

Палиевский П. В.

ЛИТЕРАТУРА И ТЕОРИЯ

Сканирование:

Кафедра русской классической литературы
и теоретического литературоведения
Елецкого государственного университета
<http://narrativ.boom.ru/library.htm>
(Библиотека «Narrativ»)
narrativ@list.ru

Палиевский П. В.

Литература и теория. — М.: Сов. Россия, 1979. 288 с.

В книгу известного советского критика и литературоведа Петра Васильевича Палиевского вошли статьи, написанные в разное время и по разным поводам («Художественное произведение», «На грани искусства и науки», «Экспериментальная литература», «К понятию гения», «Последняя книга М. Булгакова» и др.). Однако это книга, по священная актуальным проблемам теории литературы. О ком бы ни писал автор: о А. С. Пушкине или Л. Н. Толстом; о М. Шолохове или А. Грине; о Фолкнере или Камю, — его концепция соотношения литературы и теории прослеживается ясно и определенно.

Значительное место автор уделяет раскрытию связей русской современной литературы с мировой культурой.

70302-151

П ————— 127-79 4702010200

М-103(03)79

ОГЛАВЛЕНИЕ:

| | |
|---|-----|
| Предисловие ... | 3 |
| Художественное произведение ... | 5 |
| Пушкин как человеческая задача русской литературы ... | 34 |
| Пушкин и выбор русской литературой новой дороги ... | 41 |
| Значение Толстого для литературы XX века ... | 62 |
| О структурализме в литературоведении ... | 70 |
| На границе искусства и науки ... | 90 |
| Мера научности ... | 95 |
| Экспериментальная литература ... | 111 |
| Документ в современной литературе ... | 128 |
| К понятию гения ... | 174 |
| Фантомы ... | 188 |
| Путь Уильяма Фолкнера к реализму ... | 217 |
| Америка Фолкнера ... | 244 |
| Фолкнер и Камю ... | 253 |
| Последняя книга М. Булгакова ... | 263 |
| Мировое значение М. Шолохова ... | 272 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Литература движется быстро, но ритм этих перемен не совпадает с приобретениями мысли. Каждый читатель знает это, стараясь выбрать в потоке главное, хотя понятно, что без общих усилий и разнообразия нечего было бы и выбирать.

Теория, развивающаяся вместе с литературой, также старается выделить эти ценности и обосновать их. Она забегает в прошлое, глядит вперед на поставленные обществом цели, защищается от ложных идей, возвращается к действительности и т. д. — словом, делает то же, что и критика, только, может быть, на более широком пространстве.

Понятие об этом движении может дать лишь коллективный опыт и интерес к решению больших задач. Но и в деятельности каждого участника он сказывается, оставляя следы, по которым мы можем судить о целом. Материал, вошедший в настоящую книгу, отобран автором в надежде, что он дает подобное представление о путях, которыми шла наша литературная теория в недавние годы. Он касается явлений — писателей, книг или течений, — вобравших в себя жизненное содержание и проблемы, вокруг которых продолжается идейно-эстетическая борьба современности. Отделить в них общее от текущего формально оказалось невозможным; поэтому автор не счел себя вправе заменять примеры или отдельные выражения, остающиеся приметам времени.

Связь этих проблем такова, что обсуждение их неизбежно выходит за пределы отечественной литературы.

Автор надеется также, что там, где его полемика становится резкой, она касается не личностей, а идей.

* * *

Второе издание книги дополнено расширенным вариантом «Документа» и материалами по русской классике.

По поводу первого издания критики высказали ряд глубоких и перспективных суждений. Вряд ли они нуждаются в полемике. По отношению к ним автор чувствует себя скорее благодарным читателем и может лишь заверить, что постарался их не пропустить и, сколько сумел, усвоить.

* * *

В третье издание включен доклад, прочитанный на Всесоюзной толстовской конференции в ИМЛИ в сентябре 1978 г.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

В наши дни каждый, кто хотел бы разобраться в природе искусства, встречается со множеством категорий; число их растет. Это — сюжет, фабула, обстоятельства, характер, стиль, жанр и т. д. Возникает вопрос: нет ли такой категории, которая объединяла бы все другие — без потери их особого смысла? Довольно поставить его, чтобы сразу ответить: конечно, есть, это — художественное произведение.

К нему неизбежно возвращается любое обозрение проблем теории. Художественное произведение сводит их в одно; с него, собственно, — с созерцания, чтения, знакомства с ним — поднимаются все вопросы, которые теоретик или просто интересующийся искусством человек может задать, но к нему же — разрешенные или неразрешенные — эти вопросы и возвращаются, соединяя свое далекое, раскрытое анализом содержание с тем же общим, правда, теперь уже обогащенным впечатлением.

В художественном произведении все эти категории теряются друг в друге — ради чего-то нового и всегда более содержательного, чем они сами. Иными словами, чем больше их и чем они сложнее, тем настоятельнее и важнее становится вопрос, как складывается с их помощью и живет законченное в себе, но бесконечно развернутое в мир художественное целое.

Оно отделяется от всего того, что обозначают категории, на довольно простом основании: «законченное в себе» остается хотя и старым, но, пожалуй, наиболее точным для этого отличия определенным. Дело в том, что сюжет, характер, обстоятельства, жанры, стили и пр. —

это все еще лишь «языки» искусства, сам образ — тоже «язык»; произведение — это высказывание. Оно использует и творит эти «языки» лишь в той мере и в тех качествах, которые необходимы для полноты его мысли. Произведение не может повторяться, как повторяются его элементы. Они — лишь исторически меняющиеся средства, содержательная форма; произведение — это оформленное и не подлежащее изменению содержание. В нем уравниваются и пропадают любые средства, потому что они составлены тут в доказательство чего-то нового, не поддававшегося иному выражению. Когда это новое возьмет и пересоздаст ровно столько «элементов», сколько нужно для его обоснования, тогда и родится произведение. Оно вырастет на различных сторонах образа и употребив в дело его главный принцип; здесь начнется искусство и прекратится конечное, обособленное существование разных средств, которое так выгодно и удобно для теоретического анализа.

Надо согласиться с тем, что, отвечая на вопрос о целом, и сама теория должна будет пойти на некоторые переключения. То есть раз художественное произведение прежде всего неповторимо, ей придется обобщать, уступив искусству, в несвойственной себе манере, внутри одного целого. Рассуждать о произведении вообще, как рассуждают, например, о структуре образа, значило бы уйти от его особой темы и места среди теоретических проблем во что-нибудь иное, например, в исследование отношений разных сторон этой «общей» образной структуры между собой. Произведение единственно по своему заданию; чтобы это задание, роль его среди других категорий искусства понять, очевидно, нужно взять среди всех произведений какое-то одно.

Что же выбрать? Произведений тысячи — совершенных и художественных, — и большинство их любому отдельному читателю даже неизвестно. Каждое из них, подобно человеку, несет в себе корневое родство со всеми другими, изначальное знание, которым не обладает машина и которое «запрограммировано» всей саморазвивающейся природой. Поэтому мы уверенно можем взять любое и распознать в нем это неповторимое единство, лишь постепенно раскрывающееся в повторении научных, доказуемых величин.

Попытаемся рассмотреть с этой целью повесть Л. Толстого «Хаджи-Мурат». Выбор этот, конечно, произвольный; однако в защиту его можно привести несколько доводов.

Во-первых, мы имеем здесь дело с неоспоримой художественностью. Толстой известен как художник прежде всего, обладающий ни с чем не сравнимой материально-образно-телесной мощью то есть умением уловить любую подробность «духа» во внешнем движении природы (сравните, например, Достоевского, который больше склонен, как хорошо сказал один критик, к «урагану идей»).

Во-вторых, художественность эта наиболее современна; она, только, что успела... стать классикой и не столь отдалена от нас, как системы Шекспира, Рабле, Эхила или Гомера.

В-третьих, повесть эта написана в конце пути и, как часто при этом бывает, несет в себе его сжатое завершение, итог, — с одновременным выходом в будущее искусство. Толстой не хотел ее публиковать, между прочим, и потому, что, как говорил он, «надо же, чтобы что-нибудь осталось после моей смерти». Она готовилась (как «художественное завещание» и оказалась необычайно компактной, заключающей, как в капле, все грандиозные открытия «прошлого» Толстого; это конспективная эпопея, «дайджест», изготовленный самим писателем, — обстоятельство, очень выгодное для теории.

Наконец, случилось так, что в небольшом вступлении, у входа в собственное здание, Толстой как бы нарочно разбросал несколько камней — материал, из которых оно было нерушимо сдвинуто. Странно сказать, но тут действительно лежат все начала искусства, и читатель может их свободно обозревать: пожалуйста, секрет раскрыт, может быть, для того, чтобы видеть, как велик он на самом деле. Но все-таки они названы и показаны: и зарождающаяся идея, и первый маленький образ, которому предстоит разрастись, и способ мысли, по которому он будет развиваться; и все три главных источника питания, снабжения, откуда он будет набираться сил, — словом, все то, что начнет двигаться к единству произведения.

Вот они, эти начала.

I. Идея.

«Я возвращался домой полями. Была самая середи-

на лета. Луга убрали, и только что собирались косить рожь».

Таковы первые три предложения; их мог бы написать Пушкин, — простота, ритм, гармония, — и это уже не случайно. Это действительно идущая в русской литературе от Пушкина идея прекрасного (у Толстого она, понятно, возникает стихийно и лишь как начало его идеи); здесь она подвергнется страшному испытанию. «Есть прелестный подбор цветов этого времени года, — продолжает Толстой, — красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки» и пр. Следует захватывающее описание цветов — и вдруг: образ черного «мертвого поля», поднятый пар — все это должно погибнуть. «Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни». Это уже не Пушкин — «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть», — нет. Толстой но согласен, он, как и Достоевский с его «единственной слезинкой ребенка», как и Белинский, который возвращал Егору Федоровичу Гегелю его «философский колпак», не желает покупать прогресс ценой гибели и смерти прекрасного. Он считает, что человек с этим смириться не может, призван это во что бы то ни стало преодолеть. Здесь начинается его собственная идея-проблема, которая звучит в «Воскресении»: «Как ни старались люди...» и в «Живом трупе»: «Живут три человека...»

И вот эта идея встречается с чем-то таким, что готово, кажется, ее подтвердить. Разглядывающий черное поле писатель замечает растение, которое все же выстояло перед человеком, — читай: перед разрушительными силами цивилизации; это куст «татарина» у дороги. «Какая, однако, энергия и сила жизни», — и в дневнике: «Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего»¹. В этот момент «общая» идея и становится особой, новой, индивидуальной идеей будущего произведения.

II. В процессе своего зарождения она, следовательно, сразу же и художественна, то есть выступает в форме

¹ Толстой Л. И. Полн. собр. соч., т. 35. М., Гослитиздат, 1928 — 1964. с. 585. В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

первоначального образа. Этот образ есть сравнение известной Толстому судьбы Хаджи-Мурата с кустом «татарина». Отсюда идея получает социальное направление и уже готова с характерной для позднего Толстого страстью обрушиться на весь господствующий аппарат угнетения человека. Она берет своей главной художественной проблемой наиболее острое из всех возможных положений своего времени — судьбу цельной личности в борьбе отчужденных от нее систем, иначе говоря, ту проблему, которая в самых разных изменениях прошла затем через литературу XX века в ее высших образцах. Однако здесь она еще только проблема в зародыше; стать полной и убеждающей ей поможет произведение. Кроме того, чтобы развиться в искусство, а не в логический тезис, ей необходимы разные другие «вещества» — какие же?

III. «И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе. История эта, так, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая».

Итак, они выделены, и нужно поставить лишь знаки, чтобы разграничить эти обособленные истоки искусства: а) жизнь, действительность, факт — то, что Толстой называет «слышал от очевидцев», то есть сюда включаются, конечно, и документы, сохранившиеся предметы, книги и письма, которые он перечитал и пересмотрел; б) материал сознания — «воспоминание», — который уже объединен по своему внутреннему личному принципу, а не по каким-то дисциплинам — военной, дипломатической и т. п.; в) «воображение» — способ мысли, который поведет накопленные ценности к новым, еще неведомым.

Нам остается только взглянуть в последний раз на эти истоки и попрощаться с ними, потому что больше мы их не увидим. Следующей строкой — и первой главой — начинается уже собственно произведение, где нет и следов отдельного воспоминания, или ссылок на очевидца, или воображения, — «мне кажется, что могло быть так», а просто едет холодным ноябрьским вечером на лошади какой-то человек, с которым нам предстоит познакомиться, который не подозревает, что мы за ним следим и что он открывает для нас своим поведением

великие проблемы человеческого существования. И автор, показавшийся было вначале, тоже исчез, ушло даже — парадоксально — и произведение, которое мы взяли в руки: осталось окно в жизнь, распахнутое единым усилием идеи, факта и воображения.

Переступив порог произведения, мы, таким образом, оказываемся внутри целостности, которая настолько враждебна расчленению, что даже в самом факте рассуждения о ней заключено противоречие: чтобы разъяснить такое единство, правильной, кажется, просто переписать произведение, а не рассуждать и расследовать, что только вновь возвращает нас к разбросанным, хотя и нацеленным к сопряжению «элементам».

Правда, тут есть один естественный выход.

Ведь целостность произведения не есть какая-то абсолютная точка, лишенная измерений; произведение имеет протяженность, свое художественное время, порядок в чередовании и переходе из одного «языка» в другой (фабула, характер, обстоятельства и пр.), а чаще — в смене тех особых жизнеподобных положений, которые эти «языки» совместили. Взаиморасположение и связь внутри произведения, конечно, пролагают и прочерчивают множество естественных дорог к его единству; ими может пройти и аналитик. Они, вдобавок; как общее явление, давно обследованы и называются композицией.

Композиция — это дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое и поворачивалось в дополнение его мысли: она контролирует художественность во всех сочленениях и общем плане. Поэтому она не принимает обычно ни логической выводимости и соподчинения, ни простой жизненной последовательности, хотя и бывает на нее очень похожа; ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи.

Построение «Хаджи-Мурата» выросло из многолетних наблюдений Толстого над собственным и чужим творчеством, хотя сам писатель всячески противился этой далекой от нравственного самоусовершенствования работе. Кропотливо и не спеша переворачивал и перекладывал он главы своего «репея», стараюсь найти со-

вершенный каркас произведения. «Буду делать от себя потихоньку», — говорил он в письме к М. Л. Оболенской, сообщив предварительно, что стоит «на краю гроба» (т. 35, с. 620) и что поэтому совестно заниматься такими пустяками. В конце концов он сумел все-таки добиться редкой упорядоченности и гармонии в огромном плане этой повести.

Благодаря своей оригинальности Толстой долгое время был несравним с большими реалистами Запада. Он один проходил путь целых поколений от эпического размаха русской «Илиады» к новому остроконфликтному роману и компактной повести. Вследствие этого, если посмотреть на его произведения в общем течении реалистической литературы, то, например, роман «Война и мир», выделяющийся как одно из высших достижений XIX века, может показаться анахронизмом со стороны чисто литературной техники. В этом произведении Толстой, по словам Б. Эйхенбаума, который несколько преувеличивает, но в целом тут прав, относится «с полным презрением к стройной архитектонике»¹. Классики западного реализма, Тургенев и другие писатели в России успели уже к тому времени создать особый драматизированный роман с одним центральным героем и четко ограниченной композицией.

Программные замечания Бальзака о «Пармском монастыре» — сочинении, очень любимом Толстым, — дают почувствовать, разницу между профессиональным литератором и такими по видимости «стихийными» художниками, как Стендаль или Толстой первой половины творческого пути. Бальзак критикует рыхлость и распадение композиции. По его мнению, события в Парме и история Фабрицио развиты в две самостоятельные темы романа. Аббат Бланес выпадает из действия. Против этого Бальзак возражает: «Главенствующий закон — это единство композиции; единство может быть в общей идее или плане, но без него воцарится неясность»². Надо думать, что, будь перед ним «Война и мир», глава французских реалистов, выразив восхищение, может быть, не меньшее, чем романом Стендаля, не преминул бы сделать аналогичные оговорки.

¹ Эйхенбаум Б. Молодой Толстой, 1922, с. 40.

² Бальзак об искусстве. М. — Л., «Искусство», 1941, с. 66.

Известно, однако, что к концу жизни Бальзак начинает отступать от своих жестких принципов. Наглядный пример — его книга «Крестьяне», которая теряет в соразмерности за счет психологических и прочих отступлений. Исследователь его творчества пишет: «Психология, как своего рода комментарий к действию, переносит внимание с события на его причину, подтачивает могучую структуру бальзаковского романа»¹. Известно также, что в дальнейшем критические реалисты Запада постепенно разлагают четкие формы романа, наполняя их изощренным психологизмом (Флобер, позднее — Мопассан), подчиняя документальные материалы действию биологических законов (Золя) и т. д. Тем временем Толстой, как хорошо сказала Роза Люксембург, «идя равнодушно против течения»², укреплял и очищал свое искусство.

Поэтому, пока — как общий закон — произведения западных романистов конца XIX — начала XX века все дальше отходят от стройного сюжета, расплываются в дробных психологических деталях, Толстой, наоборот, извлекает свою «диалектику души» от бесконтрольной щедрости в оттенках и сводит былую многотемность к единой фабуле. В то же время он драматизирует действие своих больших произведений, избирает с каждым разом все сильнее взрывающийся конфликт и делает это на тех же глубинах психологии, что и прежде.

Происходят большие общие перемены в формальном строении его творений.

Драматическая смена картин группируется вокруг все меньшего количества основных образов; семейные и любовные пары, которых так много в «Войне и мире», сводятся вначале к двум линиям Анны — Вронского, Кити — Левина, потом к одной: Нехлюдова — Катюши и, наконец, в «Хаджи-Мурате» пропадают совсем, так что известный некрасовский упрек «Анне Карениной» в излишнем внимании адюльтеру, и сам по себе несправедливый, уже никак не мог быть адресован этой насквозь социальной повести. В центре внимания этой эпической драмы ставится один человек, одно крупное

¹ Реизов Б. Г. Творчество Бальзака. Л., Гослитиздат, 1939, с. 376.

² О Толстом. Сборник. Под ред. В. М. Фриче. М. — Л., ГИЗ, 1928, с. 124.

событие, которое сплачивает вокруг себя все остальное (такова закономерность пути от «Войны и мира» к «Анне Карениной», «Смерти Ивана Ильича», «Живому трупу» и «Хаджи-Мурату»). При этом масштабы поднятых проблем не падают и не у mažается объем захваченной в художественные сцены жизни — благодаря тому, что повышена значительность каждого лица, и тому, что сильнее подчеркнута внутренняя связь отношений их друг к другу как единиц общей мысли.

В нашей теоретической литературе уже говорилось о том, как полярности русской жизни в XIX веке повлияли на художественное сознание, выдвинув новый тип художественного освоения противоречий и обогатив формы мышления вообще¹. Здесь мы должны добавить, что самый принцип полярности новаторски раздвинул у Толстого к концу его пути формы композиции. Можно сказать, что благодаря ему в «Воскресении», «Хаджи-Мурате» и других поздних сочинениях Толстого сильнее обнаружались и заострились общие законы распределения образа внутри произведения. Отражающиеся друг в друге величины лишились посредствующих звеньев, отошли друг от друга на громадные расстояния — но каждая из них стала служить тут как бы смысловым центром для всех других.

Можно взять любую из них — самое мелкое событие повести, — и тут же увидим, что оно все углубляется и просветляется при знакомстве с каждой далекой от него подробностью; в то же время каждая такая подробность получает новый смысл и оценку через это событие.

Например, смерть Авдеева, — убит в случайной перестрелке солдат. Что значит его гибель для разных людских психологии, законов и общественных институтов и что все они значат для него, крестьянского сына, — раскладывается веером подробностей, так же «случайно» мелькнувших, как и его смерть.

« — Только стал заряжать, слышу — чикнуло... Смотрю, а он ружье выпустил», — повторяет солдат, бывший с Авдеевым в паре, очевидно, потрясенный обыкновенностью того, что могло случиться и с ним.

¹ См.: Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе. — Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 259 — 279.

« — Те-те, — пощелкал языком Полторацкий (ротный командир. — П. П.). — Что же, больно, Авдеев?..» (Фельдфебелю. — П. П.): « — Ну ладно, распорядись ты», — добавил он и, «взмахнув плетью, поехал большой рысью навстречу Воронцову».

Журя Полторацкого за устроенную перестрелку (она была спровоцирована, чтобы представить к ордену разжалованного за дуэль барона Фрезе), мимоходом осведомляется о событии князь Воронцов:

« — Я слышал, солдата ранили?

— Да, очень жаль. Солдат хороший.

— Тяжело?

— Кажется, тяжело, — в живот.

— А я, вы знаете, куда еду?»

И разговор переходит на более важный предмет: Воронцов едет встречать Хаджи-Мурата.

« — Кому что назначено», — говорят больные в госпитале, куда принесли Петруху.

Тут же «доктор долго ковырял зондом в животе и нащупал пулю, но не мог достать ее. Перевязав рану и заклеив ее липким пластырем, доктор ушел».

Военный писарь сообщает родным о смерти Авдеева в формулировке, которую пишет по традиции, едва ли задумываясь над ее содержанием: убит, «защищая царя, отечество и веру православную».

Между тем где-то в глухой русской деревне эти родные хотя и стараются его забыть («солдат был отрезанный ломоть»), все-таки о нем вспоминают, и старуха, его мать, даже решила как-то послать ему рубль с письмом: «А еще, милое мое дитяtko, голубок ты мой Петрушенька, выплакала я свои глазушки...» Старик, ее муж, отвозивший письмо в город, «велел дворнику прочесть себе письмо и внимательно и одобрительно слушал его».

Но, получив известие о смерти, старуха «повыла, покуда было время, а потом взялась за работу».

А жена Авдеева, Акси́нья, которая оплакивала на людях «русые кудри Петра Михайловича», «в глубине же души... была рада смерти Петра. Она была вновь брюхата от приказчика, у которого она жила».

Впечатление довершает великолепная военная реплика, где смерть Авдеева превращается уже в какой-то канцелярский миф:

«23 ноября две роты Куринского полка выступили из крепости для рубки леса. В середине дня значительное скопище горцев внезапно атаковало рубщиков. Цепь начала отступать, и в это время вторая рота ударила в штыки и опрокинула горцев. В деле легко ранены два рядовых и убит один. Горцы же потеряли около ста человек убитыми и ранеными».

Эти удивительные мелочи разбросаны в разных местах произведения и стоят каждая в естественном продолжении своего, иного события, но, как видим, они сочинены Толстым так, что между ними замыкается то одно, то другое целое, — мы взяли только одно!

Другой пример — набег на аул.

Жизнерадостный, только что вырвавшийся из Петербурга Бутлер жадно впитывает в себя новые впечатления от близости горцев и опасности: «То ли дело, то ли дело, егеря, егеря!» — пели его песенники. Лошадь его веселым шагом шагала под эту музыку. Ротный мохнатый, серый Трезорка, точно начальник, закрутив хвост, с озабоченным видом бежал перед ротой Бутлера. На душе было бодро, спокойно и весело».

Его начальник, пьяный и добродушный майор Петров, рассматривает эту экспедицию как привычное, повседневное дело.

« — Так вот как-с, батюшка, — говорил майор в промежутке песни. — Не так-с, как у вас в Питере: равнение направо, равнение налево. А вот потрудились, и домой».

Над чем они «потрудились», видно из следующей главы, где рассказывается о жертвах набега.

Старик, который радовался, когда Хаджи-Мурат ел его мед, теперь только что «вернулся со своего пчельника. Бывшие там два стожка сена были сожжены... сожжены все ульи с пчелами».

Внук его, «тот красивый, с блестящими глазами мальчик, который восторженно смотрел на Хаджи-Мурата (когда Хаджи-Мурат посетил их дом. — П. П.), был привезен мертвым к мечети на покрытой буркой лошади. Он был проткнут штыком в спину...» и пр. и пр.

Опять восстановлено целое событие, но через какое противоречие! Где правда, кто виноват, а если да, то насколько, например, бездумный служака Петров, который не может быть другим, и юный Бутлер, и чеченцы.

Разве Бутлер не человек и не люди его песенники? Вопросы возникают тут сами собой — в направлении идеи, но ни один из них не находит лобового, одностороннего ответа, наталкиваясь на другой. Даже в одном «местном» единстве сложность художественной мысли ставит все в зависимость друг от друга, но в то же время как бы разгоняет и разжигает потребность эту сложность обнять, понять, уравновесить в целой истине. Ощущая эту неполноту, все «местные» единства и движутся к тому целому, которое представляет произведение.

Они пересекаются по всем направлениям в тысячах точек, складываются в неожиданные комбинации и тяготеют к выражению одной идеи — без потери своей «самости».

Так ведут себя и все большие категории образа, например, характеры. Они, конечно, тоже участвуют в этом пересечении, причем главный композиционный принцип проникает и в собственную их сердцевину. Принцип этот состоит в том, чтобы неожиданно для логики расположить любые неповторимости и противоположности на какой-нибудь оси, проходящей через центр образа. Внешняя логика одной последовательности ломается, наталкиваясь на другую. Между ними, в их борьбе набирает силу художественная правда. То, что Толстой специально об этом заботился, говорят записи в его дневниках.

Например, 21 марта 1898 года: «Есть такая игрушка английская реерshow — под стеклышком показывается то одно, то другое. Вот так-то показать надо человека Х(аджи)-М(урата): мужа, фанатика и т. п.»

Или: 7 мая 1901 года: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что был почти святой, а между тем пьющ(ий) и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, к(акую) приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Х(аджи)-М(урате) и М(арье) Д(митриевне)» (т. 54, с. 97).

Полярность, то есть разрушение внешней последовательности ради внутреннего единства, привела характеры у позднего Толстого к резкому художественному «сокращению», то есть удалению разных посредствующих звеньев, по которым в другом случае должна была

идти читательская мысль; это усилило впечатление необыкновенной смелости и правды. Например, товарищ прокурора Бреве (в «Воскресении») окончил гимназию с золотой медалью, в университете получил премию за сочинение о сервитутах, имеет успех у дам и «вследствие этого глуп чрезвычайно». Грузинский князь на обеде у Воронцова «очень глупый», но имеет «дар»: он «необыкновенно тонкий и искусный льстец и придворный».

В вариантах повести есть такое замечание об одном из мюридов Хаджи-Мурата, Курбане; «Несмотря на свою неизвестность и не блестящее положение, он был снедаем честолюбием и мечтал о том, чтобы свергнуть Шамиля и занять его место» (т. 35, с. 484). Точно так же, между прочим, упомянут один «пристав с большим свертком, в котором был проект о новом способе покорения Кавказа», и пр.

Любое из таких частных единств замечено и выделено Толстым из внешне несовместимых, закрепленных за разными рядами признаков. Расширяющий свое пространство образ разбивает и взламывает один за другим эти ряды; полярности крупнеют; идея получает новые доказательства и подтверждения.

Становится ясным, что все так называемые контрасты ее есть, наоборот, самое естественное продолжение и шаги к единству художественной мысли, ее логика. Они, — «контрасты» только в том случае, если предполагать, что они, мол, «показаны»; но ведь они не показаны, а доказаны и в этом художественном доказательстве не только не противоречат друг другу, но просто невозможны и бессмысленны один без другого.

Только для этого они непрерывно обнаруживают себя и двигают рассказ к трагическому концу. Они особо чувствуются в местах перехода от одной главы или сцены к другой. Например, Полторацкий, который возвращается в восторженном настроении от обаятельной Марьи Васильевны после светской беседы и говорит своему Вавиле: «Чего вздумал запирать?! Болван!. Вот я тебе покажу...» — есть самая убедительная логика движения этой общей мысли, как и переход от убогой избы Авдеевых во дворец Воронцовых, где «метрлотель торжественно разливал дымящийся суп из серебряной миски», или от конца рассказа Хаджи-Мурата Лорис-Меликову: «Я связан, и конец веревки — у Шамиля в

руке» — к изысканно-хитрому письму Воронцова: «Я не писал вам с последней почтой, любезный князь...» и т. д.

Из композиционных тонкостей любопытно, что эти контрастные картины, помимо общей мысли рассказа — истории «репея», — имеют еще образующиеся в них самих особые переходы, которые переводят действие, не разрывая его, к следующему эпизоду. Так, во дворец императора нас вводит письмо Воронцова Чернышеву с запросом о судьбе Хаджи-Мурата, которая, то есть судьба, целиком зависит от воли тех, кому это письмо отправлено. А переход от дворца к главе о набеге прямо вытекает из решения Николая выжигать и разорять аулы. Переход к семье Хаджи-Мурата подготовлен его беседами с Бутлером и тем, что известия с гор были плохи, и т. п. Кроме того, от картины к картине спешат лазутчики, курьеры, гонцы. Получается так, что последующая глава с необходимостью продолжает предыдущую именно благодаря контрастности. И благодаря тому же идея повести, развиваясь, остается не абстрактно-научной, а человечески живой.

В конце концов диапазон повести становится предельно велик, ибо грандиозная ее начальная мысль: цивилизация — человек — неистребимость жизни — требует исчерпать все «земные сферы». Идея «успокаивается» и достигает кульминации лишь тогда, когда проходит весь соответствующий себе план: от царского дворца до двора Авдеевых, через министров, царедворцев, наместников, офицеров, переводчиков, солдат, по обоим полушариям деспотизма от Николая до Петрухи Авдеева, от Шамиля до Гамзало и чеченцев, гарцующих с пением «Ля иляха иль алла». Лишь тогда она становится произведением. Здесь она достигает и общей стройности, соразмерности в дополнении друг другом разных величин.

В двух узловых местах повести, то есть в начале и в конце, движение композиции замедляется, хотя стремительность действия, наоборот, возрастает; писатель погружается тут в самую трудную и сложную работу завязывания и развязывания событий. Необычное увлечение подробностями объясняется и важностью этих опорных для произведения картин.

Первые восемь глав охватывают только то, что совершается в течение одних суток во время выхода Хад-

жи-Мурата к русским. В этих главах обнаруживается метод противопоставлений: Хаджи-Мурат в сакле у Садо (I) — солдаты под открытым небом (II) — Семен Михайлович и Марья Васильевна Воронцовы за тяжелыми портьерами у ломберного стола и с шампанским (III) — Хаджи-Мурат с нукерами в лесу (IV) — рота Полторацкого на рубке леса, ранение Авдеева, выход Хаджи-Мурата (V) — Хаджи-Мурат в гостях у Марьи Васильевны (VI) — Авдеев в Воздвиженском госпитале (VII) — крестьянский двор Авдеевых (VIII). Соединительными нитями между этими контрастными сценами служат: посланцы наиба Воронцову, извещение военного писаря, письмо старухи и пр. Действие колеблется, то забегая на несколько часов вперед (Воронцовы в третьем часу ложатся спать, а следующая глава начинается поздним вечером), то возвращаясь назад.

У повести, таким образом, появляется свое художественное время, но и связь его с внешним, заданным временем тоже не теряется: для убедительного впечатления того, что действие идет одной и той же ночью, Толстой едва приметно для читателя несколько раз «поглядывает» на звездное небо. У солдат в секрете: «Яркие звезды, которые как бы бежали по макушкам дерев, пока солдаты шли лесом, теперь остановились, ярко блестя между оголенных ветвей дерев». Через некоторое время у них же: «Опять все затихло, только ветер шевелил сучья дерев, то открывая, то закрывая звезды». Через два часа: «Да, уж звездочки потухать стали», — сказал Авдеев».

В ту же ночь (IV) Хаджи-Мурат выезжает из аула Мекхет: «Месяца не было, но звезды ярко светили в черном небе». После того как он прискакал в лес: «...на небе, хотя и слабо, но светились звезды». И наконец, там же, на рассвете: «...пока чистили оружие... звезды померкли». Точнейшее единство выдержано и по другим признакам: солдаты в секрете слышат тот самый вой шакалов, который разбудил Хаджи-Мурата.

Для внешней связи последних картин, действие которых протекает в окрестностях Нухи, Толстой избирает соловьев, молодую траву и пр., которые обрисованы столь же обстоятельно. Но это «природное» единство мы найдем только в обрамляющих главах. Совсем иными путями осуществляются переходы глав, рассказыва-

ющих о Воронцове, Николае, Шамиле. Но и они не нарушают гармонических пропорций; недаром Толстой сократил главу о Николае, выбросив множество впечатляющих подробностей (например, то, что его любимым музыкальным инструментом был барабан, или рассказ о его детстве и начале царствования) ради того, чтобы остались лишь те признаки, которые точнее всего по их внутренней сути соотносятся с другим полюсом абсолютизма, Шамилем.

Создавая целостную мысль произведения, композиция приводит в единство не только крупные определения образа, но и согласовывает с ними, конечно, и речевой стиль, слог.

В «Хаджи-Мурате» это сказалось на выборе писателем, после долгих колебаний, того, какая из форм повествования будет лучшей для повести: от лица Льва Толстого или условного рассказчика — офицера, служившего в ту пору на Кавказе. Дневник сохранил эти сомнения художника: «Много обдумал Х(аджи)-М(урата) и приготовил матерьялы. Все тон не найду» (20 ноября 1897 года). Начальный вариант «Репея» изложен таким образом, что хотя в нем и нет прямого рассказа от первого лица, но сохраняется невидимо присутствие рассказчика, как в «Кавказском пленнике»; в стиле речи чувствуется сторонний наблюдатель, не претендующий на психологические тонкости и большие обобщения.

«В одной из Кавказских крепостей жил в 1852 году воинский начальник, Иван Матвеевич Канатчиков, с женой Марьей Дмитриевной. Детей у них не было...» (т. 35, с. 286) — и дальше в таком же духе: «Как задумала Марья Дмитриевна, так все и сделала» (т. 35, с. 289); о Хаджи-Мурате: «Тоска мучила его страшная, и погода была подходящая к его настроению» (т. 35, с. 297). Примерно на половине работы над повестью Толстой уже просто вводит закрепляющего этот стиль офицера-свидетеля со скухими сведениями о его биографии.

Но замысел разрастается, в дело вовлекаются новые большие и малые люди, появляются новые сцены, и офицер становится беспомощным. Огромному наплыву картин тесно в этом ограниченном поле зрения, и Толстой расстается с ним, но не без жалости: «Раньше по-

весть была написана как бы автобиография, теперь написана объективно. И та и другая имеют свои преимущества» (т.35, с.599).

Почему же все-таки писатель склонился к преимуществам «объективного»?

Решающим тут было — это очевидно — развитие художественной идеи, которое требовало «божественного всезнания». Скромный офицер не мог охватить всех причин и следствий выхода Хаджи-Мурата к русским и его гибели. Этому большому миру мог соответствовать лишь мир, знания и воображение самого Толстого.

Когда композиция повести освободилась от плана «с офицером», передвинулось и строение отдельных эпизодов внутри произведения. Повсюду начал выпадать условный повествователь и на его место становиться автор. Так, изменилась сцена смерти Хаджи-Мурата, которая еще в пятой редакции передавалась устами Каменева, была пересыпана его словечками и перебивалась восклицаниями Ивана Матвеевича и Марьи Дмитриевны. В последнем варианте Толстой отбросил эту форму, оставив лишь: «И Каменев рассказал», — и следующим же предложением, решив не доверять этот рассказ Каменеву, предварил XXV главу словами: «Дело было вот как».

Став «малым» миром, стиль повести свободно принял в себя и выразил ту полярность, с помощью которой развивался мир «большой», то есть произведение с его многочисленными истоками и пестрым материалом. Солдаты, нукеры, министры, крестьяне заговорили у Толстого сами, без оглядки на внешнюю связь. Интересно, что в подобном построении оказалось возможным — как это и всегда удается в подлинно художественном творении — направить к единству то, что по природе своей призвано обособлять, разобщать, рассматривать в абстрактной связи.

Например, собственный толстовский рационализм. Слово «анализ», столь часто произносимое рядом с Толстым, конечно, не случайно. Присмотревшись к тому, как чувствуют у него люди, можно заметить, что чувства эти переданы путем обыкновенного расчленения, так сказать, перевода в область мысли. Отсюда легко сделать вывод, что Толстой был отцом и предтечей современной интеллектуальной литературы; но это, конечно,

далеко от истины. Не в том дело, какая из форм мысли лежит на поверхности; внешне импрессионистический, разбросанный стиль может быть по существу абстрактно-логичным, как это и было у экспрессионистов; напротив, строгий рационалистический стиль Толстого оказывается совсем не строгим и обнажающим в каждой фразе бездну несовместимостей, которые совместимы и согласуемы лишь в идее целого. Таков и стиль «Хаджи-Мурата». Например: «Глаза этих двух людей, встретившись, говорили друг другу многое, не выразимое словами, и уж совсем не то, что говорил переводчик. Они прямо, без слов, высказывали друг о друге всю истину: глаза Воронцова говорили, что он не верит ни одному слову из всего того, что говорил Хаджи-Мурат, что он знает, что он — враг всему русскому, всегда останется таким и теперь покоряется только потому, что принужден к этому. И Хаджи-Мурат понимал это и все-таки уверял в своей преданности. Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо было думать о смерти, а не о войне, но что он, хоть и стар, но хитер, и надо быть осторожным с ним».

Понятно, что рационализм здесь чисто внешний. Толстой даже не заботится о явном противоречии: сначала он утверждает, что глаза говорили «невыразимое словами», потом тут же начинает сообщать, что именно они «говорили». Но все равно он прав, потому что говорит сам действительно не словами, а положениями; его мысль идет всплывками тех столкновений, которые образуются из несовместимости слов и мыслей, чувств и поведения у переводчика, Воронцова и Хаджи-Мурата.

Тезис и мысль могут стоять вначале — Толстой очень любит их, — но настоящая мысль, художественная, так или иначе станет понятна в конце, через все, что было, и первая мысль окажется в ней лишь заостренным моментом единства.

Собственно, мы наблюдали этот принцип уже в завязке повести. Эта небольшая экспозиция, подобно прологу в греческой трагедии, заранее возвещает о том, что случится с героем. Сохранилось предание, что Еврипид объяснял такое вступление тем, что считал недостойным для автора интриговать зрителя неожиданным по-

воротом действия. Толстой также пренебрегает этим. Его лирическая страница о репее предваряет судьбу Хаджи-Мурата, хотя движение конфликта во многих вариантах шло не после «вспаханного поля», а прямо с момента ссоры Хаджи-Мурата и Шамиля. Это же «введение» повторяется в мелких экспозициях некоторых сцен и образов. Например, перед концом повести Толстой вновь прибегает к приему «греческого хора», оповещая читателя еще раз о том, что Хаджи-Мурата убили: Каменев привозит в мешке его голову. И в построении второстепенных характеров обнаруживается та же смелая тенденция. Толстой, не опасаясь потерять внимания, сразу заявляет: этот человек глуп, либо жесток, либо «не понимающий жизни без власти и без покорности», как это сказано о Воронцове-старшем. Но это утверждение становится для читателя неоспоримым лишь после нескольких совершенно противоположных (например, мнение этого человека о себе) сцен-картин.

Тем же способом, что и рационализм и «тезисные» вступления, вошли в единство повести многочисленные документальные сведения. Их не нужно было специально прятать и перерабатывать, потому что последовательность и связь мысли держались не ими.

Между тем история создания «Хаджи-Мурата», если ее проследить по вариантам и материалам, как это сделал А. П. Сергеенко¹, действительно напоминала историю научного открытия. Десятки людей работали в разных уголках России, изыскивая новые данные, сам писатель в течение семи лет перечитывал груды материала.

В развитии целого Толстой двигался «скачками», от накопленного материала к новой главе, исключая сцену- во дворе Авдеевых, которую он, как знаток крестьянской жизни, написал сразу и больше не переделывал. Остальные же главы потребовали самой разнообразной «инкрустации».

Несколько примеров. В статье А. П. Сергеенко приводится письмо Толстого к матери Карганова (одного из персонажей «Хаджи-Мурата»), где он просит, чтобы «уважаемая Анна Авесеаломовна» сообщила ему неко-

¹ Сергеенко А. П. «Хаджи-Мурат». История писания (Послесловие) — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 35.

торые факты о Хаджи-Мурате, и в частности... «чи были лошади, на которых он хотел бежать. Его собственные или данные ему. И хороши ли были эти лошади, и какой масти». Текст повести убеждает нас, что эти просьбы вытекали из неукротимого желания передавать все требуемое планом разнообразие и пестроту через точность. Так, во время выхода Хаджи-Мурата к русским «Полторацкому подали его маленького каракового кабардинца», «Воронцов ехал на своем английском, кровном рыжем жеребце», а Хаджи-Мурат «на белогривом коне»; в другой раз, при встрече с Бутлером, под Хаджи-Муратом был уже «рыже-игрневый красавец конь с маленькой головой, прекрасными глазами» и т. д. Еще пример. В 1897 году Толстой записывает, читая «Сборник сведений о кавказских горцах»: «Влезают на крышу, чтоб видеть шествие». И в главе о Шамиле читаем: «Весь народ большого аула Ведено стоял на улице и на крышах, встречая своего повелителя».

Точность в повести встречается повсюду: этнографическая, географическая и пр., даже медицинская. Например, когда Хаджи-Мурату отсекли голову, Толстой с неизменным, спокойствием замечает: «Алая кровь хлынула из артерий шеи и черная из головы».

Но вот как раз эта точность — последний пример особенно выразителен — берется в повести, как оказывается, для того, чтобы все дальше и дальше раздвинуть полярности, обособить, удалить всякую мелочь, показать, что каждая из них находится в своей, как будто наглухо закрытой от других, коробке, имеющей название, а вместе с ним и профессию, специальность для занятых ею людей, в то время как на самом деле ее истинное и высшее значение совсем не там, а в смысле жизни, — по крайней мере для человека, который стоит в центре их. Кровь-то алая и черная, но эти признаки особенно бессмысленны перед вопросом: зачем она пролилась? И — не прав ли был человек, отстаивавший свою жизнь до последнего?

Научность и точность, таким образом, тоже служат художественному единству; больше того, в нем, в этом целом, они становятся каналами для распространения мысли о единстве вовне, на все сферы жизни, в том числе и на самих себя. Конкретный, исторический, ограниченный факт, документ становятся неограниченно близкими

для всех. Границы между определённым во времени и месте искусством и жизнью в самом широком смысле рушатся.

В самом деле, мало кому приходит в голову при чтении, что «Хаджи-Мурат» — это историческая повесть, что Николай, Шамиль, Воронцов и др. — люди, которые жили и без повести, сами по себе. Никто не ищет исторический факт — было ли, не было, чем подтверждено, — потому что об этих людях рассказано во много раз интересней, чем можно было извлечь из документов, которые оставила история. В то же время ни одному из таких документов, как говорилось, повесть не противоречит. Просто глядит сквозь них или угадывает их в таком отношении, что между ними восстанавливается вымершая жизнь — бежит, как поток по пересохшему руслу. Одни факты, внешние, известные, влекут за собой другие, воображаемые и более глубокие, которые даже тогда, когда они совершились, ни проверить, ни оставить для потомства было нельзя, — казалось, они безвозвратно ушли в своем драгоценном единственном содержании. Здесь же они восстанавливаются, возвращаются из небытия, становятся частью современной читателю жизни — благодаря животворящей деятельности образа.

И — замечательная вещь! — когда случается, что эти новые факты как-нибудь по обломкам прошлого удается проверить, — они подтверждаются. Единство, оказывается, дотянулось и до них. Совершается одно из чудес искусства (чудес, конечно, лишь с точки зрения логического расчета, который не знает этого внутреннего родства со всем миром и верит, что до неизвестного факта можно дойти лишь последовательностью закона) — из прозрачной пустоты слышатся вдруг шум и клики ушедшей жизни, как в той сцене у Рабле, когда оттаяла «замерзшая» в древности битва.

Вот маленький (сначала посторонний) пример: некрасовская зарисовка Пушкина. Будто бы альбомный эскиз — не портрет, а так, мимолетное представление, — в стихах «О погоде».

Старик рассыльный рассказывает Некрасову про свои мытарства:

С Современником нянчусь давно:
То носил к Александру Сергеичу.

А теперь уж тринадцатый год
Все ношу Николай Алексеичу, —
На Ли геной живет...

Бывал он, по его словам, у многих литераторов: у Булгарина, Воейкова, Жуковского...

Походил я к Василью Андреичу,
Да гроша от него не видал,
Не чета Александру Сергеичу —
Тот частенько, на водку давал.
Да зато попрекал все цензурою:
Если красные встретит кресты,
Так и пустит в тебя корректурую:
Убирайся, мол, ты!
Глядя, как человек убивается,
Раз я молвил: «Сойдет-де и так!»
Это кровь, говорит, проливается, —
Кровь моя — ты дурак!..

Трудно передать, почему этот маленький отрывок так внезапно озаряет нам личность Пушкина; ярче, чем целый десяток исторических о нем романов, в том числе весьма умных и ученых. В двух словах, конечно, можно сказать: потому что он высокохудожественный, то есть улавливает, по известным нам фактам, что-то главное от пушкинской души — темперамент, страсть, одиночество его гения в литературной и чиновной братии (не говоря уже о свете), вспыльчивость и простодушие, вдруг срывающееся в горькую насмешку. Однако все равно перечислить эти качества — еще не значит этот образ объяснить и разгадать; он сотворен художественной, цельной мыслью, восстановившей жизнеподобную мелочь, подробность пушкинского поведения. Но что же? Рассмотрев ее, потом вдруг можем натолкнуться на спасенный в переписке Пушкина факт — совсем другого времени и другой обстановки, из его молодости, — где выражения и дух речи совершенно совпадают с некрасовским портретом! Письмо к П. А. Вяземскому от 19 февраля 1825 года: «Скажи, от меня Муханову, что ему грех шутить со мною шутки журнальные. Он без спросу взял у меня начало Цыганов и распустил его по свету. Варвар! ведь это кровь моя, ведь это деньги! теперь я должен и Цыганов распечатать, а вовсе не время»¹.

¹ Цитаты здесь и далее по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X. М. — Л., Изд-во АН СССР; 1949, с. 124 — 125.

В «Хаджи-Мурате» этот принцип художественного «воскрешения» сказался, пожалуй, полнее, чем где бы то ни было у Толстого. Это произведение есть в самом точном смысле — воспроизведение. Реализм его заново творит то, что уже было, повторяет течение жизни по таким моментам, которые дают средоточие всего бывшего в чем-то личном, свободном, индивидуальном: смотришь — это вымышленное былое оказывается фактом.

Вот Николай, который взят из документальных данных и разогнан, так сказать, оттуда в такое самодвижение, что в нем восстанавливается новый, не «заложенный» в него сначала документ. Мы можем проверить это через того же Пушкина.

У Толстого один из настойчивых внешних лейтмотивов — Николай «хмурится». Это происходит с ним в мгновения нетерпения и гнева, когда его осмеливается тревожить что-то, осужденное им решительно: бесповоротно, давно и потому не имеющее право на существование. Художественная находка в духе этой личности.

« — Как фамилия? — спросил Николай.

— Бжезовский.

— Поляк?

— Польского происхождения и католик, — отвечал Чернышев.

Николай нахмурился».

Или: «Увидев мундир училища, которое он не любил за вольнодумство, Николай Павлович нахмурился, но •высокий рост и старательная вытяжка и отдавание чести с подчеркнуто-выпяченным локтем ученика смягчило его неудовольствие.

— Как фамилия? — спросил он.

— Полосатов! Ваше Императорское Величество.

— Молодец!»

А теперь посмотрим на случайное свидетельство Пушкина, не имеющее никакого отношения к истории с Хаджи-Муратом. Николай «сфотографирован» в нем в 1833 году, то есть за двадцать лет до того времени, которое описывал Толстой, и без малейшего желания «углубляться» в образ.

«Вот в чем дело, — пишет Пушкин М. П. Погодину, — по уговору нашему, долго собирался я улучить время,

чтобы выпросить у государя вас в сотрудники. Да все как-то не удавалось. Наконец на масленице царь заговорил как-то со мною о Петре I, и я тут же и представил ему, что трудиться мне одному над архивами невозможно и что помощь просвещенного, умного и деятельного ученого мне необходима. Государь опросил, кого же мне надобно, и при вашем имени было нахмурился (он смешивает вас с Полевым; извините великодушно; он литератор не весьма твердый, хоть молодец, и славный царь). Я кое-как успел вас откомендовать, а Д. Н. Блудов все, поправил и объяснил, что между вами и Полевым общего только первый слог ваших фамилий. К сему присовокупился и благосклонный отзыв Бенкендорфа. Таким образом дело слажено; и архивы вам открыты (кроме тайного)»¹.

Перед нами, конечно, совпадение, но какова правильность повторений — в том, что неповторимо, в жизненной мелочи! Николай наткнулся на что-то знакомое — немедленный гнев («нахмурился»), ему теперь уже трудно что-нибудь объяснить («Я кое-как, — пишет Пушкин, — успел вас откомендовать...»); потом некое отклонение от ожидаемого все же «смягчает его неудовольствие». Может быть, в жизни такого повторения не было, но в искусстве — из сходного положения — оно воскресло и из ничтожного штриха стало важным моментом художественной мысли. Особенно приятно, что это «перемещение» в образ произошло с помощью, хотя и без ведома, двух гениев нашей литературы. Мы наблюдаем на неоспоримых примерах процесс самозарождения образа в первичной сопрягательной мелочи и одновременно силу искусства, способного восстановить факт.

И еще: Пушкин и Толстой, как угадывается здесь, едины в самом общем художественном приближении к предмету; искусство в целом, как можно понять даже на таком маленьком примере, покоится на одном основании, имеет единый принцип — при всем контрасте и различии стилей, манер, исторически сложившихся направлений.

Что касается Николая I, то у русской литературы был к нему особый счет. До сих пор еще не написана,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. X, с. 428.

хотя и разрозненно известна, история отношений этой личности с русскими писателями, журналистами, издателями и поэтами. Большинство их Николай разогнал, отдал в солдаты или убил, а оставшихся донимал полицейской опекой и фантастическими советами.

Известный герценовский список в этом смысле далеко не полон. В нем перечислены только мертвые, но нет множества фактов по планомерному удушению живых — о том, как лучшие творения Пушкина откладывались в стол, исковерканные высочайшей рукой, как натравливался Бенкендорф даже на такого безвинного, по выражению Тютчева, «голубя», как Жуковский, а Тургенева сажали под арест за сочувственный отклик на смерть Гоголя и пр. и пр.

Лев Толстой своим «Хаджи-Муратом» отплатил Николаю за всех. Это была, таким образом, не только художественная, но и историческая месть. Однако, для того чтобы она так блестяще свершилась, она все-таки должна была быть художественной. Нужно было именно искусство, чтобы оживить Николая для публичного суда. Это сделала сатира — еще одно из объединяющих средств этого художественного целого.

Дело в том, что Николай в «Хаджи-Мурате» — это не просто одна из полярностей произведения, — это действительный полюс, ледяная шапка, замораживающая жизнь. Где-то на другом конце должна бы находиться ее противоположность, но только, как выясняет план произведения, там такая же шапка — Шамиль. От этого идейного и композиционного открытия в повести и рождается совершенно новый, по-видимому, уникальный в мировой литературе тип реалистической сатиры — сквозное параллельное разоблачение. Взаимным сходством Николай и Шамиль уничтожают друг друга.

Даже простота этих существ оказывается лживой.

Шамиль

«Вообще на имаме не было ничего блестящего, золотого или серебряного, и высокая... фигура его... производила то самое впечатление величия,

Николай

«...вернулся в свою комнату и лег на узкую, жесткую постель, которой он гордился, и покрылся своим плащом, который он считал (и так и гово-

которое он желал и умел производить в народе».

рил) столь же знаменитым, как шляпа Наполеона...»

Оба они сознают свое ничтожество и потому еще более тщательно его скрывают.

Шамиль

«...несмотря на гласное признание своего похода победой, знал, что поход его был неудачен».

Николай

«...хотя он и гордился своими стратегическими способностями, в глубине души он сознавал, что их не было».

Величественное наитие, которое по мысли деспотов должно потрясать подчиненных и внушать им мысль об общении повелителя с верховным существом, было подмечено Толстым еще у Наполеона (дрожание ноги — «великий признак»). Здесь оно поднимается к новому заострению.

Шамиль

«Когда советники переговорили об этом, Шамиль закрыл глаза и умолк.

Советники знали, что это значило то, что он слушает теперь говорящий ему голос пророка».

Николай

« — Подожди немного, — сказал он и, закрыв глаза, опустил голову. Чернышев знал, слышав это не раз от Николая, что, когда ему нужно решить какой-либо важный вопрос, ему нужно было только сосредоточиться, на несколько мгновений, и что тогда на него находило наитие...»

Редкая свирепость отличает решения, принятые путем таких наитий, но и это ханжески преподносится как милость.

Шамиль
«Шамиль замолчал и долго смотрел на Юсуфа.

— Напиши, что я пожалел тебя и не убью, а выколю глаза, как я делаю всем изменникам. Иди».

Николай
«Заслуживает смертной казни. Но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз сквозь тысячу человек».

Оба они используют религию только для укрепления власти, нимало не заботясь о смысле заповедей, молитв.

Шамиль
«Надо было прежде всего совершить полуденный намаз, к которому он не имел теперь ни малейшего расположения».

Николай
«...он прочел обычные, с детства произносимые молитвы: «Богородицу», «Верую», «Отче наш», не приписывая произносимым словам никакого значения».

Они соотносятся и во многих других подробностях: императрица «с трясущейся головой и замершей улыбкой» играет при Николае по существу ту же роль, что «остроносая, черная, неприятная лицом и нелюбимая, но старшая жена» Зайдет при Шамиле; одна присутствует на обеде, другая приносит его, таковы их функции; поэтому же развлечения Николая с девицей Копервейн и Нелидовой лишь формально отличаются от узаконенной полигамии Шамиля.

Перепутались, слились в одно лицо, подражая императору и высшим чинам, всякого рода царедворцы, Николай гордится своим плащом — Чернышев тем, что не знал калош, хотя без них у него зябнут ноги. У Чернышева такие же, как у императора, сани, дежурный флигель-адъютант так же, как император, зачесывая височки к глазам; у князя Василия Долгорукова украшением «тупого лица» служат императорские бакенбарды, усы и те же височки. Старик Воронцов так же, как Николай, говорит «ты» молодым офицерам. С другой

стороны, Чернышев льстит Николаю в связи с делом Хаджи-Мурата («Он понял, что держаться им уже нельзя») совершенно так же, как Манана Орбельяни и другие гости — Воронцову («Они чувствуют, что им теперь (это теперь значило: при Воронцове) не выдержать»). Наконец, сам Воронцов даже чем-то похож на имама: «...лицо его приятно улыбалось и глаза щурились...»

« — Где? — переспросил Воронцов, щура глаза» (прищуренные глаза были всегда для Толстого знаком скрытности, вспомним, например, что думала Долли о том, почему щурится Анна) и т. д. и т. п.

Что означает это сходство? Шамиль и Николай (а вместе с ними и «полузамороженные» царедворцы) доказывают этим, что они, в отличие от других разнообразных и «полярных» людей на земле, не дополняют друг друга, а дублируют, как вещи; они абсолютно повторимы и потому, в сущности, не живут, хотя стоят на официальных вершинах жизни. Этот особый вид композиционного единства и равновесия в произведении означает тем самым и наиболее глубокое развитие ее идеи: «минус дает плюс».

Характер Хаджи-Мурата, непримиримо враждебный обоим полюсам, воплощающий в конечном счете идею сопротивления народа всем формам бесчеловечного миропорядка, остался последним словом Толстого и его завещанием литературе XX века.

«Хаджи-Мурат» принадлежит к тем книгам, которые надо бы рецензировать, а не писать о них литературоведческие работы. То есть к ним нужно относиться так, как если бы они только что вышли. Только условная критическая инерция еще не позволяет так поступать, хотя каждое издание этих книг и каждая встреча с ними читателя есть несравненно более сильное вторжение в центральные вопросы жизни, чем — увы — иной раз бывает у догоняющих друг друга современников.

«...Может быть, — написал однажды Достоевский, — мы скажем неслыханную, бесстыднейшую дерзость, но пусть не смущаются нашими словами; мы ведь говорим только одно предположение: ...а ну-ка, если Илиада-то полезнее сочинений Марко Вовчка, да не только

прежде, а даже теперь, при современных вопросах: полезнее как способ достижения известных целей этих же самых вопросов, разрешения настольных задач?»¹

В самом деле, почему бы хоть ради самого маленького, безвредного прожектерства нашим редакторам не попробовать — в момент безуспешных поисков сильного литературного отклика — опубликовать на какой-нибудь подобный современный вопрос забытый рассказ, повесть или даже статью (эти так и просят) настоящего глубокого писателя из прошлого?

Такое дело, наверное, еще как бы себя оправдало. Что же касается литературоведческого разбора классических книг, то он в свою очередь может стараться сохранить эти книги живыми. Для этого нужно, чтобы анализ различных категорий время от времени возвращался к целому, к художественному произведению. Потому что лишь через произведение, а не через категории может искусство действовать на человека тем качеством, каким способно действовать только оно — и ничто другое.

¹ Русские писатели о литературе, т. II. Л., «Советский писатель», 1939, с. 171.

ПУШКИН КАК ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЗАДАЧА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Известна гоголевская мысль: «Пушкин... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Это было сказано в 1834 году, и, значит, если подходить буквально, осталось примерно две трети века до исполнения этого пророчества. Никто, понятно, не обязан ему верить. Но все же многое говорит за то, что Гоголь и подхвативший его идею Достоевский были правы, поставив Пушкина перед русским человеком как задачу: не позади, каким он, естественно, оставался в истории, а впереди. Не в точных сроках было дело, а в том, что задача эта стала находить себе исторические решения и подтверждения. Речь пошла о духовном облике, складе человека («явление чрезвычайное, может быть, единственное явление русского духа»). Тут действительно оказалось так, что по стечению разных обстоятельств Пушкин явился своего рода предвосхищающей мерой — направлением, которым пошла «народная тропа».

Иначе говоря, он стал началом, связью, в которой было заложено будущее. И эта историческая тайна его, которую — о чем совершенно справедливо говорили Гоголь с Достоевским — мы разгадываем, как раз и состоит в том, что содержание ее не удастся точно оценить и определить, пока это будущее не настанет. То есть получается так, что русская литература разрастается не только от Пушкина, но и к Пушкину, тянется своими ветвями к этому идеалу, которого не может пока исчерпать, и только удаляется, удивляясь всякий раз полноте, предположенной позади, которую нужно еще

исполнить. Пушкин в русской литературе своего рода «потерянный рай». Усилия писателей сосредоточены на том, чтобы его вернуть; взять же и возвратиться просто — нельзя.

Что сделало Пушкина такой связью? Ответить на этот вопрос сразу невозможно. Ответы дает один за другим история нашей литературы. Они заключаются в том, что проблемы развития, которые наша литература, сталкиваясь с жизнью, постоянно находит и решает с немалым трудом, оказывается, были уже «решенными» у Пушкина. Тем самым разгадывается всякий раз часть его обаяния. И бунт того или иного писателя или направления, который был против него поднят, кончается возвращением блудного сына и заслуженным ликованием.

Так, толстовское отталкивание от пушкинских повестей, которые были, по словам Толстого, «голы как-то», то есть не имели достаточной плоти, казались пунктирными, логичными, окончилось у Толстого «возвращением» к поздней манере его письма, и на этом фоне открылось, что пушкинские, сухие слова были живописны и полнокровны, только так, что ни живописность, ни полнокровность нигде сами по себе отдельно не проявлялись, а прятались в составе целого.

Точно так же убыстрение к трагическому обрыву, которое провел с русским человеком, предостерегая его, Достоевский, такое «антипушкинское» как будто, разрывающее гармонию, вся эта раскольниковская идея «преступить», оказывается, задним числом была уже поставлена пушкинским Германном, незаметно, не отдельно, в составе изящной невозмутимости стиля «преступившего» через свою Лизу и свою «старуху»...

Именно эта связанная в целом и только потом раскрываемая тайна отличает Пушкина. Это совсем не то преемственное сходство, которое помогает обнаружить предшественника — 'вроде того, как в стихе Баратынского мы сумеем различить при желании уже и Лермонтова, например:

Люблю я красавицу
С очами лазурными.
О! В них не обманчиво
Душа ее светится!
И если прекрасная

С любовью томною
На милом покоит их,
Он мирно блаженствует,
Вовек не смутит его
Сомненье мятежное.

Или Фета:

Где сладкий шепот
Моих лесов?
Потоков ропот,
Цветы лугов?..
Под ледяной
Своей корой
Ручей немеет,
Все цепенеет,
Лишь ветер злой...

Или Тютчева:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Боится в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,
Видений дня боимся мы, Людских сует, забот юдольных.

Совсем не такими подобиями открывает свою связь с русской литературой Пушкин, хотя у него они тоже сколько угодно могут быть найдены. Его идея — первоначальное совершенство, соразмерное и простое, нигде не торчащее вбок ни одной мыслью, которые только потом разорвутся, пойдут сталкиваться, враждовать или заключать союзы, разрушаться в одинаковость, обнаруживать близость и т. п.

Даже последующие переходы от одного писателя к другому, необходимые с точки зрения развития, были предусмотрены и уже исполнены Пушкиным. Несомненное «дополнение» Достоевским, например, Толстого, совершившееся в том, что Достоевский зачерпнул изнутри, стал понимать людей зла, «отпавших» и направленных против жизни, о которых Толстой говорил всегда только извне и, очевидно, просто был не в состоянии изнутри себе их представить, — то дополнение, которым современная литература была даже сначала польщена, вообразив, что Достоевский забрался в душу растлителю для того, чтобы признать его «права», — и оно ведь было решено пушкинским Сальери, и короткими фразами ро-

стовщика из «Скупого рыцаря», и Гришкой Отрепьевым, отделившим себя от Пимена всего одним словом (того же склада, что и у современных небрежно-суровых и скупых): «старик» — «Старик все пишет» — про себя, а ему: «Честной отец!»

То же и центральный пушкинский герой: сколько понадобилось времени, чтобы значение его стало расти. Ведь в первый момент среди современников, принимавших пушкинскую прозу за что-то подобное забавному экспериментированию, его ценность прошла совершенно незамеченной, нерастолкованной, так сказать, — даже осмеянной за убогость, несмотря на призывы наиболее проницательных людей понять (Гоголь: «Сравнительно с «Капитанскою дочкою» все наши романы и повести кажутся приторною размазною... В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственной пушкою, бестолковщина времени и простое величие простых людей»). Лишь последующее движение показало, какой трудностью стал этот неприятный, ненамеренный пушкинский герой, — проблемой, которую литература никак не могла точно решить, постоянно проскакивая «насквозь»: то в елейность (Каратаев), то в упрощение («Хозяин и работник»), то в поучительный символ (Марей у Достоевского, бунинская «Старуха») и т. п., хотя и победы были замечательны (Максим Максимыч, Тушин). И тут литература пошла вперед, разгадывая, может быть и не желая того, Пушкина.

Не подлежит сомнению; что в советское время есть в новых условиях та же традиция. Ни один почти писатель не проходит мимо Пушкина как идеала, понимаемого, разумеется, по-своему. Особенно показательны поэты, приглашающие Пушкина «в наши дни», совершенно искренне жалеющие, что его нет рядом, так как они убеждены, что встретили бы в нем единомышленника (даже Маяковский). Будь у нас такие собрания, какие составлял когда-то В. Каллаш (Русские поэты о Пушкине. М., 1899, с добавлением — Киев, 1902), мы бы видели это ясно. Тут выступает всякий раз настолько интересный «Мой Пушкин» (Горький, Брюсов, Есенин, Цветаева, тыняновский «гений в толпе», Булгаков и т. д.), такие концепции именно современного человека, что, как бы ни разрывалась исследуемая личность по принципу

«лебедь — щука — рак», в каждом усилии открывается что-то новое в смысле исторического роста человека «Пушкин», хотя и не с той обязательно стороны, на которой настаивал открыватель.

Так или иначе, движение в решении этой человеческой задачи продолжается.

Но если признавать вообще ее значение, то мы могли бы, кажется, и представить себе кое-какие сознательные шаги к ее решению.

Хорошо бы, например, издать Пушкина так, чтобы полнее восстановилась его личность. Нисколько не посягая на другие издания, наоборот, расширяя их веером, отчего бы не добавить к ним еще одно: тип хронологический. Где было бы собрано не по жанрам, а по времени (по месяцам и, если нужно, по дням вместе) все, что Пушкин задумывал и, живя, писал.

Ясно, кажется, что тип объединения по жанрам — в Полном собрании — достался нам от устарелого в этом смысле XIX века, когда классификация была единственной представительницей порядка. Тщательная и долгая, часто невидимая в результате работа текстологов, историков и комментаторов накапливалась в этих рамках; но совершенно не исключено, что весь их соединенный труд мог бы явиться читателю и с новой стороны. Необходимы, конечно, отдельные издания лирики, сказок, поэм, или драм, или исторических сочинений, так как всегда существует выборочный интерес. Но все же у личности есть свой порядок (когда она есть), и если уж представлять ее целиком, то перекладывание ее по жанрам в Полных собраниях нельзя считать единственно верным.

Правда, что не все у всех равноценно; не с одинаковым удовольствием станем мы читать у Некрасова, например, его написанные вместе с Панаевой романы или у Толстого его нравоучительные статьи; пусть себе отводят им отдельные тома — может быть, так лучше. Но относительно Пушкина давно сказано, что каждая строчка его драгоценность; один писатель добавлял даже: «и в зачеркнутых строках ничего плоского или глупого»; так разве не выиграют они, когда возвратятся на свое естественное место друг подле друга, как были в мысли открывавшего их человека, если именно целую мысль мы хотим понять?

Представим себе, как они станут рядом: рисунок (каждый должен быть приведен), набросок, стихотворение, завитушка, письмо, поэма, запись в дневник, статья... Все об одном, в одном состоянии, хотя на разные темы. Обычно мы просто этого не видим или восстанавливаем с усилием: «а в это же время Пушкин писал», — так почему бы и не дать «в это же время», начиная прямо с детства. Теперь, к нашей общей радости, нашелся портрет маленького Пушкина — туда его. Туда же первую эпиграмму (на себя), которую сохранил Павлищев: «Dis moi, pourquoi l'Escamoteur... (Скажи, отчего партер освистал моего Похитителя? Увы, потому что бедняга автор похитил его у Мольера)».

Потом Царское Село, — «Монах», «Тень Фонвизина», «Красавице, которая нюхала табак»...

И письмо Вяземскому, еще почтительное, на «Вы»: «...время нашего выпуска приближается; остался год еще. Но целый год еще плюсов, минусов, прав, налогов, высокого, прекрасного!.. Целый год еще дремать перед кафедрой... это ужасно. Право, с радостью согласился бы я двенадцать раз перечитать все 12 песен пресловутой *Россиады*, даже с присовокуплением к тому и премудрой критики Мерзлякова, с тем только, чтобы граф Разумовский сократил время моего заточения!»

Тем временем все так же естественно делится и по местам пребывания, где оно рождалось; откуда набиралось, среди прочего, новое: Петербург, юг (то есть Кишинев, Крым, Одесса), Михайловское, Москва, столица, Болдино и т. д. Они тоже стягивают мысль вокруг себя, соединяя личность.

Трудно сомневаться, что среди возвращенных таким образом друг к другу строчек вскроются глубина и единство, еще, может быть, не замеченные. Лучше будет виден рост человека, откуда, зачем и куда он шел, выступят узлы, перекрестки мысли; яснее, вероятно, станут и спорные проблемы (убеждения позднего и раннего Пушкина, например); легче, без статистики, можно будет видеть, какие жанры и когда он предпочитал, где было больше поэзии и откуда пошла проза и пр. Преимуществ, очевидно, хватит, причем именно непредвиденных.

А с недостатками можно справиться, хотя бы потому, что в обычных изданиях их нет, то есть прочно в памяти лежит та связь, которую оставили и будут оставлять

объединенные жанры. Можно бы решиться даже разбросать «Онегина» по главам, как и писалось. Таких — не надо забывать — принимали современники: ждали, гадали и прикидывали, сравнивая из того, что Пушкин вообще писал. Нечего говорить, что роман этот есть целое. Но целое, распределенное на всю почти пушкинскую жизнь, через перевал (Михайловское), откуда виден и ранний Пушкин и поздний. Понять это «единым духом», надо признаться, не удастся: «Онегина» надо читать и читать. В том числе, наверное, и подобным способом. Вспоминать уже написанное вместе с Пушкиным, как это и делал, взрослея, он сам. И после последней главы, естественно, станет: «Миг вожденный настал: окончен мой труд многолетний».

Для такого дела нельзя было бы жалеть ни лучшей бумаги, ни лучших иллюстраций (документальных). Выпрямляющая способность пушкинской личности в полном смысле неоценима.

ПУШКИН И ВЫБОР РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ НОВОЙ МИРОВОЙ ДОРОГИ

Хотя и говорят, что у каждого свой Пушкин и любовь к нему ревнива, ревности этой чаще всего приходится отступать. Выясняется, что Пушкина хватит на всех, больше того, в этом заключена его особенность; упорствующая мысль скоро находит в нем очертания общей дороги. Нисколько не понуждая ее мириться с мыслью ей противной, ей открывается, как правило, нечто более важное — возможность своего места в мировом развитии, которое определил для русской литературы Пушкин.

Естественно, как важно для нас представлять себе направление этой дороги. Момент, когда она образовалась, откуда и куда благодаря Пушкину пошла, продолжает занимать нас и в юбилеи и без них, потому что дорога эта, конечно, далеко не кончена, и в первом ее обозначении до сих пор выявляются многие возможности, к которым возвращается мысль.

Они и видны здесь более наглядно, так как литература, нащупывая их, начинала все заново. В 1834 году Пушкин пишет «о ничтожестве литературы русской», то есть повторяет то, что говорят вокруг него многие: Надеждин, И. Киреевский, Веневитинов, Белинский; — «у нас нет литературы». Ее действительно нет в сравнении с развитой классикой других народов. Зато, обзрев их и учтя, она может начать с высшей точки сразу, показав, что у нас есть в направлении того, что может или должно быть. Эту задачу Пушкин с начала пути осознает как нечто вполне себе посильное, хотя и проблематичное:

Великим быть желаю,
Люблю России честь.
Я много обещаю —
Исполню ли? Бог весть.

Перед ним три классически развитые и достигшие в своем роде совершенства идеи. Каждая из них является исторически проверенным путем, принесшим свои результаты и наложившим ясную печать на национальный стиль. В самом грубом определении это французский рационализм, немецкое романтическое презрение «духа» к жизни и английский практицизм.

Они лучше других знакомы в России, с ними общаются, они имеют и бытовые соответствия (как, если оставаться в пределах пушкинских примеров, «геттингенская душа» Ленского, англоман Муромский, «милорды Уоронцовы», и т. п.). Конечно, в круговой ориентации пушкинской идеи очень многое значат и другие, особенно восточные стили, добирающиеся в своем влиянии до основ мировоззрения (например, презрение к смерти, которому он, по его словам, «обязан пребыванию... между азиатцами», VIII, 72), а также общие состояния европейской литературы, выраженные, например, в понятии «байронизм». Но эти — сильнейшие и наиболее устойчивые, фундаментальные, стратегические. Рождающаяся новая мысль никак не может их обойти и по отношению к ним просто обязана занять какую-то позицию, если хочет двинуться вперед.

Ближайшая из них *французская*. Она впитана глубже других, знакома до тонкостей. Общение с ней и преодоление — дело внутреннее, почти интимное; тут допустимы оценки и суждения как бы домашние, имеющие право на крайнюю резкость без ссоры; понимание достигается с полупамятка. Но по существу отношения очень серьезные.

Достигнутые французской традицией ясность и чистота выражений приняты безусловно и навсегда. Ты прав, сказано Вяземскому о русском языке, «дай бог ему... образоваться наподобие французского, ясного точного языка прозы, т. е. языка мыслей» (X, 153). Именно мыслей... но сам себя Пушкин называет «поэтом действительности» (VII, 116). В образовавшейся щели виден принцип расхождения.

Точнее было бы сказать — не расхождения, так как

отталкиваний нет, но того пространства, где помещается свое. Баланс этих родственных отношений Пушкин подводит в статье «О ничтожестве литературы русской», центральный герой которой (статья дописана, характерно, лишь во «французской» части) — Вольтер. Он «великан», влияние его «неимоверно», он несет «новые мысли, новые направления». Но «ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя» (VII, 312). Предоставленная самой себе, оторвавшаяся от источников, самоуправствующая мысль оказалась опустошенной. «Истощенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучною проповедью или галереей соблазнительных картин» (VII, 313). Новая французская литература сама в исканиях. Хотя в ней много интересного — «пылкого» (Гюго) или смело-беспорядочного, как у Мюссе (этих поэтов Пушкин признавал в отличие от «несносного», по его словам, Беранже), — ничего нового для определения мирового развития в ней нет, и в этом смысле она не принимается в расчет. «Столбовая дорога» идет, во всяком случае, уже не здесь и должна быть продолжена не отсюда.

Вторая идея ориентации — *немецкая*. Идея глубин духа, его воли и свободных прав в отношении к связывающим силам «наличного». Ее борьба с регламентирующей ясностью французской традиции признается справедливой и имеющей для России положительное значение. «Влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии» (VII, 276) и т. п. («Путешествие из Москвы в Петербург»¹). Но идея построения мысли и действия *на основе* глубоких и правильных понятий встречает у Пушкина неожиданное для ближайших сподвижников сопротивление. Напрасно уговаривает его Веневитинов, самый последовательный представитель этой линии, соз-

¹ В другой статье: «Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству. Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно» (VII, 408).

дать национальную философию и от нее разворачивать литературную систему (он первый и вводит этот термин, требуя в статье о Полевом «положительной литературной системы». — Избранное. М., 1956, с. 200). Пушкин этому чужд, никак не соглашаясь выводить национальное самосознание и оформляющую это сознание литературу из теории — как угодно глубокой. «У одного только народа, — пишет он с явной осторожностью, — критика предшествовала литературе — у германцев» (X, 144).

Веневитинов видит причину «медленности наших успехов» в том, что Россия «воздвигла мнимое здание литературы без всякого основания». «Мы получили форму литературы прежде самой ее сущности», — очевидно подразумевая сущность в этом именно немецком смысле. Он критикует с этой точки зрения первую главу «Онегина», уверенно отводя обвинения Полевого в том, что делает это будто бы из «скрытого предубеждения» к Пушкину. Предложенная им программа поражает смелостью и беспощадностью теоретика.

«При сем нравственном положении России одно только средство представляется тому, кто пользу ее избрет целью своих действий. Надобно бы совершенно остановить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить. Нельзя скрыть от себя трудности такого предприятия. Оно требует тем более твердости в исполнении, что от самой России не должно ожидать никакого участия; но трудность может ли остановить сильное намерение, основанное на правилах верных и устремленное к истине? Для сей цели надлежало бы некоторым образом устранить Россию от нынешнего движения других народов, закрыть от взоров ее все маловажные происшествия в литературном мире, бесполезно развлекающие ее внимание, и, опираясь на твердые начала новейшей философии, представить ей полную картину развития ума человеческого, картину, в которой бы она видела свое собственное предназначение» («О состоянии просвещения в России», 1826 г.).

Пушкин отвечает на эти притязания по обыкновению уклончиво, объясняя свою позицию настолько, насколько ее собеседник способен принять — или чуть больше. «Я говорю, — пишет он Дельвигу об общении с «любомудрами», — господа, охота вам из пустого в порожнее

переливать — все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы... Московский Вестник сидит в яме и спрашивает: веревка вещь какая? (Впрочем, на этот метафизический вопрос можно бы и отвечать, да NB). А время вещь такая, которую с никаким Вестником не стану я терять» (1827 г.; X, 226).

Последние слова, между прочим, показывают, с какой скоростью идет становление. Но до решительного «нет» Пушкин, кажется, успеваешь испробовать и предложенный вариант, чем вызывает безоговорочный восторг его сторонников. И не где-нибудь, а на любимом создании — в «Борисе Годунове».

«...Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов» (Н. Н. Раевскому из Михайловского; X, 776).

Способ этот не только нов, но и, по-видимому, для Пушкина единствен. Показательно, что из всех «легкомысленных» созданий Пушкина «метафизики» выделили «Бориса» сразу (известен рассказ М. П. Погодина и др. об ошеломляющем чтении) и за что, — по словам того же Д. Веневитинова: «некоторые читатели, быть может, напрасно станут искать в этом отрывке той свежести стиля, которая видна в других произведениях того же автора...» («Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина»). Похвала более чем сомнительная, хотя высказывается она, очевидно, как высшая. Заметил ее Пушкин или нет, неизвестно, но с уверенностью можно сказать, что более ни в каком другом его произведении разделения на сцены, требовавшие только рассуждения, и сцены вдохновения увидеть никому не удавалось. Урок был учтен; «двух частей» Фауста в основании русской литературы не явилось¹.

Третья стихия — *английская*. Она наименее распространена в тогдашней России, не имеет в литературе именитых сторонников, кажется, и вообще никаких. Воспринятые через нее международные течения приживаются

¹ Интересно, что представители абстрактного теоретизирования в России долго еще жаловались: «Лучше было бы послушаться Веневитинова и остаться верными немецкому идеализму...» (Страхов Н. Н. Борьба с Западом в русской литературе, кн. третья. Киев, 1898, с 35).

ся легко (сентиментализм, байронизм и т. п.); сама она в ее собственной генеральной тенденции едва ли и осознается. Пушкин, как это ни странно, вероятно, единственный ее проводник и насадитель; но, конечно, не пропагандист. Отчасти потому, что она сама принципиально враждебна какой бы то ни было теории, и ее теоретического принципа (который можно было бы сформулировать и рекомендовать) не ухватить; а главным образом потому, что его собственная задача, хотя и соприкасающаяся, другая.

Эта английская идея практической целесообразности означает прежде всего деловую пригодность: работает — прекрасно; нет — никакие умозрительные оправдания не принимаются и в расчет не идут. С точки зрения стиля, склада мысли, предпочтительных форм это означает бесцеремонное отбрасывание всего желаемого ради того, что вводит кратчайшим путем в дело, простоту вещественности, свободную трактовку обязательств, прозаизм и потешающийся над ним юмор (странности).

Насколько можно судить, Пушкина этот мир увлекает в первую очередь способностью контроля (и самоконтроля) над фантазией и сближением ее с требованиями повседневной жизни. Наилучшее приложение этой идеи он хотел бы видеть в критике. Начиная с Михайловского, то есть с 1824 года, по разным поводам поминает он «Edinburgh Review»; с непонятной, видимо, для адресата страстью просит П. Катенина взять на себя роль судьи в литературе по этому образцу; хвалит, незаметно подталкивает в эту сторону германофилов-«метафизиков» («...московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойных стать на ряду с лучшими статьями английских Reviews»), выдает желаемое за действительное («философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому»; VII, 276), — его не слушают. Тогда он сам берется за решение этой не находящей исполнителя задачи.

По дороге в Германию И. Киреевский останавливается в Петербурге и пишет домой: «На Литературную газету подпишитесь непременно, милый друг папенька; это будет газета достоинства Европейского; большая часть

статей в ней будет писана Пушкиным, который открыл средство в критике, в простом извещении об книге, быть таким же необыкновенным, таким же поэтом, как в стихах. В его извещении об исповеди Амстердамского палача вы найдете, как говорит Жуковский, и ум, и приличие, и поэзию вместе» (15 янв. 1830 г.).

Предвкушая встречу с Шеллингом и Гегелем (который весьма высоко его оценил), Киреевский, разумеется, не видит английских адресов этой манеры¹, хотя непроизвольно (словами Жуковского) отмечает особенность Пушкина («все вместе»). Оценить ее трудно в нашей традиции и по нынешний день, так как радикально новаторское поведение Пушкина в критике, печатавшего ее в «Современнике» без всяких зачинов, концов, в несколько строк и даже без заглавия или подписи, как суждение и только, с которым читатель волен посчитаться или пропустить, остается и теперь недостижимой мечтой (см. «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Послесловие к «Долине Ажитугай» Казы-Гирея и др.).

Однако можно заметить, что невидимо для безразличных современников английская ориентация Пушкина растет. Смерть обрывает ее едва ли не на высшей точке. Это не значит, как обычно, его переkreщивания в иную эстетическую веру; но движение навстречу, с тем чтобы понять и усвоить, становится наиболее сильным. Он переводит, стилизует под переводы, выдает за английские свои сочинения, перекладывает стихами пуритан — движется все дальше, вплоть до «отца нашего Шекспира», этого символа равнодушного опыта перед лицом человека, — стараясь, видимо, понять, уловить и преодолеть самый принцип этого мирозерцания, неисправимо трагического в своей основе. Очевидно его желание заглянуть дальше этой правды и найти где-то спрятанное за ней основание своей (и без доказательств для него бесспорной).

Но на этом он и останавливается. Если про другие национальные стихии можно сказать, что Пушкиным найдено для них дружественное взаимопонимание — для

¹ «Edinburgh Review» в библиотеке Пушкина не сохранилось (есть перевод одной статьи в экземпляре «Библиотеки для чтения»), но есть «The English Review» за 1834 и 1835 гг. и «Revue Britannique» — перепечатки на французском языке, издававшиеся в Брюсселе (Пушкин и его современники, т. IX — X, с. 368 — 369).

французской¹, итальянской, испанской, немецкой (тут и без него многое сделали), древнегреческой, библейской, арабской, не говоря уже о семейном общении славян, — то общение с английским началом выглядит как незаконченная встреча. В одной мелкой заметке Пушкин говорит: «Гете имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение Чильд-Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков» (VII, 518).

Тут можно бы увидеть тень отношений Пушкина и Шекспира, если бы не существенная разница: Пушкин ни с кем байронически не боролся, и самый принцип его общения не предполагал жестокой идеи возобладать. Шло внимательное сближение, готовое немедленно научиться и перенять, попытка обнять в общей правде. Отношение к Шекспиру осталось поэтому открытой проблемой, перешедшей от него в русскую литературу.

Так вкратце выглядели внешние моменты отсчета, если не сами по себе, то во всяком случае как они представлялись русской художественной идее, ищущей новой мировой дороги. Повторять их было бесполезно, тем более что каждая успела достаточно обнаружить и свою обратную сторону. Французская — формальность, регламент, заботу «о наружных формах слова» (VII, 310); немецкая — отвлеченность и планомерный произвол; английская, деловая — эмпиризм и партикулярность, что обошлось англо-саксонской культуре в отсутствие собственной музыки (классической, конечно).

В то же время, чтобы сдвинуться, хотя бы и ориентируясь по другим, нужно было опереться на что-то свое.

Набрасывая еще в 1822 году первый вариант так и не оконченной им общей статьи о русской литературе, Пушкин записал (по обыкновению сравнивая с фран-

¹ Что не отменяет продолжающегося диалога: вспомним его загадочно-юмористическую фальсификацию «Последнего из свойственников Иоанны д'Арк», который обвиняет Вольтера в цинизме; сложная история отношений самого Пушкина с Вольтером, «Гаврилиадой» и т. д. просматривается за всем этим, уводя к новым вопросам.

цузской); «Не решу, какой словесности отдать предпочтение, но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.» (VII, 533). Как всегда, он незаметно точен: перечислены источники, по каждому из которых он выскажется потом подробно.

Язык. Это самое бесспорное. О нем писал еще Ломоносов. Пушкин добавляет: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты; величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отседа заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для *сообщения наших мыслей*» (VII, 27).

Правда, это всего лишь, как точно сказано, «материал», и далеко не законченный в формировании. Но оно и лучше, потому что оставляет свободу действий, а направления работы ясны: 1) нужно довести его, как уже упоминалось, до «языка мыслей», так как «ученость, политика и философия по-русски еще не изъяснялись» (VIII, 31); 2) одновременно развить его самобытность и живость: «Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность» (X, 76). Обе задачи встречно совпадают.

Пушкин чувствует здесь наибольшую уверенность, укрепленный сознательной деятельностью вокруг и борьбой, которая, как он видит, в конечном счете уравнивается в верном направлении. Например, если «славяно-русская» тяжеловесность Ломоносова начинает сообщать языку явную косность, — является Карамзин, который избавляет его «от чуждого ига» («возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова»; VII, 278); угрозе европейской безличности, если она начинает проявляться в деятельности реформистов, спокойно противостоит Крылов; есть в этих столкновениях свое место и у «шишковистов» — «между коими также были люди с дарованиями» (VII, 309).

Не случайно именно после «языка» стоит «смелее!». Он единственный убедительный гарант.

Зато все остальное в тумане.

Обычаи. Они ничем не закреплены, самого разного происхождения и часто противоположны. Устойчиво объединяющей их идеи нет, они никем, за исключением дивящихся при случае иностранцев, не собраны, не описаны, идут пестрым самотеком. Никто не знает, да как будто и не заботится, что составляет оригинальную физиономию народа, к которому он принадлежит. Пушкин пробует определять ее так: «Некто справедливо заметил, что простодушие (naïvete bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (VII, 32). В другом случае Пушкин говорит, что «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер» (VIII, 126; это будущая идея славянофилов); раза два еще о «недоброжелательстве» как «черте наших нравов» — «в народе выражается она насмешливостью, в высшем кругу невниманием и холодностью» (VI, 567)¹; есть по стихам ряд односложных противопоставлений, за которыми угадываются какие-то постоянные мотивы, хотя и они могут быть высказаны в момент запальчивости и быть оскорбительными для других, например, «кичливый лях иль верный росс» (ср. мнение Екатерины, что основная черта русского народа «послушание», не раз потом подчеркивавшееся «терпение») или «суровый славянин, я слез не проливал, но понимаю их» — в отличие от Овидия («златой Италии роскошный гражданин») и т. п.

Все это, может быть, местами и справедливо, но не более чем признаки того целого, которое где-то скрыто, и лишний раз заставляет припомнить последующее тючевское «умом Россию не понять».

История. Только что она была открыта: «Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом» (VIII, 67), но существование ее подвергается сомнению (Чаадаев). Неизвестно, есть ли в ней что-ни-

¹ Еще: «Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни...» (VII, 227).

будь самостоятельное или только судорожные стремления догнать, повторить других. Правда, позиция Пушкина недвусмысленна. Чаадаева (в этом) он отклоняет («решительно не могу с Вами согласиться»; X, 867) и заходит даже так далеко, что призывает найти новую теорию для объяснения русской истории. «Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада» (VII, 147).

Некоторые его идеи развивают принцип, на каком вообще можно было бы писать историю, избегая сразу теоретического догматизма и описательства.

«Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (VII, 147).

Но не даром все это остается неопубликованным, черновым, как неотправленным — и письмо Чаадаеву. Атмосфера времени этих идей не признает; если они и высказываются, их просто не слышат. «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» (VII, 196). Пушкин повторяет это везде — в статьях, письмах, даже в повестях, — в одних и тех же выражениях обличая «слабоумное изумление перед своим веком» (VII, 360); очевидно, безрезультатно.

К тому же речь идет не о том, чтобы понять историю как предмет. Для литературы это еще очень мало. Такие произведения есть, например, у Загоскина («Юрий Милославский», «Рославлев»), и Пушкин их, конечно, приветствует; иногда с преувеличенным восторгом, как «Марфу Посадницу» М. П. Погодина. Но для литературы, национального стиля, художественной идеи необходимо сгущение истории в идеальную переживаемую мысль — в *предание*. «Разнообразные заветные преданья», «преданья милого семейства», «преданья старины глубокой»...

Этого никому, кроме Пушкина, еще и в голову не приходит; общий уклон явно не тот.

Известно, что об этом у Пушкина успел состояться спор с самим Белинским. Напечатав в «Современнике» статью Гоголя и вынужденный потом оправдываться за ее залихватский тон, Пушкин выдумывает некоего А. Б. «из Твери» и помещает его в виде письма издателю через номер. Этот А. Б. советует Пушкину следующее: «Жалею, что Вы, говоря о «Телескопе», не упомянули о г. Белинском. Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостию мнений и остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного» (VII, 441).

Всю жизнь искавший для русской литературы достойного критика, Пушкин остановил свой выбор и предупредил верно. Не прошло и десяти лет, как Белинский оправдал оба предположения. Он первый и до сих пор глубже кого бы то ни было оценил значение Пушкина, и он же писал, натолкнувшись на роковое слово: «Татьяна верила преданьям простонародной старины», — что «это дивное соединение грубых вульгарных предрассудков со страстью к французским книжкам... возможно только в русской женщине»¹ (то есть отсталой); расценил ее отказ Онегину как «тщеславие добродетелью, под которой замаскирована рабская боязнь общественного мнения» (VII, 498), не понял «Капитанской дочки» («ничтожный бесцветный характер героя повести и его возлюбленной Марьи Ивановны», VII, 577) и вообще «Повестей Белкина», заявив, что они были «ниже своего времени» (VII, 577) — того самого «своего века»; что в них «преобладает пафос помещичьего принципа» (там же), а разбирая «Езерского», раздражился: как мог Пушкин, смеясь над стариной («этот намек на местничество, составлявшее *point d'honneur* нашей боярщины, блещет истинно вольтеровским остроумием...», VII, 537), тут же посмеяться и над ее противниками?

Но извините: статья может,
Читатель, вам я досадил;
Ваш ум дух века просветил...
Кто б ни был ваш родоначальник,

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 488. Далее ссылки на это издание.

Мстислав, князь Курбский, иль Ермак,
Или Митюшка целовальник, —
Вам все равно. Конечно так:
Вы презираете отцами,
Их славой, честью, правами —
Великодушно и умно.
Вы отреклись от них давно
Прямого просвещения ради...

И дальше:

Но, каюсь: новый Ходаковский,
Люблю от бабушки московской
Я толки слушать о родне,
О толстобрюхой старине.
Мне жаль, что нашей славы звуки
Уже нам чужды; что спроста
Из бар мы лезем в tiers-etat,
Что нам не впрок пошли науки...

Белинский: «Эти мысли изумительны своей наивностью... Из чего хлопочет поэт? Против чего восстает он? — Против того, чего сам не мог не осмеять... Что за упрек такой» (VII, 537). «Да из чего же следует, что науки пошли нам не впрок? Уж не оттого ли, что они избавили нас от дворянской спеси?... Странное зрелище: великий поэт видит зло в успехах просвещения...» (VII, 539 — 540).

Спор этот показывает, не вдаваясь в его существо, что историческое мышление Пушкина вряд ли могло рассчитывать на общественное понимание. Положить историю с «преданием» в основание начинающейся литературы в этих условиях было задачей более чем проблематичной и во всяком случае в явном виде невозможной.

Песни, сказки... Но где они? Даль только начал свою деятельность, П. Киреевский тоже. Буслаева, Афанасьева, Тихонравова, О. Миллера, Костомарова и др. нет и подавно; собрание, издание началось, но об обобщении никто не думал, многое просто не найдено. При случае оно подхватывается на ходу, как Глинкой — тема Сусанина у лужского извозчика («что гадать о свадьбе») или самим Пушкиным; но собственное направление народного творчества, его дух, склад ни для кого не известны. Со стороны профессионала оно выглядит, как и сказал Пушкин в статье «О ничтожестве»: «Несколько

сказок и песен, беспрестанно подновляемых изустным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности...» (VII, 307). Именно «полуизглаженные»; их еще предстоит прочесть.

И наконец, это «*и проч.*». Что оно означает? В перечне Пушкина нет литературы. Она даже не подразумевается в источниках. «К сожалению, старинной словесности у нас не существует. За нами темная степь — и на ней возвышается единственный памятник: «Песнь о Полку Игореве» (VII, 226). Опереться не на кого. Державин — у него «должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь» (X, 148); Батюшков — «уважим в нем... незрелые надежды» (X, 118); Жуковский — благородный учитель, оставленный позади уже в юношеской поэме; Ломоносов — известно, что о нем сказано: «Ломоносов был великий человек... его влияние на словесность было вредное» (VII, 227 — 228). Один Крылов поминается постоянно с уважением и ссылками на собственно русское художественное начало. Но ведь его жанр, хоть и насыщен современной мыслью, в сущности первичный, полупереходный от фольклора.

Итак, с внешней и внутренней стороны все колеблется. Для определенного и положительного начала данных крайне мало. Личное положение Пушкина, может быть, и благоприятно (среда, воспитание, отрочество в исторический подъем 1812 года и т. д.), но с точки зрения масштаба предстоящих задач (новая мировая дорога, национальная художественная идея, стиль) ничего обеспеченного или ясно подготовленного нет.

И вот, поднимаясь, Пушкин обращает эти трудности, как бывает среди больших задач, в преимущества. Он начинает прямо с дела «без основы» и вопреки Веневитинову сам становится основой. С каждым его шагом далекие и приглушенные черты, чаще всего ему неизвестные, начинают вдруг звучать национально, принадлежать этому стилю (ср. мелочь — последнюю строфу «Памятника» и окончание «Слова Даниила Заточника» XIII века: «Скажу не много еще. Не запрещай глупому глупость его, да сам не уподобишься ему»¹); Пушкин

¹ После Пушкина понятно в этой идее свое: то есть не воинственное противопоставление, а скорее соучастие — в расширяющихся

освящает их принадлежность. Как сказал его почитатель, встречавшийся с ним петербургский аптекарь Генрихсон: «О чем древние писали темно и невнятно, то Пушкин изъяснил лучшим образом»¹. Одновременно все эти черты вместе начинают складываться в нечто самостоятельное, выбиваться в свое, целое, среди других национальных художественных стихий.

Пушкин находит способ их соединения. Нельзя сказать, чтобы он где-нибудь был сформулирован, но практически он обнаруживается в его стиле (или методе) везде — в отношении к противоречию.

У Пушкина оно отмечено странной откровенностью. Нисколько не смущаясь и не считая нужным оговариваться (или подготовить собеседника), он обычно говорит об одном и том же нечто абсолютно противоположное. Посредствующие расстояния у него отсутствуют и крайности сливаются в одно. И то и другое сообщается с одинаковой уверенностью правды и как бы теряет необходимость спора: сама эта проблема для него не существует, что неслышно переводит на тот же уровень и читателя. Проблема видится в другом.

Пушкин может спокойно сказать: «Все должно творить в этой России и в этом русском языке» (VII, 519) и «черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом» (X, 582); объявить мщение «одной из первых христианских добродетелей» (X, 41) и написать «Тазита», «Анджелю», весь смысл которого: «И Дук его простил», настаивая, что «ничего лучше» он не написал и его не поняли; «С Гомером долго ты беседовал один... скрижали» и «Крив был Гнедич поэт... боком одним... схож и его перевод»; «паситесь мирные народы» и «темницы рухнут... братья меч вам отдадут»; дать «Татьяны милый идеал» и ее же — с «Невским альманахом» и т.д. и т. п., оставаясь при этом одинаково правдивым, все с тем же «живописным способом выражаться». Боль-

пределах возможного. Ср. также другую, родственную пушкинской мысль: «Я, княже, ни за море не ездил, ни у философов не учился, но был как пчела — припадая к разным цветам, собирает она мед в соты» (Художественная проза Киевской Руси XI — XIII вв. М., 1957, с. 234).

¹ Б. Шергин записал в Архангельске целый рассказ от его дочерей Марии и Анны Эдуардовны (Океан-море русское. Поморские рассказы. М., «Молодая гвардия», 1961)

шей частью вдобавок это делается незаметно, не так, как в подобных, здесь для «анализа» выделенных, примерах, — а скрытно. Можно даже предположить, что Пушкин сознательно избегает вдаваться в парадокс, не желает тратить на него сил и уклоняется от лобовых вопросов логики, усыпляя ее бдительность полным согласием с каждым отдельным тезисом («не оспаривай») — и тут же перебегая к другим (как в насмешках в примере с Белинским).

Не раз эта особенность заставляла подозревать его в цинизме, возмущала друзей, подталкивала «собирать материал». Людям, казавшимся ему близкими, Пушкин иногда отвечал.

В письме декабристу Давыдову он, например, попытался даже приоткрыть принцип — в ответ на упреки, что он, по слухам, изменил святому делу освобождения греков. Теперь мы знаем, что он в самом деле рядом с воспламеняющими стихами и хвалой писал Вяземскому: «Пакостный народ, состоящий из разбойников и лавочников... чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией — это непростительное ребячество» (X, 92, 93) и т. д. Идею свою Давыдову он, правда, дает через отталкивание от чужой, но все же достаточно определенно.

«...Жалея, что принужден оправдываться перед тобой, повторю и здесь то, что случилось мне говорить касательно греков.

Люди по большей части самолюбивы, беспонятны, легкомысленны, невежественны, упрямы; старая истина, которую все-таки не худо повторять. Они *редко терпят противоречие* (курсив наш. — 77. П.), никогда не прощают неуважения; они легко увлекаются пышными словами, охотно повторяют всякую новость; и, к ней привыкнув, уже не могут с нею расстаться...» (X, 98). Черновик обрывается; может быть, Пушкин чувствует, что в таких оправданиях он еще заслужит «мрачный взгляд на человечество».

Очень редко между строк проявляется стремление объясниться на эту тему и с читателем. О Татьяне, например, говоря, что

Предчувствий горестных полна,
Ждала несчастья уж она, —

он добавляет:

Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она:
Так нас природа сотворила,
К противуречию склонна.
(гл. 5, VII)

Но главное, примером своей мысли, стиха, слова, поведением вызванных им к жизни лиц он убеждает, как надо «терпеть противуречия», обращать их в объединяющую силу.

Странность его подхода заключается в том, что при всей силе мысли он несколько не пытается их мысленно решить. В этом повороте его идея — не диалектика, хотя слишком понятно с нею родство и соприкосание. Чисто теоретически она может быть ближе к тому, о чем почти век спустя писал Д. И. Менделеев, нащупывая свое понятие «реализма» и высказавшись о диалектике так: «По моему мнению, софистика, противу которой боролись Сократ и Платон, только тем и отличается от диалектики, которую прославили именно эти мудрецы древности, что первая держится только за ум в его сознанных и признанных положениях и приемах, а вторая, будто бы, апеллирует к действительности, исходя однако не из индивидуальных ея отношений¹, а лишь из сознанных же и признанных положений, указанных общими сердечными требованиями. Все же диалектика выше софистики, но обе, до мозга костей, неестественно сухи и, свою службу сослужив, сумели погубить древний мир, вредя и до современности, в которой выражены ярче всего у ярых законников и консеквентных метафизиков — мечтателей, полагающих, что к социальным явлениям можно прилагать приемы математики². С Лейбницем ошибаясь, они забывают Бэконовский опыт, определивший силу естествознания. Ошибки эти, повторяясь, увлекают слабых, все еще мнящих из ума произвести мир и общество людей, опираясь на признаваемое ими «единое общее»³.

¹ Вспомним: «случай, мощное орудие провидения».

² Пушкин: «Все, что превышает геометрию, превышает нас», — сказал Паскаль. И вследствие того написал свои философические мысли!» (VII, 56).

³ Менделеев Д. И. Заветные мысли. Спб., 1903 — 1904, с. 364 — 365.

Пушкин, разумеется, не философ. Философом был Чаадаев, мыслителями — Киреевский и Хомяков, деятельным мыслителем — Белинский (а потом и Достоевский) и т. д. Задача Пушкина была иной: самому стать мыслью и смыслом, средоточием и предметом духовных исканий, предложить реальный идеал — что само по себе как понятие было несовместимо. Зато оно было необходимо для ищущего своей основы народного самосознания. И Пушкин стал такой основой, обобщив историю.

Ради этого обобщения он и разработал метод-стиль объединения противоположностей: не с помощью их логического решения, а можно было бы сказать, утверждения их соотносительного места в растущем целом. Освобождающая власть его мысли не имела ничего общего с желанием заключить компромисс, избрать «среднее». Нет, Пушкин везде избирает «крайнее», но всегда на оси, проводящей это крайнее через невидимый центр в противоположную, кажется еще более дикую, крайность, однако... расширяя целое до способности все дальше их обнять.

Принципиальное отсутствие в этом способе чистой мыслительности¹ объясняется не просто тем, что Пушкин — художник, но именно характером задачи. Положение его обязывает к тому, чтобы «слово» было «дело». В одном письме он решительно заключает: «Делать нечего, так и говорить нечего» (X, 207). Это поворачивает несколько иной стороной часто цитируемое; «Слова поэта суть его дела», откуда легко было бы вывести оправдание любых словопроизнесений. Нет, высказывается только то, что несет связывающую силу целого и роль высказанного «наблюдения» в целом. Сколько бы оно ни противоречило другому, где-нибудь в другом углу обрисовавшемуся, оно имеет в этом прикосновении право на жизнь; без этого — не существует и не является на

¹ С точки зрения которой Пушкин остается собранием несовместимостей. См., например, интересные наблюдения современного французского литературоведа об отсутствии единства и «хронической противоречивости в творчестве великого поэта»: «Пушкин выступал то как поэт личный, то как официальный, он был националистическим бардом и певцом универсальности, в его творчестве настроения бунта уживаются с конформизмом» (Charles Corbet. *Le Symbolisme du «Cavalier de bronze»*, — *Revue des etudes Slaves*, vol. 45. P., 1966, p. 130 — 131).

бумагу. Перед читателем выступает только «поэт действительности».

Повторим: как бы ни судить этот способ с чисто теоретической стороны (то есть на основе достигнутого уровня философии), он становится практически наиболее подходящим, чтобы вместить поднимающееся новое сознание и показать, не вычлняя, его дополнительные — в отношении к другим национальным стихиям — приобретения, возможности нового пути.

С его помощью Пушкин открывает форму для традиционной нашей бесформенности. Именно форму, соответствующую безграничным тяготениям и размаху, стремлению «объять необъятное», а не тщетно бороться с ним. До него (и часто ошибочно после) форма в русской литературе была наносной, внешней, иногда удачно дисциплинирующей, иногда насильничающей. С нею боролся неистовый хаос. Здесь впервые открылась возможность какой-то иной их меры (не трагически окруженного островка «гармонии»).

Во-вторых, этот способ обозначил новые пути для расположения, соучастия и переимчивости, которая при нем не страдает от подражательности, но бывает, что, по мнению источника подражания, даже и наоборот. Он опирается на доверие к общей дороге, где каждый имеет право обойти других и этим развить целое, в свою очередь предлагая новую задачу.

Мы привыкли считать Пушкина воплощением положительной утверждающей силы. Но нельзя отрицать некоторой опасности этой идеи по отношению к обособленности национальных начал, с которыми идея встречается. В сравнении с «простодушием», которое Пушкин — правильно или нет — отметил в законченно отлитых стилях, «лукавая насмешливость ума» тут в самом деле проступает довольно ясно.

Пушкину свойственна некая «обольстительность», и в высшей степени. Сопереживание и сочувствие, чуть ли не любому, вступившему с ним в общение, как будто не знает препятствий. В сравнении разных адресов открывается удивительная непоследовательность. Так, восторженно откликнувшись Вяземскому: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы» (X, 153), — он советует Киреевскому «переводить» ученые термины, «это будет и приятно неучам и полезно нашему младенчест-

вующему языку» (X, 404), — примеров множество. Пущин рассказывает, что, уличенный в таком угодничестве и тем самым как бы измене только что объединившемуся с ним другу, Пушкин бросался его щекотать и сбивал всякие объяснения. С каждой данной точки зрения это, конечно, выглядит как беззастенчивая лесть, не говоря уже об общении с женщинами, например с Каролиной Собаньской, которой он писал: «Ваши пальцы коснулись моего лба... Это прикосновение... обратило меня в католика» (X, 800).

Разница, однако, в том, что Пушкин всегда говорит правду. Да, действительно, от этого прикосновения он католик, как гоголевский Андрий... Но это лишь указывает на страстную исключительность католицизма (характер Марины в «Борисе»).

Не подлежит сомнению, что Пушкин потворствует встречным идеям. Но это потворство действует хуже любого опровержения: они проверяются на всеобщность. Как правило, ничего не формулируя, выясняется, что «ты для себя лишь хочешь воли».

Вместе с тем, потворствуя и уступая, он как бы показывает, как хороша была бы воля для всех. Встречное разглядывание друг в друге каждого, развившегося до собственной красоты и меры, — его любимый прием при воплощении определившихся стихий (в том числе и национальных). Хотя ни с одной из них отождествляться он не желает и самый союз предполагает лишь как идеал («когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся»). Эту «стилистику» сразу же перенял у него или самостоятельно рядом нашел Глинка (польские сцены в «Сусанине», затем «Руслан»).

Вопрос о мировой дороге как о чьей-то временно ведущей национальной стихии начинает пересматриваться в Пушкине, возможно, впервые в Европе. В нем опять-таки, не формулируясь, но на практике, пирамида начинает перевертываться, а центр — командующая связь — уходит вниз, в невидимую или даже неприкасаемую глубину.

Пушкин начинает доказывать это примером собственного нового национального стиля.

Отметим последовательный демократизм этой задачи. В 1835 году Пушкин записывает: «Освобождение Европы придет из России, потому что только там совер-

шенно не существует предрассудков аристократии. В других странах верят в аристократию, одни презирая ее, другие ненавидя, третьи из выгоды, тщеславия и т. д. В России ничего подобного. В нее не верят» (VII, 539)¹.

Попробуем перепрыгнуть от этой мысли прямо к художественной идее.

Единство, которое предлагает Пушкин, не выдвигает какого-либо принципа, вокруг которого должны сплотиться другие. Это не очередная новая эстетика с лучшим, чем прежняя, порядком подчинения и другой руководящей идеей.

Пушкин претендует на выражения истины, но не на обладание ею. Принцип объединения «выражений» остается за ней самой. Он выпадает из рук художника и возвращается к действительности — за пределы эстетики и пр., вообще наличной мысли. Там он может вовсе пропасть из виду и быть бесконечно далеким от возможности формулирования. Тем не менее доверие ему позволяет всякий раз видеть ряд признаков, по которым он выходит наружу и которые обратно указывают направление к нему в глубину. Только там он и оказывается общим для всех. Такова приблизительно пушкинская мера.

Благодаря ей Пушкин становится намного глубже всех своих мыслей. Как бы они ни поражали, всегда между ними видишь что-то безграничное, как космос среди звезд. Там шевелится такая мысль, которая внушает уверенность в правильности общего пути, оттуда приходит вдохновение, «которое само находит поэта». И эта уверенность, кажется, составляет новое в художественном мире даже по отношению к Шекспиру.

¹ Ср. Достоевский: «Байрон.. Смеялся над Вордсвортом за таможду. Оранжевые цвета. Отдал ли бы свою аристократию. Удивительно, что Пушкин отказался так скоро» (Записная тетрадь 1875 — 1876 гг. Неизданный Достоевский. — Литературное наследство, т. 83. М., 1971, с. 380).

ЗНАЧЕНИЕ ТОЛСТОГО ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Мы очень далеки от эпохи Толстого. Но впечатление такое, что он никуда не уходил, что 150 лет для него средний, нормальный возраст и он продолжает следить за нами, изучать нас, а не мы его, как естественно представляется.

Сказывается высота взгляда. Толстой глядит на нас не из границ своей жизни, не из тех времен, которые ему довелось пройти или описать, но с точки зрения их смысла. Это, конечно, совсем иной уровень. Оттуда видны не только мы, но, возможно, и кое-что далеко впереди нас. Толстой добивался этого смысла всегда, часто ничего не хотел знать, кроме него, перебирая подробности, которые поражают обилием именно потому, что он не мог остановиться ни на одной, постоянно спрашивая: зачем? каково отношение к общей правде? То есть он дерзал представлять (пусть с ошибками, срывами) направление человеческой истории в целом — и других заставлял его не упускать, напоминая, возвращая к нему, а вовсе не назад, как сопротивляющимся кажется.

Теперь мы могли, например, убедиться вполне, что он был прав, начав свое «Воскресение» картиной весеннего города: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни очищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц»... Слово «эколо-

гия» еще не было изобретено, сама проблема явится почти через сто лет, — Толстой уже говорит о том, что кажется восстанием на элементарную необходимость.

И так почти в каждой области, затронутой им. Он поднимает идеал, который вдруг становится видимым повсюду, — и от него уже невозможно избавиться, забыть, хотя бы этого и хотелось.

Литература не является здесь исключением. Как только мы пытаемся понять его значение в этой суверенной для него области, нас тотчас же поразит эта высота, требующая понимания.

Разве не естественно было бы, например, видеть это значение во влиянии, которое он на литературу XX века оказывает. Благо, в подтверждениях недостатка нет, — крупнейшие писатели века сами это признавали (не нужно называть имена); следы его присутствия в их стилях, формах, характерах литературоведы указывали не раз.

Беда только в том, что сам Толстой видел в литературном влиянии признак упадка. По его представлениям произведение должно быть невиданным, оригинальным, а следы чужого, воспринятого означают торможение, затвердение, временную консервацию идеи. Вот что он говорил: «Меня всегда удивляет в Тургеневе, как он с своим умом и поэтическим чутьем не умеет удержаться от банальности, даже до приемов»¹. То есть то, что мы изучаем нередко как признак мастерства, для него было концом мастерства и началом столь знакомой нам стандартизации.

Сама постановка вопроса, которую мы себе позволяем — «значение Толстого для литературы», — была бы для него в высшей степени сомнительной. По его убеждению, ценность писателя измерялась не тем, что он сделал для литературы, но тем, что он сделал для жизни. С этой точки зрения чемпионские стремления ряда писателей XX века написать «хорошую книгу» (одну, две) парадоксально отдаляли от цели, потому что для Толстого нужно было прежде всего что-то важное для жизни сказать, сказать дело («дело говори» — народное требование). А уж в какую форму оно выльется — вопрос второй, хотя и немаловажный, потому что форма тогда уж должна быть единственная, подходящая случаю.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 60, с. 325.

Повторения для Толстого были невозможны. Стоит обратить внимание, что он не создал никаких серий, которыми так богат XX век — исторических, социальных, биографических. Не всегда, может быть, заметно, что у этого великого романиста всего три романа, и настолько непохожих, что соединить их в один жанр без больших натяжек нельзя.

Нет, не в следах влияния, видимо, значение Толстого (хотя они тоже немаловажны), а в основных принципах, установленных им надолго. В тех принципах, в которых он открывал для нас силы развития искусства.

И первый из них — реализм.

Этот реализм иногда позволяют себе называть описательным. Как бы предвидя эти суждения. Толстой сто лет назад писал: «Если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения»¹.

Согласитесь, что это очень далеко от понимания литературы как употребления слов, умения использовать язык... Вдумываясь теперь в эту толстовскую мысль, мы готовы сказать: вот камень, на котором строится эстетика реализма, и не видно, чтобы какие-либо истолкования могли его поколебать. Нам говорят иногда, что это русская особенность — привязанность к жизни в искусстве. Но, кажется, это слишком большой подарок, чтобы можно было его принять. Нам в России, в Советском Союзе вообще трудно делить искусство на русское и не русское, западное и восточное. Скорее мы делим его на подлинное и мнимое. Толстой учит нас подлинному, и он принадлежит всем.

Между тем есть все-таки разница между способно-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 62, с. 269.

стью воспроизводить жизнь — так, чтобы она зажила в сознании с полнотой и свободой реальности, поднятая идеей, — и умением более или менее остроумно комментировать ее со стороны, предлагая в подтверждение своих взглядов интересно и неожиданно сконструированные людские модели. Нет сомнения, что для этой способности жизни в мысли нужен большой талант, и проявить его в условиях специализированного технического века крайне трудно. Но делать вид, что эта способность уже невозможна, что ее в XX веке нет или что она заменена чем-то высшим, было бы странно. Если мысль, как говорит Толстой, без этих сцеплений «страшно понижается» и мы могли убедиться, что так оно и есть, зачем нам следовать за этим снижением?

Другой принцип, им установленный, — демократизм. У Толстого он был, наверное, наиболее последовательным среди всех классиков мировой литературы. Поднявшись к вершинам культуры и став во главе мирового художественного развития, он не пожелал вступить в какой-либо «союз избранных умов», что делали не раз до него и после, не поддался ни одному из элитарных искушений времени, но безоговорочно поставил свои знания и свой гений на службу интересам масс. Этот беспримерный поворот открыл совершенно новые возможности для художников XX века; они широко используются сегодня.

Никто не может сказать, что Толстой уклонился от требований времени. Он пошел навстречу необходимой краткости, в которой, как он говорил, «французы-мастера»¹; он показал, как можно вместить в небольшую повесть («Хаджи-Мурат») размеры и достоинства эпоса; создал новый политический идейный роман «Воскресение», несколько не снижая художественности, — своего рода идеал романа будущего, где равное понимание абсолютно несовместимых групп и лиц связано единым настроением и мыслью; и если кому-то казалось неправдоподобной его тема, то только потому, что Толстой столкнулся со слишком большим числом людей, не способных к раскаянию. Он оценил возможности документа; и ввел его в литературу, открыл пути быстро меняющейся панорамной драмы («Живой труп»).

¹ Толстой о Толстом. Новые материалы. Изд. Толстовского музея. М., 1924, с. 65 — 66.

Но у Толстого были с XX веком свои разногласия. И они достаточно серьезны, чтобы к ним прислушаться.

Он говорил: «Новые художники... придумывают технический прием, а потом уже подыскивают мысль, которую насильственно в него втискивают»¹. Он не видел направлений, пожелавших испытать эту возможность, не знал, что появятся целые теории, которые будут себя с большой энергией на этом пути утверждать, ему была неизвестна деятельность авангарда. Он только указал принцип — но то был принцип, вокруг которого разгорелись основные художественные споры времени.

Он увидел проблему там, где ее предположить было странно: в возросшей технике описаний. Что могло быть, в самом деле, плохого в том, что получалось так хорошо. Он ведь и признавал это: «В сущности, все теперь прекрасно пишут. Умение писать удивительное...»² Но оказалось, что способность ярко описать поверхность может создавать кору, закрывающую предмет, вместо того чтобы развернуть его навстречу пониманию. Стала возникать непроницаемая пленка, своего рода никелированный слой, который позволял стилю блистать, забыв о внутреннем и погружая в это забвение читателя. Читаю, говорил Толстой, рассказ писателя Б. «Сначала превосходное описание природы и так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне — и говорить нечего». Но для чего? «Только для того, чтобы Б. написал рассказ»³.

Это было сказано не о ком-то, а о Бунине, где болезнь только показала свой первый румянец... Сам Толстой мог, не дрогнув, написать «снег у нас белый, как снег»⁴, и в художественном произведении, что «яркие звезды» «ярко блестели» между сучьев деревьев — лишь бы не пропала идея; или, напротив, стать вдруг изысканным эстетом, впадая в звукопись, — когда нужно было передать светское скольжение: «Воронцов разодрал атласные карты и хотел разостлать их, когда вошёл камердинер... с письмом на серебряном подносе: «Еще курьер, Ваше сиятельство». Но нигде не дал он пора-

¹ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. 1. М., «Коопер. изд-во». 1922, с. 8.

² Гинцбург Илья. Из прошлого. Л., Госиздат, 1924, с. 110.

³ Гольденвейзер А. Б., т. 1, с. 89.

⁴ Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1878 — 1906. Л., «Прибой», 1929, с. 294.

ботить себя стилю, осязаемой поверхности мысли, не позволил силе описаний заслонить невяявленную правду.

Толстой первым решился выступить против наукообразия. Он вовсе не отрицал науку, как не отрицал и прогресс, что случается слышать о нем, когда заходит речь об этих вещах. Толстой отрицал не науку, а то, что и Достоевский называл «полунаукой», то есть подавление с помощью полужнания внутреннего богатства жизни, закрытие человеческой души под видом ее объяснения, засорение авторитетными терминами ее прозрачной глубины и в конечном счете подмену ее механизмами функционирования. Его товарищ прокурора Бреве из «Воскресения», этот призрак будущего, «вооруженный призрак», как говорил Щедрин (в данном случае, вооруженный дипломами), предвосхитил некоторые приемы, носители которых, конечно, не пожелали бы признать с ним родства. «В речи товарища прокурора, — писал Толстой, — было все самое последнее, что было тогда в ходу... Тут была и наследственность, и прирожденная преступность, и Ломброзо, и Тард, и эволюция, и борьба за существование, и гипнотизм, и внушение, и Шарко, и декаденство». Это он разгадал присяжным личность Масловой, заявив, что «она обладает таинственным, в последнее время исследованным наукой, в особенности школой Шарко свойством, известным под именем внушения» — и это объяснение восторжествовало. Поставьте сюда другую, более современную школу, дайте иную терминологию — психологическую, сексологическую, семиотическую, из теории игр, — картина станет богаче, чем можно было предполагать. Тем более что все это касается и искусства, и самого Толстого, объясненного подобным образом не раз.

Одно предостережение Толстого особо замечательно. Наверное, наше время решилось бы выслушать это только от Толстого, тем приятнее его напомнить. Он говорил: «Утрачено чувство — я не могу определить это иначе, — чувство эстетического стыда»¹. Можно подумать, что Толстой говорит здесь о том, что в его время наивно называли, не зная подвигов будущего, «рискованными описаниями». Но проблема значительно глубже. Распадение внутренних креплений и подчинение внешней си-

¹ Гольденвейзер А. Б., т. 1, с. 53.

ле... Причем это может проходить незаметно, вовсе не от политического давления, например, но в форме совершенно законного удовлетворения разных интересов и групп. Появляется социология, которая учит, как удовлетворять эти вкусы... И вот вкусы удовлетворены, успех обеспечен, но где то, что могло бы связывать все эти группы, где истина? Художник, который должен был бы соединять людей, оказывается, содействовал их разобщению. Угроза замечательна тем именно, что невидима, что приносит облегчение... Не будем говорить вслед за Толстым, что эстетический стыд утрачен, но согласимся, что его не хватает.

Требовательность Толстого может показаться чрезмерной. Но нам незачем ее опасаться: он никогда не бывает зол. Суров, резок, непримирим — но никогда не злонамерен. Так называемая священная ненависть ему совершенно неизвестна. Он борется с принципом, заблуждением, предрассудком, темнотой, окостенением, слабостью — но не с человеком. И человек это слышит. Для литературы XX века эта поддержка незаменима.

Незаменима бодрость и ясность его духа. В. В. Вересаев, писатель, во многом типичный для настроений начала века, вспоминает, как он посетил Толстого и заговорил с ним о трагизме бытия.

«Самое слово трагизм, видимо, резало его ухо, как визг стекла под железом. По губам пронеслась насмешка:

— Трагизм... Бывало, Тургенев приедет, и тоже все: траги-изм, траги-изм.

И так он это слово сказал, что где-то в душе стало совестно за себя и шевельнулся странный, нелепый вопрос: да полно, существует ли вправду какой-нибудь в жизни трагизм?»¹

Впечатление от общения с Толстым передано здесь точно. С высоты своего взгляда, он просто указывает нам на смысл, упущенный другими и невидимый из разных тупиков, откуда раздаются голоса отчаяния. В его оптимизме нет ничего искусственного и натянутого. И он умеет показать, что в так называемом трагизме бытия больше нашей собственной слабости и опущения, чем правды.

¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II. М., «Худож. лит.», 1978, с. 290.

* * *

Толстой называл свое писательство «мечтательный труд»¹. В этом определении, промелькнувшем уже в конце пути, повторилось то, что он сказал в дневнике ранней молодости и, вероятно, забыл. «В мечте есть сторона, которая лучше действительности; в действительности есть сторона, которая лучше мечты. Полное счастье было бы соединение того и другого»². Теперь мы видим, что этого счастья он достиг, соединил мечту и действительность своим трудом. Это пример, пусть уникальный и очень высокий, — но вдохновляющий. Во всяком случае, этот счастливый пример более поучителен, чем многие иные. Как сказал наш главный писатель Пушкин: «Говорят, что несчастье хорошая школа: может быть. Но счастье есть лучший университет»³.

¹ Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка, с. 35.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 46, с. 65.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. X, с. 466.

О СТРУКТУРАЛИЗМЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Структурализм, о котором теперь так часто говорят, не представляет сам по себе какой-либо определенной науки; это метод исследования, распространившийся за последние десятилетия в разных областях знания. Идея его в самом общем виде отвечает той потребности, о которой писал Норберт Винер: «На протяжении нескольких столетий наука, находившаяся в основном под влиянием аристотелевского стремления к классификации, пренебрегала современным стремлением к обнаружению способов функционирования явлений».

Структурализм и старается содействовать этому «обнаружению» с помощью построения действующих моделей того или иного явления. Он ищет основные элементы этого явления, определяет их отношения между собой и таким образом воспроизводит его «структуру». Во многих случаях этот способ уже привел к довольно ощутимым успехам. Наиболее показательный пример — структурное изучение языка в современной зарубежной и отечественной лингвистике, которое сделало возможным создание первых переводящих машин. Эти успехи структурализма продолжают распространяться во многих других областях, причем, как правило, в тех, где особенно остро ощущается необходимость точного, определенного, ясно функционального расчленения предмета и «исчерпания» его законов и элементов так, чтобы их всегда можно было повторить и воспроизвести.

Однако это стремление ко «всеобщему моделированию мира» наталкивается порой на явления, которые, как это вскоре выясняется, не вполне соответствуют

представлениям о простой связи «законов и элементов» и обладают каким-то более высоким принципом, лежащим вне досягаемости структуралистских систем.

Так, когда структуралистские методы начинают проникать в литературу, как-то сами собой вдруг поднимаются более общие вопросы, которые до того дремали и не затрагивались как слишком отвлеченные, большие или лежащие в стороне от задач специалиста. Оказывается, вопросы эти не только соразмерны с тем, что делает, скажем, каждый шекспировед, теоретик стиха или исследователь современного романа, но просто необходимы, они присутствуют в любой мелочи, и без решения их, пусть приблизительного, никому не обойтись.

Литературоведение существует свыше двух тысяч лет, но, как это хорошо известно, в нем не установилось пока четкой терминологии. Если посмотреть в сравнении с ним на другие дисциплины, там просто торжество порядка и организованности: прекрасно распланированные и неудержимо строящиеся здания, где все на установленном месте и в ясном подчинении друг другу. Литературоведение на этом четком фоне расплывается в нечто переменчивое и неопределенное, как облако. С каждым своим продвижением вперед и выявлением понятий оно, оставаясь целым где-то внутри, меняет все очертания; границы только что, казалось бы, установившихся терминов исчезают; одно называется другим или обозначает несколько прежних свойств разом. Общая мысль при этом как будто обогащается, но в терминах и категориях — если попытаться взглянуть на них отдельно — воцаряется новая неразбериха.

Вероятно, это происходит не случайно. Очевидно, есть реальные причины: упорство и сопротивление самого предмета — литературы. Представители других наук (психологии, социологии, лингвистики и др.) не раз брались тут показать, как надо классифицировать и строить постоянный — на нескольких опорных фигурах — научный аппарат. Однако опыт довольно быстро убеждал их, что дело обстоит не так просто.

Расплывчатость и неопределенность были здесь всегда особого рода. Устранив и победив их, ученый вместо ожидаемой ясности лицезрел пустоту. Вместе с неопределенностью вдруг и неизвестно почему пропадало какое-то глубокое, ничем не восполнимое содержание, ра-

ди которого, может быть, только и стоило обращаться к литературе, которым только и жило произведение, попавшее в «моделирующие» руки. Точность и ясность возникали, но за счет невидимого отсечения спрятанного за обыкновенными словами смысла. Он-то, оказывалось, и привлекал к себе читателей, действуя художественно, изнутри, хотя сердил или вызывал презрение («эмоции») у слишком последовательных ученых. Поэтому, закончив систему, они чаще всего возвращались к своему предмету (психологи — к психологии, лингвисты — к языку и проч.), предоставив незадачливым литературоведам ловить неуловимое, то есть, по их понятиям, заниматься заведомой чепухой.

По этому поводу был даже сочинен афоризм: существуют науки естественные и противоестественные, то есть среди прочих и литературоведение. Каковы бы ни были цели этого ученого юмора, его следует принять: он верен, и соотношение с естественной наукой уловлено в нем правильно. Потому что, правда, литературоведению выпала честь (это относится и к искусствознанию в целом) заниматься таким предметом, который хотя и принадлежит человеческому сознанию, однако явно отличается от научного анализа. Он имеет собственную особую, важную для человека «функцию» и даже, между прочим, восполняет недостаточность и узость рассудочно-расчленяющей мысли. Этот предмет — художественный образ. Его можно до бесконечности расчленять, находить ему множество мест в самых разных системах и законах, но всегда сохраняющийся его остаток будет жить — в сердцевине этого сцепления — сам по себе и требовать признания своей независимости. Его принцип, его способ связи и организации мира в сознании — воображаемая индивидуальность, подобная той, что существует в жизни, — будет всегда своим качеством отличаться и не совпадать с анализирующей ее системой.

Надо думать, что этой своей неуступчивостью художественный образ доказывает только то, что постоянно доказывает своей стойкостью в современной жизни его прообраз — человек, а именно, что необходимая дифференциация, которая протекает теперь во всех областях и производит все новые дисциплины, не означает полного распада и никогда не сможет исчерпать и устранить свой

собственный источник — единство мира. У этого единства есть свои особые, «личные» представители — индивидуальность, организм, человек, вообще жизнь, которые не сводятся ни к какому набору отдельно постигаемых сторон и обращены своим основанием в бесконечность.

Художественный образ на эту неисчерпаемость и опирается.

Поэтому, что бы ни говорили сторонники четкой определенности, литературоведение (если только оно не пожелает изменить ради «ясности» своему предмету) должно выполнять свои обязанности и постоянно учитывать в рассуждениях — любыми доступными ему средствами — присутствие этого целого нерасторжимого ядра, то есть быть одновременно и точным и неточным, приближаться к четким, рациональным определениям и в то же время не отпускать, не терять из смысла еще неопределенное. Иначе говоря, оно обязано немедленно жертвовать своей «естественной» научностью, как только обнаружится, что современная ее форма не дотягивается до богатства искусства. За это оно будет, понятно, подвергаться бесчисленным обвинениям в эклектизме, импрессионизме, даже агностицизме и отказе от науки, хотя признание ограниченности одной из научных форм вовсе не означает отрицания науки вообще. Науке может быть предъявлено только одно требование — чтобы она правильно отражала объективный мир и свой предмет, и в этом смысле правда целого, принадлежащая человеку, жизни и искусству, останется за литературоведением, даже если оно и не укладывается во временную, этапную, так сказать, точность.

В применении к литературе не может быть ничего сомнительнее принципа: «Не плакать и не смеяться, а рассуждать». Если бы речь шла о химических процессах, происхождении звезд или строении клетки — куда ни шло, хотя и тут еще остается открытым вопрос о пределах соответствия законосообразных систем существу мира. Но здесь, в литературе, «смех и слезы» входят в само строение предмета, присутствуют не просто для того, чтобы отклонять и сбивать закон с прямого пути, а составляют центральную часть смысла. Поэтому тот, кто вздумал бы этот закон очистить и обнажить, конечно, легко бы добился своей цели, но такое рассмот-

рение литературы мало бы отличалось от зачерпывания воды решетом. Нужно понять, что дело тут совсем не в «эмоциональной стороне», которую остается, мол, добавить к анализу, чтобы все стало на место, и не в гуманистическом интересе, который (так уж и быть) можно учесть из жалости к человеку, а именно в нерасчленном содержании, которое несет в себе особый принцип организации художественной мысли.

Практически с ним сталкивается каждый литературовед, когда ему нужно рассмотреть что-нибудь неоспоримо художественное, образец искусства.

Предположим, мы закончили анализ такого произведения и, довольные раскрытыми секретами, увидели художественную идею полной, развернувшейся до конца. Попробуем теперь перечитать произведение. Что это? Только что завершённый анализ вдруг снова повиснет над безднами, до которых он не дотянулся, не достал, и даже обязательно встретит нечто такое, что в него уложиться не может, ради чего придется ломать построение и начинать все сначала, конечно, если аналитик на это способен. Проще и спокойнее, разумеется, отвернуться от него и объявить случайностью, которая лишь подтверждает смысл «главного», добытого последовательной логикой. Можно и вовсе его не увидеть; такие случаи, к сожалению, не редки.

Константин Федин как-то заметил: «Все знают, как сделан «Дон-Кихот», но никто не знает, как его сделать». Противоречие, о котором мы говорим, означает, что, в сущности, никто до конца не знает, и как «Дон-Кихот» сделан. Если бы это было действительно известно, то «художественная промышленность», которая всегда ревниво следит за талантом, изучая «творческий процесс», давно производила бы «Дон-Кихотов» сотнями; но пока что она довольствуется перепечаткой этой книги, то есть простым дублированием. Конечно, наши знания из области «как сделано» растут, чем дальше, тем быстрее, и предела этому движению нет, но нет и конца; напротив, все то, что известно, лишь раздвигает горизонты целого, и тем горше ошибается всякий раз тот, кто воображает, будто настал момент научного производства «литературно-художественных изделий». Нет, недаром говорил Щедрин, что литература — это «сокращенная вселенная». Покуда не будет исчерпана наукой

вселенная большая — а надо надеяться, этого не случится, — останется нераскрытым до конца и секрет малой. Разумеется, если только достигнутое знание не пожелает в догматической слепоте задавить и объявить несуществующим то, что еще неизвестно; но это особый случай, о котором придется сказать ниже.

В современной науке о литературе есть только одно течение, которое стремится исчерпать неисчерпаемое. Его и представляет структурализм, распространяющий на литературу математический анализ и теорию информации¹. С их помощью объявляется «в принципе возможным» исчерпать значение и дать точную модель искусства, пересмотрев набор его конечных элементов и отношений. Иначе говоря, предлагается новая «квадратура» того художественного круга, который образует произведение и который, не в пример математическому, был всегда далек даже от приближенного исчисления, потому что его принцип отражения мира в сознании был по самой своей природе (по определению, если угодно) индивидуальным, то есть совсем иным.

Правда, такая разница никогда не смущала структуралистов — и это было большой ошибкой в основании их теории. Индивидуальность для них в ее собственном принципе никогда и не существовала; она рассматривалась как простая *единичность*, часть какого-нибудь общего (или многих «общих») отношения, которое стоит лишь открыть, чтобы элемент стал на свое «функциональное» место в ряду других элементов, после чего картина, естественно, становилась ясной, как учебник математической логики. Стирание «лиц» проводилось структурализмом даже с особой гордостью: наконец за «хаосом» и болтовней о «неповторимости» являлось нечто универсальное; оно просматривалось везде, его нельзя было отрицать — чего же еще? Наука должна быть объективной.

Так родился основной способ исследования в структурализме — формализация, то есть расчленение предмета на простейшие единицы и связи, поддающиеся математическому выражению. В совокупности, соединяясь

¹ См. сб.: Структурно-типологические исследования. М., Изд-во АН СССР, 1962; Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962, и др.

во все более сложные отношения, они и строятся в «модель».

Избавившись от индивидуального, то есть установив, что оно является простой комбинацией общих начал (все остальные разговоры — ненаучный вздор или тщетные надежды «виталистов», этих варваров-жизнепоклонников), структурализм, понятно, почувствовал, что поле деятельности перед ним расчистилось совершенно. Как и следовало ожидать, в работах его, распространившихся на литературу, вопрос о *пределах* формализации даже не был поставлен. Было молчаливо принято, что они безграничны, — иначе, как поется в детской песенке, «можно все пересчитать, сосчитать, измерить, взвесить». И пересчет начался.

Между тем уже независимо от желаний и надежд тут стало сказываться что-то действительно объективное, а именно проблема соответствия между способом анализа и предметом. Если один предмет подходил для формализации блестяще, был словно создан для нее, что немедленно выливалось в четкий результат (например, для системы уличной сигнализации¹), если другой подходил хорошо, хотя и обнаружил при более глубоком подходе серьезные внутренние преграды, отводившие этому анализу определенные уровни (как, например, язык²), то чем явственней нес на себе предмет печать индивидуальности, чем менее он был похож на безличную систему, тем в более отчаянном положении оказывалась формализация.

Художественная литература, конечно, оказала ей самое решительное сопротивление. Нерасчленимое целое образа тотчас же восстало против обособления и чужеродной оголенно-рассудочной организации.

Что было делать прозелитам кибернетики? Разумеется, отказаться от своего анализа они не могли, ведь он всеобщ, универсален и столько раз уже открывал им —

¹ См.: Зализняк А. А. Опыт анализа одной относительно простой знаковой системы. — В сб.: Структурно-типологические исследования. М., Изд-во АН СССР, 1962. Он же. Регулирование уличного движения как знаковая система. — В тезисах симпозиума по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.

² См. тезисы доклада И. П. Ревзина «Некоторые трудности при построении семантических моделей для естественных языков». — Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, с. 17 — 24.

это правда — новое в разных «рациональных» по природе системах.

Выход оставался один: отбросить то, что не укладывается в анализ, объявить все прочие приближения к этому целому не мыслью, а «интуицией» (какая же это мысль, что не подчиняется разработанным нами правилам, это «иррационализм», последнее прибежище тех, кто «не признает науку», «отрицает разум» и т. п.) и взяться в искусстве за то, что все же поддается формализации, до чего анализ дотягивается и что он умеет организовать.

Но тут-то и обнажилась неисправимая беспомощность структурализма. В таких «феноменах», как художественная литература, формализации поддались не они сами, а лишь внешний материал, с помощью которого они были выражены и который сам по себе еще никакого отношения к искусству не имел. С самого начала, взявшись расчленять «искусство», структурализм стал расчленять его на такие элементы, которые не были элементами искусства. Отправившись на поиски *специфического*, он стал добывать — так обязал его принцип подхода — все наиболее *неспецифическое*. Тем не менее легкость, с которой это неспецифическое поддавалось формализации, конечно, убеждала его, что это-то и есть искусство и искомые «начала».

Что сразу же бросается в глаза на поверхности литературы? Язык. Есть в нем какие-то особенности по сравнению с языком в других областях жизни? Есть. Значит, решает структуралист, в этом и заключается пресловутая тайна искусства. Давайте вылучим в языке эти специфические элементы — они прекрасно укладываются в анализ, — а там, на основе формализации, и построим модель; если модель осуществима, значит, и поэзия уловима¹. Внешность сразу же становится «спецификой».

«В настоящее время, — пишет В. Н. Топоров, — трудно спорить с тем, что поэзия может и должна рассматриваться как *особым образом организованный язык*. Отсюда и современный статут поэтики, определя-

¹ Есть такое правило у неопозитивистов (от них в основном и пошел структурализм), которое сформулировал Мориц Шлик: «Значением суждения является метод его проверки». Это, между прочим, автоматически означает, что все, не поддающееся такой проверке, «бессмысленно».

ющий ее в качестве одной из лингвистических дисциплин»¹.

«Он видел во мне коллежского секретаря, — говорил Пушкин о Воронцове, — а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое». Так мог бы ответить нашему дорогому ученому и художественный образ. Уже если что «в настоящее время» и в самом деле трудно утверждать, так это именно то, что поэзия — «особо организованный язык». Это наиболее отсталый и примитивный взгляд, от которого пришлось отказаться даже русским формалистам, начинавшим, как известно, также с попыток обособить «поэтический язык». Уж слишком скудным было это представление, так что они стали дополнять простую «обработку языка» понятием «литературного факта» и проч.². Мы не станем задерживаться на современных претензиях лингвистики на этот счет, так как об этом уже было сказано в «Теории литературы на исторической основе» (М., 1962) и во время соответствующей дискуссии на страницах «Вопросов литературы» в 1959 году; видеть в поэзии и литературе прежде всего эту сторону, в сущности, то же самое, что рассматривать всю записанную человеческую мысль как «особым образом организованный алфавит»; действительно современное литературоведение — как за рубежом (см. работы Штайгера), так и у нас, хотя и с разных позиций³, — справедливо пренебрегает этой упорной цеховой ограниченностью и самоослеплением лингвистов.

Вдобавок в рамках такого взгляда, как доказывает опыт, не могут удержаться даже самые горячие его сторонники. Здесь открывается следующий непоправимый изъян структурализма: он вынужден, чтобы дать «полное описание», противоречить сам себе и рассыпать индивидуальный предмет на элементы по совершенно разным принципам деления. Структуралисты, естественно, замечают, что одного языка недостаточно; тогда, забыв

¹ Структурно-типологические исследования, с. 264.

² См. эволюцию формального метода, как ее изложил Б. Эйхенбаум, оставаясь еще в пределах формализма; Теория формального ' метода. — В сб.: Литература. Л., 1927.

³ См. критику структуралистского сведения литературы к «языку» в статье В. Кожина «Теория художественной речи на современном этапе».

о всякой последовательности, они перебегают к чему-нибудь иному, также взятому извне. В качестве уже внеязыковых мотивов в анализ вводятся какие-нибудь иные, также посторонние, хотя и найденные на поверхности произведения, начала.

Примеров так много, что мы можем взять первый попавшийся, скажем, доклад Ю. К. Щеглова «К построению структурной модели новелл о Шерлоке Холмсе»¹. Здесь произвольно, чисто рассудочно выбрана «основная тема» этик новелл — ситуация «S — D», то есть «Security — Danger» (безопасность — опасность). Никто не отрицает, что ситуация эта в них может быть прослежена. Но почему именно она, а не десятки таких же общих пар: «Закон — преступление», «Порядочность-подлость», «Ум — хитрость» и т. д. и т. п.? Напрасно было бы искать «научного ответа» на этот вопрос. Это все та же изгнанная в дверь «интуиция», которая возвратилась, понятно, теперь уже неестественным способом, «в окно»: она глядит не в эстетическую природу произведения, а услужливо подбирает подходящие варианты для математической модели.

Отсюда мы можем видеть еще одну вещь. Не только «элементы», которые извлекает структурализм, но и *отношения*, в которые он эти элементы ставит, — и то и другое оторвано от искусства. Это не особенные отношения внутри природы художественного образа, а внешние, универсальные схемы. Принцип их связи между собой совсем не тот, который применяет искусство — родственный, личный, сопрягательный, цельный (называйте его как угодно, не в этом суть), а разделенный, рассудочный, чисто функциональный, с конечным и ограниченным «местом» для каждой детали², иначе как заработает формализованная модель?

Что касается самих этих «функций», то структурализм легко набирает их из любых наук и обнаруживает затем в искусстве, пользуясь тем, что образ, как и жизнь, всегда давал неисчерпаемый материал для развития раз-

¹ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, с. 153 — 155.

² Есть великолепная и в этом смысле «теоретическая» пословица: «Не место красит человека, а человек место». Таково и положение образа внутри любых систем.

ных дисциплин. Не случайно к литературоведению всегда примыкали представители разных областей, образуя тут как бы свои критические филиалы; это наблюдается и сейчас.

В самом деле, у нас есть теперь весьма энергичная полулитература-полутехника, которая настаивает на том, чтобы искусство было «экспериментальным цехом» при каждом заводе; быстро развивающаяся полуматематика (ее в основном и образует структурализм), полулингвистика, полуфилософия, полусоциология, полупсихология и т. д. и т. п. Каждая из этих дисциплин по-своему изучает художественный образ, находя многое в обогащении своей главной, основной науки, и это, разумеется, хорошо.

К несчастью, однако, дело на этом не останавливается. Вместо благодарности и удивления перед литературой по отношению к ней начинают раздаваться уверенно-поучающие голоса, а потом третирование «академического» литературоведения — за приверженность к каким-то устарелым, по их мнению, понятиям об особом способе мысли в литературе, о неподменности ее художественной природы и т. д. Рождается стремление понять художественную литературу «своим цехом» до конца. И литература «понимается» — она свободно пропускает в себя любой анализ, выдавая лингвистам лингвистические истины, психологам — психологические и пр. (как раз потому, что ее собственная эстетическая природа содержит их в нерасчлененном целом). Но теперь представители этих дисциплин рассматривают их иначе. Переступив невидимый порог, они уверены, что это уже не психологические, математические и прочие истины, нет — подлинные секреты литературы, и то, чем они занимаются, есть настоящее, высшее (а не какое-нибудь там интуитивное или эклектическое) литературоведение.

«Полунаука, — писал Достоевский, — это деспот, каких еще не приходило до сих пор никогда. Деспот, имеющий своих жрецов и рабов, деспот, перед которым все преклонились с любовью и суеверием, до сих пор невысказанным, перед которым трепещет даже сама наука и постыдно потекает ему». Особенно хорошо здесь про науку: увы, потекает, когда боится показаться отсталой; потекает, например, тем, что молчит, хотя единственным

мерилом для нее должен бы быть не прогресс, сам по себе, а истина в целом; но это попутно.

Главное вот в чем: структурализм, когда он изучает искусство, также получает в ответ не эстетические, как он думает, а «структурные» истины. Иногда он пытается связать выводы разных наук¹, но их, оказывается, слишком много, по существу, все; трудно назвать такую, которая не нашла бы для себя в образе что-нибудь полезное: медицина? зоология? Почему бы и нет? Но чаще всего — по крайней мере в современной отечественной форме — структурализм ищет покровительства у универсального языка математики.

И здесь — это очень важный момент, который структуралисты пытаются скрыть или, может быть, не хотят о нем думать, — он просто-напросто собирает материал для *проверки математических идей* какого-нибудь крупного ученого, например, А. Н. Колмогорова. Таковы разнообразные «анализы» структуралистами проблем стиха. Несомненно, что ритмическая и другая структура стихотворной речи лучше, чем что бы то ни было в литературе, подходят к их методу. Но даже и тут результаты — литературоведческие — не выходят за пределы самых плоских банальностей. Когда структуралистам указывают на это, они обычно отвечают: что ж, до сих пор это было известно «интуитивно», а теперь научно подтверждено: тоже прогресс. Да не *интуитивно* была известна эта статистика: «интуиция» — то есть попросту более сложная, не рассудочная *мысль*, которую структуралисты, не зная, что с ней поделать, назвали этим «бранным» словом, — нужна для понимания, охвата всего целостного поэтического содержания; эти же моменты внешней формы никакой интуиции для того, чтобы их заметить, не требуют; они воспринимаются, как говорится, на глаз и действительно легко доказуемы.

И уж разумеется, попытки структурализма поймать, ограничить, запереть с помощью математики неисчерпаемость *поэтического содержания* совершенно безосновательны. За примерами снова ходить далеко не нужно, они почти в любой торжественно приводимой цифре.

¹ См. статью о ленинградском симпозиуме под характерным заглавием «Формула творчества» в еженедельнике «Неделя» (1963, № 9) и перекликающуюся с ней статью Е. Эткинда в «Литературной газете».

Скажем, в одном из отчетов в сборнике «Структурно-типологические исследования» сказано, что «число возможных русских сообщений из 400 букв имеет порядок 10^{100} , что и соответствует представлению о «неповторимости» одного стихотворения в 400 букв»¹. Не правда ли, как хорошо! Вот вы думали, что стихотворение неповторимо, что оно бесконечно, а мы поставили это в кавычки, потому что точная наука говорит: конечно, повторимо — десять в сотой степени сообщений. Не беда, что мы не научились еще моделировать тот именно комплекс сообщений, который нужно; раз поставлено одно ограничение, найдем и другие; «в принципе» написание такого стихотворения автоматом возможно, а о «неповторимости» пусть болтают интуитивисты.

Странный научный фетишизм! Как будто уж из цифры и впрямь никуда не выпрыгнешь: оградила — и все тут. Но ведь это ограничение лишь одного внешнего ряда, который, если не принимать его слепо, ограничивает только сам себя. Ведь это число составлено лишь на основании наличных, известных уже (то есть формально затверделых) языковых «средств информации», имеющихся в обращении. А новые, которые взламывают наличную языковую форму, когда появляется (и часто) свежая мысль? Кто их исчислит и предвидит? А звуковое значение каждой буквы, которое мы воспринимаем не только на слух:

Белыми копытами
лед колотят,
тени по Литейному
дальше летят.

Здесь звуковая внутренняя форма (не ритм только) означает топот быстро несущейся тройки; в другом случае она будет передавать другое; можно ли предусмотреть число вариантов *таких* сообщений? Вся суть их заключается в том, что они передают свой смысл не числом или набором, а единым качеством, разом, и это качество всегда ново, бесконечно по отношению к любым заранее положенным и охваченным внешней цифрой «рядам».

Образ неуловим для числа именно потому, что он не совпадает ни с языком, ни тем более с буквой, а имеет

¹ Структурно-типологические исследования, с. 293.

свой собственный принцип организации и выражения мира в сознании.

Вспомним наугад какой-нибудь эпизод, хотя бы из «Хаджи-Мурата», когда Арслан-Хан направил пистолет, «...но не успел Арслан-Хан выстрелить, как Хаджи-Мурат, несмотря на свою хромоту, как кошка, быстро бросился с крыльца к Арслан-Хану». В этой фразе конечное число букв, и в них исполнен один из вариантов «возможных русских сообщений». Но что означает, например, один из элементов этого сообщения (только один!); в языке он фигурирует под именем «кошки». Ведь эта кошка не кошка, это Хаджи-Мурат, «как кошка», а это значит: неслышно, легко, мягко, стремительно и хищно, может быть, и молчаливо — именно, как зверь, вдруг открывшийся в спокойном Хаджи-Мурате, и пр. и пр.

Не нужно думать, что мы просто домысливаем эти «русские сообщения» от себя. Они там невидимо содержатся — бесконечно в отношении со всеми другими, — и сосчитать их, не «выпрямив», невозможно, да, как можно понять, и не нужно. Что же сказать о целом произведении?

Ю. К. Щеглов, завершая упомянутый доклад о новеллах Конан Дойля, написал: «Работа над второй частью задачи (составление набора функций, или мотивов) еще не закончена: выделено около 70 мотивов, и разрабатываются правила их синтаксического сочетания, связанные как с выражением темы, так и с требованием общей схемы новеллы как жанра»¹. 70 мотивов! Почему не 145 или 3771⁵? Разве ими выражается суть дела?

Структуралисты не поражаются этим. Напротив. Их направленная в плоскую универсальность теория прямо вынуждает рассматривать все особенное и еще не осознавшее свою «сводимость к простейшим величинам» как пребывающее в глубокой тьме. Они даже не в состоянии (это прорывается и в их сообщениях и выступлениях) вообразить себе подлинно современное развитие какой-нибудь области знаний или мысли без идей Карнапа или семиотики Морриса; всех тех, кто идет иной дорогой, они считают вольными или невольными невеждами. Этот последний вопрос, как известно, слишком деликатен, и его не стоило бы касаться, если бы не настой-

¹ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, с. 155.

чивость его заострения со стороны самих структуралистов; но «в принципе» он, конечно, тоже показателен. Поэтому — пример.

Чтобы сказали лингвисты, если бы в литературоведении было решено создать новую лингвистическую школу и были бы объявлены ее предшественники — Балли, Вандриес, Педерсен и Вс. Мейерхольд? Воображаем, какой бы этот подбор имен вызвал там восторг. Но вот делается обзорный доклад «старых работ по поэтике», из которых должна вырасти новая наука. Имена: В. Шкловский, Ю. Тынянов, В. Пропп и С. Эйзенштейн¹. Что же? Собравшиеся структуралисты, очевидно, принимают это с полным удовлетворением. Надо надеяться, нас не заподозрят в том, что мы умаляем заслуги Шкловского, Тынянова, Проппа и Эйзенштейна. Но что это за набор для новой теории поэтики в любом «предшествовании»!

Или как реагировали бы, ну, предположим, химики, если бы им сделали доклад, где бы коротко сообщалось, что причиной последовательной цепи химических реакций является некое, ну, скажем, «усиление», и в заключение было «разъяснено»: «По-видимому, это означает, что возможность усиления — в природе вещей (!) и не может быть выведена из чего-либо более элементарного». Докладчику, наверное, пришлось бы плохо. Но вот тот же автор пишет это об искусстве и «художественном эффекте»², да еще снабжает свой «трактат» цифровым делением (совершенно как Л. Витгенштейн), печатает в солидном академическом сборнике — и ничего. Очевидно, те составители сборника, которые больше связаны с искусствоведением, принимали это за «новые веяния» из лингвистики, а лингвисты — из кибернетики. Чем-нибудь иным объяснить появление таких откровений под маркой Академии трудно.

Правда, структуралисты могут возразить, что подобные сочинения не закономерны, являются обычными издержками при рождении нового дела и имеют мало общего с работами высококвалифицированных ученых: В. Н. Топорова, В. В. Иванова, А. А. Зализняка и др. Правильно, но нельзя не видеть этой общей тенденции

¹ Структурно-типологические исследования, с. 290. То же самое повторено на симпозиуме. — Сб.: Симпозиум..., с. 138 — 141,

² Структурно-типологические исследования, с. 169.

структурализма к «сведению» разнообразия в элементарную формулу, и потому все большее удаление его от полноты и силы действительного, конкретного знания. (Повторяем, все наши возражения не относятся к таким «изначально» формализованным явлениям, как язык, всевозможные системы функционально обособленных друг от друга знаков и пр.)

Это удаление и обособление доходит до того, что структуралисты не желают замечать, а может быть, и правда не знают своих настоящих предшественников в литературоведении. Странно, когда дело касается общих проблем семиотики или лингвистики, обнаруживается прекрасная осведомленность, знание всех необходимых работ Витгенштейна, Карнапа, Морриса и т. д. Но в поэтике все наоборот. Мы уже цитировали В. Н. Топорова, где он определяет, по Р. Якобсону, ее «современный статут» как «одну из лингвистических дисциплин». Какой там современный! Поэтика прошла эту стадию добрых тридцать лет назад¹. Структуралисты делают сейчас доклады на тему «О возможности построения структурной поэтики». Но такая поэтика была давно построена, а затем развалилась, как схоластическая и непригодная. Это сделала в гигантском количестве работ с 20-х по 40-е годы наследница русского формализма — американская «новая критика» в лице Р. П. Уоррена, Дж. Рэнсома, К. Брукса, У. Эмпсона, Р. П. Блекмура и многих других. Исследование психологического процесса художественного восприятия, которое собираются провести наши структуралисты, было давно проведено в классических (для этого типа) и получивших мировую известность книгах А. А. Ричардса 20-х годов². О них почему-то ни звука.

Ничего не говорится и о том теоретическом тупике, в который зашла «новая критика» при попытке выделения «особого поэтического языка» и построения его аналитической модели. Об этом очень неплохо сказал, подводя итоги «новой критики», ее историк и один из видных теоретиков в современном западном литературоведении Дэвид Дейчис; надо сказать, что его признание сделано

¹ Об этом точно сказал Л. Тимофеев. См.: «Вопросы литературы», 1963, № 5.

² Richards I. A. Principles of Literary Criticism, 1924. Он же. Science and Poetry, 1926.

было фактически невольно, так как сам Дейчис относился тогда к «новой критике» с явным сочувствием.

«Ответ на вопрос, — писал он, — может ли эта критика быть нормативной, а не только описательной, состоит в том, что произведение, восприимчивое к такого рода анализу, должно быть подлинно художественным произведением... Ценность измеряется здесь той степенью, до которой произведение поддается такого рода анализу»¹.

Итак, не ценность анализа измеряется тем, насколько он способен проникнуть в произведение искусства, а, наоборот, ценность искусства измеряется той степенью, до которой оно может «соответствовать» универсальной схеме. Лучшего приговора, чем этот, абстрактно-структуралистский подход к литературе вынести себе не мог. К середине 50-х годов «новая критика» окончательно изжила себя, о чем писали литературоведы разных стран; точнее всего, пожалуй, итальянский литературовед Марио Прац (нам приходилось уже цитировать его слова): «Этот вид критики в руках многих молодых американских ученых, принадлежащих к академическим кругам, обнаружил такие качества, которые заставляют вспомнить об Александрийской культуре, старчески перезрелой, качества, которые очень странно наблюдать в стране, еще вчера считавшейся нетронутой благодатной почвой для рождения новой литературы».

Для наших основателей «структурной поэтики» «новые критики» как будто и не существовали. Но пусть будет так — в конце концов структуралисты сведут с ними счеты, тем более, повторяем, это течение исчерпало себя; быть может, чтобы убедиться в этом еще раз, нужно добавить к нему математику. Претензия к структурализму в целом является более важной. Какое место он занимает в общей — простите за громкие слова — преемственности идей, которая подводит нас к важнейшим проблемам человеческой мысли в XX веке? Где эта филологическая традиция? Где Эразм, Бэкон, который, как бы гениально предвидя структурализм, говорил: «Силлогизм не приложим к основам науки; он бесплодно прилагаем к средним аксиомам, так как далек от тонкости

¹ David Daiches. *Critical Approaches to Literature*. Longmans, New York — Toronto, 1956, p. 303.

совершенства природы. Поэтому он подчиняет себе мнения, а не предметы»¹.

Где наша русская филологическая культура; только два слова Ф. Буслаева приведем здесь: «Современный роман в своих решениях (читай: способе мысли. — П. П.) выше суда и расправы, основанных на мертвой букве закона (вот о чем не мешало бы вспомнить структуралистам. — П. П.), он почерпает свое обаятельное могущество в идеальном стремлении — для блага человечества — возводить на земле разумный союз сурового правосудия с милосердием»². Вот какие задачи ставила себе и литература и филология, прежде чем поклонилась цифре и абстрактной точности.

Структурализм считает эти задачи ненаучным привеском; современность-де требует дифференциации. Где требует, ответим мы, а где нет. Если в таких живых феноменах, как литература, она не улавливает этого смысла, отсечена от него, вряд ли она что-нибудь для понимания литературы способна и дать.

Богатство человеческого содержания, понимания, ради которого только и существует литература, не может вместиться в однолинейную и последовательную систему формул. По-своему это осознают и структуралисты. «Количество и сложность знаковых систем, используемых для моделирования мира, — пишут они, — может служить способом оценки уровня развития отдельной личности и целого коллектива»³. Но только осознается это действительно уж слишком «по-своему». «Количество и сложность знаковых систем» — это, разумеется, критерий не для «личности» и «коллектива» — хотя к ним он в специальных целях также применим, — а для общества логических машин.

Кроме того, сам этот критерий структурализм от искусства на деле не соблюдает. Сто пятьдесят — двести абстрактных терминов, которыми оперируют ученые в своих специальных статьях, плюс набор взаимовыводимых формул — это все, чем они хотят обнять литературу-

¹ Франциск Бэкон Веруламский. Новый Органон. М., Госиздат, 1934, с. 35.

² Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907, с. 252.

³ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Предисловие, с. 7.

ру, художественный образ, а через них, не сознавая того, и жизнь. С неподдельной горечью пишут они о том, что не все пока удается обратить в магическое число: «...даже и по отношению к... простейшим системам описание часто еще приходится (!) вести в гуманитарных терминах, далеких от точности математики»¹. Очевидно, они серьезно полагают, что перевод и окончательное «выражение» всех языков (а значит, и отпечатавшегося там по частям смысла жизни) в математику действительно осуществим. Это уж совсем грустно.

Структурализм в литературе, по-видимому, бесплоден. В литературоведении он может означать только то, что и в других, имеющих дело с цельным человеческим содержанием областях: это капитуляция живой мысли перед абстрактной логикой и разобщенно-технической, мертвой стороной современной цивилизации. Построить он может только поэтику трафаретов. Хорошо сказал о формализме А. В. Луначарский: «Он вторгается, как полчище масок без лиц»². Другое дело — вопросы изучения тех систем, где формальность, рассудочное расчленение и отсутствие индивидуальности заложены в самой их природе — для исполнения каких-нибудь ограниченных целей. Точно так же связь между научными языками разных дисциплин: здесь структурализм, бесспорно, полезен³; но и то — в каких пределах и действительно ли полезен — могут выявить в каждом конкретном случае только специалисты и результаты анализа.

Однако, как сказал Бэкон, «он подчиняет себе мнения, а не предметы». То есть все-таки подчиняет, особенно когда его поддерживает материальная сила вычислительных машин и общая научная инерция точных дисциплин. С этим надо считаться. С этой стороны он практически влияет не только на литературоведение, но и на литературу. Это и есть фактическое объявление «вечных вопросов» несуществующими. Посредственно-

¹ Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Предисловие, с. 3.

² «Печать и революция», 1924, № 5, с. 24.

³ Эта работа, впрочем, уже в значительной степени проделана трудами Р. Карнапа и «Международной энциклопедией унифицированной науки».

ста, которые — не надо закрывать на это глаза — всегда в литературе существовали, а сейчас благодаря бурному количественному росту всех средств информации занимают большое число «вакантных мест», от этого, разумеется, не проиграют. Они получают долгожданные эрзацрецепты искусства, как будто раскрытого во внешних приемах и вожделенных тайнах «мастерства».

Но современное передовое искусство построено на совсем иных основаниях. Оно исследует жизнь в ее целостности, в ее неповторимой социально-исторической конкретности, в ее глубинных тенденциях и общественной сути.

Что касается сверхсовременного стремления «технизировать» эти жизненные принципы нашего искусства и окончательно «сорвать с них мистические покровы», как любят иногда говорить, то здесь нужно прежде всего хорошо понимать возможности «технизации» и ее пределы, перейдя которые легко нарушить сами основания и потерять богатство человеческого содержания, а заодно и самое искусство.

НА ГРАНИЦЕ ИСКУССТВА И НАУКИ

На границе искусства и науки происходят сейчас столкновения, в которых открывается самое острое и интересное, что относится к современному гуманизму, человеку и человечности.

Правда, чаще всего наступление и поучение исходят от науки, а литераторы либо угрюмо отшучиваются, либо молчат: то ли они уверены, что их не поймут, то ли боятся прослыть ретроgrадами — неизвестно. Была, например, в «Известиях» любопытная статья одного видного ученого о самоуправляемых устройствах; в конце статьи ученый с большим энтузиазмом возвестил, что основным признаком жизни, по его мнению, является самоуправление: самоуправляемая система. И что же? Никто из писателей, этих профессиональных «защитников жизни», не возразил ни звука: молчат, как воды в рот набрали, хотя каждый из них может услышать, скажем, сидя в метро: «Граждане пассажиры, этим поездом управляет автомат!» — и вовсе не подумает, что этот поезд живой, что он имеет теперь отношение к жизни.

Может быть, здесь играет роль то, что ценности, которые выдвигают литераторы, непередаваемы в формулы и четкие научные категории; это вызывает обычно возражения со стороны кибернетиков в том смысле, что, мол, в каких это «параметрах» помещается вся ваша прекрасная человечность?

На это можно было бы возразить, что если подобные вещи мы пока не в состоянии определить, то это вовсе не значит, что они не существуют. Это — во-первых. Во-

вторых, стоило бы спросить, не отражает ли этот факт (то есть незнание, куда девать гуманизм) примитив и убожество самих «параметров»?

В книге известного кибернетика Винера рассказывается — слегка насмешливо, но с полной убежденностью — об «опыте будущего», когда человек будет с помощью науки передаваться на расстояние по телеграфу; не какая-то мысль человека, а именно сам человек, вследствие того, что человек, по мнению ученого, представляет собой некоторую структуру, которая в конце концов сводима к известным общим закономерностям.

Но если принципиально возможно перевести человека, жизнь в систему правил, взаимовытекающих, причинно-следственных связей, то действительно между человеком и машиной никакой разницы не существует. Тогда и в самом деле ни о каком гуманизме и речи быть не может, потому что самый высокий гуманизм будет состоять тогда в том, чтобы уступить место более совершенным причинно-следственным, взаимосвязанным механизмам, — а человек должен это будущее по мере сил приближать и торопить.

Я решусь утверждать, что если основной признак жизни нам и неизвестен, то уж одно мы знаем наверное: она не укладывается ни в какую отдельную науку или связь наук, и кибернетику в том числе. Знания, которые нам дают науки, могут нас в настоящее время ослеплять, вызывать впечатление, что загадка природы наконец разгадана, что бесконечность поймана, заперта и развитие схватило само себя за хвост: можно начинать сначала, потому что «ясно», как все сделано и на чем основано. Но это мнимое, чисто психологическое превосходство. Жизнь не раз доказывала и, по-видимому, будет доказывать, что она стоит выше самого научного принципа, который опирается на законы, соотношения и связи. Ее принцип, ее идея есть победа и преодоление законов в совершенно новом качественном произрастании — в организме, индивидуальности, душевной жизни (жизни именно, а не логических операциях).

Каждый из нас даже в быту может наблюдать, как мало похож на человека тот человек, который живет, зажатый в рамки ограниченной системы поведения. Действительно, он в этом смысле ничем не отличается от механизмов и машин, хотя самые примитивные из этих

механизмов, конечно, не похожи на те идеальные кибернетические устройства, о которых говорят представители этой науки.

Часто в журналах и даже газетных статьях можно встретить такую фразу (и это говорится как высший комплимент человеческому мозгу), что мозг, мол, — это самая совершенная из машин. Но это приблизительно то же самое, что сказать: человек — это самый совершенный из говорящих попугаев.

Пропагандисты «кибернетического» взгляда, конечно, не могут даже допустить, что научный подход неспособен исчерпать и никак не может добраться до той сердцевины, до того средоточения законов, на основе которого вырастает новое — жизнь. Они объявляют «мистикой» все то, что не укладывается в их уровень знаний. Но нам остается лишь пожалеть их. «Они не видят и не слышат, — говорил Тютчев, — живут в сем мире как. впотьмах».

В воспоминаниях о Шаляпине есть, между прочим, такой случай. Однажды его навестил приятель и сказал, что сегодня на его концерт придет знаменитый ученый. Шаляпин был очень этим доволен и, выйдя на эстраду, увидел, как маленький седовласый человек, сидевший в первом ряду, вдруг вскочил при его появлении и радостно зааплодировал. Шаляпин был польщен, обрадован и после концерта подошел к своему приятелю, чтобы сказать ему об этом. Тот расхохотался: «Видишь ли, когда он увидел на сцене твою фигуру, то вскочил и закричал: «Какой скелет! Какой скелет!» Восторг ученого был беспределен.

Подумаем: ведь этот ученый был по-своему прав, потому что его наука заставляла его смотреть на человека, в частности на Шаляпина, именно с такой стороны. Кто-нибудь другой мог бы увидеть в Шаляпине что-нибудь еще. Все они были бы по-своему правы, потому что и то, и другое, и третье действительно содержится <в человеке, содержится в произведении искусства, в организме, но все-таки нужно понимать, что когда кибернетик прыгает вокруг человека, аплодирует и кричит: «Какая машина! Какая машина!» — то он в своей детски-ученой радости очень далек от истины.

К сожалению, в нашем искусстве (из желания поспеть за прогрессом) случаются совершенно обратные

вещи; примитивные представления о внутренних ценностях человеческой личности приводят к тому, что сами эти ценности заведомо отодвигаются на задний план, а вперед выдвигается некая интеллектуально трескучая схема человеческого мозга. Таков, на мой взгляд, фильм «Девять дней одного года», который является, как писали в свое время критики, шагом вперед в нашей кинематографии. Я думаю, что этот фильм отражает обедненное представление о человеческой личности и человеческих возможностях, ибо те лица, которые фигурируют там под видом очень сложных и духовно богатых людей, на самом деле представляют собой удивительно примитивные, слегка «подкрашенные» под индивидуальность абстрактные «типы». Взять хотя бы того ученого саламандра, который в начале фильма стремится смертельно облучиться, а смертельно облучившись, начинает скорее записывать формулы, не обращая внимания на жену, которая пришла к нему в этот момент, потрясенная тем, что он должен умереть. Ценнее всего на свете для него это абстрактное знание. Тут, как в поздних романах Ремарка, за внешней «суровостью, скупостью» не скрывается ничего. А посмотрите на этих людей в так называемой личной жизни. Все это легко укладывается в простую научную формулу отношения полов. Даже на свадьбе какой-то типичный представитель интеллектуального мира начинает высчитывать на салфетке количество топлива, которое потребуется для полета на ближайшую звезду. И это должно указывать на пример необычайного богатства, тонкости и глубины современного интеллигента.

Можно было бы привести много подобных примеров. Хотя бы некоторые статьи К. Л. Зелинского, где не без злорадства доказывалось, что такие понятия, как «совесть», например, могут быть «запрограммированы». То же самое встречается и у наших современных поэтов. Например, в журнале «Юность» стихотворение Б. Слуцкого:

Мы — сызмала новаторы,
Оглядываемся — редко.
Сами — основатели,
Сами — предки.
Новатор — это значит:
Новаторенный шлях
Тобою лично начат,

Ты
сделал первый шаг.
Крутые ли, пологие,
Прямые ли, кривые
Пути —
для аналогии
Нет места!
Все впервые.

Совершенно как у Архангельского:

Мы девочки и мальчики,
Повсюду трактора.
Мы все индустриальчики.
Ура, ура, урал

Пока у нас в литературе будет распространено это бездумно-восторженное отношение к прогрессу — без прошлого, настоящего, будущего, без попытки доказать «недоказуемые» ценности, а просто по формуле «вперед», ради развития абстрактно постигаемых законов — до тех пор ни о каком гуманизме не может быть и речи.

МЕРА НАУЧНОСТИ

Споры в литературе хороши тем, что касаются всегда чего-то более глубокого, чем они сами. Так вышло и во время нашей дискуссии со структуралистами.

Вопрос был, кажется, достаточно специальным и даже скучным, а именно: стоит ли и возможно ли вообще превращать литературу в математически выразимую модель? Но по мере того как он ставился все настойчивей, а литературу все больше испытывали этими методами, то есть разлагали на простейшие элементы и пытались составить в модель, в ней стало обнаруживаться непонятное и неожиданное сопротивление, странная неподатливость, которая указывала на что-то несравнимо более серьезное, требовавшее совсем иного понимания. Правда, признать это было нелегко. Оно, это главное, и до сих пор еще не присутствует прямо в нашем споре, а как-то мимоходом сквозит или упоминается как нечто само собой разумеющееся и будто давно решенное.

Так, в статье И. И. Ревзина¹, где осуждаются «аргументы Палиевского, направленные не против отдельных преувеличений и перегибов, а против... кардинальных принципов... и вообще научного изучения», между прочим, сказано, что, пожалуй, в них даже и «нет ничего неверного или порочного... Единственный недостаток подобных утверждений в их, так сказать, преднаучной форме».

Но это очень интересная фраза. Собственно, это то, о чем давно нужно было сказать: отсюда, из этой «преднаучной формы», действительно идут начала наших (и не

¹ «Вопросы литературы», 1965, № 6, с. 74 — 75.

только наших) разногласий, хотя, по Ревзину, она и выглядит как небольшое сгущение тьмы, которое лишь по недоразумению или упрямству обскурантов не удалось пока развеять.

Потому что фраза эта своей прямоотой и безусловностью сама напрашивается на противоположный вопрос: а что, если «преднаучная форма» не недостаток, а достоинство? Что, если «недостатком преднаучности» обладает вообще вся жизнь и даже вся природа? И ничего себе — существуют, вовсе, впрочем, не отрекаясь от науки. И не должна ли, не обязана ли человеческая мысль извлекать отсюда свои ничем не восполнимые преимущества? Вот линия, которая на самом деле нас разделяет.

Правда, что для литератора, как и для любого обыкновенного человека («обыденное сознание» называют это философы), многое из того, что могут означать подобные вопросы, не требует доказательств и решается живьем, без всяких лишних обоснований. Но для определенного и довольно размножившегося ряда современных научных работников, к сожалению, то, что не имеет ученых доказательств, вообще не существует; повсюду шныряющее, просачивающееся сквозь формулы предательское «что-то» кажется им образцом недомыслия, которое необходимо как можно скорее поймать и истребить. Это значит, что без разных ненужных в другом случае усложнений нам так или иначе не обойтись: придется попытаться и, извинившись за отвлеченность, некоторые доказательства в пользу этого «что-то» все-таки привести.

Попробуем такое рассуждение.

Весь обзримый мир един. Но для нас он делится на известное и неизвестное. Ясно опять-таки, что в этом неизвестном ничего принципиально непознаваемого нет; человек с помощью науки, опыта, творческой фантазии и других своих способностей каждый день и час открывает и познает в действительном мире все новые и новые явления. Правда, как говорят выдающиеся умы, область неизвестного от этого не иссякает: чем больше совершается открытий, тем шире становятся горизонты нового — того, что еще предстоит открыть. Все это тоже достаточно ясно.

Теперь спросим себя: участвует ли это неизвестное, у которого пределов не видно, в нашей жизни? Или не участвует, а лежит себе сбоку и ждет, чтобы его открыли, и «уж тогда...»? Пожалуй, все, что мы до сих пор из него узнавали, говорит за то, что участвует. Если это так, то не нужно быть никаким философом, чтобы, занимаясь своим делом, признавать некоторые простые вещи.

