почти учебник.** — СПб.: ООО ИНАПРЕСС/НОВАЯ ГАЗЕТА, 2006. — 368 с.

УДК 882(082) ББК 84(2Рос=Рус)94

**ISBN 5-87135-179-4**

Сюжет новой книги известного критика и литературоведа Станислава Рассадина трактует «связь» государства и советских/русских писателей (его любимцев и пасынков) как неразрешимую интригующую коллизию.

Автору удается показать небывалое напряжение советской истории, сказавшееся как на творчестве писателей, так и на их судьбах.

В книге анализируются многие произведения, приводятся биографические подробности. Издание снабжено библиографическими ссылками и подробным указателем имен.

Рекомендуется не только интересующимся историей отечественной литературы, но и изучающим ее.

**Станислав Рассадин**  
Советская литература.  
Побежденные победители  
*Почти Учебник.*

Редактор Н. Кононов  
Художественный редактор М. Покшишевская

Сдано в набор 11.12.05. Подписано в печать 08.06.06.  
Формат 70×108/32. Гарнитура Times. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 23. Уч.-изд. л. 14,55. Тираж 3000 экз. Заказ № 1607  
Издательство ООО «ИНАПРЕСС». СПб., Невский пр., 74.  
*inapress@peterlink.ru*

Отпечатано по технологии CtP  
в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького.  
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15: