



T. Agamben

георгий **АДАМОВИЧ**
«ПОСЛЕДНИЕ НОВОСТИ»
1936–1940

Георгий Адамович. Собрание сочинений

Георгий Адамович

«Последние новости». 1936–1940

«Алетейя»

2018

УДК 821.161.1.09
ББК 84(2Рос=Рус)6

Адамович Г. В.

«Последние новости». 1936–1940 / Г. В. Адамович — «Алетейя»,
2018 — (Георгий Адамович. Собрание сочинений)

ISBN 978-5-906980-52-6

В издании впервые собраны основные довоенные работы поэта, эссеиста и критика Георгия Викторовича Адамовича (1892–1972), публиковавшиеся в самой известной газете русского зарубежья – парижских «Последних новостях» – с 1928 по 1940 год. В формате pdf.a4 сохранен издательский макет.

УДК 821.161.1.09
ББК 84(2Рос=Рус)6

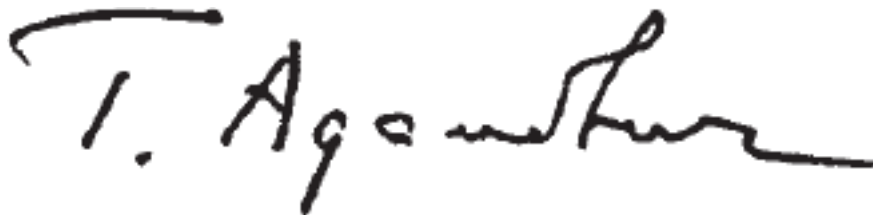
ISBN 978-5-906980-52-6

© Адамович Г. В., 2018
© Алетейя, 2018

Содержание

1936	6
Двойная жизнь	6
Сложный ход	10
Письма о Лермонтове	13
Перечитывая Шмелева...	16
Хлебников	19
Стихи: Бор. Божнев. «Silentium sociologicum». – С. Барт.	22
«Душа в иносказаньи». – В. Мамченко. «Тяжелые птицы». – З.	
Шаховская. «Дорога». – Вера булич. «Маятник». – Ек. Таубер.	
«Одиночество». – Лев савинков. «Аванпост». – Н. Светлов.	
«Сторукая»	
Перечитывая «Отчаяние»	26
«Современные записки», кн. 60-Я. Часть литературная	29
<«Ведьма» Тэффи. – «Неизданные стихотворения» В. Брюсова>	33
<«Пятеро» В. Жаботинского. – «Похищение Европы» К.	37
Федина>	
Московские дела	41
<«Голубая книга» М. Зощенко. – «Город Эн» Л. Добычина>	45
<«Снежный час» Б. Поплавского. – «Неблагодарность» А.	49
Штейгера>	
«Человек 1936 года в советской России»	53
Чайковский	57
«Ошибки начинающих»	60
По поводу «Пещеры»	61
<«Стихи и поэмы» Н. Гронского. – «Всадники» Ю. Яновского>	64
«Круг»	67
«Белеет парус одинокий»	71
Конец ознакомительного фрагмента.	74

Георгий Адамович
«Последние новости». 1936–1940

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Г. Адамович', written in a cursive style.

© О. А. Коростелев, подготовка текста, составление, примечания, 2018

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2018

© «Алетейя. Историческая книга», 2018

1936

Двойная жизнь

«Величие и падение Андрея Полозова».

Если у читателя очень хорошая память, если он внимательно следит за литературными обзорами, это название может быть ему известно... Но надеяться трудно и считать это установленным было бы опрометчиво. Года три или четыре тому назад я писал о повести Якова Рыкачева «Величие и падение Андрея Полозова», помещенной в «Новом мире». Повесть была замечательная, на редкость своеобразная и выделялась среди обычного журнального материала тем ярче, что имя автора встречалось в печати впервые. Кто читал ее, а не только ознакомился с ней в пересказе, – тот этой вещи, конечно, не забудет. Психология молодого советского литератора, одаренного, но глубоко беспринципного, жаждущего признания и власти, жаждущего вообще «сорвать цветы жизни», показана в «Величии и падении» с такой убедительностью, силой и проникновением, что в типе этом, казалось, заложены были возможности широчайших обобщений. Особой «художественности», в обычном смысле слова, – то есть образности, внешней правдоподобности, удачных бытовых подробностей, – в повести не было. Она написана сухо, сдержанно, почти схематически – в духе тех «портретов», в которых достигали такого блеска некоторые европейские писатели прошлых столетий. Но тем удивительнее казалась она в наше время в Москве, рядом с восторженно близорукими «зарисовками» всякого рода ударников и знатных людей. Да и не только рядом с ними! Рыкачев – подлинный писатель, и остается им, с кем бы его ни сравнить. Не так часто эту «подлинность» мы с уверенностью ощущаем, чтобы ее не отметить и ей не обрадоваться.

На днях появилась здесь в продаже книга Рыкачева «Сложный ход», вышедшая в России этой осенью. О ней было очень мало отзывов в советской критике. Автор по-прежнему малоизвестен, по-прежнему пребывает даже не во втором, а в третьем ряду советских писателей, оттиснутый не только действительно талантливыми людьми, но и «юркими ничтожествами», – если воспользоваться выражением Троцкого. Между тем, он достоин первого ряда, – и, повторяю, достоин был бы его повсюду. «Сложный ход» укрепляет доверие к нему, и помещенные в этом сборнике полурассказы, полуочерки не бледнеют в соседстве с «Величием и падением Андрея Полозова», которым он открывается.

Первый признак того, что книга действительно интересна: хочется сделать как можно больше цитат из нее, хочется поделиться тем, что поразило, понравилось, восхитило... К сожалению, в этом стремлении приходится себя ограничивать, и не только ради экономии места. Все-таки облик писателя, общий его умственно-духовный склад, из разрозненных отрывков ускользает, и понять его по одним цитатам нельзя. А понять его надо.

У Рыкачева все его острое, какое-то беспощадное, неумолимое, ничего не прощающее внимание обращено на людей «приспособленческого» типа. Он прирожденный портретист тех, кто притворяется. Он угадывает самые скрытые побуждения, разоблачает самые тайные движения души и воли. Он намечает жертву – и следит за ней, не отрываясь, не отпуская ее ни на шаг, он даже любит ее, перевоплощается в нее. Простыми, нарочито бесхитростными, хотя и очень искусными чертами, без всяких стилистических украшений, пренебрегая красками, как будто одним только карандашом рисует он людей слабых и сильных, обреченных или торжествующих, – и не то чтобы они, эти люди, вставали перед нами, как живые, нет: но к другим живым людям у нас в руках оказывается ключ! Рыкачев чуть-чуть грешит отвлеченностью, – он не хочет или не может дать образы неповторимо индивидуальной прихотливости и сложности. Его образы бесплотны, бескровны. Но они все-таки правдивее и глубже тысячи

других типов, наделенных внешними чертами жизненности и внутренне мертвых. Изобразить колхозника, кричащего с трактора: «Петька, чаво ты там ершишь!», или советскую барыню, выбирающую у портнихи платье «только непременно, непременно по последнему парижскому фасону шик», – право, не значит еще создать живого человека! Большинство современных беллетристов бродят в человеческой душе, как впотьмах, наощупь, угадывая отдельные особенности, но не видя общего плана, общей, всенаправляющей логики речей и поступков, и тут никакие словечки, даже самые удачные, не помогут: поминутные срывы неизбежны. Рыкачев мазками брезгает. Но он знает, про что пишет и о ком говорит. Если бы не склонность все, решительно все, объяснять мотивами «классовыми», если бы не раболепное, безмолвное преклонение перед всеильным «экономическим фактором», некоторые его страницы были бы безупречны... Марксизм, воспринятый довольно упрощенно, и притом как истина абсолютная и тиранически требовательная, сбивает иногда Рыкачева с толку. Проницательность его мгновенно тупеет. Ироническое ясновидение исчезает. Но нельзя его за это слишком строго осуждать, – да и общее правило, применимое ко всем советским книгам, остается в силе и здесь: надо читать не только напечатанные строки, надо читать и между строк. Иначе никак не объяснить, почему человек, только что доказавший свой изощренный, сильный, прозорливый ум, вдруг превращается в восторженного ягненка, неспособного ни мыслить, ни понимать и с покорной доверчивостью бредущего туда, куда ведут его «вожди».

Но дарование нередко выводит Рыкачева из самых трудных и сложных положений. Случается, что «ленинизм» оказывается не только в силах его погубить, но даже сам растворяется в оригинальности и смелости его замысла. Вот, например, – «Похороны».

Автор с первых же строк предупреждает, что похороны интересуют его как «одна из наиболее изящных, тонких и устойчивых форм классового протеста буржуазии в эпоху диктатуры пролетариата». Ничего хорошего это заявление не обещает... Но дальше, вопреки ожиданиям, под пером Рыкачева возникает такая поэма – не знаю, как сказать иначе, – поэма, полная такого драматизма и психологического чутья, что от нравоучительного предисловия не остается и следа.

Похороны. «Сильные белые кони в белых пополах и в белых масках без всякой натуги тянули белый походный храм катафалка, неспешно и печально колыхавшийся под осенним советским небом. Драгоценные попоны с величавым, беспечным расточительством мели пышными шелковыми кистями осеннюю советскую землю. Два выходца из старого мира в белых цилиндрах и в длинных белых балахонах с огромными серебряными пуговицами, в которые свободно гляделся сложный городской советский пейзаж тысяча девятьсот тридцать второго года, вели под уздцы медленно переступавших коней». Рыкачев безошибочно почувствовал, что в медленной, величавой торжественности погребального обряда есть что-то противоречащее так называемому «пафосу новой жизни» и всем вообще коммунистическим устремлениям. Он почувствовал, что это один из островков, на которых спасаются те, кто уцелел после кораблекрушения. Смутно чувствуют это, может быть, все, и смутно знают, что таких островков много. Но Рыкачев не останавливается в недоумении, а вносит в свои догадки и впечатления свет.

«Непосредственно за катафалком, со склоненными ниц головами, словно высматривая оставляемую им в осенней слякоти колею, шла вдова с сыном и дочерью. Вдова с неподражаемым дореволюционным изяществом опиралась на руку сына. Ее поза исполнена была глубокого и таинственного смысла, доступного лишь посвященным. Случайному прохожему она казалась совершенно естественной и непринужденной: сломленная горем мать опирается на руку сына. Это было трогательно и привычно. Мысль останавливалась на этом, как измерительный лот, ударившийся о дно. Вся сложная и многосмысленная работа вдовы пропадала для прохожего даром. Если что и казалось ему странным, то это только необычайная пышность похорон. Как перевести в словесное выражение пластический язык вдовьей позы?»

Сын поведет теперь дело отца. Беспечная молодость кончилась. Опора семьи. Он был чуть ветрен, этот милый мальчик. Отец баловал его. Теперь – конец скачкам, ресторанам, увлечениям. Дело зовет. Семья зовет. Вот дочь на выданье. Он выдаст ее за своего богатого друга, который к ней давно равнодушен. Примерный молодой человек. Дело до времени останется на имя вдовы. Подписывать векселя будет пока только она. Молод еще. Пусть поучится, как управлять делами и людьми. Он весь в отца: в нем так же сильно чувство долга, в нем та же воля и энергия. Он освоится быстро и снимет с ее слабых плеч тяжелое бремя забот. Тогда поедет она с дочерью за границу, – развлечется, забыться... Какое горе! Какая утрата!

Разумеется, этой буржуазной вдове эпохи социалистической реконструкции были, в сущности, глубоко чужды все перечисленные выше житейские образы, они так далеко отстояли от подлинной ее жизни, от реальной ее советской доли! Никакого не было дела, никакой дочери на выданье, дочь уже полтора года жила с каким-то скверным мальчишкой, никаких не знал сын скачек и ресторанов, вовсе не был он милым мальчиком и ничуть не был он ветрен на свои двести пятьдесят рублей по должности ответственного исполнителя. Но когда-то какие-то вдовы в такой же вот осенний слякотный день, имея по сторонам сына и дочь, брели, склонясь, за гробом мужа. Такой же был зыбкий катафалк с высокой аркой, такие же попоны на конях, такие же белые люди вели коней под уздцы, и такой же, матового серебра, стоял на помосте гроб. Их было много, этих вдов, многие тысячи, – в России, в Германии, во Франции. Где только не было их? Так же, с тем же выражением женской печали и материнской гордости, опирились они на сильную руку сына, принявшего из мертвых рук отца заботу о деле и о семье».

Хоронят, конечно, «бывшего» человека. Вероятно, он служил в каком-либо советском учреждении, был, может быть, даже ответственным работником, пользовался влиянием... Но смерть все очищает.

«Вдова стоит у гроба мужа, и горькое удовлетворение светится в ее взоре. Явившиеся каким-то особо многозначительным, дореволюционным способом пожимают ей руку. Она принимает эти пожатия, как молчаливый пароль. Каждый читает в ее взоре свою собственную мысль: пусть он, живой, служил большевикам, служил добросовестно, в полную меру сил и знаний своих, – человек слаб и грешен! – но мертвый он принадлежит прошлому; подобно блудному сыну, вернулся он после пятнадцатилетних скитаний в лоно своего класса!»

Не могу цитировать дальше. Но стоило бы привести и строки о первой, вечерней звезде, блеснувшей над катафалком, о звезде, показавшейся провожающим «сильным и возвышенным аргументом в пользу владевших ими эмоций», и о задержке процессии, этой «досадной не деликатности со стороны большевиков», и о московской осени, «тлевшей тихим и сияющим пламенем».

Не менее остро и пронизательно у Рыкачева описание похорон комсомолки, дочери крупного московского ученого. «Она лежала в гробу, обряженная в белое шелковое платье, с венчиком вокруг девического лба, с молитвенно сложенными руками. Так и говорили: лежит, словно ангел! Я не знаю, что явилось причиной смерти комсомолки, но хоронили ее так, будто умерла она от воспаления легких через несколько дней после первого ее институтского бала, когда в том же белом шелковом платье, разгоряченная танцами, музыкой, звяканьем шпор, первой своей свободой, первым успехом, окружением этих милых корнетов и пажей, вся обсыпанная конфетти, с голубым бантом в волосах, с капелькой пота на верхней губе, милая и капризная, заставила она принести себе, вопреки уговорам старших, стакан студеной воды. Умирала она кротко и только слабым голосом просила прощения у родителей и подруг своих, что причиняет им такое огорчение.

Иллюзия была полной. Иллюзия была столь полной, что товарки и товарищи покойной по комсомолу глядели на нее, мертвую, с какой-то враждебной отчужденностью. Мертвая, думали они, вернулась она в лоно своего родного класса!»

Многие, вероятно, пожимая плечами, укажут на ежеминутное и досадное повторение слова «класс». Соглашаюсь, эта назойливая марксистская «установка» раздражает... Но заменим два-три слова другими словами: как все верно, и при этом как ново, в том смысле, что Рыкачев впервые все это увидел и проанализировал! Интересна, между прочим, дата под «Похоронами»: 1932. С тех пор многое изменилось в России. Рыкачев писал еще в годы, когда идеология, им обличаемая, казалась обреченной на близкое исчезновение. Но теперь она как будто получает поддержку власти. На днях мы прочли слова высочайшего одобрения рождественской елке – факт удивительный, много более значительный и показательный, чем может показаться на первый взгляд. Поистине, «для чего кровь проливали», и как не понять горечь и отчаяние тех, кто ждал мировых пожаров! От елки недалеко и до похорон с кистями и попонами.

Но об этом – и о других повестях Рыкачева – в следующий раз.

СЛОЖНЫЙ ХОД

Сейчас существует два взгляда на сталинскую внутреннюю политику. Для одних – это отступление перед всемогущей жизнью, «сдача позиций» под прикрытием пышных слов и неизменной верности заветам Ильича. Для других – это хитрость, тактический маневр, вызванный стремлением дождаться более благоприятных для мирового пожара времен.

Разногласия относятся лишь к оценке и истолкованию фактов. Самые факты – вне споров, и отрицают их лишь слепые или те, которые потеряли под влиянием пережитых ужасов способность наблюдения и понимания. В России постоянно говорят о том, что «литература отстает от жизни». Если это верно, то главным образом потому, что литература не может поспеть за метаморфозами власти и по старой привычке все еще держится революционных настроений, порой даже впадая еще в донэповский «космический» энтузиазм, порой еще открыто мечтая о всемирных потрясениях и бурях. Литературе тяжелее «перестраиваться», чем власти, – ибо ей нужно перестройку объяснить, мотивировать, обосновывать: декретами тут не отделаешься. А объяснять трудно. Трудно признать, что Сталин – под культом родины, под заботами об уважении к родителям и семье и всеми прочими мерами – в сущности восстанавливает в правах понятие жизненного уюта, самое, кажется, анти-революционное понятие из всех, какие существуют. Именно таков смысл пресловутого возгласа: «жить стало лучше», – и оттого он так восторженно (едва ли всегда лицемерно-восторженно) комментируется. Нельзя жить на вечных сквозняках, – и Сталин захлопнул окна: оттого стало жить «лучше». Еще, может быть, и голодно, и холодно, и беспорядочно, – но уже можно устраиваться, обзаводиться бытом, вращаться в почву, отказавшись от принципиального аскетизма революции, от ее презрения к мелким житейским благам... А литература все еще аскетична и презрительна. Оттого такие книги, как «Сложный ход» Рыкачева – хотя и вышедшая всего только несколько месяцев назад, – как бы полемизируют с властью. Подчеркиваю: «как бы», – потому что власть на словах не отрекается от лозунгов, а писатели никогда не осмелились бы вступить с ней в открытый спор. Но расхождение тенденций – налицо. Это не уменьшает литературной ценности «Сложного хода»; надо только помнить, что написана книга эта года два-три тому назад.

Прочтем, например, интереснейший очерк «Человек тридцати пяти лет». По Рыкачеву, это «один из любопытнейших героев современности», – ибо человек этого возраста и достаточно стар, чтобы сознательно помнить дореволюционное время, и достаточно молод, чтобы чувствовать связь с новой эпохой. Герой очерка иронически передает атмосферу тех лет, когда «Сандуновские бани были недостижимым образцом роскоши, Макс Нордау – великим философом, Горький – явлением курьезным, чем-то вроде босяка-резонера, новое здание Рядов – величайшим произведением архитектуры, Надсон и Апухтин – великими поэтами, Амфитеатров – опаснейшим карбонарием...». От этого времени «у человека тридцати пяти лет» остались «эмоции», и с ними он никак не может разделаться, как бы ни сочувствовал новым идеалам и стремлениям. И вот с горечью, с грустью, с сознанием своего обывательского ничтожества он признается: «Мои корни – в земле прошлого, мои руки бессильно и слепо машут в воздухе настоящего... Я не хочу отдать свою неповторимую личность безликому будущему, не хочу влиться каплей в общий поток. Я хочу прожить семьдесят лет, я хочу иметь на окраине великого города большой шумный дом, где бы целый день варили еду, кричали дети, раскачивались густые деревья, цвели цветы, умирали родные, – а еще больше рождались. Я хочу, чтобы в доме росло хорошее, умное, светлое потомство, с широкими лбами, с большими, ясными глазами, чтобы оно не боялось ни жизни, ни смерти, ибо то и другое дано нам. Я не хочу отдать себя на закланье этому страшному богу, который именуется обществом будущего. Мне тридцать пять лет, у меня широкая грудь, здоровое сердце, сильный и трезвый ум, сильные и здоровые страсти...»

В советской России такому человеку – места нет. Он мечтает о «неведомой стране, под неведомым небом, на берегу неведомой великой реки». И ему видится чудная картина:

Темнеет. «Чужое, бледное, благословенное осеннее солнце над моим новым миром... Моя сильная, рослая подруга, чуть тронутая сединой, стоит на пороге моего дома. Далеко в поле я вижу черные силуэты сыновей на ясной предвечерней синеве неба. Ужин на столе. Мать машет им с кресла белым платком, и белый платок сияет в сумеречном воздухе, как тихое пламя очага. Как они похожи на меня, мои дети! Они поделили между собой все мои черты, мои глаза, мой рот, мою походку, мой голос, мои привычки, мою душу. Нет, я не боюсь смерти! Прежде чем войти в дом, мы садимся на крыльцо, тихо беседуем или безмолвно глядим то на черную волнистую землю огородов, то на померкшее золото полей. Молодой месяц стоит над нашими головами. Первая, бледная, чуть зримая звезда проклевала небо. Странное мечтательное чувство овладевает мною».

Это чувство, – по мнению рыкачевского героя, – враждебно эпохе. Он стыдится его, как и всего своего сна о счастье под «чужим небом». О том, что такого рода мечты будут поощрены свыше, он еще не знает. Ему кажется, что если революция терпит его и не уничтожает, то лишь благодаря своей снисходительности или рассеянности. Правда, ты служишь ей, – беседует он сам с собой. – Но как? Ты пишешь статьи о музеях, о выставках, о забытых русских поэтах XVIII века, о забытых философах... Но «гармонии с общественной совестью – нет». Гильотинный нож эпохи уже занесен над тобою, и его жгучий холодок ты уже ощущаешь на своей шее. Человек тридцати пяти лет решает от гильотины спастись, – и для этого хочет «связать себя с эпохой реальным делом»: он становится детским писателем – именно детским, для того чтобы воспитать в детях новые «эмоции», искоренить остатки старых. Не буду рассказывать, что из этого получается, так как зоркости и тонкости рыкачевского анализа «детских повестей» все равно не передать. Приведу лишь сомнения, которые смущают героя и, может быть, автора:

«Из глубин сознания встают и несметными голосами кричат вытесняемые эмоции и образы. Русь – Древняя Русь, вычитанная в летописях, высмотренная в иконах Рублева и Ушакова, в картинах Сурикова, Васнецова, Нестерова, вымечтанная в Угличе, в Ростове-Ярославском, – глядит на меня. Вот она безвольно проходит в сознании, подлинная, органическая, национальная русская культура! Вот она подлинная колыбель твоего духа, твоей страны, твоего времени, истинная прародительница твоих высших интересов, незримо и неутомимо, сквозь плотскую оболочку прошлого быта (см. выше, о Нордау и Горьком. – Г. А.) вливавшая живую кровь в твои дооктябрьские идеи и эмоции! Ради чего отказываешься ты от самого себя, от своего сложного, неповторимого, душевного орнамента, от этой чудесной, безмерно прекрасной, жестокой и нищей российской жизни, до самых краев напитавшей твою душу?»

В «Профессоре» тема, родственная теме «Человек тридцати пяти лет», с той существенной разницей, что «человек» чист и искренен, а он, «профессор», не прочь и вступить со своей совестью в компромисс. С современностью у него отношения «сложные и тонкие». До 1917 года это был профессор как профессор. Жил как полагалось, верил во что полагалось, был глубоко убежден, что служит стране и народу, считал себя человеком передовым и полезным. Февральскую революцию встретил с восторгом, Октябрьскую – с ужасом. Особенно поразил его Брестский мир. «Измена! Страшное, позорное слово. Отныне оно вечным проклятием ляжет на каждого русского. Как теперь взглянуть в глаза культурному миру? Профессор был рассержен не на шутку. Дикари, азиаты. Кто знает, быть может, они еще не доросли до свободы, и царская нагайка им нужнее, чем конституция и парламент?» Но, конечно, это безобразие не может длиться долго. Большевики обречены. «За всяким беспорядком неизбежно следует реакция». Но дни, месяцы, годы идут, а реакции все нет и нет. Профессор опустил плечи, постарел, оброс бородой... Оживился он только с объявлением нэпа. Правда, это не совсем то, чего он ждал. Но все-таки это кое-что, – а главное, «не могут же теперь стоять у власти те же люди, которые делали революцию, если уж угодно именовать так истекшие четыре года общественного хаоса».

Но люди остались. Профессор опять начал впадать в уныние, тщетно ища объяснение происходящему. Тут случилось нечто неожиданное: профессор получил от власти предложение занять какой-то высокий и ответственный научный пост. Рыкачев чрезвычайно внимательно и проницательно вглядывается в процесс перерождения своего героя – под влиянием признания со стороны тех, кого этот герой ненавидит. Сначала явилось ироническое отношение к новой действительности. Затем – идеология, оправдывающая его работу и большевиков... Настали шумные годы строительства, жизнь, работа, деятельность все глубже вбирали и всасывали профессора. Во всем этом для него – огромный соблазн. Он готов «перестроиться», но его удерживает среда, «где эмоциональная измена прошлому считается делом позорным и непотребным». И профессор принужден, да, принужден жить двойной жизнью. Эта игра стала второй его натурой, – и «механизм действует без перебоев». Да, и он толкует о пятилетке, о технических кадрах, о научной смене, о директивах партии... Но он «чаще говорит высшее учебное заведение, чем вуз, пятилетний план строительства, чем пятилетка, рабочий факультет, чем рабфак». Он подает своим – сигналы верности. А власти профессор не боится, наоборот, он почти кокетничает этой своей отсталостью, уверенный, что большевики оценят его честность, его «педантизм старого ученого». Другие открыто грубят – и это им сходит. Есть разные формы, разные виды приспособления к жизни.

Приспособляются, например, и те, кого Рыкачев насмешливо называет «советскими старцами» («Об уважении к прошлому»). Это – люди, ничем особенно не замечательные в дореволюционные годы, но избравшие себе профессию «обломков прошлого» – всепрощающих, всепонимающих, вежливых, любезных, будто бы изощреннейше-культурных, хотя всего-навсего они и были что средними адвокатами или заурядными литераторами. Их чело «венчает тютчевская седина, легкая, летучая, почти призрачная, истончившаяся до того предела, где материя утрачивает свою весомость и осязаемость и придвигается к самой грани мира идей». Рыкачев рассказывает об одном таком «старце», шедшем в писательской колонне по Красной площади на Первомайских торжествах. «Шляпу он держал в руке, благоуханный весенний ветер играл его сединой... По нескольким его пифическим восклицаниям, обращенным ко мне, я заключил, что он потрясен, как он выразился, историзмом этого момента, – но как-то по-своему, не так, как все участники этого шествия. Он потрясен тем, что вот он, последний могиқан сложнейшей и тончайшей культуры, российский Ренан или Франс, благородный скептик, бредет, оступаясь и падая, нога в ногу, плечо к плечу с молодежью, не справляясь с дорогой, в историческую неизвестность, в темную ночь грядущего...»

Книга небольшая. Я, может быть, слишком долго задержался на ней. Но, надеюсь, читатели не посетуют на это: у нас подлинных Бедкерев по современной России крайне мало, а сборник повестей и очерков Рыкачева – один из них. Автор очень умен и видит то, чего никто до него не замечал.

Помимо этого, повторяю, он – истинный художник. Ограничиваясь цитатами «осведомительного» характера, я не мог привести тех страниц из «Похорон», где описывается самое шествие процессии по московским улицам. Кто книгу «Сложный ход» прочтет, обратит, конечно, внимание на эти строки, лирические без слащавости, музыкальные без слезливости, чуть-чуть напоминающие по общему тону некоторые стихи Иннокентия Анненского.

Письма о Лермонтове

Об этой книге можно бы сказать, что она беззащитна. Ирония и насмешливость найдут в ней благодарный материал для упражнений, внимание встретит целый ряд препятствий. Автор не только ничего не сделал, чтобы придать своему детищу внешнюю привлекательность, но как будто именно и задался целью оттолкнуть, отпугнуть тех, кто ищет в чтении что-либо похожее на отдых. Притом, по некоторой природной пассивности и уступчивости своего писательского характера, по отсутствию «победительных» черт, он и книгу лишил элементов заразительности, элементов неотвязности, столь часто спасающих «трудное творчество» (каким было когда-то творчество Достоевского, с его медленной раскачкой и медленно обнаруживающейся гипнотической властью, – каким еще в наши дни остается творчество Пруста, как паутина затягивающее и неотпускающее). Книга не заставляет себя читать. Если кому она покажется скучновата, тот отбросит ее без сожаления... Сожаление будет в этом случае нашим уделом, т. е. уделом тех, кто ее прочел и знает ей цену. Но нечего себя обманывать и заранее надо быть к этому горькому чувству готовым. «Письма о Лермонтове» Ю. Фельзена не рассчитаны на широкий успех, и если когда-нибудь и добьются его, то едва ли скоро и, скорей всего, благодаря какому-нибудь даровитому и восторженно-щедрым «популяризатору», «открывателю», «воскрешателю», который в фельзенский мир влюбится и заставит других в него влюбиться. В этом мире есть что популяризировать – и будет что воскрешать. Но придется сначала рассказать о нем теми особыми словами, которые внушаются лишь подлинной духовной близостью, и показать, как могло случиться, что человек «дошел до жизни такой». Лично я не знаю, как это сделать. Но с тем большей настойчивостью советовал бы тем, кто не только «глотает» или «пробегают» книги, – осилить «Письма о Лермонтове», дочитать, вчитаться, не останавливаясь на первых главах. Время не будет потрачено даром.

Прежде всего эта книга – документ. На прошлой неделе я писал о любопытнейшем очерке Рыкачева «Человек тридцати пяти лет». То был человек советский. Если бы надо было найти образец человека эмигрантского, приблизительно того же возраста, можно было бы отослать к книге Фельзена, отбросив, конечно, из нее все индивидуально-случайное. В советской литературе существует «железный фонд»: несколько десятков типичнейших, характернейших книг. В наш здешний «фонд» фельзеновские «Письма» должны бы войти сами собой, и, в частности, для понимания настроений литературы здесь, в эмиграции сложившейся (условно назовем ее молодой), они необходимы. Книга глубоко серьезна и требует серьезного к себе отношения, без привычного распространенного покровительственного похлопывания по плечу, без оскорбительного одобрения, что вот, мол, какие они беденькие, покинутые, беспризорные, а все-таки, смотрите, что-то такое сочиняют, пишут и вовсе не так уж плохо. Фельзен и вместе с ним некоторые его литературные сверстники – «дети страшных лет России», и, продолжая стихи Блока, добавлю, что они «забыть не в силах ничего». Забыть – полученного урока. Это души, попавшие в страшную историческую передрагу и вышедшие из нее (точнее, ушедшие от нее) и растоптанными, и усложненными. Напрасно было бы искать у них то, что, на первый взгляд, представлялось бы естественно: громких слов, пышных воспоминаний, отзвуков борьбы, апеллирующих к родине, к революции, к судьбе. Нет, опыт для них в том и состоял, что научил хранить лишь последние необманивающие сокровища. Жизнь им слишком тяжело далась, они не склонны больше играть и не хотят использовать своей молодости: риск пугает их. Им хочется тепла для себя и для других. Они сознательно выбирают позднюю зрелость, – порой даже старость, – как жизненный стиль, как творческую позу. В литературу они вместе с умудренностью вносят какую-то нарочитую осмотрительность, разборчивость, пренебрежительность ко всему формальному и незаметно для самих себя принципиальную безвдохновенность, – поскольку в литературном вдохновении всегда есть и формальное увлечение, и азарт, какая-то доля вызы-

вающего ребячества «перед лицом вечности». Можно было бы повторить слова мадам де Ментенон о Людовике XIV: «ils ne sont plus amusables». Я далек от мысли осуждать или возвеличивать этого рода творчество: первого оно не заслуживает, во втором не нуждается. Но надо признать бесспорную «закономерность» его существования и, пожалуй, сказать, что в нем эмигранция безотчетно выполняет один из подлинных исторических «заказов», данных ей. Оттого в такую книгу, как «Письма о Лермонтове», и стоит вдуматься. Это «последняя туча рассеянной бури», – или, если угодно, дневник человека после кораблекрушения.

Девять писем. Было бы, конечно, преувеличением сказать, что Лермонтов в них ни при чем, – но Лермонтов вопреки заглавию играет в книге второстепенную, служебную роль, и то, что о нем говорится, не очень существенно, хотя большей частью и метко. По внутреннему духу фельзеновского романа правильнее было бы назвать его не «Письмами о Лермонтове», а «Письмами к Лермонтову», – потому что он, Лермонтов, остается за пределами книги как арбитр авторских дум и чувств, как судья в нескончаемом «роковом поединке» с женщиной, но не присутствует в ней как объект и тема. Автор обращается к женщине. Он любит ее какой-то изнурительной, обессиливающей любовью, достаточно страстной, чтобы все свои надежды и мечтания с ней одной связать, но не настолько тиранической, чтобы в этой любви забыть самого себя, раствориться, исчезнуть... О, нет, это не любовь Вертера или другого романтического героя. Автор фельзеновских писем ни к каким самоотречениям не склонен и о самом себе рассказывает с кропотливой обстоятельностью, чуть ли не с «аппетитом», по тургеневскому выражению. Вероятно, в этой особой тональности его любовного чувства сказалось то же общее стремление избежать бахвальства, тот же вкус к скромности, о котором я говорил выше.

Фельзену нетрудно было бы изобразить нового Вертера, и от этого роман его выиграл бы во внешней занимательности: отчаяние, упреки, мольбы, револьвер – все это действует безошибочно. Но Фельзен ищет правдивости и точности – и, не находя в себе «револьверного» настроения, обходится без него, ничего не выдумывая. Едва ли женщина любит автора писем. Она капризна, требовательна, холодна, умна и, по-видимому, чуть-чуть бессердечна. Ее корреспондент просит, в сущности, не о любви, а о дружбе – о верности, о постоянстве в дружбе, о скудном «земном тепле», – а она ускользает, уклоняется, уходит, и, несмотря на оптимизм последних страниц, читателю плохо верится, что счастье автора писем останется безоблачным. Женщина ревнует его к Лермонтову – и не то обманывает самое себя внезапным приливом сомнительной снисходительной нежности, не то хитрит по неодолимому инстинкту кокетства... А ревность к поэту, умершему почти сто лет тому назад, не случайна. Письма, как я уже указывал, похожи на дневники. Автор в них говорит обо всем, что его интересует или волнует, и много места уделяет литературе. Увлечение Лермонтовым захватывает его настолько сильно, что соперничает с любовью, – и женщина это чувствует. Чувствует она, конечно, и то, что автор писем ищет у Лермонтова поддержки против нее и что он превозносит поэта именно за культ верности, за понимание смысла дружбы, за все, в чем она ему отказывает. Отсюда ее неожиданная тревога, – но ведь и кошка может встревожиться, если мышь убежит от нее слишком далеко... Так между скупой, малоудачливой любовью и мечтами о глубокой и доброй человеческой солидарности и о мире всего мира, о крепкой, тесной, живой связи между людьми перед лицом жестоких, беспощадных «судеб» и развивается этот роман, написанный без торопливости, как нечто важное и автору кровно-дорогое.

Оставив эмоциональное содержание книги, я хотел бы остановиться на некоторых литературных суждениях автора. Показательно и характерно, что он назвал именно Лермонтова в качестве «властителя дум». Когда, несколько лет тому назад, имя Лермонтова стало вновь выходить из мрака... если не забвения, то полупренебрежения, некоторые поклонники Пушкина взволновались и даже, помнится, «испугались» – будто это был «культурный срыв». Напрасно. Пушкин остается Пушкиным – да, первым, единственным, но не всеобъемлющим, и наша культура была бы много беднее, если бы рядом с Пушкиным не было Лермонтова. Но

Фельзен, мне кажется, не прав, пытаюсь их противопоставлять друг другу, как две силы, чуть ли не враждебные. В частности, Пушкина он все-таки недооценивает – и, вероятно, происходит это потому, что сам он лишь наполовину художник и как бы поражен неверием в чудесную силу основного синтетического творческого образа, предпочитая всегда и всюду анализ. Личный стиль Фельзена, похожий на стиль какого-то каталога отвлеченностей, напряженно-однообразный, без игры света и теней, без умолчаний, бывающих иногда столь выразительными, не оставляет в этом сомнений.

У Лермонтова в стихах Фельзен берет только текст, только смысловое содержание фразы, т. е. далеко не все. Конечно, лермонтовский текст интересен необычайно и, в силу особенностей аналитического ума поэта, богаче текста пушкинского. Но это не значит, что в целом поэзия Лермонтова богаче поэзии пушкинской, – ибо Пушкин строит свое творчество на вере в образ. Кстати, игнорирование этого у Фельзена приводит в конце концов к искажению облика Лермонтова, который оказывается просто-напросто умным, благожелательным, чутким, внимательным, приятным, рассудительным собеседником, – если и написавшим несколько таинственно-пленительных строк, то написавшим их случайно: у Лермонтова в поэзии тоже есть образ, о котором Фельзен как будто забывает. Он вообще вглядывается и вслушивается только в то, что человек *говорит*, и не замечает того, что всей своей натурой человек собой *представляет*. Первое очень существенно, конечно. Но решающее значение оно приобретает лишь при помножении на второе. Если бы Фельзен с этим согласился, то, обмолвившись о «ничтожных современниках Лермонтова» – прозаиках, вспомнил бы, что в их числе был и Гоголь.

Думаю, что этой же склонностью ума автора «Писем о Лермонтове» вызвана странная, шаткая, на мой взгляд, глубоко ошибочная теория о духовном прогрессе. Это вопрос сложный, и разрешение его потребовало бы много места. Но ход мысли Фельзена, кажется, ясен... Он смешивает дробление души или сознания с их обогащением и потому верит в непрерывный рост человеческого творчества. Между тем Пруст не больше Толстого (не касаясь разницы дарований), и Толстой не больше Эсхила: только то, что у одного еще цельно, у другого уже разбито и расплыено. Опять скажу: нельзя судить по изощренности текста – надо основываться в суждениях лишь на величии общего образа. Время точит душу и будет точить ее в дальнейшем, – но оно бессильно дать ей что-либо подлинно новое. Платон остается гениальнейшим, непревзойденным по взлету мировым поэтом, а то, что на его двухтысячелетнем тексте видны морщины, что текст этот кое-где ссыхается и меркнет, не имеет значения: главное – бессмертно. Впрочем, все это увело бы нас далеко, – не буду увлекаться.

О книге лучше всего судить по представлениям, ею возбужденным. Незаметно для себя от «Писем о Лермонтове» переходишь к темам, от которых нелегко отделаться, едва только коснешься их. Книга прочитана, автор сказал все, что хотел сказать, – но беседа с ним продолжается, пока наш читательский монолог не оборвется за отсутствием ответов.

Перечитывая Шмелева...

Вышла отдельным изданием «Няня из Москвы» Шмелева. Роман еще свеж в памяти по «Современным запискам», но прочесть его стоит, хотя бы только для того, чтобы проверить первоначальное впечатление, несколько шаткое из-за длительных перерывов между частями.

Проверка бывает иногда переоценкой: по-новому читаешь, новое видишь, отчетливо понимаешь то, о чем прежде только догадывался... В данном случае этого нет: «Няня из Москвы» ясна и лишена всего того, что можно было бы назвать подводными течениями. В повествовании один план. При первом чтении могли остаться незамеченными те или иные подробности фабулы, но замысел, в широком смысле этого слова, открылся сразу. Кто полюбил роман Шмелева с вступительных глав, не разлюбит его теперь. Кому он пришелся не совсем по душе, тот не будет переубежден, сколько бы книгу ни перечитывал. Книга эта очень характерна для автора, для его стиля, для его мироощущения, для всего его внутреннего склада. Отчасти поэтому она и интересна.

В истории русской литературы последних десятилетий есть один вопрос, горький для нашего национального самолюбия, но настолько реальный по существу, что от него невозможно отделаться: как случилось, что мы от мировой роли опять перешли на роль провинциальную; почему русская литература потеряла свое всеевропейское, и даже больше, чем всеевропейское, значение? Многие, кажется, еще не отдают себе в этом отчета, в особенности в советской России, где бахвальство стало официальной добродетелью, а «головокружение от успехов» – нормальным состоянием. Многие по инерции повторяют два волшебных имени: Толстой и Достоевский... Но Толстой и Достоевский – это прошлое, и жить за их счет нельзя до бесконечности. Настоящее же не то что бедно или убого, но как-то захолустно, несмотря на присутствие трех-четырех замечательных писателей. Да, именно захолустно; иного слова не сыщешь. И не в том беда, что к русской литературе сейчас мало прислушиваются в Европе, это нас несколько не должно было бы смущать, ибо тысячи причин могут помешать пониманию иностранцев-современников, а в том, что в нашем собственном ощущении провинциальность несомненна и заставляет даже скорее опасаться внимания Европы, чем искать его. Есть таланты, но нет темы. Русская литература как бы потеряла свою гениальность, ей нечего сказать. И она, в сущности, искажает жизнь, выбрасывая из нее всю ворвавшуюся туда сложность: приглаживает ее подстать своим оскудевшим силам или уходит от нее прочь. Кажется, особенно остро чувствовал это Леонид Андреев, человек на редкость даровитый, но растративший свой дар на трагикомические, слепые, отчаянные попытки удержать за русской литературой «гениальность» во что бы то ни стало, причем в его представлении это непременно соединялось с трескучими словами и возгласами. Леонид Андреев настолько скомпрометировал своими громыханиями и уханиями «высокий жанр» в литературе, что с понятным ужасом писатели, более чуткие к эмоциональной и стилистической правде, бросились в быт или в психологизм. Но это не помешало, однако, появлению блоковской поэмы о «Двенадцати», поэмы, в которой русская литература как будто вспомнила на мгновение, чем она когда-то была, захотела вновь выдержать экзамен на умственно-душевную гениальность, «просиять и погаснуть». Вот, кстати, доказательство, что дело вовсе не в признании или одобрении западных ценителей, и уж никак не во внешнем уподоблении западным образцам: «Двенадцать» – вещь глубоко-русская по складу, глубоко-безразличная, даже вызывающе-безразличная к Европе, но вместе с тем она именно на русский слух звучит, как произведение подлинно-«столичного», то есть мирового, уровня. Все-таки хорошо и для размышления о наших будущих судьбах утешительно, что на революцию, на огромный и еще неясный факт революции русская литература ответила не только бранью или подозрительно-торопливыми услужливыми восторгами, но и этой вещей поэмой.

Нельзя никому навязывать тему, склад, стиль, жанр, предмет. Нельзя ничего «заказывать» в литературе: все равно этим ничего не добьешься. Но естественно ждать от словесного творчества отклика эпохе, взлета над ней. В результате могут возникнуть и какие угодно «интимности», и какая угодно гражданственность, смотря по натуре творца, но и там, и здесь мы уловим музыкальную верность эха, если звук был воспринят правильно. И о чем бы в данной вещи ни шла речь, от нее всегда будет мост к «самому важному», что современников тревожит или занимает: будет возрождение, или укор, или напоминание о забытом, или оправдание, все равно что, но возникнет стиль... Это-то и есть преодоление «провинциальности»: расширение связей, углубление их, переплавка до уничтожения тенденций и до возникновения ответа. Жестоко ошибаются те, кто думают, что Толстой писал для «вечности». Толстой писал для своего времени и России, но кто хорошо беседует со своим временем и своей страной, тот именно и говорит с вечностью и миром. У нас сейчас что-то в этом смысле не ладится... Есть отдельные вспышки, иногда ослепительные. Но в целом слушать в русской литературе, не читать, а слушать, сейчас почти нечего.

Шмелев очень даровит. В старшем поколении русских повествователей его имя надо, мне кажется, поставить непосредственно вслед за именем Бунина. Достаточно прочесть одну шмелевскую страницу наудачу, не выбирая, чтобы убедиться, как силен у этого художника словесный изобразительный «напор»; как сложен и причудлив его рисунок. Страница Шмелева необычайно насыщена, порой даже чересчур, будто изнемогая под тяжестью стилистических завитушек, интонационных ухищрений и всяческой роскоши красок. Ни одной пустой строки, и хотя читатель, слишком уж обильно угощаемый, иногда жаждет отдыха, ну хотя бы полстранички побледнее, посуше, попроще, он не может не отдать себе отчета в том, что автор не манерничает, а богат действительно. Помимо этого, у Шмелева есть черта, редкая в наши дни: страстность. Это страстный человек, с унаследованным от Достоевского чутьем к людским страстям и, в особенности, с чутьем и слухом к страданию. Именно в темах страдания, и только в них, Шмелев поднимается высоко. Но по горячности, по запальчивости своей натуры он ими не ограничивается, а противопоставляет отрицанию утверждение, строит свой мир и приглашает нас им полюбоваться. Тут-то и возникает размолвка.

Так уж повелось, что поклонники Шмелева, – а их у него много, и они за него «хоть в огонь», – демонстративно связывают его творчество с Россией. Шмелев будто бы самый патристический наш художник. Он – оправдание всех тех, кто слагает беспомощные вирши в национальном духе или сочиняет сусальные романы для воспитания юношества. Он – их знамя, их глашатай. Кто недолюбливает Шмелева, тот, значит, вовсе и не русский человек, тот интернационалист, разлагатель, анархист, бессознательный большевик. Ибо все у Шмелева исконное, подлинно наше, почвенное, все «Русью пахнет» и для русского нюха пленительно. Тут-то, повторяю, и происходит размолвка. Монополии на патриотизм мы никому передавать не склонны. Но если бы это было патриотизмом, если бы *этим* он был ограничен, от него пришлось бы отказаться. К счастью, отказываться нет причин, а перечитывая Шмелева, хочется воскликнуть: «Не узнаю тебя, Россия». Не то она и не в том она, по крайней мере не только «то» и не только «в том». Впечатление такое, будто с больных беспредельных просторов, куда вывел нас русский XIX век, с Пушкиным и Толстым, с Лермонтовым и Гоголем, с Тютчевым и Достоевским, после того как вдохнули мы воздуха подлинной свободы, мудрости и человечности, опять захлопнуты окна... ну, может быть, и в затейливо расписанном тереме, со всякими там коньками и вышивками, с красными девицами и удаль-добрыми молодцами, но и с затхлостью из плохо проветренных покоев, с плесенью на стенах. Шмелев не стилизует под старину. Он рассказывает о современной жизни, и в частности в «Няне из Москвы» изображает даже некую взбалмошную девицу, блистающую в Нью-Йорках и Холливудах. Но идеал, к которому влечется его творчество, основной образ, заложенный в нем, узок и реакционен в глубоком смысле этого слова (потому и антиморален). Бывали, конечно, в Москве такие нянюшки –

умные, степенные, говорливые, милые, добрые старухи. Могли они и пережить все то, что пережила шмелевская няня, могли остаться и столь же крепко своеобразными в речах, во вкусах, в повадке. С точки зрения правдоподобия возражений нет. Но если говорить не о правдоподобии, а о правде, дело меняется... Весь замысел Шмелева звучит фальшиво, потому что ничему не отвечает. Если бы это была просто лирика, навевающая «сон золотой», безнадежно-сладкий сон о прошлом, что же, можно было бы провозгласить и «славу безумцу»: в снах и в лирике сейчас – что скрывать – большая потребность. Но это утверждение, это идейно-историческая полемика, это противопоставление одного мира другому, это творчество волевое и, как теперь говорится, «целеустремленное». Вот тут-то его внутренняя порочность и обнаруживается... Становится ясно, почему русская литература «опровинциалилась»: сравнить только «Няню из Москвы» с чем-либо бесспорно высоким в нашем прошлом, с «Княжной Мери», с «Капитанской дочкой», с «Хозяином и работником». Какое падение! Какой срыв! Причина не в таланте и не в мастерстве, срыв – потому что, опять скажу, Шмелев очень талантлив и в карикатуру не превращается никогда, ни при каких обстоятельствах, – а срыв в общем творческом кругозоре, в миропонимании и властной, заразной, облагораживающей силе этого миропонимания. А ведь Пушкин, Толстой – это как-никак тоже Россия, и то, что они от имени России сказали или выразили, не потеряло для нас квази-бессмертного своего значения даже и после революции, после большевизма, после чего угодно вообще. Но их ощущение родины тем менее назойливо, чем оно было глубже и свободнее в резком противоречии с декоративным, как бы обворовывающим, умаляющим человека патриотизме шмелевского склада.

Все это я пишу не в упрек Шмелеву, не пытаюсь объяснить, почему от его книг, даже самых лучших, неизменно «становится не по себе»; пытаюсь понять, что заставляет иногда морщиться и хмуриться над этими книгами, казалось бы, и широкими, и увлекательными, и искусными.

Но и расставаясь с автором «Няни из Москвы», не можем преодолеть тайного сочувствия ему: как все-таки он искренен, как пылок, как горек его жизненный опыт, с каким лихорадочным одушевлением вглядывается он в свои миражи.

Хлебников

Облик Виктора Хлебникова – один из самых загадочных в нашей новой литературе. Вернее, даже – самый загадочный.

Имя его окружено почетом и пиететом. Но никто из поклонников Хлебникова до сих пор толком не объяснил: что они в нем любят и что ценят? Неизвестно даже, понимают ли они его: в туманной и восклицательно-восторженной литературе о Хлебникове следов понимания, правду сказать, мало... Легко было бы произнести слово «снобизм» – и махнуть рукой. Но ссылки на снобизм, на моду, на суетное комическое желание быть непременно в первом ряду, на «детскую болезнь левизны», столь распространенную в искусстве, – все это в данном случае неуместно. Есть, конечно, люди, ахающие над Хлебниковым только потому, что это кажется им доказательством особо-изысканного вкуса. Но за ними есть и тесный, сплоченный круг ценителей искренних. От Хлебникова исходит какое-то излучение, которое трудно определить, но которого нельзя все-таки не чувствовать. Таким он был в жизни, таким остался и в своих стихах.

Помесь кретина и гения... Сколько раз повторялась в разных формах эта характеристика. С первого появления Хлебникова в нашей литературе, за год или за два до войны, кто-то пустил ее в обращение – и до сих пор к ней возвращаются все, пишущие о Хлебникове, делая ударение то на первой, то на второй из составных ее частей. А между тем она, по существу, едва ли верна, и во всяком случае поверхностна, как, впрочем, всякая формула, наспех пригнанная к живому человеку. Верно в ней, может быть, только то, что в необычайном соединении двух полярно-противоположных понятий – кретинизма и гениальности – дан отблеск того впечатления общей «необычайности», которое Хлебников производил решительно на всех. Действительно, это был странный, единственный в своем роде человек. Забыть его нельзя.

Что поражало в нем? Молчание? Можно «уметь молчать», т. е. по-онегински «хранить молчанье в важном споре»... Но Хлебников ни в малейшей мере не притворялся и маски не носил. Он молчал часами, исступленно, хочется сказать, «вдохновенно», будто погруженный в какие-то такие далекие думы, что переход от них к обычным житейским речам невозможен. Однажды в Петербурге, в одном из тех домов, где собирались поэты, после чтения стихов о чем-то долго и сложно говорил Осип Мандельштам, редкий умница и человек тончайшей интуиции. Говорил, как всегда, обрывками фраз, полу-афоризмами, усмехаясь, сам с собой тут же споря, останавливаясь, задумываясь. Вдруг он оборвал речь:

– Нет, я не могу больше говорить... потому что там, в соседней комнате, молчит Хлебников.

Хлебников действительно сидел один в столовой за чайным столом, весь серый, померкший, поникший, сгорбленный, – и молчал. Его зеленоватые глаза были устремлены в одну точку, – и явно не видел он ничего перед собой, явно не слышал никаких разговоров и толков. «Как ты смеешь быть хорошим, когда я плохая?» – вспоминался знаменитый леонидо-андреевский вопрос, – как ты смеешь отсутствовать, где-то витать и блуждать, когда все мы здесь отданы нашим постоянным интересам, нашим повседневным делам и спорам, ну, может быть, и «высоко-культурным», но все же всякому доступным и при известной тренировке всякому понятным. Молчание всегда действует на людей, всегда «импонирует» им. Недаром сложена пословица на эту тему, да и Онегин молчал недаром: лучшей позы не выдумаешь. Но у Хлебникова не было на лице ни обычного в таких случаях высокомерия, ни показного устало-пребрежительного скептицизма, – он в самом деле был весь погружен в себя, в свои странные, неповторимые мечты и расчеты, и если наконец его «будили», говорил с трудом, скупясь на слова:

– «Ч» означает оболочку. Пустая поверхность. Охватывает другой объем. Череп. Чашка. Чулок.

Или что-нибудь в таком роде... Среди первых футуристов ему принадлежит, бесспорно, первое место – и по собственному их признанию, и по общему мнению. Братья Бурлюки ограничивались главным образом ролями идеологов и пропагандистов. Маяковский, несмотря на очевидный талант, смущал некоторой примитивностью своего духовного склада и своей поэзии: в нем сразу же обозначился «продукт широкого потребления». Василия Каменского трудно было принять всерьез, Крученых истерически ломался – и только Хлебников представлял собой что-то действительно цельное, неясное, казалось, значительное и соответствующее широковещательным теориям и декларациям о «слове как таковом». Собственно говоря, для него, – если только не им самим, – эта теория и была придумана, и только он дал ей иллюстрацию. Маяковский, выступавший как хлебниковский соратник, был от культа «слова как такового» дальше кого бы то ни было, – у Маяковского каждое слово перегружено смыслом и эмоциональным содержанием, и плести вне-смысловые, «заумные» словесные кружева, вроде знаменитой поэмы Хлебникова он не умел и не хотел. Хлебников же вкладывал в эти вирши весь свой пафос, все свое дарование.

О, рассмейтесь, смехачи...

Не потому ли и был он встречен старшими поэтами и сверстниками своими с таким тревожным вниманием, с таким смутным и порой безотчетным доверием, что, в сущности, был продолжателем, а не реформатором-анархистом, и что в его творчестве дошла до тупика та самая линия, которой, казалось бы, нет и не должно быть конца. Хлебников по отношению к Брюсову есть приблизительно то же, что Брюсов по отношению к Надсону, – только в Хлебникове выводы доведены до абсурда, хотя в этой своей абсурдности они и блещут порой какой-то ослепительной, белоснежной чистотой «девственного» самодовлеющего слова. Брюсов почувствовал, что Надсон пишет стихи ради «содержания», не заботясь о словесном составе фразы, и перенес ударения именно на плоть поэзии. Хлебников этим не удовольствовался – и дошел до ощущения, что лишь плоть, только плоть и существует. Он был в поэзии как бы крайним материалистом, отрицая в ней все, что не есть игра звуков или игра коротких, отдельными словами ограниченных смыслов, и отбрасывая цель, идею, устремление, так же как художник нормального склада отбрасывает тенденцию. Оттого, вероятно, его поэзия никогда не будет популярной; ее исходный, основной принцип таков, что людям с ней нечего делать. Только те немногие, кто особенно чувствителен к русской речи, к ее скрытым корням, к ее неиспользованным возможностям, Хлебникова по-настоящему любят. Но и они должны признать глубокую причудливость этого филологического вдохновения, где слово все собой заслонило, – и, повторяю, едва ли они это вдохновение вполне понимают. Ни разу, во всяком случае, они не сделали решительной попытки перевести на бедный язык прозы и логики то, что их волнует и прельщает в расплывчатых, мягких, хаотических, как бы первобытно-влажных хлебниковских строчках.

Не являются такой попыткой и интересные записки Сергея Спасского в последней книжке «Литературного современника». Но кое-что в них все-таки дано – портрет Хлебникова в этих записках очень яркое. Спасский хорошо знал покойного «председателя земного шара», сопровождал его в его постоянных странствованиях и, по-видимому, был этой удивительной личностью покорен и очарован. По его утверждению, у Хлебникова были две «обобщающие» мысли: «мысль о человеческом языке и мысль о закономерно-обусловленной ритмической поступи истории». Мне кажется, Спасский делает ошибку, считая эти две «мысли» равноценными и одинаково плодотворными. Мысль о языке действительно создала поэзию Хлебникова, т. е. оставила по себе некий памятник, который во всяком случае достоин изуче-

ния и внимания. Мысль о «ритмической поступи истории» внушила поэту лишь бред – вроде известного его заявления, будто мировой жизнью движет число 317. У Хлебникова существуют таблицы и выкладки, согласно которым великие события совершаются в мире периодически, регулируются «волнами» в 317 лет. Есть у него и другие математические истолкования истории, иногда блестяще остроумные, на первый взгляд даже поразительные, но столь же произвольные. К любой цифре, к любому числу можно ведь при желании подогнать несколько событий и построить схему, но что это доказывает? Если у мира есть тайна, то, надо полагать, она не так проста. Один из новейших биографов Наполеона – чуть ли не сам Мережковский – заметил, что три точки земного шара – Аустерлиц, Ватерлоо и остров Св. Елены – связаны между собой каким-то правильным геометрическим рисунком: отсюда тоже – немедленный скачок в толкование мировых судеб и провиденциальных предначертаний... Это хлебниковский метод: находчивость тратится попусту и ничего в сущности не находит. В общей сложности мировых (т. е. историко-географических) цифр и линий должны быть курьезные построения, так же как, например, в звездном небе есть рисунки и фигуры. Но уж если на то пошло, они скорее устанавливают и подтверждают принцип случайности, нежели идею наглядной закономерности.

Постоянную настороженность Хлебникова к слову, к словесным сочетаниям, его исключительную способность «мыслить словом» Спасский иллюстрирует множеством сцен и коротких рассказов. Пришли они, например, как-то к некоему Вермелю, меценату и эстету, просить денег взаймы. Дверь открыли – на цепочке. Как доложить? Хлебников. Шаги, шепот. Разумеется, хозяина «нет дома».

И вот мы спускались по лестнице. Хлебников шагал весь съезжившись. И вдруг на лбу его что-то вздрогнуло.

– Я понял, – сообщил он, обернувшись.

И высоким, отрывистым говорком, словно ставя между словами многоточья, он объяснил, что это судьба. «Вермель, Мель-вер. Что можно ожидать от человека, на котором стоит такой знак. Мель, подстерегающая веру».

Хлебников сам улыбался находке. Но для него она не была шуткой или каламбуром. Нет, это был знак: тайный язык слова.

Он верил, что когда-то, очевидно, до вавилонского столпотворения, язык был на земле один. И поверив в это, шел назад, от русского языка к забытому – «всемирному», без каких-либо научных знаний, исключительно путем догадок и поисков, на ощупь, в полной темноте. Наука его оттолкнула бы, но он и не искал у нее помощи, – да и какое тут возможно было бы сотрудничество, если от безумных размышлений относительно «объемного, охватывающего» значения буквы «ч» Хлебников сразу переходил к вычислениям и геометрическим схемам, где изображена была связь крещения Руси с татарским нашествием и петровской реформой.

Все это, конечно, исчезнет бесследно: и теории, и выкладки, и домыслы. Что останется? Стихи, в которых мелькают необыкновенно чистые словесные сочетания, купленные, правда, слишком дорогой ценой. Останется легенда о чуде, молчальнике, вечном страннике, мечтателе, «кретине и гении». Кстати, по поводу гениальности: приписывали ее Хлебникову не только друзья, пораженные его внезапными изречениями или догадками. Кое-где, кое в чем необычайность дара действительно заметна в стихах, – как, например, в тех ранних хлебниковских строчках, которые когда-то с упоением и восхищением повторял Федор Сологуб:

*Нет уже юноши, нет уже нашего
Сероглазого короля беседы за ужином.
Поймите, он дорог нам, поймите, он нужен нам!*

Тут Хлебников, может быть, изменяет сам себе, но и обещает больше, чем дал.

**Стихи: Бор. Божнев. «Silentium sociologicum». – С. Барт.
«Душа в иносказании». – В. Мамченко. «Тяжелые
птицы». – З. Шаховская. «Дорога». – Вера Булич.
«Маятник». – Ек. Таубер. «Одиночество». – Лев
савинков. «Аванпост». – Н. Светлов. «Сторукая»**

Восемь или десять названий. А список можно было бы и продолжить: передо мной целая стопка тоненьких стихотворных сборников, накопившихся за полгода.

Перелистываю их – и не могу отделаться от двойственного чувства, переходящего порой в открытое смущение.

С одной стороны, это ведь, все-таки, русская поэзия. Есть сборники разного уровня, разного качества, от совершенно беспомощных до умелых, более или менее талантливых и, так сказать, «интересных». О поэзии у нас мало пишут, ей уделяют мало внимания. Между тем ее роль в русской литературе огромна, – и нельзя быть уверенным, что в будущем положение изменится. Допустим даже, что из тех сборников, которые вышли в последние месяцы, ни один в будущее не перейдет, не запомнится, не останется: все-таки, внимание к ним необходимо, ибо на этой почве, в этой атмосфере должны расцвести те настоящие «цветы поэзии», о которых уже не будет и спора. В одиночестве они зачахли бы на корню. Воздух поэтического соревнования, стихотворной культуры нужен им, как росткам нужны парники.

С другой стороны... с другой стороны, дело осложняется и ухудшается: необходимо внимание, господа! Но к чему внимание? Внимания можно требовать от людей только к тому, что имеет какое-то, пусть самое скромное, самое проблематическое *общественное значение*. Но когда, раскрывая сборник молодого поэта – да останется имя его *odiosum*, – мы узнаем, что

Эти губы – поэма...

и дальше, что он любит ими «как тать» («тать», разумеется, а не вор, – ведь иначе что же было бы с рифмой?), – когда молодой поэт, налюбовавшись этими прекрасными губами, публично обращается к Богу с просьбой, чтобы Тот дал ему «опьянение восторга», но спас его от «скуки пресыщения», тогда вопрос о внимании становится не совсем ясным. В конце концов каждый может выпустить сборник стихов, поставив на обложке марку несуществующего издательства и даже предупредив, что «все права сохранены за автором». Никаких предварительных цензур и просмотров нет – нужно для издания лишь наличие того поэтического зуда, о котором когда-то красноречиво рассказал Кантемир, да несколько сот франков: плата за право называться поэтом. Книга вышла, – и автор требует внимания. Если отзывов нет, он удивляется, раздражается, негодует. Пишет критикам сердитые или жалостные письма и при всяком удобном случае вслух предается язвительным размышлениям о пренебрежении к истинному творчеству, о бойкоте молодых, о засилии кучки писателей, занявших лучшие места и никого больше в литературу не пускающих. Но почему следует всяким стихам уделять внимание? Действительно ли должен критик требовать от читателей времени, а от печати места на разбор того, что ему самому, по совести, представляется чепухой? Отчего, словом, превращение вздорной или ничтожной рукописи во вздорный или ничтожный печатный сборник есть факт общественного значения, анализу которого следует уделить хотя бы несколько строк?

Если бы границу между «чепухой» и «не-чепухой» можно было бы провести твердо и резко, затруднений больших не было бы. Но эта граница в поэзии зыбка и извилиста. Иногда за совершенно неуклюжими виршами смутно чувствуется все-таки биение живого сердца или

догадки встревоженного ума, и порой, наоборот, строфы гладкие и сравнительно искусные обличают лишь то, что автору решительно нечего сказать.

Критики толкуют о стихах второго, «гладко-пустого типа» чаще, нежели о первых, косноязычных, но, по существу, ни о тех, ни о других говорить нет оснований. Повторяю, каждый волен писать и печатать, что ему угодно, но до этого никому нет дела, поскольку в книге отсутствует творчество. С чем вы идете в мир, что вы несете? – хочется спросить каждого «поэта», выпускающего новую книгу. Ответ слышен лишь в редких, редчайших случаях – и, значит, только в редких, редчайших случаях перед нами действительно факт «общественного значения», факт обогащения и усложнения нашего сознания новыми темами, новыми звуками, новым представлением о жизни. Однако если только ими ограничить разборы, останется замолчанным и незамеченным то, как и откуда они возникли, в какой обстановке, в каком окружении. Исчезнет атмосфера, оскудеет почва, исчезнут «парники»... И приходится выбирать в текущей «продукции» то, что эту атмосферу создает: выбирать, разбирать, искать, говорить, толковать только ради целого, ради русской поэзии вообще, радуясь, когда в этой черновой работе попадется хоть что-нибудь написанное «начисто»: ясное слово, отчетливая нота, убедительно переданное видение или понятие о мире.

Этих вспышек довольно много, например, у Божнева. Его поэму «Silentium» нельзя отнести ни к жанру бесплодно-ловкого версификаторства, ни тем более к разряду дилетантски-беспечных личных документов. Божнев – один из искусных эмигрантских стихотворцев. Только искусство его какое-то архаическое, сухое, насквозь книжное, подчеркнуто-литературное, никуда не ведущее. Он, видимо, усердно читал Боратынского и Тютчева, он многое понял, многому научился – у Боратынского в особенности... Но ученик остался на девять десятых учеником, ибо мало что прибавил к унаследованному богатству, оказался не в силах преобразить его. Слово «творчество» применимо к стихам Божнева лишь с оговоркой: это большей частью умные, изощренные литературные упражнения, едва ли это творчество. Если искать подтверждения такому взгляду на Божнева, естественнее всего было бы указать на непреодолимую невнятицу, которая царит в его поэме, – невнятицу, вызванную нагромождением слишком многозначительных слов, непрерывным напряжением тона, отсутствием теней, отсутствием свободы и простоты. Местами кажется, что это пародия на Боратынского – до того манера его (постоянная «сгущенность» стиля и речи, особенно заметная, по сравнению с пушкинским стилем) у Божнева утрирована. Но в «Silentium» то тут, то там есть взлеты, и дойдя до них, настораживаешься и прислушиваешься к подлинному поэтическому голосу – как, например, к словам «Царицы песни»:

Так это я была весь тот костер,
Что только часть мне полночь отразила.
И утихал глубокоумный спор,
Когда мое безумье говорило...
Мой женский голос был почти мужским,
И меж землей и небом расстоянье
Я пролетала голосом своим
Почти на крыльях на почти свиданье.
Почти, почти встречались мы с тобой,
Лицом к лицу, кольцом к кольцу, к колечку,
Опьянены серебристою пальбой
Шампанского златистой осечкой...

У Барта, в сборнике «Душа в иносказаньи», есть то, что можно было бы назвать лирическим содержанием. Ему есть о чем писать. Стихи его даже как будто изнемогают под напо-

ром всего того, что поэт хотел бы в них вложить, но остаются все-таки живыми. Среди книг последнего времени это одна из тех, которые действительно что-то «обещают», – хотя автору и надо еще много поработать (в особенности над русским языком) и от многого отделаться. Но работа, вероятно, будет плодотворной. К Барту уже и теперь довольно часто приходят слова, которых никак не ждешь и которые сразу принимаешь как нужные, верные, незаменимые.

Приблизительно то же скажу и о «Тяжелых птицах» Мамченко, с той только разницей, что у Мамченко духовная энергия еще более несомненна, а языковые препятствия, ей поставленные, еще более очевидны. Книга может взволновать, но книгу эту невозможно вполне понять, она похожа на какое-то трагическое мычание, и если гумилевское определение поэзии как «высокого косноязычья» хотелось бы к кому-нибудь отнести, то для стихов Мамченко оно как будто и создано. В тысячу раз предпочтительнее, конечно, такая поэзия всякого рода элегантным мадригалам на мистические темы, но как все-таки хочется взять поэта за плечи, встряхнуть, расшевелить, спросить: о чем? о ком? куда? для чего? что?.. Дело безнадежное, впрочем: он не ответит, он сам ничего не знает, кроме того, что написал. Он повторит, может быть, только те восемь строк, которыми оканчивается его сборник:

*До гроба быть верным, как лебедь, —
Ты слышишь ли, память? О Боге:
Жили два ангела в небе
И вдруг заблудились в дороге.
Не хочешь, не хочешь. – Поручкой
Ключ от скрытого горя:
Жил старик со старухой
У самого синего моря.*

Очень стройны и изящны, хотя и бледноваты, стихи Екатерины Таубер; чуть-чуть острее и живее стихи Веры Булич. Как водится, обе поэтессы околдованы Ахматовой и делают усилия от ее власти избавиться, что, правду сказать, удается Таубер чаще, нежели Булич:

*Сказать ему: ты измучил!
Будет так мало,
Может быть, это и лучше,
Что я ничего не сказала?*

Это не подражание, это не продолжение, это, собственно говоря, плагиат.

Странное впечатление производит «Аванпост» Льва Савинкова. Ищешь на обложке пометку «Москва», приблизительно 1925–26 гг., а видишь: Париж, 1936.

*Слушайте наш шаг —
Это молодость мира меряет,
Трепет ветер высоко флаг
Нашей песни на юности рее.*

*Слушай, земля! Сегодня
Мы справляем твои именины;
От сегодняшней скорби сходни
Мы в грядущее правду кинем.*

Стихи не Бог вещь какие. Но уж так много наши поэты пишут о своих утонченных, умирающих, меркнущих, тоскующих душах, что эту задорную и полную всяких страшных выкриков книжку перелистываешь с невольным сочувствием. В качестве творческого принципа это щеголяние своей грубоватой беззаботностью, право, не хуже, чем рисовка декадентским непониманием, а верить вполне нельзя ни тому, ни другому. Как поэт, Савинков еще не родился, или находится в маяковско-есенинских пеленках. Любопытно, что на руки от одного восприимчивника к другому, при всем их различии, он переходит с одинаковым удовольствием. Будущее покажет, что представляет Савинков сам собой и велико ли его дарование. А пока отметим с удовольствием и приветом образ подлинной молодости в поэзии, то именно, чем эмигрантская словесность беднее всего.

Зинаида Шаховская, наоборот, типичная, характерная эмигрантка, прекрасно усвоившая общепарижский поэтический стиль. Немного иронии, немного грусти, недомолвки, намеки, остановки именно там, где ждешь развития темы: рецепт знаком. Но пользуется им Шаховская с чутьем, находчивостью и вкусом.

Есть в ее «Дороге», между прочим, строки, отчасти объясняющие, почему в стихах молодых эмигрантских поэтов так редко упоминается имя, которое, казалось бы, должно все у них заполнить:

*О тебе кричать или молчать —
Верное отсутствует решение, И мое несправедное пенье
Будет наказанье ожидать.*

*О тебе кричать... (Тебя забыть).
Это все, что нам теперь осталось, И еще — осталась в сердце
жalousть, Позволяющая нам тебя любить.*

Конечно, здесь «ты» — Россия.

Перечитывая «Отчаяние»

О даровании Сирина – нет споров. Но все-таки в даровании этом что-то неблагополучно. Чем внимательнее вчитываешься, тем сильнее чувствуешь это.

Критики все на свете умеют объяснять. Объяснят они со временем и Сирин, конечно, и успешно докажут, что он, собственно говоря, по их образу и подобию создан, что он их стремлениям (или, лучше – «чаяниям») соответствует, что они его ждали и дождались, что по духу это «дитя эмиграции», певец такого-то начала, поэт другого. Объяснения уже и возникли... но как у Блока, в его знаменитом сопоставлении религиозно-философского собрания, на котором все «проклятые вопросы» были растолкованы, и черного неба по выходе из зала, неба, в котором все осталось таким же страшным и загадочным, как всегда, – так и с Сириным: возьмешь книжку, начнешь читать и видишь, что схема, только что казавшаяся приемлемой, существует «сама по себе», а сомнения или недоумения Германа или Цинцинната – тоже «сами по себе». И ничего общего между тем и другим нет. Предлагаемое толкование разумно и логично, а Сирин – нечто столь причудливое (опустошенное, насмешливое, свистящее, дикое, холодное), что о каких-либо соответствиях не приходится и говорить. С понятием эмиграции – иначе, с понятием отрыва, разрыва – он связан лишь в плоскости состояния. Но не в плоскости темы. А в творчестве важна именно тема, то есть преодоление состояния, победа над грустной и для всего вне-творческого безвыходно-верной марксистской формулой о бытии и сознании.

Для творчества показателен главным образом его строй, или, по-другому, – тон, звук, окраска, то, что выражает самую сущность поэтического замысла, то, чего автор не в силах ни придумать, ни подделать. Придумать фабулу можно ведь какую угодно, – как в стихах можно нагромоздить сколько угодно возвышенных мыслей и соображений без того, чтобы стихи стали поэзией: надо и в прозу вслушиваться, как все уже привыкли вслушиваться в стихи, не доверяя голословным притязаниям на те или иные чувства. В сиринской прозе – звук ветренный в дословном и переносном смысле этого слова, до каких-то отчетливо-хлестаковских ноток. Упоминание имени гоголевского героя здесь не случайно: ключ к Сирину – скорее всего у Гоголя, и если ему суждены какие-либо творческие катастрофы, то, вероятно, это будет случай гоголевского типа, основанный в сущности своей на жажде воплощения, тепла и жизни.

Кстати, о жизни. «Мертвые души» начинаются с неподражаемого, незабываемого разговора о колесе (какой гений Гоголь! Достаточно вспомнить несколько фраз его, и от силы впечатления, казалось бы, потерявшего уже всякую новизну, еще кружится голова... Какое колдовство! Какое невероятное искусство! И при этом, вопреки гению и мастерству, как все-таки все у него «мимо», почти ни к чему, почти впустую, – по сравнению с Пушкиным или Толстым!). Кажется, что ничего живее по манере и быть не может, чем эти полстранички, – и если таково начало, то дальше не будешь знать, куда и смотреть: ведь это только так, виньетка на обложке, намеренно однотонная и карикатурная, а живопись вступит в права позднее! Автору придется сделать лишь самое незначительное усилие, нажать «чуть-чуть». Но дальше автор нажимает не «чуть-чуть», а всюю, неистовствует, расточает неслыханную роскошь средств, – и все-таки жизнь уходит от него, как черепаха от Ахиллеса, и расстояние в какое-то неуловимое «чуть-чуть» остается. Порой думаешь даже, что он перечертил, переусердствовал, – иначе невозможно понять, почему у Собакевича или Ноздрева, освещенных лучами в тысячи, в десятки тысяч свечей, все-таки нет крови в жилах, как у малейшего из толстовских персонажей, еле-еле, вскользь намеченных! И все гоголевские люди таковы. У их создателя нет ощущения разницы между организмом и вещью – и как бы нет влаги в образах.

Впечатление, оставленное Сириным, приблизительно такое же, и пример Гоголя доказывает, что эта природная «сухость» может сочетаться с каким угодно талантом! Оставив «Отчаяние», где по самому замыслу все двоится и отбрасывает фантастически зловещие тени,

напомню те рассказы, которые Сирин читал на своем недавнем парижском вечере; в особенности – третий рассказ, о глухой, доброй, суетливой старухе, отправившейся в город за мелкими покупками и не знающей, что у нее убит сын... Рассказ восхитителен по точности и остроте деталей и доставляет почти физическое наслаждение ощущением творческой безошибочности, абсолютной уверенностью в этой безошибочности с первых же строк чтения! Эта несчастная простая женщина, эти друзья, стоваривающиеся, как бы получше предупредить мать о беде, и будто втайне радующиеся, что беда случилась не с ними; эти бессмысленные приготовления и хлопоты – все это, поистине, верх совершенства! Одно странно: всем любишь, но никого не жалеешь. В голову даже не приходит мысль о сочувствии, а когда соображаешь, что мысль эта могла бы явиться, она кажется совершенно неуместной. Конечно, я передаю сейчас воспоминание «субъективное» и витаю в области недоказуемого. Но не таково ли было впечатление и всего зала? Люди, о которых рассказал Сирин, очерчены с необычайной меткостью, но, как у Гоголя, им чего-то недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения, или, может быть, проще – души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной натуры, с безупречно разрисованных и остроумнейшим образом расставленных кукол, с какой-то идеальной магазинной витрины, но не с видения живого мира, где нет ни этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок.

Гоголь был писателем трагического склада, и если бы даже не существовало «Переписки с друзьями», можно было бы и по «Мертвым душам» догадаться, каким камнем лежало на нем его восприятие мира... Трагедий никому не следует желать, и, разумеется, дай Бог Сирину обойтись без них! Но удивительно все-таки, что камень для него обернулся перышком, пушинкой и что сочиняет он роман за романом, один другого страшнее и, поистине, «отчаяннее», с видимым удовольствием и без всякого, так сказать, внутреннего препятствия. Редкостная его плодовитость сама по себе законна и естественна, ибо «вынашивать» ему нечего и зерна его творчества ни в каких прорастаниях не нуждаются, но она опасна и подозрительна как признак, потому что доказывает удовлетворенность атмосферой, которой нельзя дышать. Считать Сирина, как это иногда делается, просто «виртуозом», техником, человеком, которому все равно что писать, лишь бы писать, – глубоко неправильно: нет, у него есть тема, но тема эта такова, что никого до добра не доведет. Неизвестно, как с ней справится, как разрешит ее автор «Отчаяния», если суждено ему в нашей литературе остаться чем-либо больше, нежели диковинным эпизодом.

Обезжизненная жизнь, мир, населенный «роботами», общее уравнение индивидуальностей по среднему образцу, отсутствие невзгод и радостей, усовершенствованный «муравейник», одним словом, довольно распространенное сейчас представление о будущем... Позвоительно было бы предположить поэтому, что Сирин одержим предчувствием такого бытия и заранее дает его облик, порой разрисовывая во всех подробностях, – как в «Приглашении на казнь». В таком случае «безумный» элемент его творчества оказался бы сразу заменен началом, наоборот, разумным, способным даже на исторические прогнозы. Но гипотеза маловероятна, потому что в творчестве Сирина можно при желании найти все что угодно, кроме одного: кроме вульгарности. Между тем все эти «кошмарные» картины будущего, с роботами, управляющими всевозможные функции, с людьми под номерками, с чувствами, разделенными на реестры и с регламентацией страстей, все эти ужасы прежде всего нестерпимо вульгарны и плоски, будто рассчитаны на потребителей, которые в поисках острых ощущений ничем не брезгают! Метерлинковский «термитизм» любопытен, как сказка, но до крайности неубедителен, если претендует на пророчество. *Se n'est pas serieux*, – хочется сказать! Откуда, как, почему мир придет к такому состоянию и где в нашем существовании основание для подобных утверждений? Неужели уравнительные веяния, действительно увеличившиеся в последние десятилетия, по оценке самих же врагов всякой однородности так сильны, что должны без остатка уничтожить многовековое, могучее, вечно обновляющееся разнообразие мира? Неужели наши

личные, на протяжении одной личной жизни сложившиеся опасения можно распространить на судьбы всего человечества? Что за вздор, и какой, повторяю, плоский вздор! Оставим его сочинителям романов-утопий, издающихся в виде приложений к грошовым популярно-научным журналам, но не будем заподозривать в таких замыслах истинного художника, Сирина.

О чем же тогда он пишет? Боюсь, что дело гораздо хуже, чем если бы речь шла о водворении ультра-коммунистических порядков в каком-нибудь, и что, не произнося ее имени, Сирин все ближе и ближе подходит к теме действительно ужасной – к смерти... Без возмущения, протеста и содрогания, как у Толстого, без декоративно-сладостных безнадежных мечтаний, как у Тургенева в «Кларе Милич», а с непонятным и невероятным ощущением «рыбы в воде»... Тема смерти была темой многих великих и величайших поэтов, но были эти поэты великими только потому, что стремились к ее преодолению или хотя бы бились головой о стену, ища освобождения и выхода. Тут же перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли уже так глубоко, что оживление едва ли возможно. Будто пейзаж на луне. И тот, кто нас туда приглашает, не только сохраняет полное спокойствие, но и расточает все чары своего необыкновенного дарования, чтобы переход совершился безболезненно. Конечно, «переход» надо здесь понимать фигурально, только как приобщение к духовному состоянию, перед лицом которого даже соломоновская суета сует покажется проявлением юношеского кипучего энтузиазма.

Еще одно замечание в подтверждение тех же мыслей: если эрос – в высшем, очищенном смысле слова – есть основа и оправдание всякого творчества, то анти-эротизм, замыкание Сирина в самом себе, безысходность его тоже наводят на тревожные догадки. Ему будто ни до чего нет дела. Он сам себя питает, сам в себя обращен. Он, скорее, бредит, чем думает; скорее, видит сны, чем вглядывается в то, что его окружает... Легко было бы принять одну из готовых, всем доступных, наставительных поз и преподать стереотипный совет: ну, скажем, побольше любви или побольше работы над собой! Но советы не доходят до адресатов, а до такого адресата, как Сирин, тем более. Он на очень страшном пути, а помочь себе может только сам, если хочет этого... Отчаянием все-таки жить нельзя, и даже в изощреннейшей литературе нет от него убежища.

«Современные записки», кн. 60-Я. Часть литературная

Шестидесятая книга.

О «Современных записках» все уже было сказано, и сказано не раз: если бы вновь предаться размышлениям о «культурной роли», о «продолжении традиций», о «верности долгу», пришлось бы повторить то, что каждый с полуслова знает. Но нельзя все-таки пропустить цифру «шестьдесят» на обложке, ничем ее не отметить.

Русской эмиграции пришлось на недолгом своем веку выслушать много горьких обличений. О том, что доходит оттуда, из России, не стоит говорить: речи официальные известны заранее и значения не имеют, а о неофициальных думах мы можем только гадать и догадываться. Но в добровольных энтузиастах-прокурорах нет недостатка и здесь, в нашей собственной среде. Насколько, в чем и с какой точки зрения они правы – вопрос сложный, решить который следует предоставить «будущему историку». Можно, однако, надеяться, что он, этот «историк», окажется не вполне согласен со здешними присяжными обличителями, да, кстати, и поставит под сомнение уместность и внутреннюю оправданность странного их рвения. Наша эмиграция – не какое-нибудь чудо, конечно. У нее много пороков, – кто это отрицает? Но кое-что она все-таки сделала и делает до сих пор и все-таки проявила и проявляет до сих пор больше духовной стойкости и силы, чем можно было ждать... Зазнайство, бахвальство эмиграции было бы ужасно. Но втаптывание ее в грязь (притом радостное, счастливое, с приятной улыбкой на лице) еще более ужасно по слепой жестокости к тем, кто здесь в небывало трудных условиях поддерживает понятие творчества. Помимо того, оно несправедливо – и вот это-то и доказывает цифра «шестьдесят» на обложке «Современных записок». Каждому из нас приходилось, может быть, мысленно спорить с редакцией журнала, сетовать на то, досадовать на это, но каждый, из простой добросовестности, должен признать, что это один из лучших журналов за все время существования русской печати. Не может быть разногласий на этот счет. И дело тут вовсе не в качестве отдельных вещей, помещенных в журнале, а в общем его духе, в общем тоне – широком, свободном и достойном. Много изменилось в «Современных записках» за время их существования. Но этот их признак остался.

Изменился, например, список имен: меньше «маститых», больше молодых. Не думаю, чтобы произошло это в результате той воображаемой борьбы, о которой в последнее время было столько разговоров. Медленное, постепенное обновление состава участников журнала неизбежно, естественно и законно.

Из «маститых» в новой книжке «Современных записок» – один Борис Зайцев, давший прелестный отрывок из романа, озаглавленный «Людиново».

Помещичья, дворянская литература? Да, пожалуй. Картина исчезнувшего, умершего быта? Да. Воспоминания о том, что было и не вернется? Да. Да. Да!.. Но не все ли это равно, если художник не в силах сквозь прошлое говорить о настоящем, о постоянном, если он взлетает над этой усадебной лирикой и оживает в ней настолько, что находит язык, всем понятный, для всех убедительный? Не так давно в советской печати была помещена заметка какой-то комсомолки-текстильщицы о том, что ей не по душе новая беллетристика, а вот «Анну Каренину» она читала со слезами, «волнуясь и мучаясь за нее». Комментариев московские газеты не дали. А ведь если это правда, если таких комсомолок много, если признание одной из них характерно для всех, то для нас это торжество из торжеств, ибо доказывает то самое, что мы (обобщая здесь «мы», конечно, до общей противокommунистической позиции в представлениях о культуре и творчестве) утверждаем как важнейшее свое утверждение, а именно, что «человек не есть то, что он ест». Если Анна Каренина, барыня и белоручка, может оказаться сестрой по несчастью какой-нибудь фабричной работницы, да еще с «партийным стажем», то больше не о чем говорить, – и, кстати, тот вопрос, который с язвительной прозорливостью

был поднят Жюльеном Бенда на прошлогоднем парижском конгрессе «по защите культуры», вопрос о пределах влияния труда на психику и о том, навеки ли веков написана «Федра» или предназначена только для скучающих, с жиру бесящихся бездельников, вопрос этот оказывается разрешенным! Не буду увлекаться и отвлекаться – тема огромная – и вернусь к Зайцеву. В «Людинове» он рассказывает о радостях и тревогах десятилетнего мальчика, о переезде его с родителями из одного поселка в другой, о той тихой, мирной и скромно-привольной жизни, какую вели в России, до «страшных лет» ее, многие семьи со средним достатком и средним общественным положением. Патриархальное чувство благополучия разлито во всем повествовании, несмотря на то что уже начинаются поджоги, идет смутное, глухое брожение, и вообще вспыхивают «зарницы», предвестницы будущих гроз... Казалось бы, все это – дело далекое. Зайцев несколько не стилизует истории под современность, напротив, он восстанавливает прошлое во всем бытовом своеобразии, не обеляя и не очерняя его. Но этот рассказ о детстве так правдив и тонок, что временные и пространственные препятствия исчезают, и все то, о чем говорит и думает маленький Глеб, становится подлинной реальностью. Судя по напечатанным главам, роман должен стать одной из лучших вещей Зайцева. Этот прирожденный акварелист иногда насиловал себя, – или уходил в такие области, где его чистый и хрупкий дар начинал тускнеть. Здесь, в «Людинове», ему все соответствует, и мир, воспринятый сквозь «дымку» детского, непрерывного, мечтательно-восторженного удивления, передан с пленительной точностью, с неподдельным поэтическим чувством. Даже тысячу раз использованное положение – догадки ребенка о розни между отцом и матерью – Зайцев сумел разработать так, будто мы сталкиваемся с этой драмой в первый раз.

Н. Берберова гораздо сильнее, нежели Зайцев, озабочена формальной стороной творчества, и по-своему права: каждое поколение ищет новизны – и прежде всего новизны выражения. В этом отношении наши молодые писатели во всяком случае консервативнее, чем были их непосредственные предшественники, и тем не приходится досадовать на них за отступничество, сравнительно робкое и осторожное.

Если бы искать, кто оказал на Берберову непосредственное влияние, надо было бы назвать два имени, сопоставление которых само по себе парадоксально: Достоевский и Сиринов. Конечно, я не сравниваю эти два имени, что было бы до последней степени нелепо, не привожу никаких параллелей, а только называю писателей, которых Берберова, по-видимому, читала особенно внимательно. Влияние Достоевского сильнее внутренне и сказывается в постоянно-катастрофической атмосфере берберовских повестей и романов, легко поддающихся драматической «инсценировке», влияние Сирина более поверхностно и заметно скорее всего в словесном составе фразы, в ритме ее, правда, чуть-чуть хромающем, лишенном сириновской упругости, и летящей, взрывающейся стремительности. Вероятно, по существу, Берберова – писатель, глубоко чуждый Сиринову, и безотчетно она борется с его воздействием, не всегда будучи в силах противостоять ему. В «Книге о счастье» воздействие несомненно, и идет даже дальше ритмических и стилистических совпадений: юный Сам Адлер очень похож на маленького Лужина и так же, как сириновский герой, вносит во все повествование оттенок лунатизма, заставляя его из сна переходить в действительность, из действительности в сон. Но все, что окружает Сама, создано Берберовой вполне самостоятельно, и тут-то ее отталкивание от Сирина и обнаруживается. Она проще и страстнее, она – как бы это вернее сказать? – теплее... Ее манит то «райское», но по существу очень обычное, очень простое человеческое счастье, от которого сфинкс-Сиринов с равнодушным высокомерием отворачивается. Читая ее новую повесть, трудно не вспомнить две строчки только что скончавшегося Кузмина:

*Быть может, это не любовь,
Но так похоже на блаженство...*

Такое ощущение Сама, такое ощущение Веры: «быть может, это не любовь, но так похоже на блаженство»...

Любить по-настоящему им придется, может быть, позднее, но блаженство они потеряют навсегда. И невознаградимость потери есть именно то, что Берберовой удалось показать и передать с наибольшей силой: оттого эта реалистическая и психологическая повесть, со множеством повседневных и житейских подробностей, похожа, в сущности, на какую-то волшебную сказку для взрослых.

Небольшой рассказ Газданова «Освобождение» искусен и интересен. Представьте себе «Смерть Ивана Ильича», переделанную человеком, которому гораздо важнее изобразить этот печальный эпизод с максимальным техническим остроумием и беллетристической элегантностью, запечатлеть отчаяние человека перед фактом смерти – вот что такое газдановское «Освобождение»! Тема очень глубока и очень талантливо схвачена, талантливо намечена в нескончаемом и непрерывном жизненном потоке. Но разработка темы болезненно расходится с ее сущностью, и если бы существовал измерительный прибор для определения лжи и правдивости замысла, тут перед «Освобождением» стрелка его, мне кажется, дала бы показания неблагоприятные. Конечно, литература есть литература, а не собрание «человеческих документов» и не писание кровью, – все это так... Но когда в литературе слишком удачно и беспрепятственно разрешены слишком страшные догадки, удача скорее смущает, чем радует.

О Сирине мне совсем недавно пришлось писать. Отложу поэтому отзыв о «Приглашении на казнь» до другого раза. Вероятно, роман вскоре выйдет отдельным изданием и чтение «подряд», без перерыва, может сделать ясным в нем то, что казалось до сих пор не вполне понятным.

Как всегда, много стихов, и, как всегда, стихи в большинстве случаев хорошие. Скажу даже больше: все напечатанные в этой книжке стихотворения, если не одинаково хороши, то одинаково имеют право на существование. Оцуп зрелее и требовательнее к себе, чем другие (мне кажется только, что он стоит сейчас у «опасной черты», перед соблазном той простоты, которая по недоступности своей может обернуться манерностью, как едва-едва не случилось в его третьем стихотворении). Цветаева смелее, свободнее, порывистее... Но каждое из помещенных стихотворений, повторяю, достойно внимания. Штейгер за последнее время очень вырос, и от него, пожалуй, хотелось бы ждать чего-нибудь более острого и законченного, нежели бледноватый «Сентябрь», но и в этом стихотворении есть отличные строки, как есть они и в стихах Кельберина. По-своему любопытны «идейные», только, к сожалению, не совсем складные, стихи Иваска. Лирична и женственна Вера Булич. Что же касается Вл. Смоленского, то он, по обыкновению, эффектно-декоративен и декламативен, хотя в пафосе его есть все-таки искорка настоящего огня. Ему вредит многословие и привычка ходить на ходулях, но дарование его очевидно и несомненно. Он мог бы стать подлинным поэтом, если бы пожелал этого.

Среди целого ряда интересных и даже интереснейших статей (Иван Кологривов, «Княгиня Екатерина Ивановна Трубецкая»; П. Бицилли, «Заметки о Толстом» и др.) выделяется статья Газданова «О молодой эмигрантской литературе».

Основное ее положение – эмигрантской литературы не существует. Мнение это спорно, но мнения возможны всякие. Каждый волен утверждать то, что он считает правильным. Дело резко меняется, когда мы переходим к мотивировке и обоснованию этого мнения, тут Газданов, высказав несколько трюизмов и «общих мест», на трех страничках расправляется не только с эмигрантской литературой, но и с Буало, Руссо, Гоголем, Флобером и др. Тон авторитетный, и настроение самое приподнятое: именно та торжествующая улыбка, о которой речь была выше. Невозможно понять, что побудило редакцию серьезнейшего журнала поместить эту гимназическую писаревщину, и трудно поверить, что автор ее – тот же человек, который написал «Вечер у Клэр», «Путешествие» или хотя бы «Освобождение». Газданов вспоминает гого-

левскую «Переписку с друзьями», называя ее книгой «чрезвычайно спорной, мягко говоря». Назову его статью, «мягко говоря», наивной и легкомысленной. Если бы говорить не «мягко», то следовало бы сказать иначе.

«Ведьма» Тэффи. – «Неизданные стихотворения» В. Брюсова»

Приятно побеседовать с умным человеком: приятно раскрыть книгу Тэффи.

Бывают люди, способные к довольно сложному отвлеченному мышлению, к анализу научных идей, к тонкой оценке чужого творчества, – и притом все-таки, несомненно, ограниченные... Кто таких людей не встречал? Их отличительный признак – в отсутствии непосредственного чутья, в понимании всего лишь «из вторых рук». Они прозорливы над печатной страницей, но если то же самое, о чем на этих страницах рассказано, увидели бы в действительности, то преспокойно прошли бы мимо. С ними мучительно говорить о чем либо, кроме литературы, потому что все их замечания в таком случае – невпопад, все их догадки – мимо. Кто этих людей не встречал? Бесспорно, они и в своей области не более чем «полезности», – и, конечно, подлинный ученый, подлинный писатель, мыслитель, одним словом – творец, должен обладать и даром общего ясновидения (не надо смешивать обычной, неустранимой рассеянности напряженно-думающих людей со слепотой!). Но все же их мозг работает, – только бы пища, предложенная ему, была уже чуть-чуть разжевана.

Вспомнился мне этот тип людей над книгой Тэффи по контрасту, – и вспомнились вместе с тем слова из дневника Андре Жида: «Toujours j'ai plus aimé la vie que les livres». При всем различии их писательского облика, при всей условности оттенка, приданного Жидом его замечанию, вот лучший эпитафия для сочинений Тэффи! И, пожалуй, лучшая ее характеристика.

Острие андре-жидовского признания направлено вовсе не против книг, а против «книжности»: большая разница! Книга, в идеальном смысле, не противоположна и не враждебна жизни, она ее продолжает, развивает, даже завершает, – иначе мы неизбежно свели бы понятие бытия к одному только физиологическому процессу. Но «книжность» есть как бы предпочтение чернил и типографской краски – крови... А во всем, что пишет Тэффи, важно и интересно именно страстное внимание к реальному содержанию повседневности, острый слух, безошибочный взгляд, непогрешимое чутье. Тэффи умна перед всем, что символически можно было бы назвать желтыми пеленками Наташи Ростовской. И тут мы чувствуем ее самостоятельность, потому что в этих дебрях нет никаких проводников для традиций, и надо все оценивать, схватывать, определять на свой риск и страх. Из ее наблюдений, из ее опыта другие позднее делают выводы, извлекут «общие мысли», – ей этим некогда заниматься, она знает, что для этой роли всегда найдутся исполнители. Тэффи не взвизгивает в чистейшие сферы проясненного, освобожденного духовного творчества, туда, где «книги» сияют вечным светом, но зато у нее под ногами настоящая, живая, влажная, таинственная наша земля, а не груды кем-то исписанной бумаги. Скажу проще: она умна как женщина, типично по-женски. Но в женских сознаниях есть по крайней мере то преимущество, что они или действительно пронизательны, или откровенно ничтожны, – а умов промежуточных, квази-творческих, ложно-вдохновенных, и мозгов, будто обложенных густой ватой, среди них не бывает. Оттого и удовольствие читать Тэффи: с первых страниц удивляешься и радуешься, как будто глядя на то, что знакомо уже давно, но лишь сейчас, в данную минуту, сверкнуло новой краской и открылось с новой стороны. Мелочи, мелочи, мелочи. Но каждая мелочь связана с тем, что никак уж мелким не назовешь, и одно дополняет другое, сливаясь в единую картину, с глубоким, теряющимся в потемках фоном.

В сборник «Ведьма» вошло четырнадцать небольших рассказов. Все они с «чертовщиной». Нелегко догадаться, что фантастику эту не следует принимать всерьез и что, когда Тэффи говорит о домовых и леших, у нее не сходит с лица ироническая усмешка. Порой усмешка уступает место хохоту, как, например, в уморительном рассказе о бане, – однако редко: Тэффи предоставляет читателю смеяться, а сама невозмутима. Тут беспорядочную расстановку сту-

льев в столовой хозяева приписали вмешательству нечистого, там приняли горничную за водяного – случаи разные, конец почти всюду один. И всюду мелькают люди, зарисованные мастерской и легкой рукой в двух-трех штрихах, к которым нечего и добавить.

Общее впечатление все-таки грустное, но это и облагораживает сборник, как и вообще все писания Тэффи. Давно уже смех «сам по себе», раскатистый, «здоровенный», жирный, самодовольный, стал невыносим, – а в русской литературе он и никогда не был выносим, потому, вероятно, что тон нашему смеху дал Гоголь (по-моему, невыносим был Аверченко – говорю это мимоходом, зная, что остаюсь «при особом мнении»; и, наоборот, прелестна и подлинно-поэтична улыбка Зощенко – в лучших его вещах). Тэффи же за последнее время смеется как-то уж совсем нервно, с перебоями и такими отступлениями, в которых тоска вытесняет все. Достаточно прочесть начало первого рассказа в новой ее книге – это описание провинциального городка ночью, с цесаркой, плачущей о зарезанном самце, – чтобы убедиться, как мало расположен автор веселиться. «Привычка – вторая натура»: автор смеется, но похоже на то, что смеяться он устал.

Если я начал с замечания, что чтение Тэффи – беседа с умным человеком, то добавлю: с умным и очень усталым человеком. С таким, который втайне думает, кажется, что все идет к черту, что ничему помочь нельзя, что жизнь жестока, груба и страшна, а людям нужнее всего жалость. Отсюда недалеко и до «неба в алмазах» с обещанием отдыха. Тэффи этого не договаривает, вероятно, потому, что сейчас как-то неловко такие слова произносить, – да они и не прозвучат, как надо. Ей ближе брюсовское: «сами все знаем, молчи». Или афоризм современного остролова: «Если надо объяснять, то не надо объяснять».

* * *

О Брюсове.

После смерти поэта вышло уже три издания его сочинений – с огромным количеством неопубликованных стихотворений. Только что появился в Москве новый сборник в целых пятисот страниц, содержащий неизданные, почти никому неизвестные стихи Брюсова. И это еще не все. В рукописи осталось около тысячи стихотворений, несколько драм, роман, две большие поэмы, целый ряд рассказов. Какая плодовитость! Недаром Брюсов незадолго до смерти утверждал, что «потрудились честно и упрекнуть себя ни в чем не может». Просматривая новую книгу его стихов, невольно испытываешь сомнения: не было ли в этой плодовитости доли графомании? Замечу, что я ни в малейшей степени не разделяю мнения, будто Брюсов не был даровит, – я считаю, что при внимании и чутье к самой плоти, к словесному составу стихов, стоять на этой точке зрения невозможно. Айхенвальд был глубоко не прав. У Брюсова отрицать можно все, что угодно, кроме большого, сильного таланта, а талант этот сказался в первых же его опытах, даже в таких всероссийски осмеянных строфах, как:

*Тень несозданных созданий
Кольхается во сне...*

– строфах, где чудесный ритм придает причудливым образам сходство с заклинанием. Брюсов – подлинно «Божьей милостью поэт». Но если даже гении стихотворной речи – в особенности лирики – «держатся», в сущности, на нескольких десятках неповторимых вещей (в лучшем случае на нескольких десятках, а бывает, что и пять-шесть строк обеспечивают бессмертие), которые нельзя забыть, и в полном собрании сочинений только эти редкие «перлы» действительно сияют каким-то горчим и щедрым светом, если даже с Тютчевым, и с Лермонтовым, и с Некрасовым это было так, если даже Пушкин, даже Пушкин не исключение из этого правила, то что же говорить о Брюсове! Конечно, дать одни только шедевры невозможно:

нужно окружение, обстановка, в которой внезапно и неожиданно расцвели бы эти «цветы вдохновения». Но у Брюсова окружение разросло до неслыханных размеров, – и он оказался не в состоянии оживить его. Брюсовские тома хочется потрясти, как трясут книгу, в которой затерялся вложенный нужный листок: то тут, то там из них выпали бы страницы с первоклассными, прелестными стихотворениями. Правда, немного. Если даже не быть чересчур строгим и не отбирать, так сказать, «для вечности», наберется небольшой, довольно тощий сборник. А Брюсов ведь исписал тысячи и тысячи листов, притом далеко не всегда в той откровенно-рассудочной манере, которая для него считается характерной, а симулируя исступленную страсть, пламенный пафос, высокое историческое прозрение или пророческую лихорадку. Чего-чего только нет, хотя бы в этой его новой, посмертной книге! Обращение к каким-то сомнительным «малюточкам» и не по возрасту бойким «девочкам тринадцати лет», самовлюбленные самопревозношения характера то литературного, то эротического, надменные споры с современниками, гимны в честь древних цариц и богинь рядом с реквиемом на смерть Ленина, воспоминания об Атлантиде рядом с перепевами гренландской (даже гренландской) поэзии, призывы к России, к будущему, к марсианам, к Господу Богу и прочее, и прочее, и прочее. Гумилев как-то смеялся, что если сегодня назвать при Брюсове имя какого-нибудь неизвестного ему средневекового рыцаря, завтра будет у него готова ода или поэма в честь этого воителя... Шутка недалеко от истины. И это-то именно и наводит на догадки: не таились ли у этого человека «две души в одной груди», одна душа поэта, другая – графомана? Правда, Брюсов считал себя поэтическим культуртрегером, видел свое призвание в восстановлении престижа русской поэзии, вообще боролся за стихи, – но все-таки объяснить, зачем он перекладывал в размеренные строки и строфы все, что бы ни пришло ему в голову, трудно.

Какие стихи включены в новый сборник? Не только те, которые были забракованы поэтом, но и такие, которые он не успел обнародовать и предназначал для новых изданий прежних своих книг. Справедливость требует признать, что есть в числе неизвестных нам вещей создания, вполне достойные Брюсова. Например, «Свет и тьма»:

*Есть поразительная белизнь
Снегов в вечерний час, и есть
В их белизне – святая смелость,
Земле непокоренной весть.*

*Пусть тьма близка, и закатилось
Нагое солнце за рубеж:
Его сиянье только снилось,
Но небо то ж, и дали те ж.*

*И звезды пусть во тьме возникнут
И с изогнутой высоты
Земле свои приветы крикнут:
Они растут, как мечты.*

*Но свет первее солнц и мира,
Свет все – что есть, бессветья нет,
А тьма лишь царская порфира,
В которой выступает свет.*

Стихи помечены 1904 годом, когда эта четкость, стройность и точность, эти неожиданные перебои ритма еще действовали магически. Будь они в свое время напечатаны, их все бы

повторяли с почтительным и восторженным удивлением, как повторяли стихи из «Венка» или «Всех напевов».

<<Пятеро>> В. Жаботинского. – <<Похищение Европы>> К. Федина>

Прошу читателя простить меня, что начинаю с личного признания: я никогда не был в Одессе... Передо мной лежит новая книга В. Жаботинского «Пятеро». Перелистывая и читая ее, чувствую, что вполне ее оценить, уловить ее «колорит», ее «аромат» – не могу. Она – о том, чего я не видел, и обращена к людям, которые способны придти в мечтательное волнение, услышав одно только это слово: Одесса.

Nabent sua fata libelli, – и города тоже. В России было только два города, внушивших обитателям страстную, ревнивую влюбленность, доходящую порой до отказа допустить какие-либо сравнения: Петербург и Одесса. Москва – не в счет. Москву любили все, а у прирожденных, коренных москвичей привязанность к своему городу, как бы крепка она ни была, лишена того восторженного романтизма, который характерен для петербуржцев и одесситов. Москва-«матушка», белокаменная, тяжелая, сытая, дородная, к ней отношение сыновнее, лишенное лихорадки и страсти. А петербуржцы и одесситы именно влюблены в свои города, – и особенно теперь: влюблены в воспоминания. Поговорите с петербуржцем о белых ночах, о весенних прозрачно-зеленоватых холодных закатах там, высоко, над Адмиралтейством, о Невском в ранние зимние сумерки, когда внезапно вспыхивают ряды фонарей, – поговорите и убедитесь, что для него это разговор о первой его любви. Он не сумеет, пожалуй, объяснить, что было в Петербурге единственного, неповторимого, на всю жизнь пронзившего сердце, но если вы усомнитесь в этой единственности, – посмотрит на вас с пренебрежительной жалостью.

У одесситов, может быть, меньше склонности к поэтически-мистическим ноткам в воспоминаниях, – у них не было «Медного всадника», «Пиковой дамы», Достоевского, да и юг, «роскошный» юг не располагает к мистике. Но одержимость та же. Для того, кто в Одессе не был, такие имена, как Ланжерон, Малый Фонтан, Дерибасовская, – обычные слова. Для них – какие-то райские звуки, всей прелести которых вам не понять.

Книга Жаботинского пронизана этими звуками, а в последней главе она открыто переходит в гимн Одессе, тем более искренний и взволнованный, что далекий город сплетается в представлении автора с далекими годами юности, с тем безотчетным «счастьем жить», которое человек испытывает только в двадцать лет. В этой своей части «Пятеро» обращены главным образом к «любовникам Одессы» и на их страстную отзывчивость рассчитаны. Но дарование рассказчика так богато, и одушевление его так неподдельно, так заразительно, что история семьи Мильгром в конце концов захватывает всякого – независимо от той «кулер локаль», которой роман окрашен.

По Толстому, «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». У Мильгромов, казалось бы, все складывается на редкость удачно и благополучно. Старшая дочь Маруся хохочет, сводит с ума бесчисленных приятелей-студентов, ни о чем не задумывается и живет в какой-то непрерывной расточительности день за днем. Гимназист Сережа не отстаёт от нее в избытке жизненной силы. Анна Михайловна, мать их, не предчувствует будущих бед... Но участь ее – участь Ниобеи: дети гибнут один за другим бессмысленно и неожиданно, как будто жизнь вначале только для того подразнила недолгими радостями, чтобы тем тяжелее была за них расплата. Родителям остаются только слезы. Старик Мильгром не клянет судьбы, – житейская, повседневная мудрость подсказывает ему действительно мудрые слова. Он вспоминает Иова и говорит:

– Замечательная книга. Конечно, только теперь ее понимаешь, как следует. Главное в ней – это вот какой вопрос: если так случилось, что делать человеку – бунтовать, звать Бога на суд чести или вытянуться по-солдатски в струнку, руки по швам или под козырек, и гаркнуть на весь мир: рады стараться, ваше высокоблагородие? И вопрос, по-моему, тут разобран не с

точки зрения справедливости или кривды, а совсем иначе: с точки зрения гордости. Понимаете: что гордее – объявить восстание или под козырек? И вот здесь выходит так гордее – под козырек! Почему? Потому что ведь так: если ты бунтуешься, – значит, вышла бессмыслица, вроде как приехал биндюг с навозом и раздавил ни за что ни про что улитку или таракашку; значит, все твое страдание – так себе, случайная ерунда, и ты сам таракашка. Но если только Иов нашел в себе силу гаркнуть: «Рады стараться» (только это очень трудно; очень трудно), – тогда совсем другое дело. Тогда, значит, все идет по плану, никакого случайного биндюга не было. Все по плану: было сотворение мира, был потоп, ну и разрушение храма, крестовые походы, Ермак завоевал Сибирь, Бастилия и так далее, вся история, и в том числе несчастье в доме у господина Иова. Не биндюг, значит, а по плану; тоже нота в большой опере, – не такая важная нота, как Наполеон, но тоже нота, нарочно вписанная тем же самым Верди. Значит, вовсе ты не улитка, а ты – мученик оперы, без тебя хор был бы неполный, ты персона, сотрудник этого самого Господа, отдаешь честь под козырек не только ему, но и себе, т. е. все это здесь этими словами написано, но весь спор идет именно об этом. Замечательная книга!

За этими размышлениями чувствуются, конечно, мысли автора. Действительно он один из тех людей, которые, – как говорит у него Лика, сестра Маруси, – «белопамятны»: помнят только хорошее, видят только хорошее, и повторить горький пушкинский стих – «и от судеб защиты нет» – не согласны. От судеб защита есть. Да и судьбы не беспощадны, а милостивы.

Трудно было бы передать все картинное разнообразие «Пятерых». Жаботинский чрезвычайно щедрый писатель, все сыплется у него, «как из рога изобилия», и одной только вступительной сцены в театре, на премьере «Монны Ванны», достаточно было бы, чтобы оценить его живой, животрепещущий беллетристический талант. На каждой странице – замечание или наблюдение, которое хочется запомнить, острые зарисовки, верные и правдивые портреты. Одно только соображение «критического» порядка – Жаботинскому писание так легко дается, что иногда он этой легкости уступает и сбивается на фельетонный очерк. Поток слов, все слова своеобразны и уместны, все легки и талантливы, – но именно в избытке их тонет то незаменимое, единственно-нужное, безошибочно выверенное слово, которое ищет художник. Взгляд, видящий все, – но именно во «всем» исчезает единственно-нужная черта, от разбежавшихся глаз ускользает главное. Давно уже было сказано, что Моцарты в наши дни не должны бы пренебрегать опытом Сальери: иначе они изменяют тому, что есть в них самого моцартовского, – и за первоначальной буйной радостью бездумного творчества забывают иногда глубокую и тихую работу вдохновения. Кому много дано...

* * *

В любом из средних советских романов есть диалог, дающий всему повествованию тон, и – как говорят московские критики – «идейную направленность». Беседа идет о судьбах революции, о социализме, о пятилетке, о Марксе, о Сталине, о том, почему в СССР жить хорошо, а в Западной Европе жить плохо. Разговаривают большей частью два приятеля, один – склонный к скептицизму, другой – охваченный энтузиазмом, причем последнее слово, конечно, остается именно за энтузиастом. Иногда спорят люди разных поколений – отец и сын, например. Иногда какой-нибудь «победитель жизни» удостаивает своим вниманием бывшего человека и разворачивает перед ним головокругительную панораму светлого бесклассового будущего... Но, при вариантах в форме, беседа остается неизменно одной и той же, и авторское сочувствие всегда обеспечено тому из спорщиков, который выражает политически-благонадежные, благонамеренные взгляды.

К. Федин в своем «Похищении Европы» не нарушил этой традиции. В середине романа, как будто по счастливой для автора случайности, представители двух противоположных мировоззрений – концессионер Филипп Ван-Россум и некий Сергеич, социальная характеристика

которого дана в самом имени его, – оказываются соседями по купе. В дороге делать нечего, и беседа завязывается сама собой. Ван-Россум образован и неглуп, Сергеич простодушен, но надо ли указывать, что особенно остроумные и убедительные доводы находит именно он и что смущенному голландскому миллионеру приходится в конце концов умолкнуть? Этого мало. В роман включен в виде отдельной главы политический фельетон, принадлежащий главному герою Федина – журналисту Рогову. В фельетоне подробно и красноречиво излагается, чем новая Россия отличается от России старой и почему не может быть сомнений, что «мы начали писать новый том всемирной истории».

Если художник уверен в своих силах, если он действительно увлечен своим замыслом и, перевоплощаясь, живет в каждом из своих героев, едва ли нужны ему такие приемы. Он сумеет дать «направленность» и без идеологических иллюстраций, вдохнув ее во все повествование в целом. Федин – опытный, умный романист и не может этого не понимать. Но, по-видимому, писать «Похищение Европы» было ему очень и скучно, и на возможность неразрывно слить идею романа с его образами он не надеялся. Комментарии потребовались для того, чтобы избежать недоразумений в толковании.

Первый том «Похищения Европы» вышел года полтора тому назад, – и я тогда же о нем рассказывал. Напомню, что действие происходит за границей, сначала в Норвегии, затем в Голландии и Германии. В центре повествования – путешествующий советский журналист Рогов и голландец-лесопромышленник Филипп Ван-Россум. У лесопромышленника дела в России, где в качестве представителя фирмы находится его племянник: это дает Федину возможность связать в один узел две фабульные нити – русскую и чужеземную, советскую и буржуазную. Рогов встречает в Норвегии дочь Ван-Россума, Елену, и с первого взгляда в нее влюбляется. Сам не отдавая себе отчета в своих действиях, московский журналист отправляется в Голландию. Но Елену ему видеть больше не суждено. Елена умерла. Зато встречается он с женщиной, до странности ее напоминающей, и притом русской. Это жена того Ван-Россума, который работает в России, ее зовут Клавдия Андреевна. Нежность Рогова к Елене переходит на нее. Налаживается дружба, начинаются прогулки и разговоры. А в это время капиталистический мир трещит и разваливается, Ван-Россум терпит убытки и не знает, где найти выход из положения, шоферы бастуют, рабочие голодают, и в уютных гостиных благовоспитанные дамы говорят какие-то глупости, между тем как их мужья тревожно совещаются о мерах борьбы с советским дампингом.

Во втором томе романа мы переносимся в Россию, куда приезжает по делам Филипп Ван-Россум. Действия меньше, чем в первой части «Похищения Европы», – можно даже сказать, что действия совсем нет. Есть то, что Чехов – если не ошибаюсь – называл «толчеей». Рогов продолжает томиться о Клавдии Андреевне, у которой умирает муж. Филипп Ван-Россум наблюдает за ходом работ на концессии и ведет бесконечные беседы с диковинными для него советскими людьми. Автор обстоятельно обрисовывает каждого из своих персонажей – комсомольцев, комиссаров, рабочих, дает забавные и яркие бытовые сценки, искусно намечает общий фон повествования. Но от «Похищения Европы» все-таки веет мертвечиной, и если бы нужно было назвать книгу, написанную «в поте лица», лучший пример трудно было бы и сыскать.

Чем неудачу Федина объяснить? Прежде всего, мне кажется, представление о даровании этого писателя было с самого начала преувеличено. У Федина много достоинств: бесспорная грамотность, зоркость взгляда, тонкость письма, способность вынашивания и обдумывания, пренебрежение к моде на «темпы», которые, может быть, и необходимы при выдаче чугуна и стали, но бессмысленны в литературе. Федин – отличный «работник пера». Но и только. Творчество стоит ему, по-видимому, довольно большого труда. Затем – другая причина: Федин по природе своей – узкий писатель, узкий и, может быть, глубокий, но нимало не расположенный к росписи размашистых полотен с изображением стачки в Силезии, совещаний в Кремле и

борьбы концессионеров с рабочими. Его дело – человек «наедине с собой», и если бы в России сейчас можно было бы писать о тех человеческих драмах, которые начинаются и кончаются в четырех странах, Федин, вероятно, окреп и вырос бы. Ничего типично-советского, никаких революционных или нео-патриотических порывов у него нет. Никакого вкуса к экономическому строительству, никакой связи с «новым томом всемирной истории». Федин одинок, задумчив и грустен. Он насирует себя, вероятно, без всякого лукавства, без сделок с совестью, без лицемерия. Он действительно верит, что сейчас надо быть таким, каким он пытается быть, приносит себя в жертву «духу эпохи», о которой в Москве сложилось представление до крайности одностороннее, и притом незыблемое, как синайские заповеди, – но из усилий его мало что выходит. «Похищение Европы» – книга солидная, серьезная, обстоятельная, но настолько мучительно-бескрылая, что едва ли кого-нибудь она увлечет. Не помогут и агитационные диалоги. Слишком ясно, что в глубине души автору никакого дела нет до всего того, о чем он рассказывает, и что он чужд среде, которой пытается служить.

Московские дела

Факты всем известны, о них в последнее время было много толков, и едва ли надо обо всем этом вновь подробно рассказывать.

Молодой композитор Шостакович написал оперу «Леди Макбет Мценского уезда». По общему мнению, Шостакович – самый талантливый из новейших русских музыкантов, и в советской печати не раз появлялись восторженные, горделивые отзывы о нем. Не имеет в данном случае значения, учился он у Стравинского или у Шенберга, ближе ли к Прокофьеву, чем, скажем, к Гиндемиту, – важно то, что искусство Шостаковича современно по техническим приемам и на неподготовленный слух легко может показаться непонятным. Особенно с первого раза. Допускаем, что «Леди Макбет» – опера плохая, и что вообще репутация Шостаковича неосновательна: надо помнить, однако, что и подлинно-гениальные образцы творчества могут сначала вызвать одно только недоумение. Даже малые дети знают это. Редактору «Правды» музыка Шостаковича не понравилась. В газете была помещена статья под названием «Сумбур вместо музыки», и вслед за ней появилось еще несколько статей на ту общую тему, что пора покончить со всякими уродствами в литературе и искусстве, пора вернуться к простоте, ясности, здравому смыслу и писать так, чтобы понимание написанного не требовало никаких усилий.

Суждения «Правды» оспариванию не подлежат: это «центральный орган нашей партии», верховный авторитет по всем делам. Каждому известно, кто стоит за «Правдой» и к чему приводит полемика с ней. Приговор Шостаковичу многих поразил, – и не потому, что имя его было окружено каким-либо особым личным пиететом, а потому что в этой истории оно было символом. «Правда» придралась к Шостаковичу случайно, она могла бы назвать и другие имена. «Правда» объявила войну всякому новаторству, требуя немедленной общедоступности творчества, немедленного его превращения в «ширпотреб». Как быть? Ссылку на Пушкина или Бетховена нельзя принять всерьез, ибо «центральный орган нашей партии» позабыл, что Пушкин и Бетховен вовсе не родились классиками, а вызвали в свое время разногласия еще острее тех, которые возбудил Шостакович. Центральный орган потерял чувство перспективы... Как быть? О споре, повторяю, не может быть и речи. Наспех были созваны совещания писателей, художников, музыкантов, – и вот писатели, художники, музыканты наперебой принялись говорить о том, какой глубокий, глубочайший смысл лежит в указаниях «Правды», как им эти указания дороги, как они нужны, своевременны и полезны. В литературе установлено выражение: «против Джойса» – бедный Джойс почему-то считается в СССР идеальным представителем «штуркарства»! Отречение от него пошло быстрое и полное, – хотя не так давно он, по рекомендации князя Мирского, был в кредит провозглашен поэтом, Гомеру равным. За Джойса – говоря нарицательно – поднял голос один только Пастернак. Но через несколько дней и ему пришлось признать, что он «во многом еще не разобрался» и просит «идеологической помощи» у писательской общественности.

Не может быть двух мнений: инцидент с Шостаковичем и все его последствия – один из печальнейших эпизодов в области культуры со времен установления советской власти. В России это должно быть еще яснее, чем здесь.

Если даже оставить в стороне вопрос, права или не права «Правда» по существу, чудовищно все-таки то, что она умышленно и сознательно, вполне отдавая себе отчет в своей официально признанной непогрешимости, выступает в споре о творчестве как арбитр... Конечно, это не новость. И добавлю, писатели сами виноваты в том, что это не новость. Ленин сначала не собирался, кажется, вмешиваться в художественные разногласия. Он пренебрежительно шурился, фыркал на Маяковского, иронически заявлял, что «этой чепухи, простите, не понимает», но был все-таки еще связан – через Маркса к Гегелю – с традициями европейской мысли

и в чудотворное воздействие командирских окриков на творчество не верил. Когда писатели в 1925 году, в разгар полемики Воровского с напостовцами, обратились в ЦК с просьбой рассудить, кто прав, кто виноват, они создали прецедент, – и, разумеется, ЦК не преминул им воспользоваться: сами просили, на самих себя и пеняйте потом! Писатели натолкнули власть на то, до чего она не додумалась.

Пусть резолюция, вынесенная тогда партией, была сравнительно либеральной, ужасно все-таки было то, что это было решение абсолютное, никаким апелляциям не подлежащее. Дважды два – четыре, литература есть то-то и то-то, – изрекла партия. И головы сразу склонились, споры сразу кончились. Истина была найдена. С тех пор при сколько-нибудь важных теоретических раздорах все привыкли обращаться за разъяснениями на те высоты, где ошибка невозможна: ЦК в ответ благосклонно и величаво сообщает свое решение. То, что произошло сейчас, есть лишь повторение прежнего, – но в худшей форме. Вглядываясь и вдумываясь в историю многострадальной русской литературы в СССР, замечаешь как будто волны – приливы и отливы притеснений и удушений, – причем каждый прилив тяжелее предыдущего: не только надсмотрщики с каждым годом стали опытнее, но и многочисленные добровольцы-энтузиасты умственного рабства сделались смелее. Больше организованности, меньше «отдушин». Когда в апреле 1932 года был смещен Авербах и в воздухе слабо-слабо повеяло «весной», казалось, что повторение прежних порядков в литературе уже невозможно... Сейчас – хуже, чем при Авербахе. Да, правда, в журнале мелькают на каждой странице стихи о любви, о сердечных радостях и невзгодах вместо «производственных» поэм, да, слова «народ» и «родина» склоняются во всех падежах по любому поводу, – но все это только потому, что, по мнению Кремля, «жить стало легче, товарищи, жить стало веселее». Спасибо Сталину за красивую жизнь, и да здравствует любовь! Есть с недавних пор в современной русской жизни обманчивый призрак свободы: не столько изменение политических форм, сколько снятие запрета с извечных человеческих чувств, с извечных стремлений или привязанностей. Смущает, однако, то, что это – свобода по указу, по приказу, что она слишком уж соответствует настроениям «сфер», и что как только в «сферах» закапризничают, нахмурят брови, так от нее не остается ровно ничего. Прочтите речи на недавних московских совещаниях от 10 до 16 марта: прусские солдаты не были так вышколены, как русские писатели.

Не буду заниматься опровержением взглядов «Правды»... Когда-то Козима Вагнер, победив с императором Вильгельмом и послушав его суждения об искусстве, заметила: «Если бы я провела с ним три года на необитаемом острове и ежедневно объясняла ему, что такое художественное творчество, может быть, он что-нибудь и понял бы». Надеюсь, читатель поверит, что я не собираюсь сравнивать себя с Козимой и никаким сомнением не охвачен: анекдот вспомнился мне случайно. Но каждый беспристрастный и мало-мальски разбирающийся в литературе и художественных делах человек должен признать, что «Правда» в своих рассуждениях об искусстве глубоко реакционна, а в претензиях на учительство трагикомична. Она может, пожалуй, оказаться практически права в том, что теперь благодаря ей несколько ничтожных ломак перестанут ломаться.

Кое-кого из левых клоунов она выведет на чистую воду – за ушко да на солнышко, – причем обнаружится, что у них за душой нет ровно ничего. Но когда «Правда» требует, чтобы «каждому рабочему, каждой колхознице были сразу доступны наши симфонии и наши стихи», она убивает искусство. Убивает, нет другого слова, – и первая реакция Пастернака на это, Пастернака, человека только в искусстве и живущего, была прекрасна и праведна. Политические взгляды или расхождения здесь не играют никакой роли, – вопрос стоит проще: верите ли вы в то, что искусство есть труд, служение, открытие, риск, подвиг и требует в ответ того же, хотя бы и в ослабленном виде, как эхо, или считаете, что «потребитель» вправе между делом заказывать и предписывать художнику, чем тот должен его потешать или развлечь, и что при

этом будущие Пушкины и Бетховены все-таки возможны? Приходится произносить громкие слова, но «Правда» раскрыла такие бездны, что без них не обойдешься.

Характерно, что никто из высказавшихся писателей, – кроме таких болтунов, как Кирпотин, которого следовало бы отправить на необитаемый остров к Козиме Вагнер, – никто не оказался в состоянии, при всем старании и рвении, подвести под прописи «Правды» какой-либо фундамент. Поэт Асеев, один из тех, кто до сих пор особенно охотно чванился своей левизной и новаторством, прямо признал, что положение его трудное: с одной стороны, вся его «система взглядов перечеркнута», с другой – «не может быть, чтобы эти люди (т. е. “Правда”) оказались каким-то образом неправы». Тоньше и изворотливее поступил Юрий Олеша, очень умный человек. Он тоже заявил, что «партия, как всегда и во всем, права». Раньше ему Шостакович очень нравился, и нравится – *horrible dictu* – еще сейчас. Что делать, в два дня не перестроишься! Но «у нас, товарищи, весь рисунок общественной жизни чрезвычайно сцеплен. У нас нет в жизни и деятельности государства самостоятельно движущихся линий. Все части сцеплены и зависят друг от друга... Если я не соглашаюсь со статьями “Правды” об искусстве, то не имею права получать патриотическое удовольствие от всего, что делается на нашей родине, от восприятия этого аромата новизны, победоносности, удачи, который мне так нравится и который говорит о том, что уже найден большой стиль советской жизни, стиль великой державы». Невозмутимо передергивая, Олеша указывает, что под статьями «Правды» подписался бы Лев Толстой. (Передергивая, надо сказать, довольно тонко – потому что кое в чем сходство есть! Но Олеша, давний почитатель Толстого, знает, конечно, что тот глубоко был бы возмущен статьями «Правды», несмотря на близкую ему проповедь доступности и простоты, что толстовский трактат об искусстве есть акт такого же самосожжения, как поступок Гоголя с «Мертвыми душами», что Толстой вообще бился в отчаянии, как головой о стену, обо все, что признано и принято миром, ради внезапного чудесного его преображения, а те господа, «руководящие товарищи», читают свои нравоучения холодно, высокомерно и спокойно... Есть же все-таки разница между безумием и глупостью!) И Олеша потому готов последовать указаниям «Правды», что за ними, как у Толстого, он слышит *«страстную, неистовую любовь к народу, мысль о страданиях народа, которые надо прекратить»*. Это обращено прямо к Сталину. Простодушные обожатели наивно пишут: «великий», «гениальный», «единственный». Виртуозы и фимиам воскуривают виртуозно.

Трудно предсказать, чем все это завершится. Побрюзжат, «поорут», – как выразился Пастернак, – и оставят, или, действительно, власть, окончательно отдохнув от былых передраг, захочет навести свои порядки в искусстве, – как знать? Одно несомненно: сейчас опять «кризис» в этой области, и мечты, возникшие в 1932 году, будто дело решительно идет на поправку, оказались преждевременны.

Два слова в заключение, – без прямой связи с походом, поднятым «Правдой». Когда читаешь речи, произнесенные на московских совещаниях, само собой возникает недоумение, о котором в последней своей статье писала Е. Д. Кускова: «Почему многие, многие миллионы, десятки миллионов людей вдруг оказались трусами и дураками?» Это вообще один из постоянных, основных и самых мучительных вопросов, возбуждаемых чтением советских газет и журналов: как могло это случиться? Я знаю, например, Мариэтту Шагинян: она не трус и ни в коем случае не дура. Но позор ее последнего выступления с заявлением, что «я, товарищи, человек битый», и с подробными объяснениями, какое это для нее счастье, что ее побили, как она благодарна за это счастье тем, кто ее бил, – позор этот так глубок и тягостен, что речь трудно дочитать до конца.

Нельзя же, однако, допустить, чтобы в Москве собрались какие-то выродки. Не может этого быть! Это средние люди (Пастернак, очевидно, не средний, он – исключение). И не в том ли дело, что средний человек – вообще слабый человек, и что слово это «звучит гордо» лишь до поры до времени, пока позволяют обстоятельства? Очень грустный вывод, но и очень

правдоподобный. Нам нечего кичиться своей чистотой, потому что она не вполне проверена испытаниями, мы не имеем права на благородные и гневные позы, – и по всему похоже, что потенциальных Мариэтт среди нас не меньше, чем там Мариэтт действительных. В некоторых европейских странах – зрелище то же самое. Нельзя же допустить, чтобы и там собрались сплошь трусы и дураки? Там те же люди, только в иных условиях. Если когда-нибудь придет время взаимных примирений и прощений, – это надо будет понять.

<<Голубая книга» М. Зощенко. – «Город Эн» Л. Добычина>

Новая, большая книга Зощенко. Не бог весть что, по правде сказать. Усилия, потуги, механическое повторение прежних приемов, вроде словечка «извиняюсь», вставленного там, где меньше всего ждешь его, или намеренного косноязычья. Общая усталость (как ни странно, обычная судьба юмористов, и, может быть, даже больше: залог талантливости юмориста, его «патент на благородство», поскольку ремесло присяжного забавника и потешника изнуряет душевно-одаренного человека и рано или поздно становится для него невыносимо). Смущение автора – от тщетности желания рассмешить. Ответное читательское смущение – от слишком явной неудачи. Кое-где «блестки», отдельные редкие страницы, как бы не требующие снисхождения... Плохая книга? Нет – вялая, растерянная, чуть-чуть жалкая книга. Но не плохая. Плохой книги Зощенко написать не может.

Едва ли это – большой писатель. Он начал настолько оригинально, настолько по-своему, что на первых порах легко было обмануться. Теперь, однако, через пятнадцать лет после появления первых его рассказов, оболещению срок прошел. У зощенковского дарования очень узкий диапазон, и развиваться в нем, кажется, нечему. Зощенко сразу «нашел себя», сразу создал свой стиль, своего дурковатого, незадачливого героя, так решительно напоминающего по внутреннему складу тип, созданный Чаплиным: с тех пор он топчется на месте... Но если это и не большой писатель, то это писатель прелестный. Особенно – на фоне советской литературы.

Не касаюсь сейчас того, насколько Зощенко ценен для понимания и знания русского быта революционных лет. Благодаря «дурковатой» точке зрения, раз навсегда им усвоенной, ему многое удастся сказать, показать или рассказать такое, о чем никто другой не говорил. Над дураком цензура не властна, с дурака взятки гладки... Но выделяется Зощенко не только этим. В литературе жестокой и грубой он взял на себя роль защитника всего того, что она попирает, всего того, о чем она забыла. Выражение «взял на себя роль» – уступка стереотипу, обезличивающему обще-журнальному языку, – пожалуй, неверно. Зощенко никаких героических решений не принял, никаких адвокатских речей не произносит. Но самый тембр его голоса, тон каждой его фразы таков, что в предвзято-мажорной, торжествующей и ограниченной советской литературе его нельзя не заметить. Самый грустный советский писатель, вероятно, Бабель. Зощенко мягче, уклончивее (думаю, и слабее); его сознание двоится, и его сочинения можно при желании истолковать как угодно. Но он ничего не может поделать со своим сердцем, и не ум, а сердце подсказывает ему ритм его писаний, прерывистый, надтреснутый звук их, общую их окраску... Легко впасть в риторическую банальщину, касаясь этого, и дописаться даже до «смеха сквозь слезы». Но Зощенко действительно «вышел из гоголевской шинели» больше, чем кто бы то ни было другой из теперешних русских писателей. Какие бы декларации он ни подписывал, какие бы «строго-классовые» чувства ни выражал, он весь пронизан, весь одержим одним только чувством, с классово-борьбой не вполне совместимым: жалостью. Согласен, что об этом как-то неловко упоминать – после «громовых симфоний» (выражение Мориса Баррэса) нашей литературы на эту тему. Но не забудем все-таки, что Зощенко – представитель словесности советской. А там эти симфонии давно оборвались.

«Голубая книга» посвящена Горькому. Во вступительном обращении к «дорогому Алексею Максимовичу» Зощенко объясняет, что это он, Алексей Максимович, дал ему мысль «написать смешную и сатирическую книгу – историю человеческой жизни».

– Вы могли бы, – писал ему Горький, – пестрым бисером вашего лексикона вышить что-то вроде юмористической истории культуры.

(Вспомним еще раз Гоголя: «Что за перо! Господи Боже, как пишет этот человек!»)

Зощенко сначала испугался и отступил перед величиём темы. А потом убедился, что Горький угадал его тайные мечты. Соединив несколько рассказов в одно, расположив их по отделам, внося порядок в свои импровизации, он создал если не «историю культуры», то «краткую историю человеческих отношений». Так определяет сам автор свою «Голубую книгу». Название символическое. Как дипломаты называют сборники документов «книгами» разных цветов, так Зощенко присвоил сборнику рассказов о человеческих отношениях голубой цвет – «цвет надежды». Радуга возвестила Нюю, что потопов больше не будет. Голубая книга должна обрадовать человечество вестью, что всем тем мерзостям и всей той чепухе, о которой в ней рассказано, в новом освобожденном, бесклассовом обществе места нет.

Четыре основных отдела: деньги, любовь, коварство, неудачи. По причудливому утверждению Зощенко, человеческие отношения складываются и развиваются именно по этим «руслам». В витиеватых предисловиях к каждому отделу он это объясняет, но дальше наполовину забывает об идейном замысле книги и нанизывает анекдот на анекдот, не особенно заботясь об идеологии. Все-таки «заказ» чувствуется. Зощенко стеснен, связан, и улыбка его сделалась напряженной. Нелепая мысль об «истории человеческих отношений», уместившейся на трехстах юмористических страничках, убивает юмор и никакой «истории» взамен не дает. Кстати, это типично советская мысль, мысль худшего советского образца, одна из тех, которые и там уже люди более требовательные начинают клеймить «упрощенством» или «вульгаризаторством». Зощенко она, конечно, глубоко чужда. Он становится собой, лишь когда оставляет ее, как, например, в коротком рассказе «Именинница» и немногих других вещах, живых, правдивых и глубоких.

В книгу введен новый персонаж – «буржуазный философ», с которым автор ведет споры и беседы. Философ искушает его; автор, однако, не сдается.

«Философ говорит:

– Ну, революция, борьба... А жизнь проходит буквально, как сон. Она – короткая жизнь. Не лучше ли продолжать так, как есть, чем думать о каком-то будущем? И тратить на это считанные дни. Давайте ударим по рукам, и мир, и тишина. Все мы дети одной больной матери...

– Простите, сэр, – перебивает автор, – я позабыл, у вас дом, кажется, один или два?

– Один... А что?

– Просто так. Продолжайте, пожалуйста.

– Да, так вот... Жизнь, в сущности, нереальна. Кто-то торгует. Выигрывает. Некоторые – нищие. Кое-кто – богачи. Все игра. Понимаете? А вы хотите жить всерьез. Простите, как это глупо.

– А скажите, – ехидно спрашивает автор, – большой доход приносит ваш дом? Небоскреб, наверно?

– При чем тут дом? Ну, приносит».

И так далее, и так далее. Диалог продолжается.

«Простите, это глупо», скажем автору вместе с «философом». «Извините, дорогой товарищ, что-то тут у вас не такое получается», – обратимся к нему на его собственном языке. Легко спорить с противником, изобразив его кретином, торгашом и проходимцем. Но если молодым русским читателям Зощенко придется когда-нибудь спорить с «буржуазными философами» в действительности (или хотя бы вести внутренний диалог с самим собой), они не поблагодарят его за эту политграмоту для пригостишек.

* * *

«Дождь моросил. Подолы у маман и Александры Львовны Лей были приподняты и в нескольких местах прикреплены к резинкам с пряжками, пришитыми к резиновому поясу. Эти

резинки назывались “паж”. Блестели мокрые булыжники на мостовой и кирпичи на тротуарах. Капли падали с зонтов. “Не оглядывайся”, – говорила мне маман.

Тюремный замок был виден впереди. Там был престольный праздник, Богородицы Скорбящих, и мы шли туда к обедне.

– Нет, в самом деле, трудно найти место, где бы этот праздник был так кстати, как в тюрьме.

Сморкаясь, нас обогнала дама в меховом воротнике и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. “Симпатичная”, – сказала про нее маман.

Мы вошли в церковь и столпились у свечного ящика. С хор на нас смотрели арестанты. “Стой, как следует”, – велела мне маман. Отец Федор вышел, приосанился, и сказал проповедь о скорбях.

– Не надо избегать их, – говорил он. – Бог посещает нас в них. Один святой не имел скорбей и горько плакал: “Бог забыл меня”, – печалился он.

– Ах, как это верно, – удивлялись дамы, выйдя за ворота и опять принявшись за “пажи”. Дождь капал понемногу. Мадам Горшкова поравнялась с нами. Александра Львовна Лей представила ее нам. Ученицы окружили нас и, отгоняемые мадам Горшковой, отбегали и опять подсакивали. Я негодовал на них...»

Имя, знакомое лишь понаслышке: Л. Добычин. Ничего не говорящее название: «Город Эн». Принимаешься перелистывать, не зная, стоит ли читать, и с первой же страницы сомнения исчезают: «что-то» в этой повести есть. Своеобразие слишком очевидно, слишком органично, повесть не может быть пустой.

«Город Эн» – книга глубоко издевательская, порой напоминающая Щедрина резкостью и отчетливостью сатиры. По форме – это дневник ребенка школьного возраста, точно и тщательно рассказывающего обо всем, что происходит вокруг него. А живет этот ребенок в провинциальной глуши, и окружает его такая бестолковщина, что рядом щедринский мир должен показаться идеалом осмысленности, справедливости и порядка.

Добычин ничего не говорит от себя. Мальчик, автор дневника, тоже воздерживается от каких-либо примечаний к фактам. Объективность полная. Мальчик так же настроен, как его «маман», как чванная мадам Карманова или «мадмазель» Горшкова, как все его приятели. Он с совершенной серьезностью запечатлевает в дневнике все, что видит и слышит.

«Пошел дождик.

– Будет мокро, – сказала маман».

Все в этом роде. Невозмутимость тона неизменна, постоянна. А бессмыслица, отраженная в дневнике, так чудовищна, так грандиозна, что вся повесть приобретает фантастический оттенок: забываешь бытовые детали, читаешь как сказку.

Какая странная вещь! Не удивляйтесь, что на последней московской писательской дискуссии о ней было столько толков: дело вовсе не в «формализме» Добычина, а совсем в другом. Никакими резолюциями, никакими теоретическими пожеланиями, очевидно, не удастся все-таки «урегулировать» творчество; и нет-нет да и появляются книги, свидетельствующие, что в несговорчивых сознаниях идет какое-то длительное, глубокое брожение. «Наши писатели твердо стали на путь социалистического реализма», – читаем мы в советских газетах. Допустим. Но что такое «Город Эн»; можно ли сочетать его с социалистическим реализмом, с понятием литературы как «части общепролетарского дела»? Легко сказать: это сатира на буржуазное русское прошлое. Отговорка – не ответ. У Добычина мефистофельский душок обращен вовсе не на одно только прошлое, и если бы подвернулась ему под руку действительность советская, он, конечно, и ее изобразил бы так, что «камня на камне» не осталось бы. Ни у кого сейчас нет такой остроты и желчности в смехе (за исключением, пожалуй, Мариенгофа, давно уже умолкшего), и, признаться, это-то и уменьшает нашу надежду прочесть в скором времени книгу Добычина на современные русские темы. Зошенковский прием его не спа-

сает, и какому бы простачку ни поручил он вести запись о делах и людях «сталинской эпохи», она, эта запись, оказалась бы, вероятно, решительно неприемлемой и явно крамольной. Самый склад ума Добычина таков, что видит он только нелепое, и находит вполне верные, вполне свои слова, лишь тогда, когда можно презрительно усмехнуться. У автора «Города Эн», как и у Щедрина, смех идет даже дальше непосредственного предмета сатиры и подрывает нечто большее, нежели данный общественный строй: яд проникает в общее жизнеощущение, ирония разъедает все.

Какая странная, какая беспощадная и оригинальная вещь. Надо запомнить имя Добычина, это, может быть, будет замечательный писатель.

«Снежный час» Б. Поплавского. – «Неблагодарность» А. Штейгера»

Со времен смерти Поплавского прошло больше полугода. Первое впечатление неожиданности, невознаградимости потери притупилось. С мыслью об исчезновении поэта мы свыклись, как свыкаются люди рано или поздно со всякими мыслями, даже с самыми горькими. Было за это время сделано немало попыток «объяснить» Поплавского, рассказать не знавшим его, что составляло очарование этой одареннейшей, странной, безрасчетно-расточительной личности. На одном из последних публичных собраний Мережковский заявил, что если эмигрантская литература дала Поплавского, то одного этого с лихвой достаточно для ее оправдания на всяких будущих судах. Большинство слушателей было, кажется, удивлено, но не были удивлены друзья покойного, давно уже согласные с такой оценкой. И все-таки до сих пор даже среди самых страстных поклонников Поплавского нет ни единодушия, ни ясного понимания, кем и чем, собственно говоря, был он, что в нем они любят и любили.

Стихи? Да, он писал прелестные, глубоко-музыкальные и порой глубоко содержательные стихи, такие, которыми нельзя было не заслушаться даже в его монотонно-певучем чтении. Да, он был «Божьей милостью» стихотворец, – может ли в этом кто сомневаться? Но в понятие это он ни в коем случае полностью не укладывается, и сам был бы, конечно, возмущен, если бы такую прокрустову операцию над ним хотели бы проделать. Скажу даже больше: при всей прелести стихов Поплавского, они, эти стихи, все-таки едва ли оказались бы лучшим, ценнейшим, что он способен был бы написать. Не раз его сравнивали с Андреем Белым: сравнение верно лишь в самых общих очертаниях и, главным образом, в том, что о Белом еще труднее сказать, кем он был и в чем его значение. Не будет, мне кажется, ошибкой предположить, что чисто-стихотворный дар был у Поплавского много сильнее, свободнее, «благодатнее», нежели у Белого, хотя, конечно, тот превосходил его размахом творчества, всем трагизмом своего двоящегося облика. Но ни Белый, ни Поплавский не были людьми, которые в стихах вырастают, расцветают и только в них способны выразить себя, – каким был Блок, например. При этом, говоря о Поплавском, я имею в виду вовсе не некоторую небрежность его стихотворной манеры, небрежность скорее нарочитую, умышленную, чем случайную, а главным образом ту «облачность», «туманность» его лирики, в которой он порой как будто «растворяется» и исчезает. Его стихи это не он сам, как стихи Блока: это рассказ о нем, комментарии к нему, дополнения к его мечтам, мыслям, сомнениям, порывам.

Проза? По всей вероятности, именно в прозе, в освобождении от чересчур для него тиранической власти размера Поплавский должен был найти себя. Конечно, «романа» в общепринятом, традиционном смысле слова, – то есть длинного, стройного повествования, с фабулой и типами, – он никогда не написал бы, не мог бы написать. То, что Поплавский называл романом, было смесью личных признаний с заметками о других людях, без логической связи, без стремления к композиционным эффектам. В конце концов это был такой же монолог, как и его стихи. Но кое-где в этом прозаическом монологе ему уже удавалось достигать такого своеобразия, такой остроты, которая как будто прокалывала иголками легкие разноцветные воздушные шары его стихов. Другой был тон, другое одушевление, – так же как иногда в его критических заметках, по существу являвшихся отрывками из единого его романа. В «Числах» было помещено несколько таких его заметок. Их нельзя забыть, соглашаешься ли с ними, или нет. По-видимому, современность Поплавского, его представительность и характерность для наших лет отчасти в том и сказались, что он влекся к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником начинала стираться. Не стану сейчас задерживаться на том, почему эти черты можно назвать современными: об этом много и постоянно приходится говорить по любому поводу, да и доста-

точно взглядеться вокруг, чтобы найти разнообразные подтверждения такому диагнозу. Можно как угодно истолковывать это положение вещей и, в особенности, по-разному оценивать его: факт от этого не перестает быть фактом.

Посмертная книга стихов Поплавского вышла совсем недавно. Если она и не колеблет того взгляда на его поэзию, который я только что высказал, то все же лишний раз заставляет пожалеть о потере: какой талант, какая человечность, нежность, какой свет в этом таланте! Книга названа «Снежный час», – не знаю, самим ли автором или друзьями его, составившими сборник. По совпадению ли слов, по близости ли настроения и образов она вся напоминает одно из самых потрясающих в своей краткости и простоте стихотворений Блока, по-моему, даже лучшее его стихотворение: о матросе, спящем «в снежном саване»:

*Поздней осенью из гавани,
От заметенной снегом земли...*

Нет ни малейшего подражания. Но есть родство, связь, продолжение темы.

У Блока тема была героическая. В его поэзию эти ноты утешения, убаюкивания, «навевания снов золотых» вплелись лишь в момент крушения духовной энергии и ликвидации надежд – вперемежку с иронией, еще острее разъедавшей раны. Есть в ибсеновском «Росмерсгольме» такая сцена: один из героев, Ульрих Брендель, просит у Росмера займы, тот раскрывает бумажник, но Ульрих перебивает его:

– Не то... Нет ли займы у тебя парочки подержанных идеалов? Таков приблизительно был Блок к концу жизни. Поплавский уже знает все, что произошло с его предшественником. Он начинает с того, чем тот кончил, прямо с «пятого акта» драмы. Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло. «Что наша жизнь – игра», и не надо насчет этого обольщаться. Поплавский мог вести бесконечные ночные беседы о социальном вопросе, о смысле революции и ее перспективах, о Ницше, апостоле Павле или Марксе, – но стихи были для него убежищем, где он как будто отдыхал и говорил только о том, что глубже всего его волновало: о боли жизни, или проще – о страдании. Непосредственный дословный смысл его стихов бывал различен, но вся его поэзия в целом имеет какой-то обволакивающий, анестезирующий привкус и оттенок, будто это нескончаемая, протяжная колыбельная песня. Отсюда ее навязчивая, одурманивающая музыкальность, отсюда и отвращение Поплавского ко всякому декламативному творчеству, в котором он видел измену единственному назначению поэзии. Я не уверен, что он был действительно весь, всем своим сознанием так безнадежно настроен, как можно было бы судить по его стихам, – и оттого-то и считаю, что стихи для него были лишь наполовину показательны... Но в них он ищет последней пристани. Они задуманы, так сказать, на всякий случай: если ничего не останется, – останется все-таки их сладость, которая ни от чего не спасет, но за многое вознаградит.

Вот несколько строф из «Снежного часа», строф, где, мне кажется, поэт особенно верен постоянным своим мотивам – мотивам бессмыслицы бытия, удивления, сострадания и хлороформирования:

*Рождество, Рождество! Отчего же такое молчанье,
Отчего все темно и очерчено четко везде?
За стеной Новый Год. Запоздалых трамвае звучанье
Затихает вдали, поднимаясь к Полярной звезде.
Как все чисто и пусто! Как все безучастно на свете!
Все застыло, как лед. Все к луне обратилось давно.
Тихо колокол звякнул. На брошенной кем-то газете
Нарисована елка. Как страшно смотреть на нее!*

*Тихо в черном саду, диск луны отражается в лейке.
Есть ли елка в аду? Как встречают в тюрьме Рождество?
Далеко за луной и высоко над жесткой скамейкой
Безмятежно-нездешнее млечное звезд торжество.*

* * *

Имя Анатолия Штейгера года полтора или два тому назад никому не было известно, кроме присяжных любителей и знатоков молодой поэзии. Да и в литературных кружках, где Штейгера знали, никто, правду сказать, особых надежд с ним не связывал... Он писал «милые» стихи, похожие на салонные безделушки, отточенные, забавные, остроумные. Но и только. Его одобряли с рассеянной снисходительностью и переходили к стихам живым, взрослым, не игрушечным.

Теперь, после выхода крошечного по размерам сборника крошечных стихотворений «Неблагодарность», Штейгера должны бы знать все, кому дорога русская литература. Он подлинный поэт – не может быть сомнений. Помимо того, он настоящий мастер.

Как случилось это? Откуда вырос на почве, казалось бы, мелковатой и суховатой, этот хрупкий чистый «цветок»? На днях Ю. Л. Сазонова в статье, навеянной впечатлениями от вечера Ладинского, сказала мимоходом несколько прекрасных справедливых слов о Штейгере и намекнула на причины его роста: санатория, одиночество, болезнь... Не буду касаться биографии поэта. До нее, в сущности, никому нет дела. Но лишний раз становится ясным, как опасно бывает судить человека по его раннему творческому стилю, как опрометчивы наши быстрые приговоры. Андре Жид признался как-то, что для него навсегда, до самой смерти, останется мучительно стыдным и нестерпимым воспоминание о возвращении Марселю Прусту из «Нувель Ревю Франсэз» рукописи его романа, и тут же добавил: «Мы ведь все считали его обыкновенным светским молодым человеком, хроникером из “Фигаро”, автором изящных пустячков»... Критик с таким исключительным чутьем и умом, как Жид, не заметил в светском молодом человеке гениального художника: что же спрашивать с других! Мы все по привычке повторяем, что «чужая душа потемки», но втайне думаем, кажется, что чужая душа прозрачна, как стеклышко, и что в ней все сразу видно с совершенной отчетливостью.

Незачем преувеличивать размеры дарования Штейгера. Оно, может быть, и невелико. Но отчасти оно и кажется небольшим – рядом с теми образцами творчества, которые невольно заставляют вспомнить басню о лягушке и воле. Штейгер абсолютно честен в своих писаниях, абсолютно скромн, он никогда не гениальничает, ничем не притворяется, не становится ни в какую позу. Одно это уже располагает к нему. А еще больше пленяет то, что он в каждом стихотворении находит два-три слова, две-три интонации такой безошибочной, пронзительной правдивости, что почти сбываются мечты Фета о «разговоре с сердцем».

Учился он у Иннокентия Анненского, о котором можно было бы повторить то, что когда-то сказал Горнфельд о Тютчеве: «учитель поэзии для поэтов» (кстати, как часто, читая советских поэтов, при полном отличии тем, при намеренном отталкивании от всего того, что представляет Анненский, как часто в наиболее искусных и живых советских стихах улавливаешь прямую зависимость от богатейшей поэтической техники автора «Кипарисового ларца»!). Уроки пошли впрок, тем более что тут оказалась налицо и некоторая психологическая преемственность, правда очень сжатая, очень суженная; Анненский, воспринятый скорее всего через Ахматову. Но никто другой в новейшей русской лирике не мог бы научить Штейгера этому умению писать... не кровью, нет, но каким-то неведомым составом, от которого как будто сохнет во рту и не хватает воздуха.

Он ничего не ломает и не разрушает. Ему вполне достаточно традиционных форм и приемов, он даже не хочет изменить прежней своей внешней игрушечности. Но читатель, конечно, согласится, что эти прерывистые, краткие, будто впопыхах написанные строчки – не условно поэтическая речь, а настоящие слова:

*Одна мечта осталась: о покое.
Не надо дружбы, все слова пустые,
И это слово – самое пустое...
(Для дружбы надо, чтобы было двое
Одним был я, другим был воздух: ты).*

* * *

*Слабый треск опускаемых штор.
Чтобы дача казалась незрячей,
И потом, точно выстрел в упор —
Рев мотора в саду перед дачей.
(...И еще провожающих взор
Безнадежный, тоскливый, собачий).*

* * *

*Мы верим книгам, музыке, стихам,
Мы верим снам, которые нам снятся.
Мы верим слову... (Даже тем словам,
Что говорятся в утешенье нам,
Что ночью, на вокзале, говорятся...)*

«Человек 1936 года в советской России»

«Человек 1936 года в советской России».

Название до крайности заманчиво. Для нас, русских, сейчас важнее темы нет... Что он такое, этот новый человек, сложившийся в новых условиях? Существует ли он, или рождение, с такой официальной помпой возвещенное, – не состоялось? А если существует, сговоримся ли мы с ним, столкнется ли он с нами? В этом – все наше будущее; и все наши мысли о советской России, все недоумения, обращенные к ней, сводятся к вопросу о «новом человеке». Остальное – второстепенно, остальное – «образуется», не может не образоваться.

Книжка г-жи Извольской невелика, да еще написана по-французски. Заранее, значит, можно быть уверенным, что в ней кое-что окажется уже знакомым и что некоторый схематизм в изложении – при огромности и расплывчатости темы – неизбежен. Удивляет другое. Удивляет несоответствие заглавия содержанию. Извольская, в сущности, почти не касается «проблемы нового человека», а если случайно и заденет ее, то очень упрощает. Она обстоятельно рассказывает о том, что происходит в России, и комментирует рассказ личными своими мыслями. Книга интересна (притом не только для французов, но и для русских). Книга отчетлива, ясна, стройна, основана на действительном знании фактов, – но тема, намеченная в названии, остается за пределами ее.

Прочсть «Человек 1936 года», однако, стоит. На каждой странице при чтении делаем мысленно «заметки на полях», то соглашаясь, то споря с автором, то просто добавляя к его соображениям свои.

* * *

Отношение Извольской к русским событиям можно было бы охарактеризовать, как покорно-восторженное. Есть у нее во всех рассуждениях влечение к историческому фатализму, порой переходящему даже в непротивление злу. Власть, – утверждает она, – бессильна. Власть ничего не может поделаться с «русской душой», с «русской совестью», которые верны извечным поискам правды-истины и правды-справедливости. Россия жива, живее, чем когда бы то ни было. Христианству предстоит невиданное торжество. Даже Горький «перекликается» с Евангелием. «Этот робкий, слабый свет уже не погаснет», – утверждает Извольская. Одним словом, народ-богоносец отстоял себя, – и в скором времени по всей Руси великой зазвонят святые колокола и расцветут добрые, чистые, любвеобильные чувства.

Не будем, однако, иронизировать. Конечно, Извольская права, когда говорит о том, что многое в революции, в самом замысле революции, совпало с «исконными чаяниями» русского народа, что многое в революции надо принять не только как совершившийся факт, но и как факт, исторически оправданный и морально оправданный. Ее цитата из Солоневича – насчет чувства общечеловеческого равенства, укоренившегося в России, несмотря ни на какие новые привилегии и новые злоупотребления, – в этом отношении чрезвычайно знаменательна. Ее размышления о праве на владение землей – тоже. Может быть, это чуть-чуть и «дважды два – четыре», но пока существуют люди, которые упорно доказывают, что дважды два – пять, не лишнее повторять простые истины. Конечно, без пассажа о том, что ударник или пахарь более достойны почета и внимания, нежели какая-нибудь «мисс Европа» или голливудская звезда, можно было бы обойтись: дверь открыта, ломиться некуда. Но придирается к мелочам легко. В общем, у Извольской есть, несомненно, тот нравственный подъем, то искреннее и совершенное бескорыстие, которые позволяют ей судить о вещах, фактах и людях без всякой предвзятой, «классовой», предубежденности. Она ни о каких выгодах не думает, ничего не добивается для

себя («для себя» – именно в классовом, расширенном смысле слова). Ее книга тем и хороша, что ничем не затуманена – по крайней мере в наблюдениях.

Только выводы как будто слишком подогнаны к тем настроениям, которые дороги автору... Откуда эта уверенность в близком и окончательном торжестве христианства? Вопрос о его судьбах, о его будущем неясен сейчас во всем мире, а не только в России. Действительность вообще гораздо трагичнее, чем изображает ее Извольская. Роды «нового мира», – если только в самом деле суждено ему родиться, – гораздо труднее. Всякое угадывание планов, по которым будто бы должна развернуться история, обыкновенно оказывается беднее и менее противоречиво, чем действительность, – а тут уж слишком благополучно все концы сходятся с концами. Сочувствуя или не сочувствуя Извольской, всякий скажет: «помоги моему неверию».

* * *

Из простых и верных утверждений Извольской отметим ее слова о «патетической духовной борьбе» народа с режимом.

В частности, борьба эта есть смысл и оправдание бытия советской литературы, то, за что ей «многое простится». В нашем здешнем понятном нетерпении, в нашем недостаточно глубоко и полном представлении о том, в каких условиях литература эта живет, мы к ней часто требовательны до жестокости. В сущности, мы ждем от нее героизма и гибели, или, – как говорит Олеша, – «удара по морде истории» с неизбежными последствиями такого удара. А она предпочитает жить ценой каких бы то ни было ухищрений и уловок – ради сохранения самого факта жизни и по принципу превосходства живой собаки над мертвым львом. Конечно, проходимцам, подхалимам и карьеристам в России сейчас масленица, и они широко пользуются возможностью урвать все, что можно, заполняя газеты и журналы, проявляя стопроцентный энтузиазм и стахановскую готовность превысить любые нормы. Конечно, даже и те, кого не следует с этим сбродом смешивать, должны идти на крайние уступки, – и порой не говорить, а лишь намекать... Но в целом, когда оглядываешься на советскую литературу за пятнадцать лет ее существования, хочется сказать, что это летопись страдания и сопротивления, – несмотря на то что общая ценность революции литературой безусловно принята, и тяжба ведется вовсе не с нею. Сопротивление вызвано сознанием, что творчеству нужна свобода замысла, свобода ответственности, а не только свобода исполнения. Борьба идет на два фронта: прежде всего – непосредственно с цензурой, все чаще переходящей в открытое внушение (было бы в этом отношении чрезвычайно полезно составить брошюру, где подробно было бы рассказано об отношениях власти и литературы за революционные годы, – картина получилась бы небывалая и ужасающая), затем – с добровольными прокурорами и надсмотрщиками, которые, как водится, «plus royalistes, que le roi»... Вторые страшнее первых – зорче, проворнее и догадливее. Если в этих условиях хоть что-нибудь уцелело, надо и этому удивляться: могло бы не уцелеть ничего.

Во всяком случае, с нашей стороны неуместно фарисейское возмущение тамошней стоворчивостью. «Благодарю Тебя, Боже, что я не такой...» Жалеть, может быть, и можно. Можно опасаться длительного, развращающего воздействия, которое эта стоворчивость должна иметь – и, вероятно, уже имеет, – на людей, к литературе непричастных и ей верящих. Но судить вправе только тот, кто изучил все документы «дела», а для осуждения нужно сознание, что ты сам в таком же положении нашел бы в себе силы поступать иначе.

* * *

Сталин.

Извольская говорит о нем как о деятеле с известной долей уважения, признавая его ум и в особенности чутье. Кажется, это признание – редкое среди эмигрантских публицистов – внушено не столько изучением трудов и поступков «красного царя», сколько желанием быть безусловно объективной и беспристрастной. У нас большей частью Сталин считается ничтожеством. Извольская утверждает, что Сталин, хотя и хитрит, подыгрываясь под властные требования «русской души», но понимает эту душу, как никто другой.

Личность Сталина настолько двоится, что действительно отношение к нему возможно разное. Разгадка может быть в том же, что Лев Толстой считал ключом к «Гамлету»: отсутствие индивидуальности позволяет какие угодно толкования... Но и это предположение спорно и произвольно. Если основываться на писаниях и речах Сталина, если действительно «стиль – это человек», то надо признать, что он человек бездарный, и притом неумный. В противоположность ленинской фразе, где всегда чувствуется ум, узкий, ограниченный, но бьющий в цель, фраза Сталина пуста, бесцветна и плоска. Одну мысль Сталин размазывает на целую речь, а когда пускает в оборот свои хваленые «формулы», то в них главная роль отдается риторике, именно и ненавистной Ленину (вроде, например, знаменитого определения труда как «дела славы, дела чести, дела доблести и геройства»). Это, конечно, утверждение «импрессионистическое», ни для кого не обязательное. Но кто хочет действительно убедиться в богатстве сталинского умственного багажа, пусть прочтет «Основы ленинизма»: сомнения быстро исчезнут.

Извольская, по-видимому, считает, что Сталин – первоклассный практик, а не теоретик, и тут, разумеется, колебания в оценке возможны, если только не стоять на той точке зрения, что все в историческом ходе событий совершается само собой и роль личности в нем призрачна. Надо признать, что в «загадку Сталина» входят и другие доводы, препятствующие вполне отрицательному ее решению. Непосредственное впечатление от Сталина скорее в пользу него, – а дает нам это непосредственное впечатление кинематограф. Усмехаться нечего: кинематограф – дело серьезное, оказывающее наблюдателю незаменимые услуги!

Все, конечно, видели на экране других европейских диктаторов. Невозможно выдержать это зрелище, – и если французы неизменно хохочут в такие моменты, то менее смешливому зрителю становится просто не по себе. Какая аффектация, какая театральщина! Искажается самый образ человеческий, и нельзя поверить, что для увлечения масс нужны эти сдавленные гортанные выкрики, эти жесты, эти вытаращенные глаза! Нельзя поверить, или иначе массы – это такое стадо, о котором и заботиться не стоит. (Интересно, кстати, неужели и Наполеон так ломался, или ему, создателю современного диктаторского стиля, не было нужно это актерство?) Сталин при сравнении выигрывает. Стоит, смотрит в небо – на аэропланы. Ухмыляется, переминаясь с ноги на ногу... Человек как человек, ничего о нем не скажешь. Простота же вернее свидетельствует о внутренней силе, чем какая бы то ни было поза.

* * *

В связи с возрождением семьи и официальным реабилитированием ее Извольская делает меткое замечание: семья препятствует культу доносов, – и, значит, им тоже приходит конец.

Действительно, одно с другим несовместимо. Между тем до самого последнего времени в случаях расхождения между долгом и чувством партийная мораль категорически предписывала подчиняться долгу, – и в иллюстрацию этого положения написано немало повестей и романов. Спор долга и любви стар как мир. Ни для кого не секрет, однако, что в советской обстановке он получил новую, непредвиденную Софоклом, окраску. Долг нередко понимается как необходимость всеобщей взаимной слежки, – разумеется, в высших «классовых» интересах.

Произносятся прекрасные слова: солидарность, единство цели, верность революции, – а на деле, под прикрытием удобных лозунгов, расцветает предательство и внедряется предатель-

ская психология. В литературных обзорах не раз приходилось этой теме касаться – напомним, например, «Сестры» Вересаева или «Дальнюю родственницу» Герасимовой. В столкновение со своеобразным пониманием «солидарности» входит и представление о дружбе, давно уже волнующее умы советских беллетристов и для многих из них оказавшееся роковым. Нельзя же быть дружным «постольку-поскольку», нельзя дружить с человеком как «с представителем класса», а не живой личностью, наделенной и достоинствами, и пороками: это-то и заставило некоторых авторов договориться до того, что дружба – «мелкобуржуазное чувство».

Если жизнь мало-помалу побеждает большевистскую схему, навязанную ей, то восстанавливаются с неодолимой силой и ощущения, которые, кстати сказать, напрасно Извольская склонна считать особой духовной сокровищницей русского народа. Мерзость есть мерзость везде, – и правды в освобождении от нее ищут все... Не стоит классовую мистику менять на национальную.

Я коснулся только нескольких вопросов, затронутых в «Человеке 1936 года». А заметок на полях можно было бы сделать множество: о причинах исчезновения любовных тем в советской литературе и ее ссыхания, как следствии этого; о бедности и богатстве в представлении гражданина СССР; о стахановщине, как об одной из попыток занять разум рабочего, которому надо же дать какую-нибудь безвредную пищу; о метаморфозах марксизма... Все это близко касается всех нас. Как же нам всем об этом не думать?

Чайковский

Книга Берберовой о Чайковском – правдивая и живая – оставляет смутное, пожалуй, даже тягостное впечатление. Спешу сразу сказать, что это не вина автора. Иначе быть не могло: таков тот человек, о котором книга написана.

Все знают трехтомную биографию Чайковского, составленную братом его, Модестом Ильичом. Труд этот был очень популярен в России, вероятно, благодаря огромному количеству выдержек из дневников и писем Чайковского, в него включенных. Модест Ильич тщательно просеял материал, допустив к опубликованию лишь суждения по вопросам творческим или те личные признания, в которых Чайковский более или менее сдержан. Он как бы приодел брата, пригладил, принарядил его, перед тем как вывести в свет. Но и у него, при всех его стараниях, Чайковский получился какой-то такой рыхлый, такой вялый, что читателя порой охватывает досада. И чем сильнее этот читатель любит музыку Петра Ильича, тем досада глубже. Мысли и соображения Чайковского нередко пронизательны. Он, к тому же, очень скромнен, что всегда располагает к человеку. Не помню, отметил ли кто-нибудь, например, такой факт, – мне кажется, очень характерный: по странной игре вкуса не вынося музыки Шопена, Чайковский почти нигде ни разу, ни в письмах, ни в личных записях, словом не обмолвился о нем, – хотя о всех других музыкантах, даже несравненно менее значительных, говорит обстоятельно и охотно. По-видимому, Чайковского стесняла, «шокировала» необходимость отрицательной оценки Шопена, а лгать он не хотел – и предпочел молчание. При всем его безграничном преклонении перед Львом Толстым, которого он считал величайшим из всех когда-либо существовавших в мире художников, Чайковский с раздражением отметил после беседы с ним именно противоположную черту, сказавшуюся в отрицании Бетховена, – и с большой прозорливостью заявил:

– Принизать до своего непонимания всеми признанного гения есть свойство ограниченных людей (цитирую по памяти, но с ручательством за почти дословную точность, – и добавлю, что, конечно, в Толстом была ограниченность при всем его необыкновенном уме и гении, свидетелем чему останется «Что такое искусство»).

В заметках и записках Чайковского вообще много интересного. Но общий тон их так беспредметно-плаксив, так непрерывно и монотонно-элегичен, что даже Модесту Ильичу, биографу-панегиристу, не удастся этого заглушить. «Долго гулял, плакал», «читал газеты, потом играл. Плакал», – припев постоянный. И смущает здесь даже не то, что Чайковский по любому поводу и без повода «плачет», а то, что он это записывает, очевидно, не чувствуя никакой неловкости, хотя бы перед собой.

Сравнительно недавно, лет восемь тому назад, был обнародован полный дневник Чайковского – ужасающий, невероятный в своей болтливой откровенности «человеческий документ». Перед памятью Петра Ильича опубликование его – великий грех. Нельзя даже представить себе, как был бы он взволнован, возмущен, потрясен, если бы узнал, что эти интимнейшие заметки когда-нибудь станут общим достоянием. Правда, тут сразу возникает целая проблема – о пределах любопытства исследователей и биографов, – проблема, затрагивающая, например, «пушкинизм», явление во многом спорное: касаться ее мимоходом не стоит. У пушкинизма есть, во всяком случае, оправдание давности. Все равно в гробу, страсти навсегда улеглись, история вошла в свои права. С Чайковским это далеко не так. Надо было подождать по крайней мере еще полвека, прежде чем публиковать без малейшего пропуска его дневник... Но если непоправимое свершилось, нельзя при суждении о Чайковском эту книгу игнорировать.

Дневник вызывает разнообразные чувства и растущее с каждой страницы недоумение. Его можно было бы резюмировать словом, которое, однако, тут неприменимо и недопустимо, потому что записки принадлежат одареннейшему человеку: слово это – ничтожество. Помня

музыку Чайковского, воспринимаешь такое определение, как клевету и кощунство. Читая его дневник, убеждаешься в невозможности иной характеристики. И мало-помалу встает вопрос: что же представляет собой творчество, откуда нашлись, откуда взялись у человека, мало сказать, безвольного, но как бы просто не существующего, похожего на какое-то туманное, расплывчатое влажное пятно, эти звуки, порою так подлинно «патетические» и высокие? Ответ дать нелегко. Да, конечно, «пока не требует поэта»... Но тут вовсе не «забавы суетного света», а отсутствие личности, беспредельная пассивность слабой, себялюбивой души. Откуда эти звуки? Пусть французы и говорят, что «ваш Чайковский, это то же самое, что наш Массне», мы не вступаем в спор и твердо знаем, что это не так. Не хочу, не решаюсь вторгаться в область чисто музыкальных оценок, но психологически, по эмоциональному своему составу, «Шестая симфония» – это не Массне, и страстная, восторженно-безнадежная тема «Ромео и Джульетты» – это не Массне! И уж, наверно, не Массне – сцена в спальне графини из «Пиковой дамы». Правда, тут примешивается Пушкин – как и в «Евгении Онегине», особенно в «Евгении Онегине», который едва ли был бы проникнут таким обаянием, не будь за ним пушкинского замысла. Когда Татьяна, в последнем действии появляется на петербургском балу или потом принимает у себя раскаявшегося Евгения:

*Онегин, я тогда моложе
Я лучше, кажется, была...*

мы слушаем ее милое, прелестное «ариозо», но вспоминаем пушкинский текст, именно здесь бессмертно-чистый в своей простоте, грусти и глубине. Однако в «Пиковой даме» – не то. В ней роли переменялись, в ней Чайковский углубляет Пушкина, а не наоборот. И скорей уж пушкинская повесть окрашена после Чайковского в новые тона, чем музыка оперы поддержана и усложнена сюжетом... Перечень можно было бы удлинить в подтверждение того, что «это – не Массне». Иные отклики в ответ, ничего общего не имеющие с салонной красотью, – совсем иные творческие связи, совпадения, предложения. Назову еще романс «Нет, только тот, кто знал», с его неясной, но несомненной властью над воображением Тургенева. Мелодию эту пела разбитым старческим голосом Полина Виардо, вызывая у Тургенева такое волнение, что он уходил при первых же звуках песни в другую комнату, – и не случайно ее же поет Клара Милич, последняя тургеневская героиня. Но пора поставить точку, а то наши музыкальные «экскурсии» и так уже затянулись. Приходится неизбежно признать, что настоящим дневником Чайковского была его музыка – и что только в ней он жил. Некоторая сентиментальность этой музыки, женственность ее, особенно ощутимая в менее удачные моменты («назойливая выразительность», – метко заметил не помню уж какой критик), соответствует записям словесным. Но в музыке есть бесстрашие, героизм, влечение к жертве, есть упорное героическое созидание чего-то такого, что не может быть уничтожено смертью, проблеск торжества над ней, – все, все, что полностью отсутствует в том же Петре Ильиче, едва только оставляет он «гармонии пленительное царство».

Берберова имеет дело не со звуками, а с биографией и житейскими фактами. Она, кажется, любит Чайковского не меньше, чем любил его Модест Ильич, а таланта и литературного опыта у нее, разумеется, гораздо больше. Но и она не в силах ничего сделать со своим персонажем и не может вызвать к нему иных чувств, кроме жалости. Берберова откровенна, добросовестна. Ей приходится рассказать во всех малопривлекательных подробностях историю отношений Чайковского к его «лучшему другу», Надежде Филаретовне фон Мекк, а затуманивать производимого впечатления нечем. Замечу, что биографию Петра Ильича, подлинную, такую, где изложение шло бы параллельно с толкованием, где знание окрылило бы догадки, где, одним словом, поэзия стала бы правдой, а правда превратилась бы в поэзию, такую углубляющую, объясняющую, все открывающую биографию можно было бы написать, – и, вероятно, она

когда-нибудь будет составлена... Нужно для этого одно случайное свойство, которого никаким литературным дарованием не заменить, нужно душевное родство, сердечная близость к герою, близость, позволяющая понять любой намек, восстановить любое внутреннее движение. Берберова такой задачи себе не ставит. Но, кажется, у нее и нет «ключа» к Чайковскому, – и я позволю себе высказать предположение, что натолкнул ее на мысль об этой книге не он, Петр Ильич, со своей мечтательностью и слезливостью, а натолкнула она, Надежда Филаретовна, страстная, сильная женщина, характер, годный для Достоевского. В книге сразу меняется тон, сразу чувствуется неподдельное увлечение, едва только появляется в ней эта «роковая» натура, не томящаяся, а пылающая, не тоскующая, а ждущая, как чуда, позднего любовного счастья. Берберова всегда имела склонность к линиям резким и четким, всегда вносила в свои русские типы и характеры не совсем свойственную им «испанскую» пламенность («черное сияние», как говорит об испанской живописи Франсуа Мориак), – а тут серая клинская глушь, дождик, нервы, хандра, «наши русские поляны, наши шелесты в овсе», и Алеша стал что-то не тот, и денег не хватает, и опять Кюи написал в газетах какую-то ехидную мерзость, и смерть страшит... это главное: смерть, смерть, смерть. Неудивительно, что Берберова качнулась в другую сторону, к этой гордой, своевольной Надежде Филаретовне, в облике которой при всем различии драматического положения есть какие-то черты, напоминающие Федру.

Книге Берберовой дан подзаголовок: «История одинокой жизни». Это может на первый взгляд показаться уступкой литературной моде, выразившейся в бесчисленных «biographies romances». Но слово «одинокий» здесь чрезвычайно важно. Думая о Чайковском, неизменно приходишь к выводу, что одиночество, притом глубочайшее, непоправимое, было основной его чертой и что в определении «одинокая жизнь» дана лучшая характеристика его печального существования. Бывают люди случайно-одинокие, и есть другие, которым одиночество назначено в вечный удел: Чайковский, конечно, принадлежал к этому, второму, типу. Общая драма индивидуализма, смутно знакомая всем художникам конца прошлого века, осложнилась в его сознании особенностью природных влечений: некоторые страницы Берберовой в лаконизме своем необычайно красноречивы. Но полную убедительность приобретают страницы лишь при сопоставлении с искусством того человека, который все это пережил, передумал, переживал. В нем, в искусстве, искал он освобождения. В нем создал личность как будто «из ничего», ценой, вероятно, мучительной внутренней борьбы и огромного напряжения. Говорят, музыка Чайковского – «всегда о любви». Может быть. Но не касаясь уж того, что любовь эта преувеличенно-тоскующая, с отказом от счастья, с отказом даже от мечты о нем, есть в этой музыке и другое... Есть отражение чувства, что человек остался наедине с миром, с судьбой, с Богом, и все связи его с остальными людьми порваны. Ему не на кого рассчитывать, кроме как на себя. Он мог бы отступить, испугаться. Но Чайковский, далекий от байронических вызовов, принял тяжесть участи, и один, собрав все силы, уже ничего не страшась, как будто пошел в неизвестность – и нашел свет. Оттого его творчество воспринимается в конце концов как победа, торжество, несмотря на поверхностную меланхолию. «Победа над мукой», – сказал о Чайковском в «Книге отражений» Анненский, как никто другой знавший толк в этих уединенных, горьких блужданиях. Другие скажут иначе. Но всякий, привязанный к этой музыке, воспримет ее как нечто нужное. И услышит в ней скорее обещания, чем утешения. Этих «одиноких» душ теперь множество: у Чайковского они находят то, чего тщетно искали бы в самих себе. Но находят, конечно, только в музыке его. Вне ее Чайковский был бы еще беспомощнее, чем они сами. На жизнь у него сил не осталось.

Берберова рассказывает только о жизни. Ее книга – интереснейшее свидетельство о слабом человеке, который был великим художником.

«Ошибки начинающих»

Статьи М. А. Осоргина о русском языке очень интересны, – а по нынешним временам и очень полезны. Но нередко случается ему выдавать утверждения спорные за безусловную истину. На последний его фельетон – «Ошибки начинающих» – возражения напрашиваются сами собой.

Осоргин упрекает наших молодых писателей в незнании грамматики. Упрек многими из них заслужен. Но защищая синтаксис и здравый смысл, Осоргин заходит так далеко, что уничтожает самое понятие искусства.

«Где-то далеко-далеко, – приводит он пример, – на дороге послышалась песня...». И спрашивает: «почему где-то, когда известно, что на дороге, – почему далеко-далеко, когда можно просто далеко?». Ответим, что даже если бы автор этой фразы писал канцелярское отношение, а не роман, он вправе был бы сказать: «где-то на дороге», а не просто «на дороге», ибо «где-то» указывает на неясность положения, следовательно, уточняет смысл фразы. Но он пишет *художественное* произведение, в котором каждый оттенок имеет (или по крайней мере может иметь) значение: а «где-то далеко-далеко на дороге» – это ведь совсем не то же самое, что «далеко на дороге», как советует Осоргин. Иной образ, иное и впечатление.

Дальше: «Его мысли унеслись куда-то далеко, к дням юности». «Раз к дням юности, то зачем куда-то?», недоумевает Осоргин. Я не знаю романа, из которого взята эта фраза, если только она не придумана. Но уверен, что «куда-то далеко» мог бы сказать и Толстой, и Гоголь, и Достоевский. Когда-то Булгарин смеялся над Лермонтовым за его выражение «маленький домик»: если домик, значит, не большой, а маленький. С точки зрения логики и здравого смысла упрек более основателен, чем замечания Осоргина, но все-таки и Булгарин не прав: Лермонтов усиливает, подчеркивает образ, говоря «маленький домик», а не просто «домик», на то ведь он и художник! И тот, кто пишет, по осоргинской характеристике, «не по-человечески, вверх тормашками»: «любовь святая» вместо «святая любовь», «звон колокольный» вместо «колокольный звон», мог бы возразить, что хочет этой перестановкой обратить внимание на эпитет. Где законы, воспрещающие это делать? И даже если бы такие законы существовали, не были бы ли они верхом бессмыслицы, всякий бунт против которой вызвал бы сочувствие? Конечно, манерность, модничание, щеголяние своей оригинальностью – отвратительны. Безграмотность – жалка и досадна. Но порой писателю нужно во имя той самой «правды», о которой заботится Осоргин, вступить в борьбу с обманчивой, поверхностной гладкостью речи, и тут он сам себе судья, никто больше.

Осоргин утверждает, что знаки препинания следует расставлять по указаниям грамматики. Совершенно верно. В девяносто девяти случаях из ста это так, и если писатель не знает грамматики, его надо послать в школу... Но вот Джойс, утонченнейший, культурнейший человек, писатель абсолютной внутренней честности, не ставит вообще никаких запятых. Что с ним делать? Неужели учить уму-разуму?..

В творчестве все подчиняется одному замыслу, и только сквозь этот замысел или в соответствии с ним можно оценить стиль. Язык не может быть хорош или плох «сам по себе», и «Мертвые души» нельзя было написать иначе, как чудовищно-неправильным гоголевским стилем, а «Капитанскую дочку»... впрочем, надо ли объяснять? Осоргин, конечно, согласен с этими прописями. Но почему-то ему захотелось взять за единственный образец Стендаля, который, как известно, признавался, что учился писать по наполеоновскому кодексу. Наша литература стала бы суше и беднее, если бы послушалась его совета.

По поводу «Пещеры»

В последней своей трилогии М. А. Алданов делает замечание, столь же горькое, столь верное: «Писатель не всегда пописывает, но читатель почти всегда почитывает».

Многих эти слова, вероятно, удивят. Но, вдумавшись, каждый признает их правоту. «Это не может быть иначе», – говорит Алданов. Согласимся и со вторым его печальным утверждением, добавив: «к сожалению».

Если бы мы отбросили чуть-чуть жалкую и легкомысленную заботу о том, чтобы непременно «быть в курсе» всего, что есть интересного или значительного в литературе; если бы мы не считали недопустимым ответить «нет, не знаю, не успел узнать» на вопрос: «читали ли вы новый роман Мориака?», или такой-то роман Голсуорси, или дневник Андре Жида, и то-то, и то-то, и то-то, – может быть, и можно было бы не «почитывать»! Но иначе – «как же может быть иначе»! Мы глотаем романы и исследования, без внимания к автору, без большой пользы для себя, ради обманчивой поверхностной осведомленности в литературных делах – и, полагая, что мы знаем чуть ли не все книги, не знаем толком почти ни одной. Оставим современников, вспомним классиков. Если поговорить со средне образованным человеком о «Гамлете», о «Дон Кихоте», о «Вертере», о романах Диккенса, о Вольтере, о Шопенгауэре, о Платоне или о Ницше, – он обо всем выскажет более или менее приемлемое мнение, он, разумеется все это читал, все это «знает». Абсолютно неприлично кажется ему признать, что романов Диккенса он не читал. Что вы, помилуйте! Скандал, некультурность! Между тем прочесть (не перелистать, а прочесть) все, что признается необходимым читать, в течение одной человеческой жизни, не только ведь чтению посвященной, совершенно невозможно, – и, опасаясь насмешек или упреков, мы все приучаемся судить о большинстве книг и писателей понаслышке, в чем, кстати сказать, усиленно начинают нас тренировать уже на уроках словесности в школе. Остановимся на Диккенсе, если уж случилось его коснуться: это ведь действительно целый мир, в котором понять что-либо можно, лишь осмотревшись, освоившись, заметив тысячи мельчайших внешних или внутренних мелочей, имеющих живой смысл. Надо по меньшей мере целый месяц отдать на каждый его роман, чтобы действительно знать Диккенса! А мы большей частью судим о нем, уловив, может быть, дух, чаще всего колорит, не скользнув над всем остальным, – и, конечно, с точки зрения самого Диккенса, мы его не читали, а почитывали. Или «Фауст»: Гете думал над ним всю жизнь, всю жизнь! Не берусь устанавливать, какой нужен срок, чтобы прочесть и понять его поэму, но во всяком случае так, между прочим, ее постичь нельзя, – и долгие часы творчества требуют в ответ долгих часов внимания... К чему вы все это пишете? – вправе спросить читатель. – Что же, вы собираетесь, значит, проповедовать литературное невежество или перекладывать на новый лад дикие домыслы Руссо? – Нет, конечно: Руссо пленителен, но неубедителен, а вопрос о «чтении» вообще слишком сложен, чтобы решать его с кондачка. Но признаем все же, что это вопрос «проклятый», решить который чрезвычайно трудно. Признаемся, что писатели правы, жалуясь на отсутствие понимания и внимания, как жалуется Алданов. «*Ce n'est pas l'admiration que je cherche, c'est l'attention*», – сказал как-то Поль Валери. Вот именно. «*admiration*» ему надоела, а «*attention*» он не видит. Может быть, отсутствие ее вернее всего объяснить тем, что, глотая книги, читатель забывает о необходимости «переварить пищу»: нельзя читать одну вещь за другой, каждая ведь оставляет след в уме и в сердце, каждая что-то меняет в сознании, чем-то его ранит или обогащает, – и этот процесс ассимиляции властно требует перерыва, остановки, раздумья... А мы, закрывая одну книгу, бежим в библиотеку за другой, – приучаясь к верхоглядству и сами себя обворовывая.

Алданов смутил меня своим послесловием и отбил привычную профессиональную готовность писать критическую статью о его «Пещере». У романиста этого есть дар говорить вещи простые и правдивые с той непринужденностью, которая внушает иллюзию, будто слышишь их

в первый раз: именно так задевают его слова о «почитывании». Будь перед нами произведение менее монументальное, смущение едва ли возникло бы, – но тут, перелистывая во второй и даже в третий раз «Пещеру», видишь, что это вместе с «Ключом» и «Бегством» – тоже целый мир, не менее широкий, чем диккенсовский, и что при обманчивой его доступности и ясности, он замкнут в себе, подчинен своим таинственным законам, осмыслить которые не так-то легко.

Мир... Ни один из современных русских писателей не создал чего-либо, схожего с алдановской трилогией по сложной стройности частей, по законченности и четкости архитектуры. Часто говорят о композиционном даровании Сирина, – и, действительно, Сирин исключительный мастер в области завязок, развязок и ведения действия вообще. Но у Сирина всегда одна тема, один фабульный замысел, который он и «подает» с необыкновенным остроумием и необыкновенной находчивостью. У Алданова совсем не то: его композиционный рисунок, менее резкий, менее драматический, чем сириинский, растекается в сторону гораздо свободнее. Сирин исходит из факта, Алданов кладет в основу творчества образ: «дьявольская разница», хотелось бы сказать словами Пушкина. Сирин всегда можно пересказать, потому что логика в его писаниях играет подавляющую роль, так же как и стиль событий. Алданов, несмотря на последовательность повествования, «непередаваем» иначе как ценой обеднения или даже искажения. Оба, в сущности, чувствуют время гораздо острее, нежели пространство (в противоположность Бунину – наименее «временному», наиболее «пространственному» из новейших русских художников), – но во времени Сирин очерчивает эпизод, а Алданов эпоху. Оговорюсь, что было бы ошибкой истолковывать это замечание как упрек или комплимент: ни то, ни другое, конечно! И с сириинским, и с алдановским творческим ощущением можно взлететь под облака и пасть совсем низко. Метод так же мало определяет значение художника, как описание черт лица в паспорте – красоту или безобразие человека.

Достоинство и силу алдановской эпопеи нельзя оценить вблизи. Некоторое пренебрежение автора «Пещеры» к внешней, показной артистичности – пренебрежение, унаследованное, кажется, от Льва Толстого, – порой вводит в заблуждение или даже расхолаживает читателя, привыкшего к «роскоши красок», призрачной или подлинной. У Алданова красок нет. (Кстати, тут, в этом пункте, как, впрочем, и во многих других, он гораздо ближе к Достоевскому, чем к Толстому, несмотря на все свое отталкивание от первого, несмотря на все влечение ко второму. У Алданова нет природы, как нет ее и у Достоевского. У Алданова все его «эпохальное» чувство пронизано, как стержнем, авантюризмом, – совершенно так же, как в «Карамазовых» или в «Бесах», и в полную противоположность «Войне и миру».) Но он и не живописец вовсе, он – скульптор. Каждый его герой именно вылеплен – с такой отчетливостью, с такой скульптурной всесторонностью, что нечего и добавив. Человек не намечен, а создан, – и мы не догадываемся по одной, хотя бы и волшебной-яркой, черте об остальных свойствах, мы все знаем, все видим. Именно она, эта алдановская скульптурная галерея, и производит впечатление «мира», хоть моментами и кажется, что перед нами мир неподвижный, безмолвный, как представляется застывшим и неподвижным подлинный, живой мир ночью при внезапной ослепительной вспышке молнии. Но каждый отдельный персонаж совершенно ясен. Никогда не перестаем мы удивляться Семену Исидоровичу Кременецкому, этому русскому мосье Омэ из «Мадам Бовари», этому шедевру «типичности»! Когда-нибудь будут говорить «Кременецкий», как теперь мы говорим «Обломов»: в имени все сказано, больше никакой характеристики не нужно. Не забывайте, что Кременецкий все-таки второстепенное лицо в романе, так же как Тамара Матвеевна, или Клервилл, или Витя Яценко, или дон Педро – все наиболее удавшиеся Алданову люди. Героиня – Муся, и, как не раз бывало даже в самых великих, самых прославленных и гениальных романах, именно центральный образ бледнее остальных, неуловимее в своей сложности, расплывчатее в очертаниях. Отчего? На характеристику Муси Алданов потратил не меньше сил, чем на обрисовку Семена Исидоровича, и направил на нее лучи не меньшего напряжения, вернее, даже большего напряжения, во всяком случае большей дли-

тельности. И не в этом ли разгадка? Чем пристальнее художник вглядывается в человеческую душу, тем яснее видит ее изменчивость и тем труднее ему, оставаясь правдивым, придать ей какую-либо постоянную характерность. Кременецкий-отец обрисован по классическому принципу создания «типа», т. е. по принципу отбрасывания случайностей, очищения, подчеркивания, обобщения, по мольеровско-грибоедовско-гончаровскому методу однотонной гипнотизирующей яркости. Муся очерчена в соответствии с новым шекспиро-толстовским ощущением, что в человеческой душе нет ни конца, ни начала, что она наполовину бесформенна, что в ней есть провалы, которым нельзя найти определения, что вся она соткана из противоречий. Муся как будто уходит из алдановской галереи, не найдя в ней места... Эта ее особенность, эта ее уединенность в романе наталкивает на мысль, которую я решил бы развить более смело, если бы не авторское напоминание о «почитывании». Может быть, автор прав? Может быть, важнейшее, основное в его творчестве остается непонятым, незамеченным? Нечего, однако, делать: приходится говорить о том, что представляется верным, с сознанием, что ошибка и возможна, и вероятна.

В «Пещере», как и во всей трилогии, как будто не хватает воздуха. Употребляю умышленно выражение импрессионистическое, с растяжимым, неотчетливым смыслом... При всех крупнейших и высоких достоинствах романа, достоинствах, в которых современники, кажется, еще не вполне отдают себе отчет, «Пещера» воспринимается сознанием как история, как отвлеченный вымысел, как явление, которое возникло вне воздействия нашей жизни и без желания воздействовать на нее. Это тем более поразительно, что быт в романе – самый современный, парижско-эмигрантский, и никакой внешней отчужденности нет. Но нет и связи. Скульптурная округленность замкнута в самой себе. Нельзя ни на минуту представить себя участником событий: мы только свидетели... Алданов демонстративно создает «произведение искусства» – объективное, самодовлеющее, «мир». Но не случайно же сейчас, в наши дни, искусство, самое понятие искусства, непрерывно терпит испытание и все сильнее взрывается изнутри всевозможными личными документами, книгами, в которых вымысел сливается с признаниями, а интрига – с автобиографией, не вздорная же это мода, не пустая прихоть ослабевших дегенератов! Объяснение только в том, что в игру искусства, как и вообще в человеческую «игру», вторгаются новые элементы, которые сейчас еще не могут быть претворены в образы, обезвреженные и облагороженные. Алданов держится юлиановской, отступнической традиции – со всей тяжестью этой позы, но, правда, и со всем ее героизмом. В образе его Муси есть просвет, как ни старайся он замазать щель. Но в общем построении романа щелей нет, и ему трудно найти вольное живое соответствие, естественное продолжение. В этом смысле роман иногда кажется более ирреальным и даже иррациональным, чем самая фантастическая сказка с чертами и ведьмами: ни с чем не считаясь, им управляет воля автора.

Если бы принято было у нас, чтобы авторы сами себя комментировали! Согласится ли Алданов с определением его места в современной литературе? Как относится он к понятиям искусства и творчества и к своей роли в этой области? Человек может насчет самого себя обольщаться, но все-таки знает он о себе много больше, чем кто-либо другой. Избыток «attention» не мешает, и редчайшие образцы подлинной писательской «самокритики» были всегда исключительно интересны.

Конечно, «Пещеру» можно читать просто так, для удовольствия, для наслаждения. Но можно и задуматься над вопросами: что это за книга? к чему она ведет? чего она хочет? что за ней и что перед ней?

<<Стихи и поэмы>> Н. Гронского. – <<Всадники>> Ю. Яновского>

Есть у Боратынского знаменитые строки о музе, которая поражает свет «лица необщим выраженьем».

Строками этими не раз злоупотребляли критики, применявшие их ко всякого рода поэтам, даже таким, которые лишены всякой оригинальности. Кто только ни цитировал этого злосчастного «необщего выраженья», на лице каких только поэтов не было оно уловлено. В свое время даже Дмитрий Цензор был им удостоен, – но и это не отбило охоты искать его у других стихотворцев.

По привычке, по безотчетной склонности к «линии наименьшего сопротивления» я едва не начал отзыва о книге стихов покойного Н. П. Гронского истрепанной, затасканной цитатой из Боратынского... А книга действительно не похожа на другие сборники стихов, выпускаемые молодыми авторами! Она действительно своеобразна. Обойдусь поэтому без цитаты – чтобы не испытывать доверия читателей. Очень много в творчестве безвременно погибшего поэта представляется мне спорным. Бесспорна только его принципиальная, вызывающая, подчеркнутая «необщность», его постоянное желание плыть «против течения».

Вокруг этого посмертного сборника уже разгорелась любопытная и характерная полемика, не дошедшая до большой печати, но волнующая нашу литературную молодежь. К сожалению, полемика эта осложнена и «снижена» вмешательством давней, вздорной распри эмигрантской литературной «столицы», то есть Парижа, с «провинцией», – распри, инициативу которой по справедливости приходится отнести на счет «провинции». Именем Гронского воспользовались отрицатели «парижской поэзии», для того чтобы под прикрытием высокой идейности лишней раз свести какие-то темные самолюбивые счета: в Париже Гронского будто бы не заметили, не поняли, не признали, не признают и до сих пор, – а вот «провинция» его оценила, ибо она, провинция, еще сохранила чувство великого и прекрасного, столица же заменяла это чувство на всякие мелкие изыски, утонченности, штучки, недомолвки и намеки. Не будем в полемику ввязываться. Как водится, обличители приписывают ум и достоинство себе, глупость и ничтожество оставляют на долю противника, после чего и празднуют победу. Интересно в разногласиях не это. Интересно то, насколько тоска о великом, героическом, прекрасном сейчас остра и как разбивается политическая реализация этой тоски о тысячи препятствий психологических, словесных или общекультурных... К чести покойного Гронского надо сказать, что он сделал на трудном, почти безнадежном пути одинокую смелую попытку. Но минимум беспристрастия и правдивости требует сразу же добавить, что попытка и осталась попыткой. Да и могло ли быть иначе, раз поэт умер, не достигнув и 25 лет?

Наша лирика уже давно больна боязнью яркости, боязнью красноречия, боязнью величия, давно уже прячется по углам и закоулкам вдохновение, избегая простора. Поставить диагноз – легко, найти метод лечения – несравненно сложнее. Нельзя же сводить все дело к примитивному смехотворному объяснению, будто у людей просто-напросто испортился вкус, и только потому предпочитают они остатки, объедки, обглодыши чувства, мысли и воли былым роскошным пирам. Вкус не испортился, но бывшие яства протухли. Упрек приходится возвращать, он не по адресу. Подделки под великое искусство, откровенно и властно апеллирующее к основным человеческим устремлениям, настолько стали общедоступны, и столько повсюду развелось «почти Пушкиных», «почти Бодлеров» или «почти Достоевских», что поэзия (может быть, не в самой сильной своей части, но, наверно, в самой впечатлительной и чуткой) ушла в щели, где и довольствуется полу-днем, полу-сумерками. Ей тесно, она задыхается, но у нее осталось по крайней мере утешение творчества, то есть встреч с новым материалом, упоительной борьбы с ним, обработки его, – и на мнимо-ширококрылых счастливицев, беспечно пребы-

вающих наверху, она посматривает без всякой зависти... Конечно, долго это длиться не может. Выход, путь надо найти. Но где, но как? Сколько ни думай, ответ уводит нас из чисто литературных областей к широкому полю социальных (а для некоторых – и религиозных) исканий. Нарушена связь человека с миром, задето сознание, – и горьким обольщением было бы считать, что «здоровую» поэзию можно восстановить, не спускаясь к самым корням недуга. В России поэзию поставили на ноги «в два счета», как и все вообще: нам может быть не по душе такое обращение, но мы должны признать, что по-своему оно законно. Там, во всяком случае, начали «перестройку» с самого основания, – и метаморфоза поэзии там явилась неизбежным следствием беспрепятственного разрешения общих задач культуры. Не касаюсь сейчас вопроса, насколько советская поэзия удачна, жива, талантлива. Ясно, однако, что у нее нет на плечах нашего груза, – а наша-то творческая трагедия именно в том, что мы от этого груза не отказываемся, что без него нам самый полет ни к чему, что мы не чувствуем ни малейшего желания превратиться в «новых людей», которых насаждает на земном шаре Сталин. Нам нужна своя великая поэзия. Как ее создать?