То есть;

что наука в каждой ее стадии знает только то, что она знает;

что природа «знает» все;

и что поэтому идея, будто мы призваны перекачать все силы природы в известные законы и на них только строить свою жизнь и мысль, наивна, несбыточна, а при стечении определенных обстоятельств, если хотите, небезопасна.

Ведь неизвестное, которое во всем участвует, не мистический демон, подлежащий изгнанию, а самое реальное, что только у жизни есть — ее саморазвитие. Это движение, которое наступает изнутри, развертывая не спеша, но зато и ничего не упуская, бесконечную связь причин; и если его презреть, заменив чем-нибудь внешним и ограниченным, то вокруг жизни тотчас же начнет застывать кора.

Она может возникать незаметно — от нашего желания быть последовательно научными, укладывать жизнь в открытый уже и правильный закон. Опасность ее появления исключительно серьезна. Если кто-нибудь думает, что эта кора является вымыслом нервных литераторов (верно, впрочем что именно писатели говорят о ней с начала прошлого века, хотя чаще всего — как в стену), стоит заметить что на нее обратила уже внимание наука, причем самая модная в лице Норберта Винера. Он указал на пример муравьев; эти образцово организованные создания нашли решение в том, что вывели наружу свой «скелет», сделали из него прочный внешний остов? Поступив так, они распределились в функции, защитились, устроились — и окоченели. Их развитие заключилось в их организацию, как в панцирь.

С научностью, если понимать ее узкофункционально, может, увы, происходить то же; самое. Потому что не в пример науке, открывающей всегда что-то новое, науч-

ность как методика занимается закрытием белых пятен, распространением на них с разных сторон уже авторитетных, известных законов. И вот благодаря сравнительной легкости этого дела она очень скоро развивается в некую одержимость, уверяющую себя и нас, что нет ничего лучшего, чем эта изготавливаемая ею стерильно-научная кора; некоторые даже вообще перестают замечать, что, кроме нее, существует какой-то другой мир: для них все, что еще не пересчитано и не получило свой ранжир, — либо хаос, либо вздор.

Они обычно не спрашивают себя, почему же тогда, если они правы, природа не представляет собой сплетения четко действующих законов и всецело этим законам подвластных единиц? Почему в ней есть непоследовательность, несоответствие, свобода и т. д.? «Потому что старушка несовершенна, — отвечают самые бодрые и последовательные из них. — А мы ее очистим и пересоздадим».

И пересоздают, мало заботясь о том, что, изрезав это естественное «несовершенство» на функции, его не удастся в прежнем живом качестве составить и собрать. Тот, кто думает, что собрать все-таки можно — стоит лишь узнать, «как сделано», — ошибается: человек (и вообще все природное) не кукла, именно потому, что секрет его изготовления не имеет начала; можно лишь более или менее удачно воспроизвести то, что сейчас известно и узнается, то есть из внешнего скроить и сшить какое-то подобие растущего изнутри движения; иногда очень близко, до неразличимости, изготовить что-нибудьдвигающееся, даже говорящее и пр., имеющее все функции, кроме одной — присутствия в нем всего богатства мира.

Невоспроизводимо это главное. Его нельзя из чего-либо склеить или чем-то заменить. То есть никто не может создать самодвижения. Его можно подтолкнуть, подправить, отклонить или задержать на время, но только не создать. И это дает решающее, недостижимое превосходство всему естественному и живому. Потому что, кто бы и что бы ни создавал, он только присоединяется к общему саморазвитию, занимается сотворчеством, так сказать, и едет на попутных поездах; всегда можно видеть, что элементы, с которых он начал творить (на любом уровне: клетки, дезоксирибонуклеиновой кислоты, атома, протона и др.), сотворены до него и сила, которая за-

ключена в новом творении, в конечном счете от них, она оттуда. Во всех природных и живых созданиях она удерживает изнутри их особое направление и всеобщую связь.

А искусственные никогда этого добиться не могут. Они потому и мертвы, что у них всегда есть точка отсчета, найденный и исчерпывающий их внешний закон. Внутри них сидит не саморазвитие, а ограниченная шкала, и даже если эту схему аппарат сможет находить сам, строить программу сам себе, как обещают и, наверное, сделают ученые, то и тогда действующие в нем силы останутся отрезанными от общей связи — короткими и подставными.

Собственно, это и есть та самая «принципиальная невозможность», которую все время требуют от нас назвать энтузиасты изготовления. Она — в отсутствии начала, за которое можно было бы зацепиться; а ведь без него, не правда ли, не построишь модель. Потому что модель ограничена своим законом, а жизнь — нет; для жизни любой закон не более чем переходное звено в цепи связей, по которым она движется; не говоря уже о том, что жизнь обладает собственным принципом индивидуального, а человек — еще и сознанием и пр. и пр., не говоря потому, что и без этих великих сложностей разница достаточно понятна.

С точки зрения специалиста по управлению, она может и не существовать. Например, Винер, который так хорошо очертил «муравьиную опасность», заметил только ей в противовес, что человек сильнее потому, мол, что у него есть «способность к научению». Но, конечно же, это тоже чисто внешняя черта. Способностью к научению до известной степени обладают и безнадежно замкнувшиеся муравьи, в недалеком будущем она должна появиться и у машин. Совсем не в этом преимущество живого. Оно именно в присутствии безначального, в новых и неизвестных еще возможностях, идущих изнутри. Механизмы и вообще все искусственное таким качеством обладать не могут.

Всегда нужно помнить, что, когда мы переходим от этого естественного движения к движению «по чертежу», мы подавляем саморазвитие ради чего-то ограниченного и узкого, необходимого для частной цели. Предмет замораживается нами в его глубоком и бесконечном содержа-

нии ради какой-нибудь целесообразной потребности; одного (двух, трех — все равно) очищенного закона, самое верное слово тут было бы. поработается. Потому что, как настоящий раб, он начинает работать на нас из-под палки, а самостоятельная душа его подавляется, вытягивается в слепую функцию и вымирает. Это хорошо видно во всем живом, подчиненном нами и вполне рационально использованном. Никто не скажет, например, что мы облагодетельствовали кур, выведя чистеньких, толстых и яйценокских плимутроков. С точки зрения системы снабжения, членами которой они состоят, это прекрасно, но если предположить их собственную точку зрения... увы!

Короче говоря, избавиться от саморазвития или произвольности, отдав предпочтение чисто доказательному типу, было бы крайне рискованным, если не гибельным делом. Нельзя исключить его, еще неизвестного, ни из жизни, ни из мысли. Оно входит в состав мира, присутствует везде, толкает все изнутри, как безначальная и бесконечная связь, которую мы при всем желании и ученом рвении исчерпать не можем. Им питается все живое: это самодеятельность мира. Она «неопределенна» и «неточна» лишь с точки зрения узких, вообразивших себя исходной формулой систем, тогда как в действительности они сами со всей их точностью должны иметь чисто обслуживающее, контрольное и вспомогательное значение. Главным же было и остается самостоятельное развитие жизни из ее не имеющей дна глубины, выражаемое разными, в том числе и научными, средствами.

Но давайте все-таки оставим абстракции. Как бы они ни были доказательны, не в них дело. Весь этот вопрос имеет практическое значение, потому что именно в течении разных живых дел можно видеть, как часто превратно понятая «научность» цепенит и останавливает то, чему из самых лучших побуждений желает предписать свое правило. Возьмем для начала что-нибудь далекое и нейтральное, ну хотя бы футбол.

Разве не виден у нас и здесь налет этой обученности, этого упорного доверия схеме, которая будто бы может что-то обосновать и повести вперед? Один ученый как-то страшно сердито написал, что отчеты о футбольных мат-

чах занимают в газетах больше места, чем академические конференции, — напрасно, конечно, потому что футбол как маленькая укрощенная война и испытание разных живых сил вполне заслужил внимание, которое его окружает; но ведь если он продлится в том виде, как сейчас, то отчеты в самом деле писать будет не о чем. Действительно мы все чаще наблюдаем нечто безнадежно предусмотренное и словно бы уже понятое: игрок, которому попал мяч, разыгрывает этюд и, если не прошел один, уныло начинает другой, словно и не имеет понятия, что существует неожиданность, риск, меняющиеся пути. Нет, он старательно примеривается, ищет и ждет положения, чтобы «провести прием». Так и видишь в голове его этот вложенный туда мертвый шаблон, лекало, по которому он будет описывать свои кривые. На трибунах таких виртуозов называют «технари», — и верно, трудно придумать слово, которое лучше передавало бы их безлично-правильный стиль, воспитанный тренерской наукой. Тем более что на другом похвально-специальном языке, украшающем те же отчеты, это называется «изучением секретов мастерства», овладением «бразильской системой» (вот тоже показательная вещь — отвечать на что-то новое разучиванием его «системы», вместо того чтобы выдвинуть свое); словом, все та же манера предпочтения разных правильных обоснований там, где эти обоснования должны бы только обслуживать талант и искать, освободить ему дорогу.

Или более серьезное: язык. Разве не видно, как отпечатываются в нем — и все прочнее — следы технического омертвения? Вы выходите на улицу — надпись: «Дети! Не организуйте игр на стройплощадке» (они уже, стало быть, не играют, а организуют); вы едете в метро, и сосед вас может вежливо спросить: «Простите, вы не знаете, когда сегодня демонстрация фильма?» (речь идет об очередной телепередаче — именно демонстрация, произносится как из печатной машинки); вы включаете телевизор, там молодая женщина-инженер довольно заразительно объясняет репортеру достоинства нового экрана: «Визуальное восприятие у него хорошее...» (то есть видно хорошо); и вы встречаете где-нибудь в поезде маленькую девочку, которая, скатившись с полки, радостно пищит: «Папочка! Я слезла без посторонней помощи», — и папа с торжеством оглядывается.

Откуда это? Совсем не от безграмотности. Это все то же приглушение живого нормами, наступающими с разных узкоспециальных сторон. Начинают будто уже не говорить, а именно изучать речевые обороты и, изучив, пользоваться: ужасное членовредительство! Язык получает правила, вокруг которых он будто бы призван уточняться, тогда как единственным правилом его должно бы быть развитие, а точность (приближение к эталону) присутствовать только как условный, непрерывно согласуемый и меняющийся ориентир, для взаимного согласия всего того, что там движется — не больше. Но куда там; это старательное выравнивание истолковывается чуть ли не как культурная миссия: не будь его, воцарился бы хаос! Да разве реальная цель, от которой никуда не денешься — необходимость общения, — даст языку расползтись по сторонам? Ему угрожает другое; давление готовых форм, заменяющих обновление, которым он раньше жил. В них, этих наборных конструкциях, слова застывают, перестают быть словами, обращаются в термины, становятся непроницаемыми клише, которые уже не меняются. У них появляется другой способ движения: дополнение, набор из смежных специальностей или — что воспринимается уже как блеск — из далеких; возникает так называемый язык интеллигентного человека, который в отличие от прошлых времен, когда языковые касты в конце концов взламывались, получает мощную поддержку от питающих его со всех сторон дисциплин; преодолеть его становится тяжелой проблемой.

Когда В. И. Даль в начале XIX века стал собирать пословицы, он взялся за это потому, что, как он сказал, если этого не сделать вовремя, «то они, вытесняемые уровнем безличности и бесцветности, стрижкою под гребенку, то есть общенародным просвещением, изникнут, как родники в засуху». Вот мнение человека, сумевшего разглядеть проблему, когда она едва забрезжила. Разве он был врагом просвещения? Ничуть, Но он хорошо понимал, что просвещение, иначе распространение готовых знаний, вовсе не простая победа света над тьмой, как это некоторым сгоряча кажется, и что необходимо сохранять языку его внутреннее неформализованное богатство, если он собирается остаться живым.

В наши дни такое понимание встречается все реже. Развитие техники предлагает и сюда — почему бы, ка-

жется, нет? — соблазнительную простоту рассредоточения по функциональным связям с четким подчинением их друг другу. Когда в этой атмосфере кто-нибудь — а трезвее, настойчивей и убедительнее других К. И. Чуковский — доказывал, что научная точность убивает язык, это выслушивается как парадокс, тот самый, на который лорд Кавершем у Оскара Уайльда спокойно отвечал: «Терпеть не могу парадоксов». Присоединение к терминам выглядит куда прочнее и безопасней. Если нужно, к ним всегда можно подключить то, что, кто-то там уверяет, теряется; темперамент, душу, лицо — по разделу «эмоций».

И вот эта пелена надвигается, как шапка на глаза, причем, что печально: ее помогают натягивать те, кто мог бы действовать в противоположном направлении, — редакторы, преподаватели и др. Отдают себя в руки регламенту и через него правилам «так не говорят» или, еще смелее, «это не по-русски». Едва зашевелится, покажется что-то безэталонное, его тут же поправят. Почему? «Так нельзя». Почему же нельзя? Неужели непонятно, что этот свой язык все равно притрясется, приспособится к тому, которым говорят другие, и отбросит, что нелепо; а если, забегая вперед него правилом, его насиловать, то он станет не языком живым, а информацией, и не человек будет им говорить, а язык будет использовать человека как примитивный технический передатчик.

Потому что в нем, этом гладком и отделанном языке, происходит опасное превращение самой мысли. Теряется малозаметное, но роковое различие между двумя типами мышления; мыслить мыслями и мыслить словами; оно исчезает в вышколенном, выученно-интеллигентном языке. Здесь человек начинает мыслить словами, то есть предается их заранее составленной силе, воображая, будто действует собственным умом; слова подбираются свободно, но давно знают отведенные им места, направляясь туда, где они становятся терминами, где их инерция создает видимость решения проблем, о которых идет речь... То есть чем четче формализуется язык, тем яснее обнаруживается, что главным в нем должна оставаться все-таки не эта формализованность, а «что-то» — саморазвитие, растущий сквозь противоречия талант, жизнь.

И, конечно, в еще большей степени это относится к литературе. Отсюда начался наш спор со структуралистами, и теперь, когда благодаря ему извлеклись наружу некоторые иные величины, легче видеть, отчего он возник.

Правда, разобраться в нем было бы еще легче, если бы структуралисты отвечали на доводы, которые были против них поставлены, — вернее сказать, эти доводы выдвинулись сами как сопротивление литературы, не пожелавшей заключить себя в формальную застылость. К сожалению, эта теория находится сейчас еще в том состоянии, когда ей кажется, что большинство просто не понимает, как она хороша, и что рано или поздно железная логика убедит непосвященных, издающих пока что по неведению какой-то эмоциональный писк. Может быть, стоит изложить тогда главное и немногое, что было о ней сказано, на более близком ей языке, соблюдая, если это там положено, и цифровой ритуал.

00.00. Структурализм непригоден для объяснения (уж не то что изготовления) литературы, потому что его метод ни в чем не совпадает с методом самой литературы. Он ухватывает в литературе совсем не то, что является для нее центральным, и строит из этой внешности посторонние схемы.

01.00. Из-за замкнутости своей системы он пребывает в полной убежденности, что иного метода и быть не может, что все, не относящееся к нему, ненаучно («а что же еще?») — это излюбленное недоумение у обладателей формул.

02.00. Отсюда невольно (но от этого ничуть не более приятно) он приписывает ограниченность абстрактной логики и математики всей человеческой мысли, настаивая на ее сводимости к дискретным рядам (да — нет) и числу, хотя даже самое обыкновенное сравнение готово указать на заключенный в нем совершенно иной принцип. Например, если летописец говорит про злодеев-варягов, что мечи у них были «блещущая акы вода», ясно, что этот серо-белый плеск и мерцание, которое он хотел передать, не имеют количества, и число значений, содержащихся здесь, нельзя описать даже в вероятностном приближении, потому что значений тут сколько угодно, и все-таки оно одно и единственно определено, но не в математическом смысле.

03.00. Предлагая свою определенность, начиная с которой якобы можно строить модель, структурализм сразу останавливает литературу и обращает ее в заводной механизм. Все становится выводимым одно из другого по конечной схеме; возникает мнимая ясность, которая попросту отрезает себя от непрерывного, целого и наполненного безначальным смыслом образа.

04.00. Структуралистские построения безнадежно эклектичны. Не желая понять художественный образ как нечто самостоятельное и видя в нем лишь удобный повод для сочетаний, они набирают свои связи из самых разных дисциплин (лингвистики, психологии, этнографии и пр.) и составляют их в плоско-трафаретные нормы — ту самую ложно понятую, фетишизированную научность, которая закрывает собой предмет, вместо того чтобы дать ему высвободиться. Это значит, что в литературе умерщвляется как раз то, ради чего она существует.

Ни по одному из этих нежелательных для структурализма вопросов (стоит ли перечислять их дальше?) не было ничего сказано ни в статье И. И. Ревзина¹, ни в брошюре В. П. Григорьева², ни в работе Ю. М. Лотмана³, косвенно включившейся в полемику. И. И. Ревзин решился лишь затронуть один, так сказать, подпункт (02.1) — о сведении, или, как он предпочитает говорить, о редукционизме; причем тут же широкими мазками была набросана картина истории науки, состоявшая, как выяснилось, из мрачной борьбы между редукционистами (те, что смело обнажали и сводили, например, литературу к языку) и ирредукционистами (те, что ставили запреты и мешали). Сам Ревзин, несмотря на опасность этого шага, принял сторону прогресса: «Я стою... на последовательно редукционистской позиции и указываю пути преодоления трудностей (обратим внимание, как именно их нужно преодолевать, это очень характерно для сочетательства. — П. П.) введением новых аспектов моделирования»⁴. Сообщив это, Ревзин дал затем понять ирре-

¹ «Вопросы литературы», 1965, № 6. .

² Григорьев В. П. Словарь языка русской советской поэзии. М., «Наука», 1965.

³ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. (Введение, теория стиха). — Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. I. Тарту, 1964.

⁴ «Вопросы литературы», 1965, № 6, с. 76.

дукционистам, что лучше бы им не упорствовать, так как то, что он говорит, очевидно «для всех стоящих на позициях диалектического материализма»¹.

Придется сказать, раз уж оно так заявлено, что и здесь все обстоит наоборот. «Марксистская философия вообще стоит не на точке зрения «сведения», а на точке зрения «выведения...»² Это положение одной из известных современных марксистских работ по диалектической логике; нам, вероятно, позволят просто на нее сослаться, так как желающие могут найти там необходимые обоснования. «Метафизик всегда старается «свести» внутреннее противоречие вещи к внешнему противоречию этой вещи другой вещи, к противоречию в разных отношениях, то есть в такой форме выражения, в которой указанное противоречие устраняется из понятия о вещи. Маркс же — как раз наоборот — всегда старается увидеть во внешнем противоречии только поверхностное обнаружение внутреннего противоречия, имманентно свойственного каждой вещи, сталкивающейся с другой в отношении внешнего противоречия. В этом проявляется различие между подлинно теоретическим подходом и эмпирическим описанием явлений»³.

Помимо «сведения», есть у структуралистов еще несколько других аргументов — из числа тех, что принимаются за основные. Это типовые, безусловные схемы, переходящие из книги в книгу, из статьи в статью под девизом: «Если уж вы этого не понимаете...» На них тоже стоит взглянуть.

Первая такая: нас нельзя обвинять в примитивности, потому что наука всегда идет таким путем — от простого к сложному.

Верно, идет. Но ведь ничуть с не меньшим основанием можно сказать и наоборот. Если рассматривать науку в отношении к самой себе, да, от простого к сложному. Если в отношении к жизни, то нет; скорее от сложного (запутанного, смешанного, бесконечного и «хаотического») к простому, или, вернее, даже к упрощенному — ради ограниченного и очищенного закона.

¹ «Вопросы литературы», 1965. № 6. с. 76.

² Ильенков Э. В. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 99.

³ Там же, с. 257.

Это преимущество — для достижения определенной цели. Но не превосходство. А когда речь идет об объяснении целых единиц жизни, несущих в себе ее индивидуальный принцип и связь с безначальным, то и непригодность. Здесь метод, избирающий началом какую-нибудь внешнюю черту и приклеивающий к ней ради модели «новые аспекты моделирования», есть сама себе наращивающая кора. Она движется не от простого к сложному, а от примитивного к зашифрованному.

Второй аргумент, который, правда, свидетельствует уже о каком-то отступлении от безусловных схем, гласит; пусть моделирование и не дает исчерпывающего объяснения, зато оно помогает отделить человеческое от нечеловеческого, автоматическое от произвольного; например, плохие стихи (поддающиеся формализации) от хороших.

Но и это, к несчастью, не так просто. Потому что возможность перевести что-либо в механический ряд вовсе еще не означает, что оно не принадлежит по-своему жизни. Создание двигающихся машин вовсе не означает, что передвижение в пространстве — «нечеловеческое свойство», а появление арифмометра не значит, что умножение и деление — «нечеловеческая способность». Она нечеловеческая только тогда, когда оторвана, очищена от неизвестного и построена сама на себе — для технического удобства. Если же мы будем на этом основании исключать из жизни ее внешние определения — одно за другим, дополняя их в модель, то это будет нечто похожее на самозамуровывание: сначала не повернуться, потом застыть. Если собирать, например, как советуют структуралисты, в фольклоре повторяющиеся мотивы и определять таким способом его строение, вместо того чтобы понять, почему эти мотивы все-таки всегда новы и неистощимы, то это будет типичное омертвление и вытеснение всего глубокого значения за пределы самодостаточной механической схемы.

Третий довод, также отступающий; смысл его в том, что всемогущество моделей воспевают, мол, лишь «дурные популяризаторы»; серьезные ученые видят в них «только начало». Предположим; но все дело, как понимать, что началось. Стоит заглянуть в одну из статей, скажем, в «Комсомольской правде» — «Кибернетика в

спецовке. Рассказывает академик Глушков¹, и читаем: «...Все это и многое другое вполне можно будет доверить электронным машинам, как только мы научимся точно описывать и переводить на понятный им математический язык закономерности, управляющие соответствующими видами умственной работы человека. А они пока изучены лишь в достаточно простых случаях. Но кибернетика проникает и в такие сферы, как «творчество», «талант», «вдохновение». Уже сегодня можно продемонстрировать написанные машиной стихи с четким ритмом и рифмами, сыграть мелодию электронного «композитора».

Вот так начало: талант и вдохновение взяты в кавычки, но без кавычек — написанные машиной стихи «с четким ритмом и рифмами». То есть все равно что сказать: уже сейчас можно продемонстрировать человека с двумя ногами, руками, закрывающимися глазами и говорящего «мама». Все признаки! И это говорит академик — точнее, не он, а через него его специальность, с единственным доводом, что кибернетика, дескать, «проникает», как будто факт проникновения сам по себе что-то может объяснить. Не видно ни малейшего желания понять разницу между ограниченностью своего инструмента и тем, куда его предстоит вонзить... Лучше уж не продолжать эти примеры.

Ну, хорошо, могут сказать. Структурализм и близкие ему течения несут схоластику и искусственность. Но ведь они искренне стараются быть наукой; а что же вы предлагаете? Отказаться от научного изучения искусства?

Нисколько. Нужно только, чтобы изучение это открывало в искусстве то, на что искусство способно, а не закрывало его своей внешней логикой. Человеческая последовательность, та самая, что так хорошо видна в литературе, не есть ведь простая логическая последовательность. Это необходимо, прежде всего в литературе, понимать. В наше время легче всего быть логичным. Достаточно присоединиться к какой-нибудь схеме и продолжать ее, как по рельсам, соединяя намеченные пункты. Намного труднее быть не логичным, а человеческим, то есть уметь раздвигать, решать поставленные ограничения, обживать противоречия и пр. Художественный образ способен это делать. И логика могла бы ему в

¹ «Комсомольская правда», 1965, 3 апр.

этом помогать, а не навязывать ему свою правильность. Говорил же когда-то Лейбниц, что если человечеству понадобится доказать, что квадрат гипотенузы не равен квадрату катетов, оно сделает это.

Теперь случается, что слышишь голоса иные: намекают, что если ты не укладываешься в квадрат гипотенузы, тем хуже, несчастный «враг науки», для тебя. Это и есть слепая фетишизация методик, но ложно понятую научность следует все-таки отличать от науки. Совершенно незачем, например, с ученым видом называть что ни попало «моделями»: модель языка, модель культуры, модель поведения. Жизнь не является моделью и не построена из моделей (хотя модели в ней и участвуют). У модели есть начало и ограниченный принцип — у каждой капли жизни он уходит в бесконечность и выводит наружу, если его не остановить, все новые и новые качества.

Во всяком случае, для науки, которая хочет заниматься литературой, обстоятельство это едва ли не является сейчас главным. Вопрос все время стоит так: как переводить это движение без больших потерь в иные формы мысли, в том числе логические, короче говоря, как дальше распространять и помогать сознанию развить его живое начало, а не как «сделать», потому что это действительно невозможно и способно лишь закончить художественный образ и безнадежно ограничить его смысл. Знание и понимание в этом изучении стоят выше всего прочего. Литература — это не то, что должно и может быть формализовано, а источник для разных (когда они требуются) формализации, если даже позволить себе оценивать ее с такой узкой точки зрения.

Поэтому присутствие в таком изучении «преднаучной формы» обязательно и необходимо. Да как показывает опыт, без него уходят в односторонние тупики и другие дисциплины. То там, то здесь возникает потребность, чтобы, как выразился один философ, «молния индивидуальности ударила в косную массу», иначе, чтобы жизненный принцип раздвинул схему. В противном случае начинается мертвенное шествие законов, парад отвлеченностей, никому не нужных, кроме самих себя. Этого приходится остерегаться.

Когда в XVIII веке Гельвеций объявлял человека машиной, то до этого мало кому было дело. Крестьяне тя-

нули свою поденщину, дворяне охотились, амурничали и писали стихи, монахи тучнели, и только горстка энтузиастов, расхаживая по кабинету, пересказывала друг другу последние доводы разума. Теперь с теориями шутить нельзя. В наши дни как у ученых аукнется, так сейчас же на человеке и откликнется. Поэтому, как никогда раньше, важно сознавать, что наука не последнее слово, а инструмент; не поддаваться научности, готовой передоверить сточным правилам» все на свете.

Конечно, пренебрегать наукой было бы не только дико, но и невозможно. Но в отношениях науки и жизни, науки и литературы должна существовать мера, и, по-видимому, не математическая.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Что значит эксперимент в литературе, совсем не так ясно, как кажется с первых слов. Обычно подразумевается что-то подобное научному эксперименту — опыт, который необходим, чтобы двинуться вперед, пробное воплощение теорий.

Но ведь искусство не строится на теориях и даже не строится вообще — оно вырастает индивидуальным способом через образ, а там, где строится, господствуют набор, трафарет, расчет и формальная хитрость; как будто это не раз уже подтверждалось.

Кроме того, ведь в науке никто не предложит вам вместо ожидаемого какой-нибудь незаконченный рецепт, тогда как экспериментальная литература печатается и, следовательно, к кому-то обращается, кого-то хочет заинтересовать. Кого же? Говорят, что писателей. В этом случае она, конечно, должна вызывать у читателя большое почтение, так как получается, что перед ним уже учителя его учителей — метры, и следует, проклиная свою неграмотность, если не внял им, молчать.

Но вот все-таки опять вопрос: нужна ли писателям эта литература? Не пользуются ли ею больше ремесленники, скоросшиватели форм, которые, конечно, с удовольствием будут распространять слух о таинственном величии учителей, лишь бы те их признали конгениальными, а те признают, — и так, поддерживая друг друга, составят уж совсем непроницаемый для читателя бастион; не исключены ведь такие союзы?

И наконец, разве не подозрительно, что прежние писатели, из того же XIX века например, никакой пробной

литературой не пользовались и читателю ее не предлагали, а были еще какими новаторами. Если же понимать под экспериментом неизбежный риск при открытии чего-то нового, то он был всегда — с той лишь разницей, что когда не удавался, ему никто оправданий не искал и не включал в литературу: не вышло и — поминай как звали.

Все эти вопросы безусловно обостряют отношения между экспериментаторами и публикой, и отделаться от них, сославшись на что-нибудь вроде «учитесь», уже не удастся. В то же время нынешние экспериментаторы настаивают на своем праве создавать формы наперед; их идея — давать направление, открывать художникам новые дороги. Какую сторону тут ни принять, многое остается нерешенным.

В европейской и американской литературе XX века, бесспорно, был период, когда эта идея казалась новаторской и даже выдвигала на поверхность соответствующих себе писателей. Это было время авангардных течений 20-х — начала 30-х годов.

Несмотря на многие предупреждения и оговорки критиков, мы все еще часто смешиваем в одном понятии «модернизм» эти два глубоко различных потока — первых «модернистов» конца XIX — начала XX века, столь неудачно назвавших себя декадентами (французы, потом англичане, русские и немцы), и авангардистов 20-х годов, которые, конечно, тоже были в известном смысле «модернистами», то есть давали современное — «moderne», но этим словом, кажется, все сходство между ними и ограничивалось. Если мы попытались бы сравнить их художественный вес по абсолютной шкале — по ценности сохранившихся от них произведений, — то, может быть, ранний модернизм перетянул бы чашу в свою пользу. Но если взять вновь созданные и рассеянные в будущее формы, то есть какую-то странную работу на литературу в целом, то авангардисты без малейших колебаний должны быть поставлены на первое место.

В этом принципиальное отличие, пропасть, которая разделяет, например, Уайльда и Джойса, Малларме и Бретона, Сологуба и Хлебникова.

Одни завершали собой классическую эпоху титанов и, получив в наследство от них блистательную технику, почти что забавлялись ею, играли, радуясь или, напротив, огорчаясь полной свободе, с которой искусство преодолевало и эстетизировало жизнь.

Другие, наоборот, как им казалось, открывали новую эпоху и ни в коей мере не были поклонниками искусства как искусства (многие из них вообще потом, после первого взлета, перестали быть художниками: или ушли в деловые профессии, или сохранились как «тот самый, который положил начало», — не больше). Но они создавали новые внеличные — разменные на любую мелочь и все же устойчивые — «формы XX века». Их творческого порыва хватало ровно настолько, чтобы сообщить своему материалу (краскам, линиям, словам) ощущение новейшего уклада жизни — быстро меняющегося, насквозь пронизанного техникой с её железным ритмом развития, трезвого и несоотносимого в своем масштабе с внутренним миром отдельной личности; но этого было достаточно, чтобы в поверхностных и обычно заимствуемых слоях искусства явились новые колючие формы, очень экономные и «пробивные», то есть живые и человеческие, но одновременно неживые и настолько прочные, что они могли сообщаться с весьма непоэтическим языком быта. Эти формы были не индивидуальными, а общими, «носившимися в воздухе». Но они еще не набирались отовсюду, как впоследствии, из бесконечного изобилия готовых форм, а вырабатывались — отрывочно, неровно — из действительности и заново.

Для авангардистов, следовательно, так же как и для их предшественников из раннего «модерна», форма была главным в искусстве и носительницей художественной идеи. Но они попытались выразить этой формой не себя и не какой-нибудь целый художественный образ, который требовал усложнения, отделки и создания индивидуального организма, — нет, они стремились прямо передать в ней эпоху и только ею представить дух своего времени. Этим они отличались от своих предтеч вроде Аполлинера, Л. Андреева, А. Белого или таких переходных фигур, как Александр Блок, который тоже шел и вплотную придвинулся в «Двенадцати» к подобной «современной форме», но не отрывал, а ценою больших усилий сдерживал ее в круговращении целого образа. Он

до конца своих дней остался верен «назначению поэта», призванного, по его словам, для того, чтобы «организовывать звуки», и ни разу не совпал с простым «веянием времени».

Между тем, сколько ни приближались и сколько ни догоняли современность подлинные художники (Томас Манн впоследствии нашел даже у Толстого «стариковский авангардизм»), она все-таки развивалась быстрее, и в искусстве произошел некий внутренний взрыв. Он начался извержением «общих форм», которое продолжалось все 20-е годы и улеглось примерно лишь в середине 30-х, многое изменив в литературных стилях того времени. Некоторые художники растворили эти формы во внутреннем течении своей мысли, не оставив на поверхности никаких следов — мы еще скажем об этом ниже, — но так или иначе влияние было ощутимым.

Этот взрыв поднял высоко вверх писателей, которые теперь почти совсем забыты, однако он коснулся нескольких стран разом, и без очевидного вмешательства извне.

В России эти «носившиеся в воздухе» формы прорвались в творчестве Бориса Пильняка, типичного «авангардиста», причем одного из самых ранних: его роман «Голый год» — произведение классическое в своем роде, вполне зрелое и выдержанное по законам новой техники — подписано автором так: «Коломна, Никола-на-Посадьях, 25 дек. ст. ст. 1920 г.». Иными словами, оно явилось за два года до Джойсова «Улисса» и рядом с наиболее экстравагантными опытами Гертруды Стайн¹.

Роман был весь захвачен одним ощущением вихря, «железной пурги», но — нужно сразу оговориться — он вовсе не означал хаоса, перенесенного на бумагу как есть; то была попытка передать полетом стиля ритм современной ему жизни, в каждой точке требовавшей нового напряжения и непредвиденных решений.

¹ Русские модернисты часто шли впереди своих западных коллег, но им явно не везло с международным признанием — отчасти из-за долгого молчания русского языка на Западе, а главным образом потому, что их заслоняли собой удивлявшие мир «запоздалые» классики — Толстой, Чехов, потом Достоевский. Можно не сомневаться, что Леонид Андреев в «Риме был бы Брут» или громогласно открыт спустя некоторое время, как Кафка. То же самое Белый и др.

Исключителен был сам слог Пильняка — прерывистый, телеграфный, с большими провалами, оставлявшими только ударные слова, — слог, который внезапно становился тяжелым, густым, почти маслянистым, для того, чтобы кратко зарисовать, «припечатать» какую-нибудь бытовую картинку: «поезд пятьдесят седьмой — смешанный ползет по степи...». Тут он как будто останавливался и громоздил определения и предметы — «приметы» — друг на друга; в упомянутом поезде, например, это были котелки, солдатские сапоги, вши, голодные синие, желтые, изнуренные лица, пар, грязь. Автор задерживается, заглядывает в деревню; там люди выменивают вещички на муку, тоже короткая зарисовка: хозяин тяжело думает, не передать бы, «бабы стоят у дверей, покорно молчат. Старуха с печи десятый раз спрашивает: — Кто пришел?»

И вдруг этот слог срывается с едва насиженного места и снова мчит; при этом его прорезают, как молнии, какие-то странные лейтмотивы, повторяющиеся рефрены, будто стремящиеся разом осветить всю неустроенность и дикость вынужденных, но необходимых в бурное время сочетаний: «Гви-ууу! главбумм!» Или: «Коммутаторы, а кому — ляторы», — эта последняя фраза должна была, по-видимому, в частушечном своем ритме воплощать идею «технического перемалывания», которое обязана была пройти застойная, «мещанская» жизнь. Для нее, этой жизни, были, впрочем, тоже свои рефрены, выплывающие вдруг среди описаний или в конце главы: «Кто идет?» — «Обыватель». Или: «Здесь продаются помадоры».

Но когда эти новшества литературного слога появились в романе «Голый год», сразу же обнаружилось, что они лишь непонятным образом умещались там, как гигантский джинн в маленькой бутылке; с необычайной скоростью распространились они среди писателей, поскольку, можно сказать, уже в самый момент своего рождения они не были достоянием одного Пильняка. Взвихренный «метельный» слог начал свое шествие по страницам молодой прозы; признаки его угадывались и у Б. Лавренева («Ветер»), и у Вс. Иванова («Партизанские повести»), и у других.

Правда, сходство здесь было только во внешних первых, бросающихся в глаза моментах, и внимательное

чтение сразу же открывало различие и самостоятельность каждого из затронутых «общими» приемами авторов. Дальнейшая их писательская судьба никак не подтвердила возможность единой общей формы и, главное, доказала, что, конечно, не в форме было дело, а в целом представлении писателя о мире, силе таланта, его позиции в жизни, что в конечном счете и определило место каждого в литературе и последующую жизнь среди читателей их книг. Но в ту начальную пору распространенность этих форм обращала на себя внимание.

Вот характерный в этом отношении отрывок из романа К. Федина «Города и годы»:

«На третий год нового летосчисления, в конце октября, над Петербургом висела тьма. С северо-запада гнал тьму со свистом и гулом мокрый, косоплечий ветер.

Петербург шелушился железной шелухой, и шелуха со звоном билась по крышам и падала, скрежеща, на каменные днища улиц.

Внизу было темно, как в туннелях.

Дома вымерли, дома провалились, домов не было. Пересекались, тянулись во тьме безглазые, мокрые бока туннелей.

И по мокрым, безглазым бокам туннелей и по каменным днищам их с визгом и звоном неслась железная шелуха».

Однако слог — это еще лишь языковая, полулингвистическая сторона формы, которая, конечно, не обнимает ее всю; есть еще вторая сторона — вне пределов досягаемости грамматики и синтаксиса, — которая по-своему членит и распределяет в произведении материал. В этом отношении роман «Голый год» был также чрезвычайно показателен.

Во-первых, Пильняк разбил все повествование на несколько частей, в каждой из которых была своя центральная фигура, герой, хотя речь в романе шла в целом об одном и том же. Этого мало: он решил несколько таких частей писать с точки зрения героев — «Глазами Натальи» или «Глазами Андрея»; тем самым вся картина снова и снова исправлялась через какой-то другой возможный и допустимый стиль.

Для будущих «соразмерных» и восстановивших цельный образ произведений это достижение авангардизма имело определенное значение; включенное в общую вза-

имосвязь (а не выставленное напоказ, как голый прием), оно создавало неожиданный эффект. Сошлемся на отдаленный, но наглядный пример: «Лотта в Веймаре» Томаса Манна. Там личность Гете воспринимается через разные стили непрестанно говорящих и размышляющих о нем людей; суета жизни и вместе ее скрытая глубина предстают перед читателем обнаженными —художественная сила этого спокойного, не интригующего события повествования была достигнута во многом с помощью разных «точек зрения». В нашей литературе нечто подобное дают, скажем, «Последние дни» — пьеса М. Булгакова о Пушкине; там Пушкина в действии нет совсем, и облик его восстанавливается через сплетение различных интересов, лиц и психологии; правда, как и во всякой драме, формальная сторона этого приема растворена в конкретном движении.

Возвратимся, однако, к роману Б. Пильняка и отметим еще одно нововведение. Это — появление самого автора как действующего лица, открытого и демаскированного «я», которое вмешивалось — впрочем, на правах не больших, чем остальные, — во все происходящее. Такое сознательное обособление его от действия и от стиля должно было, вероятно, также служить достоверности: вот факты, а вот мое мнение или желание. Вихрь, «телеграфные» переходы, летучие рефрены и т. п. предполагались тут как некая объективная стихия, в которой читатель и писатель очутились вместе с героями и живыми людьми.

Например, идет взволнованный и приподнятый рассказ о том, как восстанавливались заводы, а «кожаные куртки» поднимали в глуши и запустении новую «индустрию», и вот между делом дается внезапный выход, перебой стиля: «Я, автор, был участником этой экспедиции». Такая остановка как бы мгновенно раздвигала два плана — то есть вся эта приподнятость, жестокость, деловитость идет не от меня, хотя и через меня, она в самой экспедиции, но я, участник, присоединяюсь, это также и мое.

Стоит отметить, что этот прием позволил Пильняку сильно сжать и сконцентрировать самое поле зрения, или, как это обозначается в кино, «укрупнить план». Раз автор прямо участвует в деле, всякие посредствующие пояснения и связки отпадают, он просто слышит своих

героев, которые находятся рядом. (« — Кушайте, гости дорогие, приезжие, — это старик строго».) Потом этот способ также перебежал в «нормальную» литературу, — конечно, «успокоившись» и изменившись (вспомним, например, у Алексея Толстого: «Он (Петр. — П. П.), оборвав смех, — строго: — Двести лет торгуете, — не научились...» — и т. п.).

Наконец, в обособлении автора и введении действующего реального — а не условного, подставного — «я» была еще одна цель. В те годы художники ощутили с необычайной остротой какую-то «непрактичность» образа, заранее положенный разрыв между любой, какой угодно глубокой, фантазией и делом. Вторжение самого автора как предполагалось, должно было связать их в одно. Так поступал, например, Маяковский. Среди прочих и Пильняк своим романом заявлял о возможности таких путей в прозе. Правда как настоящий «авангардист», он осознавал это очень смутно, для него само открытие этого способа было целью, на большее его не хватало; как уже говорилось, он ощущал свою задачу в создании современных форм, и здесь введение автора лишний раз помогало ему разобраться в самой структуре мысли романа, выделить ее, как таковую, в чистом виде. Последнему разделу своей книги он дал подзаголовок: «Материал, в сущности», как бы распахнув им двери в «творческую мастерскую» и приглашая туда читателя.

В этом отношении он также опередил поиски западного «авангарда», которые, разумеется, шли бы и в том случае, если бы Пильняк был там известен, так как идея была слишком заманчива и не прояснялась до тех пор, пока ее самостоятельно не проверяли.

В 1926 году во Франции вышел роман Андре Жида «Фальшивомонетчики», который произвел сенсацию. А. Жид ввел в рассказ писателя Эдуарда, своего прозрачного двойника, который, рассуждая об искусстве, призывал «выметать прошлое» и, в частности, «выбросить из романа все элементы, по существу своему не принадлежащие роману». По этой программе в «Фальшивомонетчиках» была вскрыта, освобождена от отягчающих подробностей конструкция произведения, а сам автор в лице Эдуарда тут же, на глазах читателей, разбирал и оценивал ее строение.

Через два года эксперимент повторил в Англии Олдос Хаксли (роман «Контрапункт», 1928): «Ввести в роман романиста... отрывки из его романа будут показывать, как можно о том же событии рассказывать возможными и невозможными способами». Так и было сделано. Романист — второе «я» Хаксли — вел на страницах книги дневник, разбрасывая как будто мимоходом смелые, парадоксальные, но незаконченные мысли, как указательные стрелки: следуйте дальше.

В конце концов выяснилось, что опыт все же не удался. Оба романа имели успех, но, когда эти мысли-указатели перестали быть новыми, от искусства сохранилось очень мало — как раз то, что не совпадало с оголенной конструкцией. Между тем и сама отвлеченная, потерявшая жизненное содержание, не растворенная в характерах, обстоятельствах и т. п. авторская мысль завертелась по уменьшающейся спирали, все ближе к одинокому «я». К концу «Фальшивомонетчиков» Эдуард размышлял уже так: «Сомнительно даже, чтобы нельзя было брать само сомнение в качестве опорного пункта... Я могу сомневаться в реальности чего угодно, но только не в реальности моего сомнения».

...Значит ли это, что все опыты вообще были не нужны, что литературные эксперименты той поры прошли даром? Утверждать это сейчас, то есть быть умнее истории после того, как она развернула свой «план», было бы нетрудно. Но поиски «левых», раздвинувших различные определения образа, и в том числе и авторское «я», действительно отложились в современных формах. Определения вернулись в образ, как блудные дети, это так, но они принесли с собой с чужбины такие качества, каких у них не было раньше. Вернулся и автор, то есть ему пришлось снова скрыться за спиной действующих лиц, событий или поселиться в них подобно божественной разноликой душе; но зато тот человек, который его непосредственно заменяет — ведет рассказ, — стал тоже божественно-самостоятелен, и его участие в образе действительно изменилось во многих современных произведениях. Он стал как бы перешагивать художественные границы, представляя самого зрителя, читателя, его «совесть», которая в нетерпении рвется в действие, и т. п. Мы говорим: «как бы перешагивать», потому что на самом деле границы эти известным образом расширились,

Вспомним «я» рассказчика у классиков. Несмотря на их разностороннее искусство и даже некоторые специальные старания обособить этого человека (например, пушкинский Белкин), он все же оставался условным и безликим. Мало кто заинтересуется, скажем, заранее принятым «я» у Достоевского (а он для современной литературы сделал много), потому что эта личность, хотя и присутствует везде, знакомит, сводит и даже исповедует (например, в «Бесах»), характером своим не говорит нам ничего (не надо путать это с тем случаем, когда герой сам ведет рассказ о себе, как, например, Печорин). До центральных действующих фигур ей бесконечно далеко.

Но как построена, например, та же «Лотта в Веймаре»? Рассказ ведет то один, то другой, и каждый из них характер; еще яснее «Доктор Фаустус»; здесь «я» Цейтблома, как бы записавшего для нас жизнь Леверкюна, есть неотъемлемое звено и участник этой жизни, и без его стиля немислимо и непонятно «ядро» книги. Он представитель какого-то обыденного и трезвого читательского «я», над которым, однако, Томас Манн тоже слегка подсмеивается — с несколько, может быть, нарочитым высокомерием.

Такая техника в рамках реализма, наверное, была бы невозможна без «самосожжения» Джойса и других авангардистов, некоторых экспериментальных романов Хаксли, Жида и др. Томас Манн, кстати, был хорошо с ними знаком. Современная литература в ее формах, конечно, не сводима ни к какой одной линии, но судьба этого рассказывающего «я», кажется, прослеживается довольно ясно. И когда мы встречаем его в самом современном искусстве, среди повседневности, — у художников разных талантов, школ и разного будущего, скажем, в итало-французских фильмах, в романе нашего советского прозаика А. Калинина «Суровое поле», — нам уже легче разобраться в его художественном весе.

Несмотря на сложность современного образа и возросший средний уровень мнимохудожественной техники, правила, по которым мы можем распознавать подделку и отличать художественную форму от эрзаца, для литературы достаточно просты, хотя и требуют некоторых навыков и вкуса. Мы присматриваемся к форме, принимаем авторский замысел, то есть включаемся в образ, и

решаем, зависит ли эта форма от всего внутреннего содержания или же она звучит сама по себе, развивается как конструкция и превращает все, что ей ни встретится, в свое собственное продолжение?

В этом последнем случае она, конечно, не может быть художественной при всем совершенном внешнем сходстве с тем подлинным стилем, которому она решила научиться.

В воспоминаниях Вересаева рассказывается об одном литераторе, который жаждал прославиться и относил в редакции очень ловко изготовленные рассказы, повторяющие стиль тех писателей, которые были в зените: то «под Горького», то «под Чехова», то «под Андреева». Когда ему возвращали рукописи, он оскорблялся: «Помилуйте, чем это хуже?»

Так, отвергая подражательство, понимали художественность (в редакциях то есть) в начале века. Но в 20-е годы, в момент появления «общих форм» считалось многими, что если кто не принял их, не пошел «за новаторством», тот, собственно, и не художник: писателем был или казался тот, кто сумел «современной техникой» овладеть. А наиболее выдающимся называли того, кто эту технику изобрел. И в этом незаметно, но верно обнажалась ограниченность экспериментализма. Принцип «готовых форм» предопределял искусству роль, так сказать, монтажного кабинета. В этой литературе при всей ее первоначальной оригинальности стал! все настойчивей проступать одинаковость, технический трафарет и стандарт.

Мы рассматривали как пример «авангардизма» прозу Пильняка, но если бы мы провели мысленно в это время от его стиля под землю сквозную ось, то на другом полушарии, в Америке, с изумлением обнаружили бы его точную копию на английском языке — Джона Дос Пассоса.

Вспомним его «42-ю параллель». Тот же отрывисто-телеграфный слог, те же смысловые перебои, те же лейтмотивы, взятые прямо со столбцов газет. Между ними, омываемые потоком «современной жизни», несколько биографий. Они также расположены кусками, как бы монтируясь друг на друга — мир с нескольких точек зрения.

Рабочий Мак, карьерист Джонни Мурхауз, Элинор

Стоддарт — холодная, расчетливая девица, хозяйка модного ателье, маленькая Эмиска — нечто вроде пильняковской «советской барышни» Оленьки Кунц, пионер торговли фруктами Кейт и др. Мелькают выполненные в той же броской манере короткие зарисовки-портреты: «Итальянец каждый день читал газеты и страшно боялся, что Соединенные Штаты ввяжутся в войну. Тогда, говорил он, придется удирать в Мексику. Он был анархист и на редкость спокойный малый и все вечера проводил, сидя на крылечке, тихонько напевая какие-то песни или наигрывая на гармонике». Он даже по характеру похож на члена «коммуны анархистов» из пильняковского «Голого года», товарища Юзика, который любил мечтательно повторять: «Земля — это мигровая тюгма».

Откуда это сходство? Наверное, не из подражания; как мы, говорили, в литературу хлынул в это время новый формальный поток. Он подхватывал отдельных, удобных ему по «экспериментальному» складу ума писателей и на короткое время превращал их в вождей, глашатаев новой литературной эпохи. Многие из них сами понимали, что история предназначает им не слишком выгодную роль полуфабриката; они сознавали это, но, не смущаясь, продолжали свое дело. Тот же Дос Пассос говорил: «Каждый стоящий романист — это просто-напросто собака, вынюхивающая трюфели; он выкапывает сырой материал, а ученый, антрополог или историк¹, применяет его впоследствии в своих целях. Конечно, есть Чосер, Гомер и Эдда, но нам до них далеко».

Выбрасываемый ими «сырой материал» был на самом деле тогда полезен, и каждый старался взять его себе как ценность, которая сможет найти множество применений. Среди молодых советских литераторов ходила острота: «Вся страна заросла Пильняком, и только кое-где попадаются Зозули». Когда слава их вскоре схлынула и книги их были читателем забыты, то принципы формы, выдвинутые ими, рассеялись по многим направлениям. В то время существовала возможность передавать и присваивать заготовленные кем-то формы, создавая какое-то техническое единство для образа.

¹ Он мог бы добавить: настоящий художник, но для признания это было бы уж чересчур много. Настоящие художники были для него все в прошлом.

Один английский критик, Уиндэм Льюис, заметил даже, что и сами пионеры авангарда были, строго говоря, неоригинальны, заимствовав свой слог у сэра Альфреда Джингля, знаменитого жулика из «Записок Пиквикского клуба»: «Ужасное место — опасная работа — в другой раз — пятеро детей — мать, высокая леди — ест сэндвичи — весьма» и т. п.

Можно было бы вспомнить и что-нибудь еще более раннее, например доктора Экштейна из гофмановского «Золотого горшка»: «Нервные припадки — само пройдет, на воздух — гулять — развлекаться — театр — «Воскресный ребенок» — «Сестры из Праги» — пройдет!»

Но если бы даже так оно и было, трудно их порицать за плагиат или отвергать действительность этих форм, ибо в то время, в послевоенных и послереволюционных условиях 20-х годов, такой слог приобретал содержательную природу не по отношению к породившей его личности, а по отношению к жизни. Неважно было, кто его изобрел, довольно было того, что он откуда-то показался, — искали форм для больших жизненных пластов и реквизировали их сразу, где бы они ни явились.

Читателю, который знает наиболее популярных советских писателей, любопытно было бы задать такую стилистическую загадку: кому принадлежит следующий говор, чей это неповторимый язык?

«Уважаемые граждане — и тоже гражданочки, которые вон там, я вижу, смеются, невзирая на момент под названием вечер воспоминаний. Я вас, граждане, спрашиваю, желательна ли вам присоединить к себе также и мои воспоминания? Ну, ежели так, прошу вас сидеть безо всяких смехов и не мешать предыдущему оратору.

Перво-наперво я, может быть, извиняюсь, что мои воспоминания напротив всего остального есть действительно горький факт...

...Тут за воротами на дороге является новый факт в виде человека, который бежит к нам во весь дух и руками машет. И постепенно глядим, что это оказывается наш Степка из города, согласно своему письму, морда у него блаженная, сверху слеза течет, и руками — вот этак вот — вроде крыльями, ну, прямо сейчас полетит по воле воздуха, как известная птица. И притом кричит: «Братцы, братцы, произошло свержение и революция, и

у меня сердце сейчас треснет от невозможной свободы, и ура!»

Сомнений нет — это Зощенко. Это его юмористическая манера, болтливый, косноязычный коммунально-квартирный жаргон, страстно домогающийся прав на «культурность», отождествляемую с канцелярией; словесный образ обывательщины, тянущейся из рассказа в рассказ. И читатель будет прав, это действительно неотъемлемый слог Зощенко, но только взят он на этот раз не у известного сатирика, а там, где он определился, — в рассказе Замятина «Слово предоставляется товарищу Чурыгину». Для Замятина это был литературный опыт, упражнение пера; его собственный стиль «холодного мастера» был совсем иным. Для Зощенко, однако, этот слог был совершенно незаменим, потому что писатель самым складом своего дарования тяготел к «обывательским» темам и образам; соединив с ними этот стиль, он создал особый художественный мир.

Другой пример подобного же соотношения из американской литературы (хотя разница в таланте между «заимодавцем» и новым художником была на этот раз неизмеримо больше) — Эрнест Хемингуэй и Гертруда Стайн. Несомненно, что знаменитая хемингуэевская фраза была открыта именно этой писательницей как объективная стихия, «веяние времени». И когда Хемингуэй быстро завоевал мировое признание, Стайн даже попыталась дать «новичку» понять, кому он обязан. Но Хемингуэю не нужно было оправдываться. Формы эти принадлежали времени, то есть всем; задача была в том, чтобы понять их смысл, найти их место в художественном образе, а для этого нужно было уже нечто иное. Нужны были знания, талант, воображение и всестороннее представление о том, как, почему и для чего говорит этими «знаками» душа. Авангардист, как наполеоновский солдат, только находит плиту с таинственными письменами; художник её читает.

Иными словами, в 20-е годы, в отличие от начала века и нашего времени, был такой период, когда «общие» формы выступали не только стандартом или технической мертвечиной; их необходимо было лишь: а) эстетически открыть, б) содержательно прочесть.

Те из художников, которые не видели для себя подходящих форм в современности, смело обращались к прош-

лomu. Они либо занимали их у ближайших классиков, очень часто у Л. Н. Толстого, либо брали за образец библейскую притчу с ее неуклонно-моральным развитием мысли как простой цепи событий, конец которых неотвратим, либо вернулись, чтобы «заковать» и обуздать разнообразие, к старому белому стиху, либо, наконец, приняли, как Томас Манн, старинный и добротный стиль хроники, где рассказ лился умиротворяюще, поверх событий, сцепляя их в один «божий промысел», но в зависимости от колебаний смысла давал постоянно новый отблеск — под самый современный, подходящий к случаю стиль.

Однако чем дальше, тем яснее обнаруживалось, что эта литература явилась переходной, вынуждено экспериментальной. Искусство, как оказалось, все-таки больше здесь теряло, чем приобретало в развитии, потому что развитие в нем невидимо подменялось сочетательством, набором, конструктивным изготовлением. Чем больше накапливалось «гениальных форм», чем выше превозносилась способность найти «новую технику», тем несомненной открывалось, что применить ее, в сущности, можно скорее для умерщвления, чем высвобождения таланта.

То есть не на этом мог строиться и жить художественный образ.

Вновь подтвердилось, что книги, которые были приняты всеми — от интеллектуалов до любителей «что-нибудь почитать» — и остались такими на будущее (например, «Швейк» или «Тихий Дон»), находили форму для себя сами, а те, что отдавали себя в руки тому или иному формальному принципу, невольно замыкались им или, если их авторы обладали большим талантом, оказывались для писателя полем изнурительной, тяжелой борьбы «на прорыв» сквозь собственное мастерство. В подобном положении мы вполне очевидно находим, читая их романы, таких знаменитостей, например, как Томас Манн или Хемингуэй.

Кроме того, выяснилось, что своим стремлением забежать во что бы то ни стало наперед экспериментальная литература заслоняла от нас то, что было в 20-х годах действительно важного. Ее шум и перехватывание технических нововведений создали своего рода рекламную эстафету, которая все время была на виду — передавая

палочку новизны от одного метра другому, — так что глаза не отрывались от происшествий именно этого ряда. Публичные ссоры, отречения, внезапные раздумья и решения «стать зрелым», будто бы доверительные просьбы к читателю поразмыслить вместе о кризисе собственного духа или мастерства — и все это при поддержке не могущей упустить свои интересы прессы — образовали непрерывную цепь, за которой можно было следить, ничего почти не зная о настоящих художниках.

Из-за технического сходства своих звеньев эта цепь, конечно, легко перебрасывалась и через национальные границы; тут уж вообще стало выходить так, что писатели одного народа стали получать известность у другого вовсе не по своему действительному весу и значению, а по славе «изобретателей новых средств видения» и борцов «с мещанским болотом». Эти последние, приветствуя друг друга, обрели, таким образом, возможность сослаться на «международное признание» своих заслуг и передавать эстафету все дальше, так что, можно сказать, только сейчас, оглядываясь на пространства, где дымили их факелы, мы с удивлением находим иную литературу, новаторскую на самом деле, добивавшуюся правды там, откуда она вырастает целиком, и оставленную убежавшими вперед поисками. Так, для журналов, читателей и критики стали вдруг всплывать в непредвиденном значении: в американской литературе — Фолкнер, Томас Вульф, Скотт Фицджеральд, Маргарет Митчелл и др.; у англичан — поэзия Томаса Харди, этого провинциала, на которого и взглянуть-то не хотелось во времена «трагических исканий», Т. С. Элиота, Э. Паунда и др. Из наших писателей нетрудно назвать Платонова, Пришвина, Неверова, Булгакова, Ив. Катаева. Запоздало и с потерями, но талант все-таки стал отвоевывать свои права у художественной синтетике.

Похоже, что к нашему времени экспериментальный метод достаточно раскрыл свои преимущества и угрозы. И литература стала относиться к нему осторожнее — особенно когда техника развила неограниченные возможности для дублирования готовых форм. Можно предположить, что современная Гертруда Стайн — столь же изысканная и бескомпромиссная в поиске новой, и только новой техники письма Натали Саррот — не найдет своего Хемингуэя.

Экспериментальной литературе, чтобы не остаться наедине с собой, придется, видно, переключаться в квалифицированную, профессиональную критику — что она, кажется, и делает. Здесь умение этих писателей писать о литературе, а не литературу, получает определенное применение.

Во всяком случае, несмотря на усилившуюся как будто поддержку со стороны технических открытий нашего времени, экспериментальная литература как искусство не дает сколько-нибудь вдохновляющих примеров творчества. Как было сказано в литературном приложении к лондонской «Тайме», специально посвященном современному авангарду: «Движение во многом искусственное и напыщенное, заключающее в себе много механических повторений и давно известных вариаций; попытки раздробить язык, чтобы произвести непривычные для уха шумы и придумать новые способы расположения звуков на бумаге; упорное, но бесплодное одушевление техники в сочетании с нежеланием задуматься над действительным смыслом и объектом искусства — все это, нередко сопровождаемое дерзкими выходками, грандиозными, но идиотскими жестами, составляет главные особенности современного авангарда...

Это также симптом глубокой болезни искусства и литературы: своего рода нарциссический недуг, который подрывает самую возможность серьезного к ним отношения».

Словом, «новые способы видения» рождаются совсем не там, где их создатели о них объявляют, а там, где что-то новое открыто и увидено. Это было и остается в искусстве решающим.

ДОКУМЕНТ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Когда мы видим, с *какой* настойчивостью и в каком количестве проникают документальные данные в современную литературу, то первое, о чем хочется спросить, не является ли это началом давно предсказанного конца. Не вытесняет ли деловая направленность новой, трезвой цивилизации художественный образ. Сопrotивление его выглядит вялым; еще усилие — и засверкает, кажется, на его месте что-то прочное и непреложное, недвусмысленное, как наука. Интересны радость и нетерпение, высказываемые теорией и критикой, склоняющейся в эту сторону. Как будто хочется сбросить иго, наказать какую-то силу за свое долготерпение, разоблачить.

В каком-то смысле эти настроения объяснимы. Художественный образ, как и вся человеческая мысль, представляет слишком большую загадку. Ее терпеливое разгадывание, возможное, по-видимому, лишь как направление (искусство доказывает среди прочего, что сознанию придется всегда больше учиться, чем учить), вызывает иногда желание расправиться с ней разом, избавиться от нее и закрыть. Стремления эти еще ни разу не достигали своей цели. Однако не подлежит сомнению, что в истории эстетики они также приносили свою пользу.

В резком нападении на него любой предмет (образ здесь не исключение) только испытывается. Либо разрушается, освобождая дорогу другим, либо мобилизуется, сосредоточивает свои силы, приводит их во взаимодействие и выдвигает что-то новое; наконец, раскрывает себя. Теории, то есть обобщенному знанию, этот момент

просто выгоден, тем более что в искусстве он никак не выливается во взаимоистребление, если даже участвующие стороны этого хотят. Все ценности, очистившись, остаются, и эстетически ничего из них не погибает, только укрепляется.

Нынешнее наступление факта на образ также дает нам возможность проверить наше знание, если оно где-нибудь застоялось,, испытать силу образа и, может быть, кое-что новое в образе открыть. Оно снова позволяет или даже заставляет взглянуть на образ в целом.

Представим себе коротко, что мы в этой области знаем. Это не так уж много, зато объемно и пока что связано одним представлением.

Главная особенность та, что образ выглядит со стороны, как совершенно прозрачный шар, который имеет границы, но не свои, а как бы образующиеся из тех наружностей, которые он освещает. Где застревает его свет — насколько ему удастся их пронизать, — мы уже способны видеть его очертания: в языке, в жизненных реальностях, которые он захватил, в логических схемах, Вторые он отклоняет с прямого пути и словно оборачивает вокруг себя, и т. д. Причем эти внешности как будто его и питают, и мы даже знаем приблизительно, как, каким способом они сближаются внутри, чтобы стать художественной идеей. Это совершается через сравнение, сопряжение, метафору, которая, сопоставляя «далековатые идеи», вдруг превращает их в одну. Пусть опять-таки самая сила этого превращения, творчество, есть еще один икс, но все же очертания уравнения мы себе представляем.

Примерно ясно и жизнеподобие образа. Его, конечно, надо понимать не в том смысле, как хотели бы видеть нынешние критики этого понятия, то есть не в подражании и не в том, что художественная идея должна быть определенными, возможными только для данной реальной жизни формами закреплена. Образ берет у жизни ее принцип, не те или иные внешние ее черты — вот что главное, — и переносит этот принцип в мысль. Это, безусловно, таинственное дело — создать в мысли такую единицу, которая бы перемещалась со свободой, силой и самостоятельностью, подобными тем, какими обладает человек; во всяком случае, каждый понимает, как далеко это от релейно-машинного принципа, неизвестно по-

чему теперь также выступающего под наименованием «мысль». Но что такая единица существует, в этом сомнений как будто нет. Образ ведет себя в мысли именно как индивидуальность. И права и обязанности его там живые, и он использует все логические магистрали примерно так же, как использует их в городе человек, то есть как подсобные пути для своих целей. Если нужно, они перестраиваются и ломаются, внося временную дезорганизацию; появляются свои анархисты, мечтающие их вовсе взорвать; словом, идет именно живое развитие, где смысл объединяется не высчитываемым законом, а сосредоточен в индивидуальности, самостоятельном лице или в их отношении.

Но есть один момент, который до сих пор рассматривался в теории мало; а он как раз необходим, чтобы нынешние «художества» факта понять. Это — каким же способом образ дальше делится, растет, расширяет области захвата.

Можно вообразить себе грубо, как он возникает: факт, воспоминание, ищущая высказаться мысль соединяются и претерпевают ряд превращений, пока не возникает на их основе что-то новое: событие или лицо. Эти превращения достаточно исследованы теорией. Но как происходит дальнейшее расширение искусства? Каким способом образ завоевывает новые пространства в меняющейся и усложняющейся жизни? Только ли поглощением новых фактов, воспоминаний и т. д.? Вероятно, нет.

Можно предположить, что образ способен отпускать свои составные начала, снова наделив их централизующей силой. Все, что было им захвачено, может, по-видимому, и выделяться опять, возвращаться к действительности обновленным и переученным.

Есть основания считать, что художественный образ способен являться в обличье своего собственного материала, сделав так, чтобы эта былая внешность могла вобрать в себя все его главные свойства; вынести их в чужеродную область и изнутри покорить. Ничего невероятного в этом нет.

Известный пример — судьба публицистической мысли писателей. Развиваемая ею идея не признавалась художественной в XIX веке, и справедливо. Любое ее намерение образ должен был сначала включить в себя,

поглотить, переработать, то есть в сущности уничтожить публицистику, как таковую, чтобы она могла быть признана литературой, искусством. По отношению к образу она была чем-то вспомогательным и наружным. Но тогда же, начиная с опыта ввести в нее собственную личность (Гейне, Герцен), захватить ею весь красочно косный быт (Щедрин), публицистика сумела продвинуться в сторону художественности очень далеко. Следующим шагом, широко используя парадокс, изменивший ее прямолинейно рациональную форму, она уже явилась у нас на глазах как новое прибавление во все художественные жанры: интеллектуальный роман, интеллектуальная пьеса, интеллектуальный стих. Если и не полностью, ей все-таки удалось включить в себя преимущества образа и вступить в соревнование с литературой классического склада. Отделившись от искусства, она попыталась, и не без успеха, одним из видов искусства стать.

Если посмотреть с этой точки зрения на факт и его современное проникновение в литературу, можно, кажется, различить что-то очень похожее, совершающееся при помощи образа, его «делением», но только с другого конца. Это привычный его материал, но пытающийся стать самостоятельным; с одной стороны, по-прежнему питающий искусство, с другой — желающий показать себя обособленно и кое-что от искусства себе забрать. Разделение целого, где каждая часть стремится с собою опять-таки целое унести. Иначе — не разрушение образа, как выглядит все на первый взгляд, и не его заглушение, а, напротив — продолжение.

Это предположение должно звучать слишком примирительно, особенно если учесть, с какой остротой проблема обсуждается в критике. Понятно к тому же, что чисто теоретически любые возможности выглядят убедительно. Поэтому, если мы хотим проверить, способен ли факт — как он есть, в своей собственной форме — быть организатором художественного целого и каков был его путь — в разрушение ли или в «разветвление» искусства, — необходимо обратиться к истории.

Первые признаки художественного пробуждения факта стали заметны у нас к концу XIX века. Тогда он впервые сдвинулся со своего места внутри образа и попытался что-то самостоятельное сказать.

Известно, что господство художественной мысли бы-

ло тогда полным. Писатели считались властителями дум и были ими; талант открывал в жизни неизмеримо больше, чем она могла сообщить рядовому человеку сама. И вот среди этого подавляющего превосходства один из наиболее последовательных защитников искусства, Достоевский, почувствовал наступление каких-то незнакомых возможностей. «В каждом номере газет, — писал он Н. Страхову (1869 год), — Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны, да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать?»¹

Обратим внимание на его пронизательность: ведь и раньше существовали всякие записки, мемуары, письма и те же газеты, где факт находил выход сам по себе. Но Достоевский ставит совсем иную проблему. Он видит их художественную возможность уже в том, «что они факты» — какое-то особое писательство, отчасти фантастическое, наступление художественного смысла изнутри самого материала. «Действительно, проследите иной, даже и не такой яркий факт действительной жизни, — и если только Вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира»².

В чем же эта возможность? Достоевский на это прямо не отвечает. По обыкновению, не нуждаясь, чтобы проблема была явной, он берет ее такой, как есть, и проясняет посвоему: приводит в связь со всеми другими. Появляется «Дневник писателя», где он начинает писать, как бы соревнуясь с фактом, принимая его фантастичность, но и продолжая ее от себя. Так, цепляясь за факт, который ему рассказала «одна дама», он набрасывает небольшой полуочерк-видение «Столетняя»; из другой случайной встречи в детстве выводит мужика Марея — воплощение тепла и силы, на которые ему хотелось опереться в русском крестьянине, и т. д.

Разные проглянувшие между газетных строк характеры, хроника суда, истории со слов очевидца — все идет в дело для этой книги. «Дневник» наполняется от них каким-то проходным, но непреходящим смыслом и

¹ Биография, письма и заметки. Из записной книжки Ф. М. Достоевского. Разд. Письма. Спб., 1883, с. 267.

² Русские писатели о литературе, т. II, с. 200

становится произведением, далеко обогнавшим свое время.

Еще один важный момент, связанный с этой книгой, был тот, что в ней Достоевский сделал как будто шаг в сторону эстетики Чернышевского, которую отрицал. Ведь это Чернышевский утверждал, что любое искусство бледнеет в сравнении с жизнью, а Достоевский за это в романах его высмеивал. Это у Достоевского вдруг объявляет генеральша Варвара Петровна Степану Трофимовичу, что он «тщательно скрывал» от нее «все новые идеи», и какие — «Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени, кроме закоренелых стариков. Это доказано.

— Уж и доказано?

— Она совершенно ни к чему не служит. Эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды, этот карандаш полезен, потому что им можно все записать, а тут женское лицо хуже всех других лиц в натуре. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко — которое вы возьмете? Небось не ошибетесь. Вот к чему сводятся теперь все ваши теории, только что озарил их первый луч свободного исследования»¹.

Это написано почти тогда же, когда и цитированное выше письмо Н. Н. Страхову. Но, видно, и в яблоке была своя правда. То есть ровно настолько, насколько она могла себя в то время показать, Достоевский не упустил возможности ею воспользоваться. Надо думать, что здесь у обоих, хотя и с разных концов, сказалась общерусская традиция предпочтения действительности, питавшая художественный реализм, — на что обращали внимание и со стороны «Умение понимать действительность придало особую силу великороссам. Это именно понимание и объясняет тот факт, что когда реалистическое направление победило в позднейшее время во французской литературе и книги, написанные в этом роде, были привезены в Россию, оказалось, что к ним отнеслись, как к чему-то старому и знакомому»². Эта традиция постоянно давала о себе знать в разных других делах, когда у нас начинали давать им общее выражение:

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч., т. 7. М, Гослитиздат, 1957. с. 356 — 357.

² Брандес Г. Собр. соч., т. XIX. Спб., 1896, с. 23.

у Хомякова, который видел ограниченность немецкой идеалистической школы в том, что в ней «философия рассудка считала себя философией разума, а И. В. Киреевский выразил этот вывод еще яснее, сказав, что ей была доступна только истина возможного, а не действительного, или иначе закон, а не мир, в котором закон проявляется»¹, у Белинского, отказавшегося, в сущности, на том же основании принять стройность гегелевского логического порядка, у Пирогова, Менделеева и др. Постоянно разрабатывалась мысль о том, что единство жизни не уместается в единство понятия и не единством понятия в конечном счете высказывается. Стремление раскрыть в новой возможности факт, конечно, не было для этой традиции чем-то неожиданным; только у искусства были свои условия.

Нечто подобное Достоевскому стал делать и Толстой. Он тоже почувствовал приближение новых возможностей, тоже говорил, что ему «стыдно писать про какого-нибудь Ивана Ивановича, тогда как никакого такого Ивана Ивановича не было», и даже предполагал, что вскоре «писатели, если они будут, перестанут выдумывать и начнут просто рассказывать о том, что им встретилось интересного в жизни». Свою последнюю книгу, «Хаджи-Мурат», он всю построил на документах, а некоторые из них (как письмо Воронцова, например) прямо включил без изменений в текст.

Но до самостоятельной роли в искусстве факту тут было, конечно, еще очень далеко. Документ был в подчинении и говорил то, что им хотели сказать. Трудно было и вообразить тогда, что оно может происходить как-нибудь иначе. Достоевский, сказавший, что в фактической мелочи жизни можно найти глубину, «какой нет у Шекспира», продолжил себя следующими словами: «Но ведь в том-то весь вопрос, на чей взгляд и кто в силах?» То есть факт кто-то должен был вытащить и представить его от своего имени, на своем языке. Без писательского истолкования он был в литературе невыносим.

Поскольку нам теперь известно, что это допустимо, стоит сразу же задать себе вопрос, что же нужно было, чтобы, используя писателя или даже не писателя в качестве посредника, выступив сам, факт все же смог бы

¹ Хомяков А. С. Собр. соч., т. I. М., 1900, с. 273 — 274,

стать литературой. Тем более что, приблизительно определив это, мы могли бы лучше разобраться в неудачах, которые еще долго преследовали его на пути к самостоятельности.

Вероятнее всего было бы ответить так, что, выделившись, он должен был захватить то целое, чем жил художественный образ — принцип индивидуальности. Тогда бы произошло действительно рождение чего-то нового, а не простое о себе заявление, выход в печать. Показать там было нетрудно. Вынести с собой содержание, которое объединялось бы не законом, а личностью, не правилом, а «исключением», не внешним определением, а живой связью, — это было посложнее.

Но именно этого факт делать еще не умел. Ему еще многому нужно было учиться у опытного в этих делах образа. Многое предстояло еще испробовать и во всех направлениях — вперед, в сторону или назад в поглощение, — пока принцип индивидуальности не стал вырабатываться внутри его состава. Без этого он был не в силах выделиться из своего незначительного окружения-множества либо поворачивался не той стороной, откуда могла просматриваться его глубина. В обоих случаях на бумаге оставалась малоподвижная и непрозрачная материя: факт что-то обещал, говорил, но как иностранец — улыбками, знаками. Главное, что сделало бы его искусством — прозрачное, личное, — высказаться не могло.

Это можно было наблюдать на первых опытах предоставления ему свободы, предпринятых в России не писателями, — например, в «Иллюстрированных автобиографиях нескольких незамечательных русских людей», изданных В. В. Верещагиным.

Книга состояла из предельно дословных записей того, что рассказали о себе эти люди: странник, нищенка, мастеровой и др. — с сопровождением фототипий. То, что за такую книгу взялся художник, а не литератор, было, конечно, не случайно, так как русская школа живописи была воспитана тогда в большом уважении к фактической стороне дела. И. Крамской, глава направления, писал открыто фотографически, не стесняясь тем, что его могут попрекнуть прошлым ретушера, потому что стоило возникнуть такой мысли, как сразу же выяснилось, что фотографирует не он, а глаз зрителя, для ко-

того все это было приготовлено, передумано, перевоплощено. К тому же при более пристальном рассмотрении оказывалось, что и эти краски и полутона не способен был извлечь никакой плоский, воспринимающий только то, что в него заложено, аппарат. В последних своих работах, например в портрете А. С. Суворина (Русский музей), И. Крамской довел свою «фотографическую» материю до недостижимой пока что прозрачности.

Тем временем и действительная фотография, не скупившаяся тогда на растворимое в ее реактивах серебро и тряпичную бумагу, делала большие успехи. Портреты И. Дьяговченко, дело которого приобрел и умножил «фотограф Императорских университетов и театров» К. А. Фишер, работы Товарищества Шерер и др. завоевывали на международных выставках первые призы и медали. Фр. Опитц стал выступать уже под грифом «классного художника Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств».

У Верещагина насыщенность «фотографической» подробностью начала достигать, кажется, какого-то предела. Все поверхности на его картинах стали словно разогретыми изнутри, задымились, на них не сразу можно было прямо посмотреть. Его поездки на юг вызывались, конечно, его политическими склонностями, но к этому добавлялась еще и художественная потребность: как и Поленову, ему как будто нужно было все больше солнца, чтобы заиграла и высказалась на полотне каждая соринка.

Можно предполагать, что избыток этой техники и подсказал Верещагину мысль перебросить ее на слово, испробовать в течении человеческой речи. Он и записал так, приложив фотографии, разноголосые рассказы персонажей своих картин.

«Ведь я, батюшка, родился в крестьянах Орловской губернии, в городе Волхове: родился после Француза, — в 16, 17 году. Священник обещался дать выписочку из книг, да так болтонул — не дал. Было нас всех еще брат и две сестры: старший-то брат помер до моего рождения»¹.

¹ Художник В. В. Верещагин. Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей. С фототипиями. 2-е изд. М., 1896, с. 62

Это был факт, который наконец выделился, — чистая достоверность. Но, отделившись таким способом, он, можно сказать, обнаружил, что «вышел рано, до звезды», так как услышать его никто не мог: у него не было собственной организации. Его выбросил на поверхность художник, умевший различать значительное у «незамечательных русских людей», когда оно выражалось в красках и линиях. Но здесь, в словах, факт был еще действительно неразобранной незначительностью. Предложить читателю ему было нечего. Выделился он по тому же принципу, по какому пребывал раньше материалом, ничего не изменив. Это были слова, употреблявшиеся для представления о типе и принадлежащие типу — дворецкому, нищенке, богомольцу — как этнографический набор и внешность.

Те же мысли и слова, которые выражали индивидуальную связь в человеке и его судьбе, были здесь безнадежно затеряны или опущены, не ими организовалась вся эта данность. Поэтому художественный факт здесь, в сущности, и не выделился: на поверхность вышло только его внешнее, лобовое, и потому неодушевленное. Эта внешность могла получить смысл, лишь примкнув к чему-нибудь. Да она так и называлась: «Приложение к каталогу картин».

Это положение можно считать типовым для первых выходов факта — без посредника — в художественную литературу. Не имея средств к независимости, он тут же становился в подчинение чему-то другому, более сильному, как дополнение, раз уж он успел выделиться, но присоединенное к иному составу. Так поступали с ним целые направления, объявлявшие, что ими открыт факт и превращен в новую силу, — натурализм, конечно, прежде всего. Факт был в нем замечен и с радостью принят, но — как подтверждение для биологических и других только что показавшихся передовыми законов. Выбившись из одного (художественного) плена, он таким образом попадал в другой, едва ли не более жестокий.

Журналисты сенсационно писали, что известный романист Золя проводит ночи на парижском рынке. Но ведь такая настойчивость в преследовании еще ничуть не освобождала факт; скорее заставляла отвечать его по протоколу, как в моменты полицейских посещений.

Документальная стихия просто давали здесь показания по разделам борьбы за существование, теории наследственности и «среды».

Толстой совершенно уничтожающе высмеял такой подход в речи прокурора Бреве, который объяснял поведение Масловой тем, что она обладает «таинственным, в последнее время изученным наукой, в особенности школой Шарко, свойством, известным под именем внушения».

Хорошо, если изучаемые таким способом свойства извлекались писателем под наблюдением социологии. Тогда, во всяком случае, получалось что-то, имеющее общественное значение, не то общественное значение, какое имеет художественный образ, более ограниченное, значение материала для выводов, но безусловно, полезное, как очерки Г. Успенского или некоторые романы того же Золя, например.

Но в том-то и состояла неполноценность натурализма: жизненный факт у него всегда нуждался в дополнении, не дорастая до собственного смысла. Если это не были подхваченные у науки законы, то какой-нибудь символ. В этом случае символизм соседствовал у писателя с натурализмом, и оба метода менялись, словно возмещая недостатки друг друга. Так писал Гауптман, у нас временами Андреев.

Когда же отошла пора шума и заявлений, наиболее читаемыми натуралистами остались те, кто без претензий на новейшие научные понятия сохранял для памяти живые лица каких-нибудь «углов» или «слоев»: заволжского раскольничьего быта (Мельников-Печерский), городского мещанства (Боборыкин), духовенства (Лесков, — конечно, «натуральностью» далеко не ограничивавшийся, но в этом смысле показательный — в «Мелочах архиерейской жизни»); на Западе так называемая региональная, или областническая литература, подобная «Письмам с моей мельницы» А. Доде, рассказам Ш. Л. Филиппа, «уэссекским романам» Томаса Харди или хроникам крестьянской жизни, созданным в то время почти всеми литературами Европы: в Германии — Поленцом, в Италии — Дж. Вергой, в Болгарии — Петко Славейковым, в Румынии — М. Садовяну, в России, помимо знаменитостей, Эртелем и др.

Несмотря на некоторые успехи, можно сказать, что

факту в литературе XIX века пробиться к независимости не удалось. Наоборот, словно почувствовав его наступление, литература собралась с силами и постаралась вытеснить его на периферию, в неодушевленно-пассивную массу — либо поглотить. Полную победу искусства демонстрировал Чехов. Под внешней мягкостью его стиля скрывалась воля, укрощавшая любые поползновения оторваться в дикость, неуправляемый смысл. Его мысль не терпела никаких неосвоенных «натуральностей», и когда их предлагали ему, как, например, увлеченный в то время бытовизмом К. Станиславский, Чехов на вопросы — «непонятно, почему Вы против? Ведь это реально» — отвечал: «У Крамского есть одна картина, где чудесно выписаны лица. Попробуйте, вырежьте в одном из них нос и вставьте настоящий. Нос-то «реальный», а картина испорчена».

В этом смысле он был совершенным художником, чистой воды, каких, очевидно, не было после Пушкина, и так же, как и Пушкин («История Пугачевского бунта» или «История Петра»), вытеснял свои документальные разыскания в подчеркнута деловую манеру. Чеховский «Остров Сахалин», например, строго этнографическая книга, не содержащая никаких писательских «раздумий», какие наполняют, скажем, «Сахалин» Дорошевича. Зато уж когда дело шло о собственно литературе, туда не допускалось ничего, что не могло быть еще уравновешено и понято вместе с целой мыслью. Так, в ответ на сомнения, похожа ли жизнь крестьян на ту, что дана «В овраге», он говорил: «Я описываю тут жизнь, какая встречается в средних губерниях... и купцы Хрымины есть в действительности. Только на самом деле они еще хуже. Их дети с восьми лет начинают пить водку и с детских же лет развратничают; они заразили сифилисом всю округу. Я не говорю об этом в повести... потому что говорить об этом считаю нехудожественным»¹.

Переменилось все это лишь с появлением Горького. Здесь произошел переворот в судьбе факта, и он вырвался на оперативный простор. Впервые, по крайней мере в

¹ С. Щ. Из воспоминаний об А. П. Чехове. — «Русская мысль», 1911, кн. 10, с. 46.

пределах установившихся с начала XIX века художественных понятий, была дана воля тем силам, о которых Достоевский сказал, что «они действительность, потому что они факты», была предоставлена возможность проявиться самому этому принципу. Нетерпение фактической «стихии» в искусстве выйти для беседы со всеми другими, не дожидаясь полной соразмерности и разработанного языка, было, конечно, связано с общими условиями времени. Но нужен был и единственный по своим способностям талант Горького, чтобы с новой энергией они устремились к самостоятельности.

Внешне это сказалось в том, что у Горького произошло разделение «я» писателя и жизни. Никогда еще так резко они не обособлялись в способе рассказа. Писатель в своем собственном мире оказался «проходящим», которого могут принять, а могут и избить и прогнать. Они отошли друг от друга незаметно, но давно, явно (как становилось понятным из изложения) еще до того, как он собрался писать, и теперь только встретились: от этого он, собственно, писать и начал. В стиле, манере, расположении рассказа открылось раздвоение. Критики стали говорить даже про «две души Горького»: одну — пеструю, базарную, неистовую и бескультурную; другую — сухую, учительскую, рассудочную. Первую относили за счет Азии, вторую — Европы. России, таким образом, отводилось место пустой арены для «борьбы».

Но то были толкования. А наблюдения говорили об одном бесспорном: у Горького внутри его художественного мира факт вышел в равноправие, отвоевал себе позицию, где он мог отстаивать свое, а писатель — свое. Они явно заспорили, и спор этот, часто ожесточенный, образовал совсем новую манеру.

Горький нашел способ сделать факт художественным. Он стал искать его как факт замечательной личности. «Проходящий» пошел по России, чтобы обнаружить интересных людей. Этим очень простым как будто методом он получил возможность видеть искомую правду живой; она пробивалась через выдающиеся индивидуальности и в них сама находила себе нужную меру, чтобы не оказаться плоской, теоретической. Горький решительно и бесцеремонно встряхивал ее, помогая выявиться. Сюда же подключалась и фантазия, уже «чисто» в прежнем

смысле художественное продолжение этой правды, сообщавшее ей желаемое направление, но это делу не мешало, а только приводило все участвующие силы в еще более ожесточенное взаимодействие. Главным оставался горьковский; неудержимый интерес к личности, стремление разобрать ее по колесикам и винтикам, а бесконечная и неисчерпаемая личность отвечала на это самыми неожиданными взрывами.

Эти занятия, конечно, дешево не обходились, и даже не всегда сам исследователь выглядел победителем и правым. В рассказе «Мой спутник», например, где рассказчик обращается с пышным монологом к природе и вдруг, услышав за своей спиной смех, бросается на тупицу-спутника с кулаками, мы чувствуем, как продолжают сталкиваться эти начала. Но в целом благодаря этому каждый раз совершалось исключительное художественное открытие.