Надо отдать справедливость Гронскому: он не принадлежал к поэтам типа «неподозревающих», то есть сочиняющих гладкие, звонкие, эффектные стихи о Боге, родине, любви или бессмертии души, в безмятежной уверенности, что это-то и есть поэзия. У него была, по-видимому, острая потребность обновления, – и соединил он в своих стихах державинскую манеру с манерой Марины Цветаевой не случайно. В строфах, где почти всегда чувствуется упорная работа, он искал выхода голосу больших и чистых порывов, больших и чистых страстей... Но стиля он не нашел, и – даже больше – он не приблизился к нему ни на шаг, не уловил, не почувствовал самых расплывчатых очертаний его. Лирика его всегда серьезна, значительна, но, собственно говоря, не как поэзия, которой она еще не стала, а как свидетельство о юном, душевно-одаренном и сильном человеке. Интересно было бы сделать опыт: перевести стихи Гронского на какой-нибудь иностранный язык. Вероятно, получился бы слепок с чего-то подлинно-прекрасного. Беда, однако, в том, что и по-русски эти стихи – лишь слепок, и мучительная нестройность слов, какая-то глубочайшая неслаженность их звукового состава вместе с рассудочной книжностью позволяют только догадываться о чертах настоящего «лица».

Все-таки книгу эту ни с какой другой спутать нельзя. В ней есть что-то смутно-орлиное и рыцарское, независимо от литературных ее достоинств или неудач. Образ горных вершин, постоянно в ней мелькающий, очень верно передает впечатление, которое она оставляет. И хорошо, что это действительно *молодые* стихи. В наше время много юношей, все уже знающих, все уже понявших, и этим знанием, этим пониманием подкошенных и обессиленных. Для них все в мире относительно, они к «добру и злу постыдно равнодушны». Здесь, у Гронского, молодость берет реванш, – а если иной двадцатилетний скептик взглянет на этот задор с остывшей усмешкой, то, может быть, позднее, много позднее, догадается он, что усмехаться было нечего. Догадается и пожалеет, что не горел, не мечтал, не рвался в какой-то неведомый бой сам.

* * *

«Всадники» Юрия Яновского – книга «необычайная», по отзывам советской критики. О ней в Москве говорят как об одном из замечательных литературных явлений за последние годы. Не так давно Замятин в парижской «Марианне» поддержал это мнение, выделил из текущей «продукции» сборник Яновского вместе с прелестным и удивительным «Жень-шенем» Пришвина.

Интерес, значит, возбужден. Книга действительно заслуживает внимания. К сожалению, приходится читать ее в переводе, так как написана она по-украински.

«Всадники» – сборник рассказов о гражданской войне на юге России. Рассказы эти связаны между собой общим действием, повторением имен, но связаны настолько слабо, что

цельность книги возникает лишь благодаря единству настроений. Настроение знакомо, его не раз передавал Бабель, передавал Пильняк и другие: бесшабашная удаль, нищета, беспечность, презрение к жизни и смерти, ожидание коммунистического рая, одним словом, все то, что условно принято называть «романтикой революции». На этом фоне движутся красноармейцы, махновцы, белые, занимаясь почти исключительно взаимным истреблением. Первый рассказ, «Двойное кольцо», особенно характерен.

Герои его – четыре брата Половцы. Петлюровец, Оверко Половец, берет в плен денкинца, Андрея Половца, и, не задумываясь, убивает его. Панас Половец, махновец, поступает так же с Оверком. Наконец, Иван, коммунист, расправляется с Панасом. Каждый из братьев с иронией вспоминает перед убийством поговорку, которую повторял отец: «Тому роду не будет переводу, в котором братья любят согласие и угоду», но один оправдывается тем, что «государство важнее рода», второй – тем, что «братья одного роду, но разного класса», и так далее. Другие рассказы – приблизительно в том же духе.

Если бы в наше время мир не был бы кое в чем похож на сумасшедший дом, такая книга должна была бы вызвать омерзение, содрогание и ужас... Описывать, конечно, можно все. А случаи, подобные тем, которые описал Яновский, вероятно, происходили в действительности, и, следовательно, автор не выдумывает, не лжет. Но автор *захлебывается от восторга* – и пересыпает свои идиллические картинки такими, например, стихотворениями в прозе: «О, девятнадцатый год поражений и побед, кровавый год исторических баталий и человеческих битв, критический, несокрушимый, бурный и нежный, бессонный девятнадцатый год!.. О, девятнадцатый год мстителей и плательщиков, достойный год расчетов и записей в бухгалтерскую книгу Революции, далекий год живых генералов, набитых астмой, калом и страхом, год ненайденных образов и трагедийных метафор, год любви и смерти, трепета восставших сердец, простоты жертв, сладости ран и высоты классовых чувств, о, милый, экстатический год!».

Не знаю, как все это сказано по-украински. Но по-русски словечко «милый» – незабываемое и поразительное. Именно он, этот эпитет, дает толчок и своей неожиданностью как бы заставляет очнуться: в сущности, мы уже так много читали романов и рассказов в духе Яновского, так привыкли к ним, что перестали удивляться этой «романтике». Но «милый» девятнадцатый год – это все-таки чересчур: вся его кровь и жестокость сразу встают в памяти!

Разумеется, в России на фоне теперешней производственной беллетристики, серой и скучной, «Всадники» должны казаться вещью волшебной-яркой. Не отрицаю, что Яновский действительно талантливый человек: Замятин совершенно прав, отмечая живописные достоинства его стиля, меткость характеристик, своеобразие ритма. Во «Всадниках» есть ощущение степной безбрежной шири, есть налет дикой, какой-то азиатски-унылой поэзии. Дикая эпопея, отраженная в ней со стенько-разиновским привкусом, издали может взволновать души и сердца, вянувшие в теперешней бытовой обыденщине.

Но если очнуться... Какая все-таки это звериная, волчья книга! Куда идет человек, если эти поэтически-талантливые, даже вдохновенные картины взаимной бойни и травли вызывают в нем только поэтические эмоции! Представьте себе, что «Всадников» прочел бы Лев Толстой: он не то что поморщился бы, он был бы, конечно, охвачен величайшим волнением и гневом и просто не поверил бы, что подобные книги могут появляться, одобрительно обсуждаться, вызывать восхищение и признание! Даже здесь, в эмиграции, наша восприимчивость настолько притуплена событиями и эпохой, что без усталости, без внешнего толчка, не замечаешь в рассказах Яновского ничего особенного. Читаем, обсуждаем стиль и литературные приемы... Неужели и в России это так, и никто не приходит в ужас, в недоумение, в отчаяние?

«Круг»

Осенью прошлого года по инициативе И. И. Бунакова в Париже возникло общество, посвятившее себя тому, что в сравнительно недавние годы мы называли бы «выработкой мирозерцания». Но наша эпоха ироничнее, разобщеннее довоенной и о «выработке мирозерцания» теперь мало кто склонен говорить. Однако изменились, главным образом, выражения. Суть дела осталась почти той же самой, да и не может она сильно изменяться.

Обществу дано было имя «Круг». Вошли в него преимущественно молодые или среднего возраста, литераторы, а, с другой стороны, богословы и представители тех новых политических течений, которые связывают разрешение социальных вопросов с верностью догматам христианства. Споры бывали страстные, иногда очень интересные. Если «мирозерцание» намечено и не было, то найдена была тема, всех волнующая, – и я не думаю, что сильно отклоняюсь от истины, если сформулирую эту тему так: с христианством или без христианства? Спор не стал «внутренно-богословским», замкнуто-православным, что уменьшило бы его ценность и уничтожило бы его живость. Он постоянно, упорно подходил к этой границе, но неизменно о нее и разбивался, так как далеко не все безоговорочно соглашались ее перешагнуть. Беседовали обо всем. О жизни, о творчестве, о судьбе человека, о личности и коллективе – и всегда, в каждой беседе, сталкивались два умонастроения: одно – для которого все в общих чертах уже решено, ибо абсолютная Истина найдена, другое – для которого не решено ничего и которое идет в будущее, вперед, «со страхом и сомнением», оглядываясь на каждом шагу.

Общество «Круг» недавно решило заняться литературно-издательской деятельностью и выпустило альманах. Не следует думать, однако, что программа его работ в альманахе отчетливо отражена. Руководствуясь принципом незыблемости творческой свободы, редакторы сборника никому из участников ничего не подсказывали, не заказывали и не внушали, – а так как сборник на три четверти своего объема состоит из рассказов или стихов, то неудивительно, что связь его с круговыми беседами уловить трудно, а иногда и совсем невозможно. Рассказал я о том, как и откуда возник альманах, лишь в «порядке осведомления». Оценивать и разбирать его приходится, как всякий другой сборник. Да и ни на какое особое идеологическое своеобразие он, по-видимому, не претендует. Добавлю, что не все из участников сборника «Круг» состоят членами одноименного общества.

На нашем здешнем, окончательно оскудевшем книжном рынке появление всякой книги, стоящей на известном литературном уровне, – событие. «Круг» же достоин был бы внимания всегда, при любых условиях.

В альманахе умело, удачно и довольно полно представлена молодая парижская литература. Отдел прозы украшен новым именем В. Емельянова, который едва ли окажется «случайным гостем в царстве слова»: у него есть все, чтобы стать подлинным писателем. Он уже и теперь подлинный писатель: не в будущем, а в настоящем.

Читателям «Круга» такое утверждение может представиться голословным или, во всяком случае, преждевременным. По-своему они, пожалуй, будут правы. Но мое положение иное: мне посчастливилось полностью прочесть ту повесть, небольшой отрывок из которой напечатан в альманахе, и я прошу в «кредит» доверия к отзыву о ней. Как эту вещь охарактеризовать – «интересно», «оригинально», «свежо», «остроумно»? Все не то. Повесть пленительна, несмотря на некоторую бледность и местами шероховатость письма, – пленительна острой грустью замысла, неподдельной своей «поэтичностью», всем своим сдержанно-лирическим, мужественно-холодоватым тоном. В ней есть тот душевный подъем, отсутствие которого никакими формальными достоинствами заменить нельзя. Да и с точки зрения формальных достоинств в ней многое примечательно. За последние десять лет мне по роду моей деятельности пришлось прочесть очень много рукописей, присланных неизвестными авторами: вспоминаю за

все эти десять лет лишь один случай такого же радостного, неожиданно-негаданного «шока», как от книги Емельянова, – впечатление от «Повести с кокаином» Агеева, пролежавшей у меня чуть ли не полгода как предполагаемый хлам и потом прочитанной, «проглоченной» в час или в два. Вещи ни в чем не схожие, кроме сразу возникающей над ними уверенности, что это действительно настоящее, что ошибки быть не может. Насчет Агеева двух мнений теперь, кажется, и нет. У Емельянова меньше творческого напора, и суждения о нем, может быть, разделятся, – но, конечно, найдутся читатели, которым он станет близок и даже дорог. В «Свидании Джима» рассказано почти исключительно о собаках. Отчасти в том-то дарование автора и сказывается, что он заставляет нас следить за собачьими приключениями, чувствами и невзгодами, будто перед нами люди. Человеческая линия интриги сплетена с этой собачьей линией неразрывно. В целом – получается нечто чуть-чуть капризное, чуть-чуть искусственное по внешности, но изнутри согретое таким непритворным душевным излучением, которое всякую манерность уничтожает. Даже на пяти страничках, напечатанных в «Круге», отсвет этого излучения лежит везде, – хотя по отрывку, повторяю, нельзя судить о всем произведении.

Глава из романа покойного Поплавского «Домой с небес» отмечена чертой, как раз чуждой Емельянову, а именно: недержанием лиризма. Тут, конечно, споров о таланте не будет. Талантливость – щедрая, неукротимая – очевидна. Но в сложной, хаотической натуре Поплавского, вечно подхлестывавшейся новыми увлечениями, вечно куда-то рвавшейся, литературный талант был в разладе с умом и волей. В процессе творчества Поплавский нередко терял всякое чувство меры, не только стилистическое – что было бы в конце концов не так уж важно, – но и внутреннее, эмоциональное. Даже в самом названии романа «Домой с небес», таком предвзято-вдохновенном, таком назойливо-романтическом, это сказывается. В отрывке есть наблюдения тончайшие, есть прелестные словесные и образные сочетания, – но все подчеркнуто, каждый намек раскрыт и десятки раз преподнесен на разные лады. Будто восхитительный пианист держит все время ногу на педали, заглушая сам себя. И в целом – что скрывать – это плохая литература. Никому нельзя посоветовать у Поплавского учиться, никому нельзя поставить его в образец... Но только вот что удивительно: после этой плохой литературы (для рассудка, для остывшего критического чутья плохой – несомненно), многое, многое в признанно-доброкачественной словесности кажется настолько плоским, что валится книга из рук. Как объяснить это? Вероятно, объяснение в том, что узко-эстетическое, не идущее дальше чисто литературного анализа, не учитывающее «воздуха» (в советской критике говорят – «конкретное») отношение к писателю искажает в нашем восприятии его облик. Особенно при таком противоречивом внутреннем строе, каким наделен был Поплавский. Он не успел ничего в себе упорядочить. Он умер над черновиками – в точном или в расширенном, углубленном смысле слова (как Андрей Белый). Но в черновиках этих столько предчувствий каких-то чудных «неспетых песен», столько тревожных отзвуков, такая музыкальность заблудившейся безостановочной мысли, что от них трудно оторваться. А ошибки слога, промахи и порой безвкусица – досадны, но не так уж существенны: лучше бы их не было, но помиримся на том, что Поплавскому можно их простить. Во всяком случае, – есть за что прощать.

Четыре других прозаика, представленных в «Круге», – Фельзен, Яновский, Шаршун и Зуров. О каждом из них хотелось бы побеседовать обстоятельно не только потому, что это, так сказать, «цвет» нашей здешней молодой беллетристики, но и потому, что новые их вещи интересны, хороши или по крайней мере показательны. О Фельзене мне не раз уже приходилось писать, но вернуться к нему всегда стоит. Он обещает меньше, чем дает, – свойство редкое! – он притворяется беднее, чем есть, – и никогда не разочаровывает, если только внимательно в него вчитаться. Фельзеновскую «Вечеринку» надо прочесть именно внимательно – или не надо читать ее вовсе: с виду, с первого поверхностного впечатления – суший пустячок, ничтожный рассказ о ничтожной вспышке ревности. Но впечатление обманчиво. Автор не выделяет банального происшествия в «эпизод» – он, наоборот, связывает его со своей душевной жизнью

и за мимолетной неприятностью приоткрывает целый мир причудливых полу-чувств и полу-желаний, о существовании которых мы и не догадывались. Яновский декоративно трагичен и грубоват, как в «Любви второй» или в других своих книгах, и неизменно напоминает Леонида Андреева со всеми его прекрасными и несносными чертами. К глубокому моему удивлению, на этот раз, в «Розовых детях», он напоминает вместе с Андреевым и Сирина, как ни парадоксально и даже противоестественно это смешение. Смутно-сиринский колорит в этом «очерке провинциальной жизни», сириинская в нем безысходно-душная атмосфера! Конечно, разработка темы и, в особенности, ее вызывающе-натуралистический привкус – от Сирина очень далеки. Но самый замысел как будто навеян им. Яновскому всегда сопротивляешься в процессе чтения, он всегда «коробит», но пишет он не напрасно и не случайно. Что-то он должен сказать; в каждой его строке это чувствуется. «Новый ветер» Зурова лишней раз доказывает медленный, верный, «крепкий» творческий рост автора. Это самый спокойный из наших молодых писателей, едва ли не единственный среди них, каким-то чудом сохранивший во всех теперешних катастрофах, крушениях и передрыгах некую «классическую» уравновешенность тона и естественное, ничуть не наигранное стремление без следа раствориться в своих героях. Два возможных предположения: или он маловпечатлителен и просто невнимателен к тому, что в наше время происходит с человеком и культурой, не слышит и не понимает взрывчатых, антицелостных мотивов эпохи, или очень ослеп и эпоху «преодолеывает». По ранним зуровским опытам первая гипотеза казалась мне вероятнее, но сейчас больше оснований отнести к нему с доверием и остановиться на второй.

Отдел стихотворный интересен как своего рода смотр поэтам парижской группы. Молодые представлены в нем почти полностью, а из упущений приходится пожалеть только об отсутствии Штейгера, нашего здешнего последнего поэтического приобретения, и приобретения драгоценного. Не буду делить помещенные стихи на более удачные или менее удачные (то есть откровеннее: на хорошие и дурные). Каждое литературное произведение – а стихи в особенности – имеет не только замкнутое в себе значение и ограниченный смысл, но и определенный вес в общем развитии автора. Поэтому о данном стихотворении Одоевцевой, или Кнута, или, скажем, Ладинского надо бы говорить лишь в связи со всей их поэзией, – а этого в двух словах не сделаешь. Позволю себе все-таки задержаться на стихах Лидии Червинской – явлению замечательном по хрупкости и чистоте «как бы хрустального тона» и психологической изощренности. Стихи эти не раз – если не в печати, то в устных беседах – сравнивали со стихами Ахматовой. Не совсем верно. Ахматова гораздо напряженнее, тверже, «самозабвеннее» – и гораздо проще. Червинская – это Ахматова, уже во всем разуверившаяся и растерянно перебирающая в памяти свои несбывшиеся надежды, обманувшие мечтания. Она больше видит, так как взгляд ее свободен, то есть ни к чему не прикован. Но она ничего не хочет. С точки зрения морали можно отнести к ней как угодно, – я уверен, что соседство ее соблазнительных заметок о «Скуке» с высоко-принципиальными размышлениями других участников альманаха должно многим показаться неуместным... Но, во-первых, искусство далеко не всегда живет в ладу с господствующей моралью. Во-вторых, вся христианская нравственность озарена и расколота словами, что душу надо потерять прежде, чем спасти. Так что судить или осуждать лучше бы осторожно.

Из сравнительно редко появляющихся в печати имен отмечу Ставрова – позднего декадента, рассудочного и нервного, единственного у нас здесь духовного родственника Пастернака. Затем Бориса Заковича, о котором по нескольким строкам трудно сказать что-либо определенное, но которого трудно и не заметить. Наконец, Софиева, скупого, сдержанного, очень «совестливого» поэта: прекрасно его второе стихотворение.

Несколько слов в заключение о библиографической части. Она производит впечатление странное и досадное. Не то чтобы господствовали в ней кукушки и петухи, нет... Но удивительно все-таки стремление писать исключительно друг о друге, будто никого и ничего на свете

больше не существует. У «Круга» есть основание заболеть кружковщиной: дай Бог ему от этого избавиться.

«Белеет парус одинокий»

Чехов как-то сказал, что эти две строчки стоят чуть ли не всей новой поэзии:

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...*

С детства они у всех живут, «поют» в памяти. Возможны разные мнения насчет развития лермонтовского стихотворения и разные оценки его. Параллелизм в нем слегка схематичен. Конец с «бурей» и «покоем» – преувеличенно эффектен. Но первые строки, даже вся первая строфа – удивительны и волшебны в своей простоте.

Белеет парус одинокий...

Нельзя объяснить, почему это хорошо. Как будто бы – самые обыкновенные слова. Никаких «роскошных мазков», концы спрятаны в воду. Но хорошо так, что смешно спорить и бессмысленно что-либо доказывать.

Вал. Катаев взял у Лермонтова название для своей новой повести. Он пишет в начале ее, рассказывая о дачной жизни под Одессой.

«На всем своем громадном пространстве море светилось такой нежной, такой грустной голубишной августовского штиля, что невозможно было не вспомнить:

*Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...*

хотя и паруса нигде не было видно, да и море ничуть не казалось туманным».

В заключение Катаев возвращается к Лермонтову:

«Дети, тихонько толкая друг друга локтями, долго смотрели то на картину, то на настоящее, очень широко открытое море, в туманной голубизне которого таял маленький парус дедушкиной шаланды, легкой и воздушной, как чайка:

*...Под ним струя, светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой».*

Море – одно из тех слов, которые больше всего говорят человеческому сердцу. «Он был, о море, твой певец» – это звучит как высшая похвала поэту. Катаев всю свою повесть овеял запахами моря, его звуками и сумел сделать из рассказа о похождениях двух одесских подростков вещь истинно-поэтическую... Кроме «Паруса», она смутно напоминает другое лермонтовское создание: коротенькую несравненную «Тамань». Нарочно употребляю эпитет «несравненную», подчеркивая, что Катаев не в силах оказался слить человека и стихию воедино с такой глубиной и естественностью, как сделал это его предшественник.

Но – не проводя никаких параллелей и сравнений – признаем все-таки, что это очень талантливый писатель, наделенный редким чутьем, каким-то острым, животным, собачьим «нюхом» к бытию, помогающим ему почти безошибочно разбираться в людях и явлениях. У Бунина – если не ошибаюсь, в «Окаянных днях» – есть интересная запись о нем по личным встречам в Одессе в первые годы революции. Приходилось мне слышать и другие рассказы о Катаеве, в общем, совпадающие с бунинским впечатлением в оценке жадности этого человека к жизни, его презрения ко всякой «идеологии», его предпочтения интуиции рассудку. Катаев,

как художник, вполне соответствует такой своей репутации: уже в «Растратчиках» он блеснул той правдивостью тона и стиля, которая для него особенно характерна. Дальше – он никогда ей не изменял, и даже в откровенно-агитационную вещь, вроде «Время, вперед», внес ее как своеобразную поправку к условной нарочитости замысла. Кроме исключительного «нюха», у Катаева, может быть, ничего за душой нет, но и этого дара, соединенного с чисто-словесной находчивостью, достаточно, чтобы сделать из него настоящего, действительно «обещающего» писателя. Не так много сейчас людей, еще сохранивших «нюх» и способных проверять им свои ощущения, порывы, даже мысли. Катаев не взлетает высоко. Но зато он и не выдумывает, не фантазирует, не предлагает «отсебятины» в своих рассказах о жизни, – и, кстати сказать, многому научившись у Бунина, он через него связан с Толстым. Как бы ни были различны темы, как бы ни отличался один от другого самый уровень творчества, это – линия Толстого в нашей литературе и его писательский «завет»: постижение души только через плоть, проверка кровью, кожей, каждой частицей организма всего того, что порой может взбрести в голову. Здесь Толстой резко расходится с Горьким, например, и недаром он о нем сказал, что «выдумывать можно все, кроме психологии человека». Для Катаева это – основной творческий принцип. Он принял его настолько покорно, что допускает существование лишь примитивных психологий, не доверяя другим, остающимся правдивыми и обоснованными при любой сложности. В этом, конечно, его слабость. Но сила Катаева в том, что его отталкивает всякий бред, всякая ложь.

Два мальчика – Петя и Гаврик. Социальное положение их неодинаково: один – сын учителя, «коллежского советника г. Бачей», другой – рыбак, живущий с дедом в нищенской хибарке на берегу моря, часто голодающий, привыкший к вольному и скудному существованию. Но связывает мальчиков особая авантюрно-беспокойная уличная дружба, страсть к приключениям и бродяжничеству. Гаврик на одесских улицах, в одесской пестрой толпе как «рыба в воде». Пете приходится изворачиваться перед отцом и домашними, убегать, придумывать оправдания для отлучек... Одесса, одесский быт, особый одесский колорит, одесский восторг. Катаев пишет об этом городе с тем же увлечением, которое не так давно я отмечал у Жаботинского, в его романе «Пятеро». Кто в Одессе не был, тому трудно эту неискоренимую привязанность вполне понять, как трудно и тем, кто не жил в Петербурге, понять своеобразный романтический патриотизм петербуржцев. Но живописное дарование Катаева одерживает все-таки победу и заражает читателя «одесским чувством»: он рассказывает о любимом своем городе так увлекательно, что мы будто гуляем с Гавриком и Петей по южной столице и любуемся ее яркой, живой, нестройной красотой. Море и Одесса: в повести две основные внутренние темы, прикрытые замысловатой фабулой.

У русских детей (по привычке едва не написал у «советских детей», но пора уже оставить эти привычки!) образ Гаврика вызовет, вероятно, страстные и длительные сомнения. Маленький катаевский герой может стать таким же «идеалом», как бывшие Ястребиный Коготь или Принцы-нищие. Повесть, собственно говоря, и написана для детей. Но не исключительно для них. Взрослые прочтут ее с не меньшим удовольствием, чем школьники. Гаврик очень удался Катаеву. Первоначальная мысль о нем была, по-видимому, довольно шаблонна и заурядна: автор хотел показать, как превращается озорной, почти что беспризорный уличный мальчишка в революционера, сознательного и стойкого. Задание до крайности «благонамеренное», и у другого писателя оно рисковало бы превратиться в несносную мертвечину, подобную той «Юности Максима», которой сейчас можно любоваться на одном из парижских экранов. Но Катаева спасло «чутье». Его Гаврик противоречив и сложен. Он и порывист, и великодушен, и сметлив, он похож и на человека, и на звереныша, он передает порох восставшим рабочим, но тут же сражается в «ушки», модную уличную игру, с товарищами, он не идеализирован, не придуман, он *найден* художником. Петя тоже безупречен, но в дружбе двух мальчиков Гаврику принадлежит первое место – Петя лишь тень его.

Действие происходит в 1905 году, вскоре после потемкинского восстания. Одесса взбодражена, как взволнована и вся Россия. Город полон слухов и предчувствий, все чего-то ждут, и даже уличная детвора играет уже не в обычных разбойников, а в забастовщиков и городо-вых. Коллежский советник Бачей провел с семьей лето в пригородной экономии над морем. Настала осень, пора возвращаться. Обратное путешествие ознаменовалось необычайным происшествием: в дилижанс по дороге вскочил какой-то человек, скрываясь от стражников, – и он же, тот же самый неизвестный, оказался на пароходе, делающем рейсы между Аккерманом и Одессой. Его обнаружили. Человек с палубы бросился в море – и скрылся. Это Родион Жуков, матрос с «Потемкина», после сдачи броненосца пробравшийся из Румынии на родину. Катаев уже посвятил его невзгодам один из своих рассказов (и прекрасный рассказ!) – и теперь он сплетает судьбу Жукова с участием вымышленных персонажей. На Петю появление беглого матроса, да еще в такой загадочной обстановке, произвело, разумеется, сильнейшее впечатление. Добравшись домой, он все еще захлебывается от нетерпеливого восторга:

– Тетя, вы знаете, что с нами было? Тетя, вы не знаете? Да тетя же! Вы послушайте только, что с нами было. Тетя, да вы же не слушаете! Знаете, что с нами было?

Но никому до его истории дела нет. Никому – кроме Гаврика. Тот, впрочем, знает о матросе больше, чем Петька. Матрос лежит у него на барке. Они с дедом подобрали его в море после прыжка с парохода. Кто этот матрос? Чего он хочет? От кого, от чего скрывается? Гаврик догадывается о какой-то тайне и, чувствуя, что тайну надо хранить, молчит о странном госте, не говорит ничего даже Петьке. Объяснит ему загадку старший брат, Терентий, рабочий, подпольщик, налаживающий с матросом связи и вместе с ним принужденный теперь спастись от полиции.

Петю дела эти интересуют не особенно сильно. Он поступил в гимназию и упоен ношением формы. Он проигрывает целое состояние Гаврику в «ушки» и принужден украсть шестнадцать копеек, сдачу, оставленную на буфете кухаркой. Он знает, что грехи его рано или поздно откроются, но никак не может совладать со своей страстью к жизни дикой и бурной, какой кажется ему жизнь Гаврика. Матрос в конце концов возвращается в Румынию, причем Гаврик дает ему для этого свою шаланду. Что будет он без нее делать? Как будет рыбачить? Не все ли равно? У него уже пробудилось чувство долга, и ради спасения беглеца он готов и на другие жертвы.

Фабула повести, повторяю, прихотлива и сложна. Но не в том смысле, как бывает сложна «интрига». Нет, сложность возникает от непогрешимого чувства бесконечного разветвления тех клеточек, из которых составлена самая ткань бытия: для Катаева все дробится, все находится друг с другом в каких-то неясных и нерасторжимых отношениях, все, одним словом, живет. Он чрезвычайно близок к природе и, подобно ей, разнообразит, индивидуализирует все, чего бы ни коснулся.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.