Память, естественно, нужна была для этого совсем особенная. Кто ни знал Горького, да и, можно сказать, кто ни читал его, все обращали на эту память внимание. Разные названия ее — феноменальная, пристальная, пытливая и проч. — не могут пока что ничего в ней разгадать. Она была как будто фотографической, но фотографировала только выдающиеся, мимолетные сосредоточения, где виден был «растущий человек». Можно было найти в ней и традицию, которая подняла Крамского. Но в отличие от тех полотен Горький на своих, литературных, был всегда рядом — в обрамлении, комментариях, непрерывных вопросах, то есть ничуть не скрывался за произведение. Он сознательно организовывал все так, чтобы видно было его вмешательство и ответ «натуры». Однако ее отклик был настолько мощным, личным, индивидуальным, что мы можем с полным правом утверждать: у Горького впервые в литературе заговорили действительные лица как новая художественная стихия.

Большие портреты, подобные «Льву Толстому», имели при этом тот же способ организации, то же соучастие автора и факта, их взаимный вызов, что и мелкие зарисовки, вроде отрывков «Из воспоминаний», серии «Люди наедине с собой» и др.

В любом из них, пусть и сжато лишь до размеров абзаца, необходимо присутствовала эта лесенка для вы-

ведения факта в образ. Вот отрывок, идущий сразу же после портрета «А. А. Блок»: «Только что записал беседу с Блоком — пришел матрос Балтфлота В. «за книжечками поинтересней». Он очень любит науку, ждет от нее разрешения всей «путаницы жизни» и всегда говорит о ней с радостью и верой. Сегодня он между прочим сообщил потрясающую новость: «Знаете, говорят, будто один выученный американец устроил машинку замечательной простоты: труба, колесо и ручка. Повернешь ручку и — все видно: анализ, тригонометрия, критика и вообще смысл всех историй жизни. Покажет машинка — и свистит!»

Мне эта машинка тем особенно понравилась, что — свистит»¹.

Так случилось, что факт сумел добиться художественного значения и равноправия хотя бы внутри писательского мира, Это было его большим завоеванием; однако оно нуждалось во многом, чтобы закрепиться, удержаться и расти. К несчастью для факта, этих обеспечивающих условий еще не было. По разным причинам тогдашняя литература не только не развила горьковских достижений, но снова и надолго отодвинула факт в нехудожественный материал.

Хотя, если судить по лозунгам и намерениям, все обстояло наоборот. Было объявлено в разных странах о рождении нового, делового и фактического искусства наступил расцвет авангарда. У нас «ЛЕФ» выпустил теоретический сборник «Литература факта» и целую серию показательных образцов. Но к какому-либо художественному значению ни один из них даже не приближался. Принцип интересной человеческой личности был не просто забыт, но намеренно изгнан. Сверхсовременная техника изобреталась, но не для того, чтобы из жизненного факта что-нибудь ценное и человеческое извлечь, а чтобы нечто новое и требуемое сконструировать, составить. В художественном смысле это была техника насилия. Ее обслуживал принцип «монтажа»: составить документальные отрывки так, чтобы они высказали заданный тезис. Появление документов было воспринято как возможность писать «биографию вещи», где «личные горбы

¹ «Русский современник», 1924, № 1, с. 66. .

и эпилепсии неощутимы», ни зато действуют «процессы», которые и предлагалось ускорять. Людям отводились места «на поперечных сечениях конвейера»¹.

Правда, сопротивление человеческого содержания литературы преодолеть и тогда не удалось, несмотря на то что, как выразился О. М. Брик, «мы, лефовцы, совместно с руководителями ВАППа боролись против этой индивидуалистической заразы... И, кажется, мы многого на этом пути достигли»². Но художественные возможности документа были этим сильно приглушены. Если прибавить, что «монтажеры» были чрезвычайно склонны приветствовать гениальность друг друга как изобретателей «новых горизонтов видения», нужно признать, что надеяться тут на появление чего-либо подлинного было трудно.

В то же время и некоторые начинания самого Горького, продолженные без его участия, постепенно утратили способность передавать человеческий, а значит, и художественный смысл, в них предполагавшийся, например «История фабрик и заводов»³. Наибольшие возможности сохранила серия «Жизнь замечательных людей», но и она не сумела развить художественную силу документа, потому что интерес в ней был перемещен с самой личности на то, чем она в истории стала знаменита. Это незначительное на первый взгляд отличие подавило факт не хуже монтажа и перевело весь жанр из документального образа в художественную публицистику, пропаганду ценных человеческих свойств.

Демонстрации их стал подчиняться материал и тогда, когда для примера «минутной слабости» от них отклонялся. Это было совсем не горьковское испытание и непрерывное раскапывание характера, рискованное, но зато и богатое новой неожиданностью, а все дополняющиеся новыми подробностями образцы, не лица, а лики.

На Западе также размножились в это время художественные биографии, подобные циклам Роллана о Микеланджело, Бетховене и др. Они писались для того, чтобы утвердить о гениях представление, какое у автора

¹ Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., «Федерация», 1929, с. 69.

² Там же.

³ См. об этом: Семанов С., Старцев В. Между домислом и наукой. — «Новый мир», 1966, № 2.

о них сложилось (например, героическое или, если, скажем, у Моэма, то неистово беспощадное). И за такое новое представление они обычно и ценились. Конечно, оно большей частью отвечало определенной стороне правды. Но эта правда была обычно вытянута из правды индивидуального, утоплена в восторженных комментариях и потому превращала описываемого человека в приложение к его специальности. Когда это соответствовало действительному положению дел, материал был поневоле безынтересен. Но чаще психологические мелочи сознательно выбирались лишь для того, чтобы показать, как они подталкивали или тормозили развитие гения. Этот взгляд на человека, при всей его воспитательной для определенного возраста пользе, был, безусловно, ограничен. А человеческий факт, если и был здесь художественным, то не сам по себе, а в меру художественности автора.

Из этого, разумеется, не вытекает, что в тот период не было никаких отдельных прорывов и исключений. Но возникали они вслепую, когда сам материал вынуждал писателя отказаться от заранее развернутых представлений.

Так была построена, например, книга Стефана Цвейга о Фуше. Здесь была сделана попытка восстановить, собрать ускользающую личность по точным, но взаимоисключающим данным. Крайний якобинец, потребовавший в Конвенте казнить короля, роялист, неистовый гонитель собственности, миллионер, набожный герцог, атеист, утверждавший, что «лицемерный культ должен быть заменен верой в республику и мораль», предатель, служивший всем и неизвестно чему — чему же в конце концов? — это заинтересовало Цвейга. Ответа ждало именно человеческое содержание, потому что историки и политики не могли его ухватить: с каждой данной точки зрения перед ними был не более чем презренный перебежчик.

«Только один человек, — говорил Цвейг, — увидел все своеобразное величие этой единственной в своем роде фигуры, и при том человек незаурядный: Бальзак»; он «откровенно признал Фуше самым интересным в психологическом отношении типом своего века». Стоило, вероятно, вспомнить и Пушкина, который упрасивал брата, сидя в Михайловском: «Милый мой, если только воз-

можно, отыщи, купи, выпроси, укради «Записки» Фуше и давай мне их сюда; за них отдал бы я всего Шекспира; ты не воображаешь, что такое Fouche... Эти записки должны быть сто раз поучительнее, занимательнее, ярче записок Наполеона»¹. Но как бы там ни было, здесь все-таки, как и в некоторых других работах, созрела мысль поймать и осознать весь этот образ через документ. Цвейг, осуществивший ее, даже увидел в этом общественную необходимость. «Если же в самом деле, как сто лет тому назад сказал Наполеон, политика стала «la fatalite moderne», современным роком, то мы в целях самообороны попытаемся разглядеть за этой силой людей и тем самым понять опасную тайну их могущества».

Но то были отдельные и случайные проблески. Общее отношение к факту в 20-е и 30-е годы было снова поглощающим. Его художественной самостоятельности не удавалось выделиться в литературе. Писались очерки, монтажи, беллетризованные биографии или романы «на основе» подлинных событий. Факт был зажат и ожидал очередного разрыва в системе существующих художественных понятий.

Этот момент наступил вместе с мировым потрясением последней войны. Ее течение отодвинуло от людей все прошлое далеко назад и привело к новому ощущению жизни.

Для того чтобы составить себе понятие об этой разнице и почувствовать возможности современного в сравнении с былым, довольно отстегнуть застежки какого-нибудь старого альбома и взглянуть на фотографии людей прошлого или самого начала нашего века. Их чинные лица, доверительно глядящие вперед, навстречу тому, кто будет их смотреть, все эти наивно рассеявшиеся семейства — они явно жили на другой планете. Двадцатый век принес катастрофическое напряжение и полярное сгущение человеческих качеств: явились неслыханные, «конечные», но совершенно лишённые внешнего демонизма злодеи и стойкие, лишённые внешней решимос-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. X, с. 123. Ср. у Достоевского: «найдете глубину... какой нет у Шекспира».

ти гуманисты; возросло могущество гигантских, созданных человеком безличных сил, и вместе с ними обострилась личная ответственность человека и т. д. В этой обстановке жизнь снова обрела язык, перекрытый было рассуждениями философов, политиков, художников и моралистов, и заговорила сама.

Вот отрывок из «лагерной эпопеи» литовского писателя Балиса Сруога, беседа с санитаром Гервинским.

«Нынче в Штутгофе людоедством уже не промышляют, а в прошлом и позапрошлом году такие случаи были. Я сам был начальником блока. Умрет ночью заключенный, и гляди в оба, чтобы его не слопали. Печень, сердце — как пить дать, зырнут. Несчастная книжная крыса, можешь ли ты себе представить положение человека, если он обалдевает и доходит до того, что становится людоедом? Думаешь, он таким и родился? Нет! У него был отец, была родина... Ты, вижу, возмущен. Что-то мелешь о гуманизме, о сочувствии, об утешении... Ты еще дитя, несмотря на седины. Когда улетучишься через трубу, может, поймешь, что Гервинский говорил правду.

Мороз прошел у меня по коже от такой философии. Черт бы его взял! Я не рискнул продолжать спор. В самом деле, чего стоят все мои книги, если в середине XX века, в цивилизованной Европе человек вдруг становится людоедом?»¹

Другой отрывок — из воспоминаний немецкого офицера, очутившегося в «Сталинградском котле».

«Среди моих любимых книг, взятых с собой на Восточный фронт, которые были для меня дороги, как насущный хлеб, была книга самосозерцаний Марка Аврелия. Изящный томик в кожаном переплете был издан еще в 1675 году, — стало быть, в эпоху Людовика XIV. То был французский перевод произведения мудрого стоика, восседавшего на римском императорском троне. На обложке книги была высокопарная надпись в адрес шведской королевы Кристины... Я часто черпал в этой книге отраду и утешение против ядовитых стрел, которыми слишком часто ранила меня жестокая действительность. Однако теперь и эта книга, как и другие произведения, потеряла свое воздействие. Вся мудрость мира и земные

¹ Балис Сруога. Лес богов. Вильнюс, 1964, с. 108 — 109,

утешения, заложенные в книге, оказались несостоятельными. Эта мудрость не доходила до самых тайников души и не могла больше служить поддержкой, когда я находился в состоянии ужасного потрясения и беспомощности»¹.

Так же и парламентская «делегация лордов ее величества», посетившая вскоре после войны Бухенвальд, написала в конце своего строго документированного отчета, что в ходе изложения она старалась воздержаться от каких-либо оценок, но что «подобный лагерь свидетельствует о пределе падения, до которого когда-либо может прийти человечество»². В ходе этой войны в самом деле как будто обнажились человеческие пределы и в ту и в другую сторону, дальше которых пока что никакому художнику заглянуть не удастся. Они как-то непродолжимы. Когда кинорежиссерам нужно сообщить впечатление от Хиросимы, они просто показывают без оговорок и пояснений документальные кадры: выжженные глаза, у кого-то пинцетом снимают с головы клочки волос, они свободно отделяются. За этим порогом художественных образов уже нет, и надо лишь надеяться, что его не придется переходить.

Иной раз кажется, что вот те или иные эпизоды могли бы стать благодарной основой для воображения, потому что сами по себе они будто бы случайны и только любопытны. Но представив себе их оформление или увидев, как они действительно переосмыслены, убеждаешься: писательская мысль к ним ничего не добавляет, а может быть, и отнимает, отгораживает своим толкованием то, к чему она не расположена или что ей кажется неважным.

Так, нам встретилась, скажем, небольшая подробность сражения за Берлин; момент, когда бои вышли на территорию зоопарка.

«В три часа ночи мы пошли в наступление. Немцы группами по 2 — 3 человека занимали оборону в различных местах сада, в звериных пещерах и ровиках.

Звери разбежались по саду, сквозь стрельбу мы слышали опять рев тигра, вой шакала, мяуканье диких ко-

¹ Иоахим В и дер. Катастрофа на Волге. М., «Прогресс», 1965, с. 108 — 109.

² СС в действии. Документы о преступлениях :СС. М., Изд-во иностр. лит., 1960, с.250. -

тов. Кто-то заметил на высоком, ветвистом дереве какую-то фигуру и решил, что это вражеский снайпер — «кукушка». Протрещала автоматная очередь, и фигура кувырком полетела с дерева на землю. Каково же было удивление и огорчение бойцов, когда они увидели, что убита обезьяна». Это взято из книги «Штурм Берлина», написанной участниками по свежим впечатлениям и вышедшей в 1948 г.¹

А вот что писал в 1963 году журналист А. Кривицкий в книжке очерков-воспоминаний «Берлинские мотивы». Он был в зоопарке сразу после боя.

«Как я узнал после, почти все военные корреспонденты почему-то в эти дни побывали в зоологическом саду. И все писали о нем. И все по-разному. Одни просто так, — вот привелось, дескать, в эти дни побывать в берлинском зоопарке; другие с неким значением, символикой — люди и звери; третьи с жалостным сочувствием к погибшим четвероногим. Наверное, было в зрелище этого зоопарка такое, что страшно трогало сердце. Я даже и сейчас не могу разобраться в разноречивых чувствах, охвативших меня по мере того, как мы шли дорожками этого городка зверей»². Кривицкий прав: писать можно по-разному, но сам по себе факт так взламывает поверхность войны, содержит столько «разноречивых чувств», что лучше, чем он есть, его не передашь.

Иными словами, это готовый образ. Поразмыслив, можно, конечно, объяснить себе его действие и связь противоречий, которая образует художественную силу внутри слов. Она скрывается, очевидно, в совершенно новом обороте отношений, при котором зверь, предназначенный для охоты, бегаёт, не находя себе места, среди «конечной» охоты на людей и тем самым не только подымается до своих высших млекопитающих собратьев, но и своим диким ревом взывает о милосердии и находит отклик, и проч. и проч. Но это будет уже объяснение, выходящее за пределы художественного впечатления. Между тем и без него факт в подобном качестве обладает всеми свойствами образа плюс еще такими, которые неизвестны и

¹ Штурм Берлина. Воспоминания, письма, дневники участников боев за Берлин. М., Военное изд-во МВС СССР, 1948, с. 439.

² Кривицкий А. Берлинские мотивы. М., «Московский рабочий», 1963, с. 18 — 19.

которыми всегда наполнена реальная жизнь. Поэтому у нас и сохраняется обычно желание после книги, пьесы или фильма «на материале» подобных событий заглянуть в самый «материал». Представление о нем как «материале» теперь, как видно, все больше стало устаревать. Стали вскрываться поверхности, обнажая на изломе мир, превосходящий своей насыщенностью любые предположения. Документ, которому посчастливилось принять в себя такое мгновение, — всегда открытие, и к нему можно возвращаться столько же, сколько к классическому произведению.

Появилось сразу несколько причин для все более широкого его распространения.

Во-первых, художественную литературу стали читать хуже, чем раньше; к ней начали относиться с большей осторожностью.

История дает то, что было, литература — то, что могло быть. Это отношение, которое определил еще Аристотель, стало восприниматься теперь, после всех потрясений, вот с какой стороны: раз оно могло быть, но не было, значит, в нем чего-то не хватало. Возможностей, в конце концов, всегда много. Они колеблются, обещая что угодно, и воображение готово их развить. Остается, однако, вопрос, почему одни из них осуществляются, а другие, и в том числе очень глубокие и прекрасные, нет.

Поэтому современная трезвость, относясь к литературе с прежним уважением, стала доверять ей меньше. Это похоже на отношение к человеку, который беспомощен, хотя и «всецело прав».

В документе она видит свободу от иллюзий. Если там отпечатывается жизнь, то возможности ее распределяет и оценивает реальность; это выглядит поучительней.

Во-вторых, литературе проявлять свои преимущества в современных условиях стало труднее.

Раньше писатели умели пробиваться к таким возможностям, которых на поверхности не видно. Это, кстати, создало нашим литераторам дополнительные неудобства, когда современная массовая печать заставила их конкурировать с классиками, глубина прозрения которых оказалась ни с чем не сравнимой. Обследования ЮНЕСКО говорят, что, несмотря на обилие в литературе самых не-

отложных проблем, в мире читают и переводят больше других Шекспира и Толстого. Это значит, что они не просто «остаются», а обгоняют нынешних, глядят во что-то еще более неотложное.

Но в наши дни поверхность, сквозь которую обязан писатель пройти, стала прочнее. Человек совсем не так доступен и открыт, как прежде. Можно сказать, что благодаря многочисленным и неудержимым исследованиям — художественным, философским, социологическим, медицинским и пр., — которым подверг его XX век, в нем сильно развилось чувство сущности, помещенного в центр внимания. Он затаился, ушел вглубь, как потревоженная рыба, и теперь его скрытые внутренние расположения понять нелегко.

Особенно это касается тех свойств, которые обнаруживать невыгодно. В этом смысле человек давно, хотя, быть может, и бессознательно, научился у литературы — по способу племянника Рамо, который говорил, что изучает великих писателей для того, чтобы лучше скрывать свои пороки. Действительно, внешние их признаки, которые литература когда-то вывела на свет, давно разучены, и разоблачение их не задевает никого. Напротив, нынешние писатели в ФРГ, например, по собственному признанию, оказались в непредвиденном, двусмысленном положении, которое часть их восприняла даже трагически: они обличают — их с удовольствием слушают. Это напоминает разговор Степана Трофимовича и Петра Степановича Верховенских у Достоевского: «Но понимаешь ли, кричу ему, понимаешь ли ты... Il rit»¹ (он смеется — *франц.*).

Похоже, что литература старается преодолеть эту безличную и непроницаемую внешность с помощью чего-то более решительного, чем воспроизведение или воплощенный совет. Документ помогает ей, как и криминалистике, подойти к составу того, что совершается без свидетелей.

Еще одна причина его наступления — в том, что документ берет на себя большую часть промежуточной работы, которую писатель раньше должен был выполнять один. Современные средства информации наблюдают и записывают для него столько мгновений, выражений, лиц,

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.. т. 7. М., Гослитиздат, 1957, с. 229.

интонаций, типовых жестов и оригинальностей, что ими странно было бы не пользоваться, хотя опасность раствориться в них, конечно, велика. Но на то и существует самостоятельный взгляд.

Таким взглядом может обладать не только писатель, но и каждый достаточно пронзительный человек. Это ввело в «художественный обмен» современности также и читателя. Современный читатель теперь тоже, как говорил Достоевский, «в силах», «имеет глаз» и сам отчасти писатель. Не такой, конечно, который пишет, но такой, который приблизительно знает, как можно было бы написать: мировая литература, которая звучит теперь всеми голосами разом, из сотен изданий, показала это наглядно. Пусть расстояние между «знает, как написать» и «пишет» очень велико, оно достаточно, чтобы уметь увидеть художественно, про себя, факт, будоражащий мысль.

Понятно, что эту способность не стоит преувеличивать, но ее не нужно и преуменьшать. Внешне она не выдает себя ничем, не выходит во что-либо написанное или, если пытается, — беспомощно застревает в словах, но «девка — немка: говорить не умеет, а все понимает». Читатель тоже немым способом понимает многое из того, что нужно; причем это немое состояние дает ему еще и кое-какие преимущества, потому что он не связан внешним выражением и не обязан находить приемы, угрожающие тотчас же застыть и омертветь, а прямо устремляется к тому целому и живому, что его поразило. Восклициания, нередко комичные, вроде «Шекспира бы сюда» или «Достойно пера Мопассана», отмечают эти вспышки воображения. Т. е. сырой художественный материал, который раньше был замечен лишь избранным, теперь стал интересен для многих; люди сами умеют оценить его богатство — новым воспитавшимся «внутренним писателем».

Мы прочли, например, у Тура Хейердала, что как-то в открытом океане вдруг всплыл перед ним неизвестный обитатель глубин и часа два преследовал плот, тупо разглядывая сооружение; потом чудовище так же спокойно, забурлив, ушло назад, в пучину, в свой далекий и неизвестный нам мир. Это взрывает воображение. Читатель мгновенно восстанавливает подробности этой встречи, ставит себя на место путешественника и даже

морского зверя, как ему а самом деле привиделся плот и парус, всякая утварь и новые, также разглядывающие его существа.

Если бы все это было описано вместо простого упоминания событий, оно должно было быть глубже читательской способности, чтобы задержать нас. Но многие современные писатели, к сожалению, не знают этого или не хотят знать. Тем временем обычное распространение подобных и даже не слишком занимательных фактов становится литературой, привлекающей внимание больше, чем они.

И наконец, серьезную причину успеха документа составила его способность пробивать существующий штамп.

Это немаловажное дело в условиях, когда жизнь способна попадать во власть разных концепций, характеров, изобретенных заранее, средних удобных писательских моделей, подстерегающих живые, неокрепшие ростки, чтобы заключить их в «форму». Такое случалось, конечно, еще и в XIX веке. Уже тогда бывало, что вслед за тургеневскими девушками, которые казались Толстому отвлеченностью, являлись вдруг тургеневские девушки во плоти. «Я сам, — сознавался Толстой с удивлением, — потом их наблюдал».

Толстой, между прочим, был велик и тем, что после него не расплодилось никаких Пьеров, Андреев и Наташ. Чтобы подражать им, нужно было самому стать личностью.

Сейчас положение серьезней. Современные писатели, если и не превзошли прежних по глубине, то развили необычайно яркую технику убеждения. Они умеют лучше, чем это делалось раньше, внедрять свои образы в жизнь. Очень часто это выдающиеся специалисты по предложению готовых человеческих норм, а критики помогают их примерять.

Человек может, не замечая этого и даже чувствуя облегчение, существовать сразу в нескольких подошедших ему нормах или перекраиваться с возрастом, например, из невозмутимого ильфо-петровского остряка в трагически немногословного мужчину с бородой и в кольчужном свитере, посасывающего трубку: модель «старик Хэм».

Документальные образы противостоят этому без усилия и по природе. Они не имеют замыкающей способности, потому что не связаны ни с какой предуказанной мыслью, не зависят от выравнивающего стиля и в полном смысле индивидуальны: на них расплзается по швам любой стереотип.

Они берут свою силу оттуда, если уж говорить о преимуществах, к чему мысль может только присоединиться: из самодвижения жизни. В их незаконченной, сырой форме мерцают тысячи красок и закономерностей, идущих к нам изнутри, — направление, которое в искусстве всегда стоит предпочесть другому, профессиональному, где идет атака на смысл, вместо того чтобы дать ему свободно вылиться. Потому что от нажима смысл может лишь отступить, уйти, а на бумаге останутся вцепившиеся друг в друга «меткие» слова, причем особо почитаемым мастером назовут, конечно, того, кто начеканит их побольше. Он, скажут, обновил поэтический или еще какой-нибудь язык... Для того чтобы слышать самодвижение жизни (в наши дни подавно), нужен большой талант, а в отсутствии его, естественно, никогда не признаются себе многочисленные — и действительные, как правило, — знатоки форм.

Но пока идет этот спор, таланты упорствуют, жертвуя известностью, а мастера-виртуозы следят за нововведениями друг друга, документальный образ пробует третий путь: дать выход таланту самой жизни. Кажется, он встречает затруднения лишь в том, что не хватает средств закреплять и отпечатывать реальность, нечем заполнить провалы. Но в целом она из схваченных фрагментов уже угадывается.

Интересно, что документ начал сообщать правду в подробностях, которые в литературе так или иначе не были приняты. Он взял эти права, подобно скульптуре, про которую Лессинг говорил, что она может показывать то, что не разрешается слову, только, конечно, шире, потому что он стал открывать все неумышленно. Этим он тоже раздвинул привычные возможности.

Западногерманский публицист Себастьян Хаффнер, перечисляя преимущества романа перед репортажем, написал: «Роман подобно репортажу представляет собой в первую очередь способ правдиво рассказать читателю о том, что на самом деле происходит в мире. Но

романист находится в лучшем положении, чем журналист. В отличие от последнего, романист всегда может сказать всю правду, пользуясь хитрым приемом: он говорит о вымышленных персонажах. Журналист, принужденный писать о реально существующих людях, не может говорить всей правды, ибо тогда он не смог бы вообще работать: ему пришлось бы все время выступать в качестве ответчика на процессах за оскорбление личности»¹.

Это, разумеется, так; но документ действует еще безнаказанней и, без особого желания со своей стороны, хитрее. Он деликатен: видит и не видит, говорит и не говорит, знает все, но обсуждает только то, что мы в состоянии признать. А что не в состоянии — все равно направляет на нас как недопонятую правду и озадачивает. Более выгодную форму придумать трудно.

Способы, которыми он пробирается в литературу, также очень разнообразны. Первый, наиболее простой — прямая замена какой-нибудь художественной детали подлинной, всамделишной.

Это тот самый «нос», против которого восставал когда-то Чехов. Теперь он стал назойливо и не без успеха «прорывать полотна»; это было заметно уже в литературе 20-х и 30-х годов.

Например, в «Земле людей» Сент-Экзюпери, где идут лирико-философские картины, спокойное, чисто художественное повествование, и вдруг: «Анри Гийоме! Теперь я скажу несколько слов о тебе. Нет, нет, не бойся, это не будет то, чего бы ты не хотел», и пр. — обращение к другу! Совершенно реальному человеку, такому же реальному, как и сам Экзюпери и его читатель. Это действует ошеломляюще. Очевидно, что перед нами хорошо рассчитанный — пусть и интуицией — художественный толчок содержания, а не просто весточка приятелю, какими забавляются газетные и радиокорреспонденты. Это крупница новаторских завоеваний литературы, в этом смысле параллельных завоеваниям кино, но не таких, когда в фильмах итальянского неореализма стали заменять актеров подлинно подходящими людьми — это было обогащающе и важно, но все-таки в духе испытанного усвоения факта; у Сент-Экзюпери — его художественное раскрепощение: «нос»

¹ «За рубежом», 1965, 23-29 апр., № 17, с. 30.

врезали, а картина обогатилась. И Экзюпери в этом, конечно, не одинок. В русской советской литературе можно вспомнить множество примеров, скажем, «Родники Берендея» М. Пришвина.

Вполне логичным продолжением этого является другой путь, когда рассказ начинают строить уже исключительно из документов. Идея эта проста: это способ пеленгатора. Факты расставляются на большом расстоянии, но мысленно пересекаются в одной точке и нащупывают неизвестный центр. Хотя мы не видим в этом случае истину в лицо, присутствие ее становится явным, по крайней мере мы в ней уже уверены, и воображение подсказывает остальное. Часто так осуществляется восстановление не только лиц, но и человеческого смысла целых событий.

Дальше и смелее других пошло в этом направлении кино. Не потому, конечно, что перед каждым фильмом мы видим хронику; в художественном смысле это значит не больше, чем перед книгой прочесть газету. Важно то, что кино научилось составлять из своей газеты образ.

Способ тот же: документы «пеленгуют» правду, отпечатанную в них, но не исчерпанную ими. Классический пример дал Довженко в фильме о сражениях за Украину, где он впервые показал одно и то же место боя в кадрах нашей и немецкой кинохроники. На одной стороне был ландзер с закатанными рукавами и автоматом, профессионал, старавшийся даже криво усмехнуться в аппарат, как охотник, который вот-вот покажет, как нужно подстрелить дичь; на другой — лица наших солдат, убедившихся, что перед ними смерть, которую придется уничтожить. Впечатление вышло таким сильным, что в дальнейшем сопоставление этих материалов стало традицией; многое, например, было найдено с ее помощью в фильме «Великая Отечественная» С. Смирнова и Р. Кармена.

Следует признать, что литература поспевает за подобными достижениями неуверенно. Она не решается на обнаженность и контраст, постоянно что-то оговаривает и заполняет рассуждениями промежутки, которых просто не должно быть. И все-таки достижения ее в области документальных сопоставлений довольно заметны.

Одна такая работа была завершена, например, двумя чешскими журналистами, которые собрали и нашли связи между документами, касающимися интереснейшего и до сих пор не вполне проясненного события второй мировой войны — возмездия, которое пало на шефа гестапо и СД, гитлеровского «протектора Богемии и Моравии» Рейнхардта Гейдриха.

Потребность в этой книге ощущалась давно. Уже сама фотография Гейдриха — настоящий символ гитлеризма, и видя его лицо, холодное и плоское, как топор, понимаешь, что о нем нужно сообщать только факты: этот, с позволения сказать, образ будет верен себе и неожидан для нас каждой подробностью, и вымысел действительно бледнеет перед ним. Кто сумел подстеречь гитлеровского дракона, как был уничтожен шеф гестапо и СД, какие люди решились на это дело и смогли довести его до конца — все эти вопросы имеют не только исторический, но и глубокий человеческий интерес.

Книга воспроизводит скрытые связи, которые вели к этому событию, сплетение и борьбу политиков, часто не подозревавших о намерениях друг друга: как стальные ящеры, с невероятной беспощадностью и упрямством двигались они к своей цели, но достигали совсем не того результата, которого ждали. Она рассказывает и о судьбе двух чехов, которые стояли в центре сплетения этих интересов, ничего не зная и повинувшись лишь твердому внутреннему убеждению: палач чешского народа должен быть истреблен.

В «Репортаже...» Фучика также есть отпечаток этого события: «...По лицам надзирателей можно догадаться, что что-то случилось. А через несколько минут и более ясный признак: нас вызывают и выстраивают для отправки в Панкрац. Представьте, что у вас распухла голова от расспросов, на которые нельзя дать ответ». Позднее Фучику стало известно, что это был убит Гейдрих; он видел последним тех людей, которых новый гитлеровский наместник Франк наметил для массовых репрессий. «Их арестовали по какому-нибудь пустяковому поводу. Ничего серьезного они не знают, их не о чем спрашивать, а значит, они вполне годны для расправы. Сатирические стишки, которые один товарищ прочитал девяти другим, привели в тюрьму всех десяти-

рых за два месяца до покушения. Теперь их казнят — за... восхваление террористических актов». Но ответов на главные вопросы, связанные с этим делом, Фучик так и не узнал.

Их и не мог знать никто вплоть до последнего времени, пока не были собраны все документы. И не потому только, что большинство их не предназначалось для опубликования. Чешский критик В. Лауб в статье «Законы репортажа» заметил, что во всяком хорошем репортаже должен быть элемент сенсации, открытия чего-то сокровенного и что «Бомба для Гейдриха» этим действительно ценна. С этим нужно согласиться, документы правда новы и сенсационны — чего стоит только закрытая речь Гейдриха по прибытии в Прагу, где он изложил свой план «окончательного решения чешского вопроса». Но еще большее значение имеет, пожалуй, то, что все эти документы неизвестны и сенсационны в отношении друг к другу. История разворачивается на наших глазах так, как если бы ее кто-то действительно сверху подглядел, зная и видя то, чего не мог видеть никто из участников; словно и в самом деле ее сочинил какой-то современный Шекспир, которого давно ждут, и лишь не хватает документа, который бы прямо отпечатывал внутренний мир, чтобы драма была как будто готова. Впечатление, разумеется, обманчиво. Перед нами схема событий, люди только угадываются на ее скрещенных узлах; но схема все же настолько живая, что образ, почти художественный, уже виднеется среди ее очертаний.

Если не люди, то по крайней мере их точки зрения и следы, отпечатки намерений действуют здесь. Для Шелленберга Гейдрих — неуютное начальство, для Моравца и английской разведки — карта в международной игре, которая должна быть бита, для Канариса — соперник, для Яна Кубиша — враг, и т. д., и в то же время все перевязано, всякая сила, хотелось этого или нет, сыграла свою роль. Путь бомбы к Гейдриху был извилист; однако она все-таки сумела его достать, и из всего хода дела нам ясно, что по-другому и не могло быть, хотя цепь сплошных случайностей, неувязок и нарушений планов постоянно перемещала и переворачивала все в видимом беспорядке. Умение отпустить на

волю события и одновременно показать их внутренний закон — несомненная заслуга книги.

Любопытно, что после этого и фильм об убийстве Гейдриха — художественный, получивший приз на Московском фестивале, — воспринимается тоже как документ, еще один во всем этом деле: версия режиссера. Факт продолжает сохранять неисчерпаемость.

Сейчас лучшие книги, подобные «Бомбе для Гейдриха», составляются пока что по материалам минувшей войны в Чехословакии, Польше, в ГДР и у нас. По-видимому, так оно будет продолжаться. Но растет и документальная литература других «рядов» — дальних путешествий, профессий, поколений и т. п. Их человеческая ценность далеко не всегда возвышается над интересами темы, которая непосредственно вызвала их направление в печать. Чувствуется боязнь или неуверенность в том, стоит ли ставить в центр какой-нибудь действительной истории просто человека, как он есть. Может быть, лучше законы и правила их соблюдения? Или нужды производственного процесса? Моральные нормы? Разумеется, все это крайне необходимо. Но еще необходимее для читателя среди разных этих измерений сама человеческая личность, потому что, открывшись, она всегда добавит что-то новое и в его собственные способности.

В современности интерес к человеческой личности вырос настолько, что и сам писатель начал иногда с возмущением замечать, что его книгами интересуются меньше, чем его жизнью.

Повысился интерес к письмам, дневникам и т. п. При этом не обязательно к тем, что были написаны для печати. Внимание, подобное непрошеному любопытству, начало разыскивать где-то и другие, шероховатые, косноязычные «бумаги» и выносить их в литературу; они стали собирать множество читателей.

Отсюда появилось нечто уж совсем новое — вид литературы без писателя, собственно литература человеческого документа.

Ее стали пополнять все те подлинные свидетельства, которые заносились на бумагу без каких-то литературных намерений, но потом — вследствие разных непредусмотренных обстоятельств — получили распространение на правах художественных произведений. Их выход

в свет есть всякий раз несколько загадочное событие, так как никто не может с достоверностью утверждать, что создатели их — люди художественного таланта, это какое-то невольное искусство. Эти письма и дневники привлекают даже и не размышлениями, которых всегда ждали от их вольной формы, но возможностью поразмышлять самим — над человеком, которого застали за авторством врасплох, который не знал, что за ним будут следить, а если бы знал, то, может быть, пожелал бы представиться как-нибудь иначе. Но это и наделяет их особым качеством. Благодаря ему читатель спокойно видит тут в роли художника целое общество или жизнь, сотворившую и автора и документ.

Но поскольку эта литература создается без писателя, как удачное выражение момента, она не может приобрести направление или составить какое-либо целое. В случайностях остаются ее сила и слабость.

Этим она, между прочим, отличается и от многочисленных к ней приближений или подделок. К литературе человеческого документа следует, вероятно, относить только непреднамеренно всплывшие на поверхность «письмена», не имевшие художественной цели. В документе факт должен быть весом и художествен сам по себе. Это единственное, но неизбежное ограничение: попросту говоря, он должен быть действительно выдающимся. Недаром чаще всего литературой этого рода выступают письма и дневники участников Сопrotивления.

Тогда преодолевается также и различие, которое установил Аристотель: читая такие дневники и письма, каждый видит не только то, что было, но благодаря их выдающемуся человеческому содержанию и то, что *могло быть* с другими людьми, найди они какую-нибудь подобную дорогу. А если дорога ошибочна, еще настоятельнее пробуждается вопрос, чего *могло и не быть*, — для современности тоже чрезвычайно важная тема. История в этих обстоятельствах опять становится литературой и возвращает себе черты старинной «учительницы жизни».

Но предугадать, где и какого качества нужно поставить перед ней аппарат, чтобы сохранился снимок, можно лишь в очень редких случаях. Вряд ли поэтому следует ожидать закономерных и постоянных авторов человеческого документа.

Однако ее живость и непреднамеренность так велики, что ими возмещается все остальное. Литературные законы для нее не писаны и могут иметь обратную силу.

Интереснейший пример этого — «Дневник Нины Костериной», опубликованный «Новым миром». Эти записки читаются без пропусков: неподдельный, безыскусственный, но напряженный и точный документ времени. Он говорит косвенно, как художественное произведение, хотя и совсем не является таковым, больше, чем прямо сообщает Нина Костерина — школьница, дочь незаконно репрессированного человека, добровольная участница Великой Отечественной войны, где ей суждено было погибнуть. И он говорит, конечно, намного больше, чем язык, которым все это изложено. Это язык типовой, выглаженный, местами такой, как будто им сочинил всю историю «среднестатистический» писатель 30 — 40-х годов. Происходят очень серьезные вещи, но язык как будто этого не понимает. Противоречие между литературным, нейтральным, аккуратным, с особыми эпитетами для принятых типовых «характеров» слогом и настоящей жизнью этих людей, которая в дневнике постоянно выглядывает, производит неповторимое действие. Разные ученические разборы, оценки, которые даются характерам, всякие «папка» и «в сущности говоря» только усиливают впечатление искренности и правды, хотя заранее, если спросить — по литературной логике, — этому бы никто не поверил. Даже штампы придают документу свежесть: таковы счастливые преимущества этой литературы.

Здесь происходят важные превращения. Вынужденная внимательно рассмотреть этот штамп, или нелепую ошибку, или речевой сор — как говорил Достоевский, «они действительность, потому что они факты», — читательская мысль начинает разбирать их в связи с характером на новой глубине. Обнаруживается, что человеческая речь может далеко не совпадать с личностью, ее произносящей, совсем не потому, что личность эта хочет солгать, а по разным другим причинам: по недостатку сопротивления заранее составленным словам, из желания сказать то, что этой личности кажется более «правильным», чем ее внутреннее мнение, от неизбежного участия в ней голоса обстоятельств и т. д. В упомянутой книге «Штурм Берлина» (1948) есть, например,

воспоминания одного пожилого солдата, который рассказывает следующее: «С Великих Лук я воевал с двумя сынками-бойцами — Галкиным и Грушевым... Мы продвигались через Мальхов, Хейнерсдорф, Панков, а дальше уже различными «штрассами» и «плацами», которые я не стал запоминать. Сначала сынки все спрашивали меня: «Почему это, отец, большой город, а крыши черепичные и стены все голый кирпич, мрачные».

Они не понимали, почему у немцев такой стиль архитектуры, а я им объяснял, что стиль архитектуры зависит от характера народа: мрачный народ и мрачная у него архитектура».

Взятые сами по себе эти слова могли бы прозвучать как угрюмый шовинизм. И если бы они попали в современную художественную литературу о войне, бесспорно, еще не возвысившуюся до своего предмета, то можно было бы опасаться, что в ее в общем-то прямом контексте их иначе и нельзя было понять. Но факт, не забытый современным читателем, говорит ему связью характеров, положений и времени нечто иное, чем слова, кстати как будто включившие в себя настроение, стиль какой-то прочитанной публицистической статьи. В этом составе в них видно другое: душа человека, за спиной которого лежит в развалинах своя «архитектура» — деревни и города вместе с людьми — и который совсем не по желанию вступил на чужую землю, нагоняя разорившего его дом врага.

Стоит лишь вообразить себе исправление этих слов, все нарушится. Это общее свойство документальных образов: они не терпят улучшений. В фильме Ленинградской телевизионной студии «Солдат России», например, можно было наблюдать: бежит среди развалин ребенок — за кадром артистический крик: «Мама, мама!», о чем-то беседуют в траншее солдаты — и сценарист тут же предлагает «вариант», о чем идет разговор, и проч. К чему? Когда документ развил свой способ убеждения, нет ничего ошибочней, чем навязывать ему другой. Если он и нуждается в дополнении, то только фактами, которых недостает: где было дело, кто это, откуда, как жил раньше и т. п. Есть только одно ис-

ключение, но допускает его лишь сама жизнь: это когда сам писатель попадает в положение участника событий.

Цена такого союза факта и искусства слишком велика. Вернее, это даже не союз, а обратное поглощение: факт использует лучшую из возможностей, чтобы прорасти, — сознание художника, попавшего в исключительные обстоятельства жизни, как правило, тяжелые. Отчеты об этих столкновениях есть, пожалуй, высшая литература, куда врывается со своим значением документ. В недавнее время такими книгами стали дневники писателей, переживших заключение и оказавшихся свидетелями и «номера» в быте фашистских лагерей.

Но и тут существуют свои распределения. Разумеется, никакой критик не имеет права судить эти вещи с чисто художественной или объективно-содержательной стороны. Здесь его профессия обязана уступить иным критериям или таких материалов вообще не касаться. Но поскольку они все-таки публикуются, то есть рассчитаны их авторами на определенный отклик и суд, нельзя не видеть, что многое в их силе зависит от степени преодоления писателем тех «конечных» условий, о которых он рассказывает. Все освидетельствованные автором факты приобретают в такой преодоленности, если она есть, как ни странно, именно самостоятельное значение — человеческое, документальное, или, если ее нет, без остатка поглощаются настроениями гнева, отвращения, обвинения и призыва.

В советской литературе последнего времени примером книги, отличающейся высокой степенью преодоления собственных страданий и способностью обнажить самостоятельный человеческий смысл факта, может быть назван «Лес богов» Балиса Сруоги. В ней запрототолированы литовским писателем события, нравы и обитатели фашистского концентрационного лагеря Штутгоф.

Сруога пробыл в этом лагере два года, случайно спасся в момент отступления немцев и вскоре после войны, непоправимо надломленный, умер. Но перед этим он успел создать летопись исключительной уравновешенности и спокойствия, где сила его писательской мысли высказывалась в точной мере через объективные, самостоятельные человеческие факты.

Им был последовательно и без следа каких-либо колебаний в тексте решен, вероятно, центральный для пишущих такого рода книги вопрос — об авторе, как он себя видит: центром ли событий, собираемых для того, чтобы оценить силу его духа, испытаний, правильность позиций и пр., или дает волю разнообразной правде, которая всегда помимо него чем-то сама изнутри связана? Нигде в книге не проскользнул даже оттенок, что автор требует права, как мученик, обязательного внимания к его слову. Напротив, в этом, казалось, беспросветном мраке он выделил главное, что могло глубже затронуть и заинтересовать его читателей: продолжающуюся жизнь всех обитателей лагеря, у каждого свою, иногда уже до конца съеденную внутренней мертвечиной, как у охранников, но еще шевелящуюся («они сами не понимали: люди они или просто какое-то двуногое недоразумение. Нас они людьми не считали»), или сохраненную, даже развитую вопреки всему, как у прозванного «железным канцлером» поляка Августа Загорского и др.

Необычайный интерес к человеческой личности, буквально взламываемой обстоятельствами, определил способ рассказа этой книги. Мы найдем в ней истории и портреты штрафников, начальников блоков, уголовников, старост, санитаров, «библфоршеров», то есть упеченных нацистами в лагерь толкователей Библии, так называемых доходяг, людей самых разнообразных возрастов, профессий и убеждений, вплоть до бывших фашистских сановников: «Был даже один представитель верхушки национал-социалистической партии, приближенный Гитлера, редактор нацистского официоза «Ангриф». Фамилия его была Фей. Пятидесятилетний, высокий, широкоплечий мужчина, он не первый год шатался по лагерям. Лишения лагерной жизни немного надломили его. Фей был превосходным оратором, митинговым витией, славился громовым голосом, ясной дикцией, остроумием и ехидством. Демагогом он был классическим. С Гитлером Фей рассорился из-за отношения к Ватикану. Опальный редактор был озлоблен на Ватикан» и т. д. Все характеры обрисованы именно без желания припечатать их метким словом, а через их диковинную необычность, факт.

При этом, как писатель, Сруога не отказывается,

конечно, от суждений, не скрывает ни своих мнений, ни общей позиции. Но он спокойно разрушает то, что было в этой позиции абстрактного, пожелательно-слабого: при помощи столкновения ее с обнажаемым здесь же фактом, оголенным от начала и до конца, до уничтожения, ибо и «смерть теряет в лагере благородный ореол трагизма, утрачивает и свой лиризм», он добивается новой серьезности смысла.

Точку зрения Сруоги, которая позволила ему повернуть нам лицо лагеря неизвестной стороной, можно было бы определить как любопытство (почти научное) ко всем отклонениям от человеческого образа, сложившегося у него как писателя-гуманиста до поселения в блоке. Удивление человека, всю жизнь прошедшего среди книг, переводов, лекций и высоких мечтаний, к тому же — с детства — в кругу прочной семьи, оказалось, по-видимому, сильнее ужаса и больше всего повлияло на выбор его наблюдений. Он встретился лицом к лицу с существами до такой степени иными, что даже испуг, не говоря уже о других чувствах, не стал ниточкой, по которой они могли бы понять друг друга, потому что и понятие о том, чего нужно бояться, было у них абсолютно разным. Очевидная бесполезность языка и вообще какого бы то ни было общения при одновременном «приказании» существовать поставили его мозг в небывалое состояние и открыли его для наполнения фактами, достоверностями прежде и выше всего.

Этот интерес выглядит теперь для нас, помнящих, какой ценой он достался, тем более неподдельным и убедительным, что в нем все время сквозит какой-то невольный смех, возникающий, очевидно, за гранью страданий, от переполнения ими. Он постоянно прорывается из-под общей тяжести событий, но без тени помутившегося разума, идеи «сумасшедшего мира» или трагической гримасы. И этот смех не истеричный и не сатирический, не какой-либо вообще преобладающий, а — странно сказать — дружелюбно-беспристрастный: это нормальный, чисто бытовой человеческий юмор. Но он-то и дает, прилагаясь к лагерю, невероятные отблески.

Мера юмора оказалась самой точной, несмотря на всю свою неожиданность, для объединения фактов лагеря в одном связном рассказе. В другом объединяю-

щем начале часть их, наверное бы, выпала как несовместимая или исключительная, лишь «подтверждающая правило», но здесь осталась; и их внешняя несовместимость оставила для серьезного читателя глубокий источник размышления. Найдя его, Балис Сруога настойчиво избегал искушения писать «по мотивам» пережитого, не соглашаясь и с пожеланиями и предложениями, которые ему делались, даже когда они исходили от коллег-писателей, знакомых с замыслом «Леса богов». 3 октября 1946 года П. Цвирка писал ему: «Избранная вами тема — прекрасна. Я ее обдумал и думал о ней весь вечер... Пусть... в этом аду засверкает новая ромео-джульеттовская любовь, песнь к жизни!»¹

Так советовал П. Цвирка, и, очевидно, не он один, потому что художественные книги на материале лагерных событий и с идеей, о которой он говорил, появились вскоре вместе с фильмами во многих литературах послевоенного времени. Но посмотрим, что написал о любви Б. Сруога. Глава, где о ней говорится, называется «La donna e mobile», то есть — по установившемуся русскому переводу — «Сердце красавицы».

«Любовь в лагере была уделом сытых. Голодных и доходяг она почему-то не волновала. Кухоняые деятели, работавшие в больнице, вожди блоков, капо и шрайберы — сия почтенная публика составляла основной резерв, основной источник любовников. Они были сыты. Они были богаты. Они могли преподносить подарки.

Девушки, в свою очередь, также одаривали своих любовников. В руках прекрасного пола находились склады белья, прачечные. Если какой-нибудь поварили санитар, шрайбер или капо разгуливал в шелковых носках, в шелковой рубашке, новом шерстяном пуловере, было ясно, что он влюблен и — больше того — пользуется взаимностью; получает подарки... Любовные увлечения приносили выгоду и одной и другой стороне.

Письма обычно разносили специальные почтальоны, преимущественно русские, которые больше всех голодали и мужественнее других переносили наказания. В этом отношении с ними никто не мог сравниться.

¹ Рукописный архив Ин-та литовского языка и литературы АН Лит. ССР, I, 5782.

В лагере, возле женского барака, стоял огромный мусорный ящик. Вдруг откуда ни возьмись лезет в него какой-нибудь заключенный. Сядет и копается — ищет чего-нибудь поесть. Обыденное явление! Узники во всех мусорных ящиках искали себе пищу, грызли недогрызенные собаками кости.

Сидит он в мусорном ящике и роется, как курица в огороде — скреб-поскреб, скреб-поскреб.

Проходит минута, проходит другая. Появляется девушка с ведром и высыпает в ящик мусор. А в мусоре есть несколько любовных посланий. Столько же ей вручает и почтальон...» И прочее и прочее подобное.

Понятно, это не могло удовлетворить тех, кто ждал от известного писателя Сруоги чего-то художественного и возвышающего, того, чем он славился до водворения в Штутгоф. Не сразу было заметно то, что он умел и хотел делать теперь: находить нечто возвышающее во «тьме низких истин». Это свойство документальной литературы нелегко было сразу принять, но именно на нем настаивал Сруога.

Правота Сруоги подтвердилась, между прочим, другими воспоминаниями узников лагеря, появившимися на русском языке, — «Рапортом из Штутгофа» датчанина Мартина Нильсена, например. Притом подтвердилась она двояко: и прямым совпадением мнений, и некоторой разницей в манере описаний.

О том, какого рода мысли могли преобладать в голове заключенных, Нильсен (профессиональный политик) сообщил едва ли не то же самое, описывая прибытие датчан в Штутгоф: «Я согрешу против истины, если скажу, что мы не пали духом. Фактически мы совсем утратили способность мыслить и чувствовать. Остались лишь какие-то обрывки мыслей, которые время от времени шевелились в голове»¹. (И это свидетельство о положении датчан, а не заключенных «с востока», которые ежеминутно могли получить пулю в затылок, не то что посылки Красного Креста или копенгагенские газеты.) Но еще интереснее раскрывается в сопоставлении с Нильсеном сам метод Сруоги-документалиста.

Нильсен пишет, как можно судить, правдиво, как и Сруога, но с небольшим отличием в отношении к мате-

¹ Мартин Нильсен. Рапорт из Штутгофа. М., «Прогресс», 1966, с. 56.

риалу. Он говорит о том, что, как он понимает, он должен сказать. Для этого (то есть для того примерно, о чем говорил в письме Сруоге Цвирка) он и пишет книгу; он хочет свидетельствовать о том, что были чудовищные испытания и что люди в них выстояли. Эти факты он постарался запомнить, выбрать и сохранить.

«Во рту все пересохло. Губы покрылись коркой и потрескались. Со всех сторон доносятся стоны. Рядом со мной прерывисто дышит одна из девушек: «Воды, воды...» Если у кого-нибудь не выдержат нервы, то начнется паника...

Из темноты раздается спокойный голос:

— Товарищи! Я хочу сказать вам несколько слов. Нам трудно и, возможно, будет еще трудней, но самое главное сейчас — это держать себя в руках. Если начнется паника, мы погибли. Верно я говорю?

— Верно, верно! — раздаются со всех сторон голоса из темноты. Каждый делает над собой усилие, старается взять себя в руки. Это удастся... Поменяться местами со стоящими не так-то просто. И тем не менее мы меняемся — спокойно и дисциплинированно. Один встает и присоединяется к группе товарищей. Другой ложится на освободившееся место, и так меняются все до одного. Без истерики, без паники, а вокруг непроницаемый мрак вагона...»¹

Путь Сруоги был иным. В его книге, рассказывающей о не испытанных читателем ужасах, нет почти записей стонов, криков и переживаний — не только самого Сруоги, но и всех тех, кто попал в поле зрения автора. Нет также слов или действий, сопровождавших преодоление этих страданий, так внятно и подробно описанных у Нильсена. В «Лесе богов» подразумевается само собой, что крики должны быть, читатель слышит их и произнесенными, так же как подразумевается и преодоление. Дело в том, что все это, как ни странно сказать, в порядке вещей лагеря и потому — внешний факт, который может вообразить каждый. Когда Сруога описывает страдания — это значит, что произошло нечто исключительное, непредставимое и индивидуальное; при этом он заносит в свою хронику не исключительность страданий, не их степень (чем их измеришь,

¹ Мартин Нильсен. Рапорт из Штутгофа. М., «Прогресс», 1966, с. 47.

когда они перешли гестаповскую грань) и не степень мужества, а их неожиданно реальный, более богатый, чем воображение, поворот, с новой для читателя стороны обнажающий человека.

« — Сосчитай, мерзавец, еще раз!.. За такую подлость я тебя вместо девятого на тот свет отправлю!» (Это кричит начальник блока писарю, обнаружив вместо доложенных девяти восемь мертвецов из скончавшихся ночью и сваленных в угол барака).

«Правители блока завозились, как ошпаренные тараканы. Везде обыскали. Ни под кроватями, ни под чемоданами, ни под тюфяками мертвеца не нашли — сгинул. Ищут и ругаются, ругаются и ищут. Тем временем из уборной вылезло какое-то странное существо, похожее на человека. Может быть, когда-то оно и было человеком, кто его знает. Искривленное, сгорбленное, с торчащими ребрами, с отвислой челюстью, голое, с намалеванным на груди номером. Да, теперь оно, конечно, ничего общего с человеком не имело.

Увидев его, начальник блока съежился, как бульдог, готовый вцепиться жандарму в ляжку.

— Ах ты, кишка висельника, ты где шляешься, а? Где ты шляешься, остолоп? Свое место забыл?!

— Господин начальник блока, — застонал призрак, имевший самое отдаленное сходство с человеком, — у меня живот болит.

— Как болит?

— Болит, мочи нет. Я не вытерпел и пошел, извините... господин начальник...

— Ах ты, рыло! Ты еще рассуждать смеешь! Где твое место, отвечай! Марш на место! Живо!

— Прошу прощения, господин начальник, — продолжал стонать призрак, — сию минуту пойду...

И что вы думаете, пошел. Лег на цемент рядом с другими мертвецами, лег — и испустил дух».

Подобные сцены — это как раз то, чем возвышается фактическое свидетельство над литературой, и Сруога, видимо, хорошо это понимал. Они выше и трагедии, и комедии, и гнева, и сострадания, хотя и несут их в себе: они вообще лишены каких-либо пределов, которые могут очертить для них наши представления, и для безнаказанного распада палачей, и для человеческого терпения и внутреннего непонимания зла. Их глубина могла быть

лишь постоянным источником мысли, оттого что Сруога рассказывал не о том, что нужно было запомнить как пример, а о том, что трудно было понять и что не могло быть примером, но что все-таки было.

В это время крушения отвлеченных ценностей мысль Сруоги обращается к тому естественному и реальному, откуда эти ценности для него выростали: к своей семье, через нее к родным местам и дальше и глубже по стволу — к своей нации, своему народу.

«Я здесь заложник за наш народ, — пишет он жене по-немецки, так как на другом языке писать не разрешалось, — и сознание этой жертвы облегчает мне жизнь. Это высокая честь — быть заложником своего народа. Как раз здесь я научился ценить нашу тысячелетнюю культуру, культурные традиции нашего народа. Наш бедный, несчастный народ может гордиться своей тысячелетней культурой. У него есть свои особенные понятия о чести, мудрости, глупости, праве. Традиционные этические и эстетические понятия нашего народа стали моей мерой. Я горд тем, что являюсь заложником такой великой внутренней культуры»¹.

И это углубление не только не обособляет Сруогу от товарищей по несчастью, но дает ему родственное понимание других людей, представителей других наций, так как естественно — а не отвлеченно — подводит к еще более глубоким общечеловеческим ценностям. Ему открывается необходимость их разрастания для того, чтобы начальное родство получало все шире дополняющие друг друга черты. Тем ярче эти качества начинают видеться ему теперь в лагере, куда согнаны представители разных народов как раз для взаимопожирания и обращения в одно безнациональное полосатое стадо.

Он отмечает эти качества в мелочах произвольного поведения, например в отношении к побегу: джентльменскую ловкость англичан, хорошо подготовленные внезапности поляков, упорство и оборотистость русских. Пример: «Удрал как-то из лагеря один русский. Его поймали. Приволокли обратно. Поколотили.

¹ Рукописный архив Ин-та литовского языка и литературы АН Лит. ССР, 53 — 439, письмо от 14.1.1945.

— Как же ты, псина, через забор перебрался? — спросил у него Майер.

— Обыкновенно. Перелез у сторожевой будки — и все...

— Перелез через забор, заряженный электричеством? Врешь, голодранец!

— Не вру. Вот тут и перелез у самой вышки.

— Ну-ка, покажи, червивое отродье, как ты перелез под носом у часового. Не покажешь — пеняй на себя.

Русский показал. Он надел галоши, ловко перекатился, как кот, через забор и благополучно вернулся назад. Электричество на него никакого действия не оказало.

Начальство долго проклинало и беглеца и забор»...

Даже своих истязателей, немцев, Б. Сруога расчленил и двойственно показал не только в лицах, но в «родовых» их качествах, например, сентиментальности. Так, он отмечает, что жена начальника лагеря Гоппе, «как это было принято в Пруссии, была типичная наседка. Она не имела никакого понятия о том, что происходило в лагере и поборником какого чудовищного режима является ее супруг. Фрау Гоппе томили какие-то неясные предчувствия, но говорить о них вслух она не смела.

Летом 1944 года госпожа комендантша, в отсутствии мужа, сунет, бывало, что-нибудь заключенному и тяжело вздохнет.

— Вы, — всхлипнет, бывало, супруга Гоппе, — скоро будете свободны, но что будет с нами, майн готт!..

Остальные слова она проглатывала вместе с навернувшимися слезами».

В то же время в письме к жене Сруога так отзывается о сентиментальной и модной тогда немецкой песенке «Es geht alles vorüber» (которую, кстати, помянула в своем предсмертном дневнике и чешская героиня Сопротивления Мария Кудержикова): «Я благодарен невидимой меланхолической певице, только я понимаю ее не столь меланхолично. Все проходит... даже уже проходит наш (слово вычеркнуто лагерной цензурой. — П. П.) — глупейший в XX веке»¹.

¹ Рукописный архив Ин-та литовского языка и литературы АН Лит. ССР, 53 — 413, письмо от 27.II.1944.

Наибольшим разнообразием располагает тот вид документа, который можно литературой и не считать, но все-таки лучше к литературе причислить, потому что он возвращает ей достоинства обыкновенного устного рассказа, — телевизионный.

Это проясняется по мере того, как мы все лучше понимаем, что телевидение — не искусство, каким оно могло показаться в первый ослепляющий момент, а новое техническое средство — по-своему, конечно, грандиозное, — позволившее наконец передавать на расстояние изображение, как радио сумело передавать звук. Это значит, что его возможности определяются этим новым обстоятельством и вряд ли оно вносит разнообразие в виды искусств, как иной раз хочется утверждать. Оно может только то, что оно может: сделать видимым то, что происходит совсем в другом месте, позволяет зрительно присутствовать там, где нас нет.

Это замечательное достижение, но с точки зрения художественной оно не означает ничего больше, чем возможность доставлять искусство нам на дом, чтобы, не покидая кресла, мы могли посетить выставку, спектакль или концерт. Понятно, что и это великое благо, хотя бы потому, что не всякое зрелище могут увидеть все желающие, до многих из-за дальности никогда не добраться, и, кроме того, ручка переключения дает право выбора. Но отсюда вовсе не следует, что разные «телевизионные театры», «обозрения» и «огоньки» обогащают нас чем-либо новым принципиально, с телевизионной особенностью. Скорее, напротив, они закрывают разрисованными занавесками только что распахнутое окно. Его назначение как раз в том, чтобы разрушить стену расстояния, до сих пор безнадежно ограничивавшую наше зрение, а нам снова приближают что-то к едва образовавшемуся пролому: что-то разыгрывают в нем, отвлекают, занавешивают.

Говорить об этом, конечно, легче, чем научиться по-новому использовать новый инструмент. Мало-помалу это, однако, и происходит, когда на экране возникает шумящий за тысячу километров от нас футбольный матч, площадь далекого города, песенный фестиваль. Но трудно еще, видимо, отойти от разыгрываемых и подстроенных событий, тогда как очевидно, что телевизионная камера могла бы открыть абсолютно новый вид по-

лезного созерцания; когда-нибудь ее установят просто на улице чужой столицы, у далеких островов, в диком лесу или на освещенных глубинах моря. Никакие учебники и фильмы не смогли бы соперничать с этим в расширении кругозора.

А пока что немало дают и телевизионные рассказчики, использующие возможность вторжения на экран живого факта и документа жизни.

Писатель здесь и в самом деле занимается тем, с чего начинал его предок, разносивший дивные истории; только вместо пастухов у костра или любопытных царей его слушают скептические представители тысяч современных специальностей. И он обладает, кажется, соответствующей возможностью убедить их. Он может заполнить чем угодно свой рассказ, показать фотографию, киноленту, газетную страницу, пригласить эксперта, который докажет решающую мелочь, или нажать кнопку и вызвать лицо свидетеля совсем в другом городе. (Процесс доказательств, как можно заметить, все больше становится в таких передачах и в документальной литературе частью художественного содержания, оттесняя выдуманный детектив. Поиски истины становятся интересней «разгадывания».)

Но есть и разница. В отличие от этого предка и к счастью для себя, телевизионный рассказчик не может слышать всех криков одобрения, подбадриваний или недовольства. В какой-то мере их заменяют ему лица редакторов и режиссера, но при всем к ним уважении он понимает, что они не могут представлять всех невидимых глаз этого обступившего его цивилизованного леса. Поэтому телевизионный рассказчик должен обладать совсем особым воображением, которого не нужно было иметь прежним. В своем роде это должен быть новый талант. У нас в Москве его бесспорно обнаружил С. Смирнов, сумевший преодолеть барьер телевизионного экрана и заговорить, как в комнате со знакомыми людьми. Но телевизионная литература только еще пробует свои дороги; может быть, писатели сумеют вернуться и к вымыслу, сказке или к импровизации, сократовским спорам, как на древней площади. В конце концов, важна не форма, и документ лишний раз доказывает это.

* * *

Итак, отличие нашего времени в истории документа, если сказать об этом в нескольких словах, состоит, очевидно, в том, что документ получил самостоятельное эстетическое значение. В этом следует видеть нечто новое, а не в различных способах усвоения факта, которое было всегда. Усвоение факта для литературы никогда не было проблемой: факт был и, наверное, будет ее главным источником питания. Но теперь этот источник стал ценен для нас и сам по себе. Геликон пробился к нам, минуя муз, пусть и за счет трещин в земной коре; воспользоваться им, по-видимому, необходимо.

Остается только вопрос об отношении документального образа к старому, вымышленному. Принципиальной вражды между ними, это ясно, нет и быть не может. Но художественной литературе придется, вероятно, сделать новое усилие, чтобы подтвердить свое господствующее положение и превосходство. Ей нужно будет снять накопившуюся незаметно риторику, на этот раз в виде утешительного мастерства, быть может, пожертвовать достигнутой высокой убедительностью ради новой правды, такой правды, которую бы человек не просто почитал, но, как раньше это было, реально от нее зависел. В этих необходимых переменах нет ничего опасного; их переживала художественная литература и прежде и снова становилась повелительницей умов. Тем более что, как сказал один современный критик, сумма документов — есть предел, в который они упираются; а литературе, умеющей взглянуть на все изнутри, такой предел не заказан. Но на этот раз она, как мы можем предположить, хотя и возобладает, документальная стихия вряд ли покорится ей целиком и не обратится снова в молчаливый материал. Скорее документальный образ останется как нечто ей параллельное и развивающее свои особые достоинства.

К ПОНЯТИЮ ГЕНИЯ

В наши дни развилось одно явление, которое стоило бы получше изучить; особенно тем, кто ожидает чего-то от современного искусства.

Это — гений без гения, но обладающий всеми признаками гениальности и умеющий заставить считать себя гением. Должно быть, это звучит как парадокс, но, к сожалению, он вполне реален, и с ним приходится считаться не только на бумаге.

Сам этот тип пришел к нам из столь часто поминаемых теперь 20-х годов. Раньше он не был так заметен, то есть существовал, но был не выявлен и только с того времени, можно сказать, расцвел. Своих первых наблюдателей он поразил вот каким свойством: полнейшим нежеланием считаться с чем бы то ни было, пока обстоятельства не приспособятся к нему, — то есть совершенным как будто бескорыстием и терпеливым, ожесточенным ожиданием славы. Он требовал ответить всего лишь на один вопрос: гениально ли то, что он делает, а если нет и есть сомнения, пусть ему их изложат и скажут почему.

И надо сказать, что этот оборот был замечательным изобретением. Он приводил в замешательство, и к нему не сразу удавалось подобрать ответ. Пока собравшиеся соображали и наконец спохватывались, что не этот бы вопрос подобало ставить художнику, а совсем другой, именно: можно ли найти в нем новую и просветляющую правду, — пока длилось их смущенное недоумение, было уже, как правило, поздно. Гений успевал организовать несколько скандалов и раскататься, заявив, что это он

только так, по молодости, шутил, а теперь хочет быть серьезным и т. д. и т. п., и имя его быстро обрастало слухами о мучительной сложности и о трагических исканиях души.

Против этого не было тогда найдено — да и до сих пор не существует — достаточного противоядия. Наоборот, гению обычно удавалось сделать так, что его начинали судить «по законам, им самим поставленным», то есть обсуждать не существо малоприятных его созданий, а вопрос — гений он или нет; образовывались партии «гения» и «не гения», где находили себе выход многие темпераменты (что можно было, понятно, предусмотреть); и в довершение всего оказывалось, что в отстаивании своего права гений готов был действительно пойти на отчаянные лишения и даже мученичество, так что и критика по отношению к нему начинала словно бы отдавать кощунством («травля»). С этого момента он становился неприкасаемым и, прихватив двух-трех единомышленников, твердо всходил на Олимп.

Чтобы представить себе действие этого типа, стоит припомнить какой-нибудь сохранившийся его след, например, бунинский портрет Хлебникова. Можно не согласиться с ним, но дело здесь не в личности.

«Хлебникова, — вспоминает Бунин — имя которого было Виктор, хотя он переименовал его на какого-то Велимира, я иногда встречал... Это был довольно мрачный малый, не то хмельной, не то притворявшийся хмельным... Элементарные залежи какого-то дикого художественного таланта были у него. Он слыл известным футуристом, кроме того, и сумасшедшим. Однако был ли впрямь сумасшедший? Нормальным он, конечно, никак не был, но все же играл роль сумасшедшего, спекулировал своим сумасшествием.

...Когда Хлебников умер, о нем в Москве писали без конца, читали лекции, называли его гением. На одном собрании, посвященном памяти Хлебникова, его друг П. читал о нем свои воспоминания. Он говорил, что давно считал Хлебникова величайшим человеком, давно собирался с ним познакомиться, поближе узнать его великую душу, помочь ему материально; Хлебников «благодаря своей житейской беспечности» крайне нуждался. Увы, все попытки сблизиться с Хлебниковым оказались тщетны; «Хлебников был неприступен». Но вот однажды П.

удалось-таки вызвать Хлебникова по телефону. «Я стал звать его к себе, Хлебников ответил, что придет, но только попозднее, так как сейчас он блуждает среди гор, в вечных снегах, между Лубянской и Никольской. А затем слышу стук в дверь, открываю и вижу: «Хлебников!»

У П., говорится далее, Хлебников поселился на письменном столе, перетаскив туда подушки; там он писал свои «Доски Судьбы» с «мистическим числом 317», но был удален хозяйкой. Тогда... «его приютил у себя какой-то лабазник, который чрезвычайно заинтересовался «Досками Судьбы». Прожив у него недели две, Хлебников стал говорить, что ему для этой книги необходимо побывать в астраханских степях... Через некоторое время из Астрахани получилось письмо от какой-то женщины, которая умоляла П. немедленно приехать за Хлебниковым: иначе, писала она, Хлебников погибнет. П., разумеется, полетел в Астрахань с первым же поездом. Приехав туда ночью, нашел Хлебникова, и тот тотчас повел его за город, в степь, а в степи стал говорить, что ему «удалось снести со всеми 317-ю Председателями», что это великая важность для всего мира, и так ударил П. кулаком в голову, что поверг его в обморок. Придя в себя, П. с трудом побрел в город. Здесь он после долгих поисков, уже совсем поздней ночью, нашел Хлебникова в каком-то кафе. Увидев П., Хлебников опять бросился на него с кулаками: «Негодяй! Как ты смел воскреснуть! Ты должен был умереть! Я ведь уже снесся по всемирному радио со всеми Председателями и избран ими Председателем Земного Шара!» С тех пор отношения между нами испортились и мы разошлись, говорил П.»

Веселая сценка. Предположим, что она — анекдот, и к тому же злобный. Но: не напоминает ли нам обращение Хлебникова с П. каких-то других, более широких отношений? Не видна ли здесь, говоря последним словом, модель для многих будущих выступлений гениев в аудиториях XX века?

Отлично, например, это спокойствие, угрюмая уверенность, что ему обязаны помогать, доходящая до истерии; умение вовремя «хватить по голове» — и правильно, как же иначе: раз позволяешь, получай и знай, что это посещение бога, дар. Чудесно также «нормальным он, конечно, никак не был... Однако был ли впрямь сумасшедший?».

Что гений обязан косить умом, кажется, ни у кого уже сомнений не вызывает, так прочно это с той поры распространилось: в каких только романах не расхаживал этот одинокий чудак, которого мерзкие мещане все норовят упечь в сумасшедший дом, а он только тихо и беспомощно улыбается (недавний вариант: «Герцог» Сола Беллоу, внимательно изучавшийся критикой, в том числе и нашей). При этом ничуть как будто и не предполагается, что эта сумасшедшинка может иметь другую, куда более интересную струну: стойкое и целенаправленное использование или, вернее, исполнение беспомощности — в уверенности, что ей рано или поздно будут, как зачарованные, помогать, иначе — серьезную и смело рассчитанную игру, в которой можно и проиграть, если попадешь на достаточно трезвых людей, но можно и выиграть все, добравшись до какого-нибудь центра массовой информации, — и тогда уже не выпускать его, пропагандируя себя и себе подобных до полного зачумления.

А эта его свирепость, которую тоже настойчиво преподносили нам как ощущение великого призвания.

Еще С. Моэм нарисовал в 20-х годах гения, который, как непостижимый тигр, пожирал своих близких и затем уходил, одинокий и непонятый, творить («Луна и шестипенсовик»). Книга была принята совершенно всерьез, хотя ничем, кроме невменяемости героя, не выделялась: ни он не понимает, что с ним такое, ни мы не вправе этого спросить, если не хотим попасть в разряд тупиц; гениален, и все. Почему-то читатель должен был вместе с авторами этого и других подобных произведений (кстати, очень именитыми) обсуждать другой вопрос — например, следует ли видеть в этом проблему культуры или социальную трагедию.

Или в кино. Разве не глядит на нас оттуда то же лицо, заморожившее как будто и выдающихся режиссеров, например, Бергмана, фильм которого так и называется «Лицо». Линия та же: нам показывают не то, чем же гений гениален, а его ужасные терзания среди почему-то обязанных почитать его «мещан». Этим несчастных — в сущности, не менее простодушных людей, чем бунинский П., — гений потрошит, как чучела, иногда сарказмами, иногда, если удастся, в прямом смысле. Вам хочется стащить наглеца с экрана; но не тут-то было. Ре-

жиссер скорбно-значительно намекает на его глубокое, необъяснимое право, давящий дар, которого гений и сам боится, ничего не может с ним поделаться. В одной из сцен вы застаете гения в слезах. Он страдает, что причинил столько зла людям, но иначе нельзя. Он вдруг бьет кулаком о какой-либо твердый предмет, показывается кровь, лицо его искривляется в греческую маску; женщина, сидящая рядом, судорожно целует ему руки (или ноги), но гений безутешен. Он встает и, шатаясь, идет вдаль, сквозь этот постыдный, неблагодарный мир, и пр. и пр.

Похоже, что арсенал его приемов неистощим. Если, например, его выходки становятся дикими даже для единомышленников, вам дают понять, что он вытворяет их от застенчивости, ранимой души, и говорить об этом — значит грубо топтать его сердце, расположенное слева. Если вы решитесь сказать, что излишества его отвратительны, последует ответ: «Таков мир! Я только сообщаю, что вижу, даю диагноз и бужу застоявшуюся совесть» — и пр. и пр.

Но все-таки один выход стал обнаруживаться тут помимо воли, сам собой. Дело в том, что многие из этих приемов обратились в трафарет, с ними уже пообвыклись и перестали принимать их с той готовностью, которой они требуют. Безотчетно, не обязательно формулируя, но уже зная приблизительно, в какой набор они входят.

Так, безусловно, стало понятнее, что «хотите вы или не хотите, нравится вам или не нравится, но этого уже выбросить из искусства XX века нельзя», — совершенно геростратовское рассуждение. От частого употребления, когда-то безошибочно действовавшего, оно потеряло ошарашивающую способность. Мало ли чем, в самом деле, можно заставить себя запомнить — по способу «так вот же вам». Американец, забравшийся на башню, чтобы стрелять в прохожих из ружья с оптическим прицелом, тоже объяснил (он был совершенно вменяем), что стрелял от равнодушия к нему толпы и должен был обратить на себя внимание. После чего и было доказано, что он теперь тоже факт, который «не обойти». Как-то стало в последнее время яснее, что заставить говорить о себе — пусть хоть целый мир, современные средства которого это позволяют, — еще не значит превратиться

в художника, какие бы упорство и изобретательность ни были на этом пути употреблены и сколько бы «препятствий» ни было разрушено.

Точно так же и другой прием — с забеганием вперед или так называемым «открытием новых изобразительных средств» (чем читатель или зритель должен был восхищаться вместо произведений). Убеждать им тоже стало куда труднее, хотя еще недавно, кажется, действовал он неотразимо. То есть подойдет, бывало, какой-нибудь писатель или художник к новой мысли, и будто начнет уже складываться для нее нужный язык, как вдруг перед ним — незнакомец. Смущенно улыбаясь, говорит: «А я уже здесь. Открыл новые приемы — давно еще. Не хотите ли. Очень удобно: мы пойдем дальше вместе, ведь мы оба гении, не так ли?..»

Что делать? Если он согласится скрепя сердце, раздастся дружный хор сирен: «Он с нами, и он гений!» Можно не сомневаться, что талант его — и в самостоятельности, и в подлинности — погиб. Если откажется, тот же хор объявит его провинциалом, далеким от «блистательных открытий века», невеждой или глухим завистником.

Еще Хемингуэй классически рассорился на этом пути с Гертрудой Стайн. Но все же следы ее ворожбы сказались каким-то оцепенением в его стиле, двигавшемся словно под гипнозом ритма и повтора. С тайным злорадством отметили потом это многие его пародисты. Стряхнуть с себя наваждение ему, видимо, так до конца и не удалось. Но сам опыт этого общения вышел достаточно подозрительным; относиться к нему стали осторожнее.

Вместе с ним потускнел и следующий родственный ему прием — присоединение.

Ведется, скажем, какой-нибудь список бесспорных имен, и вдруг в конце или как-нибудь в середине является еще одно или два. Невзначай, как бы сами собой разумеющиеся, давно, мол, пребывающие в этом ряду. «Все великие новаторы музыкальной мысли, подобные Берлиозу, Вагнеру, Мусоргскому и Шонбергу...», или: «в наше время проповедники пошлости уже не решаются открыто выступать против искусства Гольбейна и Рубенса, Рафаэля и Пикассо», или: «художественный мир Брехта отличен от шекспировского, в нем...» и пр. Позвольте, откуда Шонберг, почему Пикассо? А ни поче-

му — просто «тоже». «Это признает весь мир!» Попробуйте проверить, что это за «весь мир»; мгновенно начнут обрисовываться очертания того же знакомого типа.

Несмотря на крайнюю простоту этого приема, действие его все еще остается в силе. Никто не станет ведь возражать всякий раз по пустякам из-за каких-то безответственных упоминаний: но когда они выполнят свою задачу, спор пойдет уже о другом, не с той опасной для соискателей точки, которую удалось пройти, а о воображаемых отличиях и сходствах их с действительными новаторами, что и требовалось доказать.

Тем более что присоединиться можно не только к именам, но к чему угодно уже известному, например, к событию, поразившему мир, которому гений посвятит свое создание или прямо трагически выразит его какой-нибудь искромсанной дрянью, подчеркнув смятение души, — кто осмелится отбросить? Людям в момент печали не до того; отвергнуть загадочное сочувствие было бы и невежливо. А когда обнаружится глумление, не всякий — далеко нет! — решится признать обман; да и зачем, в самом деле? Лучше уж обойти его стороной, тем более что гений, как выясняется, перешел уже в другой «период».

Хотя с течением времени снобизм и этого стиля обнажается острее. Сначала, когда все было ново в авангарде, еще можно было смеяться вместе с друзьями над раскрытыми ртами непосвященных, как об этом хорошо рассказывает в своих записках Стравинский: «Из Неаполя я вернулся в Рим и провел чудесную неделю у лорда Барнерза. После этого надо было возвращаться в Швейцарию, и я никогда не забуду приключения, которое случилось со мной на границе в Кьяссо. Я вез с собой свой портрет, незадолго до того нарисованный Пикассо. Когда военные власти стали осматривать мой багаж, они наткнулись на этот рисунок и ни за что не хотели его пропустить. Меня спросили, что это такое, и, когда я сказал, что это мой портрет, нарисованный одним очень известным художником, мне не поверили. «Это не портрет, а план», — сказали они. «Да, это план моего лица, а не чего-либо другого», — уверял я. Однако убедить этих господ мне так и не удалось. Все эти пререкания отняли много времени, я опоздал на свой поезд, и мне пришлось остаться в Кьяссо до следующего утра. Что

же касается моего портрета, то пришлось отослать его в Британское посольство в Риме на имя лорда Барнерза, который впоследствии переправил мне его в Париж дипломатической почтой».

Тут чем далее, тем чаще возникало сомнение: а что, быть может, эти полицейские не такие уж были и идиоты — «эти люди» среди немислимых маэстро. Портрет-то ведь и правда был не лицо, а «план», чертеж лица, да еще такой, что при всем глубоком почтении к оригиналу угадать его было невозможно; может быть, их недоумение давало и повод как-то разнообразнее судить о самом этом черчении... Но допустить такую мысль значило бы опуститься — извините — до «первобытной наивности», незнакомой с открытиями века, и т. д.

В той же книге воспоминаний (заимствовавшей заглавие, как большинство сочинений авангардистов, из каких-либо прежних произведений) «Хроника моей жизни»¹ Стравинский совершенно спокойно называет Н. А. Римского-Корсакова «бедный мой учитель», говорит о том, что вся школа, им воспитанная, была «национально-этнографической эстетикой» и т. п. Стоит только вообразить себе: этнография — это «Сказание о граде Китеже», а колченогая «Свадебка» — не этнография (на самом деле едва ли не худшая из этнографии, потому что экзотическая, то есть разглядывающая народ как диковинку для упражнений «современного стиля»). И все это сопровождается еще предисловиями в духе: «как Вы правы, дорогой метр, но извините нас, мы тоже, по мере сил...»

Между тем те самые круги, которые когда-то поощряли метра в его иронических опытах над музыкой, вдруг теперь грустно и как-то непричастно начинают писать, что, пожалуй, Стравинский был слишком экспериментален, что современные оркестры «крайне неохотно» включают его в свой репертуар и т. п.² Любопытно, каково было ему это от них выслушивать.

И наконец, — идея клоуна. Она необходима для направления мысли, о котором идет речь, больше, чем что

¹ У Н. А. Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни». На французском языке, с которого переведена книга Стравинского, оба названия звучат одинаково.

² См., например, статью Гарольда С. Шонберга, напечатанную в «Нью-Йорк тайме».

бы то ни было. Потому что она единственная позволяет, так сказать, законно не иметь лица, заменив его серией масок; что там, под ними, — должно мерещиться чем-то одиноким, добровольно взявшим на себя страдание («смейся, паяц»).

Дергунчик с искусственной улыбкой, умеющий страшно хохотать, если почувствует, что аудитория к этому готова, или плакать, размазывая краски по щекам, но всегда с тревожным, остановившимся взглядом — есть настоящий символ этого направления. Он улавливает внешность, меняет личины; предлагает эстетическое оправдание и форму для последовательного отрицания и кочевряжества. В какой бы роли он ни выступал, к какой бы «концепции» ни присоединялся, основная его задача остается везде одинаковой: сообщить ощущение, что мир — это цирк. Кругом обыватель, способный только плодиться и есть; он топчет своих же мыслителей; но ты, которому я подмигиваю, ты единственный, случайно попавший рядом с этим боровом справа, мы-то с тобой понимаем друг друга... «Боров» при этом должен чувствовать то же самое.

Победное шествие этого рода паяца сквозь все искусство авангардистов XX века, во всех возможных видах и жанрах, от музыки и театра до стихов, балета и кино, еще ждет своей монографии. Восстановленное вместе, оно хорошо показало бы бесплодие и чистую разрушительность всего этого ожесточения, ничуть не лучшего и тогда, когда клоун, уловив недоверчивость, спешит натянуть на себя народный костюм скомороха.

Но, не ожидая такой критики, большие художники нашего столетия сами восстали против него. Одни — покаянно и «теоретически», как в «Докторе Фаустусе» Томас Манн; другие — собственной насмешливостью уничтожая «иронию гениев», как в «Мастере и Маргарите» Булгаков.

Но есть, правда, приемы чрезвычайно стойкие, которым до самовыявления еще очень далеко. Это, собственно, и не приемы уже, а целые переживания или настроения, под защиту которых может укрыться едва ли не любой из гениев, чуть только заинтересуются его подлинностью, да так, что в ответ заинтересовавшимся ничего не останется, как замолчать,

Эти настроения-легенды поддерживаются ревнивей других, и касаться их, особенно в общем (как ни странно) выражении, можно лишь с большой осмотрительностью. Одна, пожалуй, центральная из них, называется — гонимые.

Рисуется она так.

В мерцающей тиши кабинета, вдали от тупой, занятой обжорством и самоварами толпы, художник (или ученый) совершает свой одинокий подвиг, для их же блага. Его не понимают, травят, смеются, тычут пальцами, требуют отчета. Но он все равно не сдается, хрупкий, с бородой и подслеповатый (следует описание примет, которые по настроению автора должны указывать, какие именно жертвы гуляют незамеченными среди нас).

Распространяется эта легенда чаще всего беллетристикой, то есть литературой летучих вопросов, почти всегда увлекательной и полезной, но и показательной для всех подобных заданий.

Раскроем, например, повесть двух авторов, раньше и лучше других умеющих схватить атмосферу идей, — «Трудно быть богом» братьев Стругацких.

«Бог», как нетрудно догадаться, это не бог, а современный молодой гений, на этот раз ученый — по имени Румата. Он, собственно, даже из будущего (повесть фантастическая), откуда послал его Институт экспериментальной истории в одну из одичалых стран прошлого, так сказать, в типическое «средневековье».

Задача его, кажется, ограничена, и руководство Института обнаружило известное благоразумие, запретив ему вмешиваться силой в дела убогих лупоглазых мещан. Но эти последние, естественно, делают все, чтобы загнать и затравить гения, не дать ему провести над собой эксперимент.

И вот, насмотревшись на бессмысленное обжорство, занятия любовью и непрерывное отвратительное гоготание невежд, Румата не выдерживает. Он выхватывает меч, этакий светлый Дюрандаль, и врубается в толщу тупиц. Сцена прорубания передана скупой, но впечатляюще: «Сначала растерялись, не знали, где его искать, но потом увидели... — Он замялся. (Это его друг объясняет потом, как все произошло. — П. П.) — Словом, видно было, где он шел.

Пашка замолчал и стал кидать ягоды в рот одну за другой.

— Ну? — тихонько сказала Анка.

— Пришли во дворец... Там его и нашли.

— Как?

— Ну... Он спал. И все вокруг... тоже... лежали».

Иначе говоря, от тех, кто не понял светлых помыслов Руматы, осталось одно крошево. Р. Нудельман в послесловии по этому поводу написал: «Когда Румата Эсторский выходит в свой последний кровавый путь, мы испытываем... облегчение... Фантастика Стругацких в произведениях, предлагаемых сейчас читателю, достигает высшего уровня — становится философской».

Не затрагивая философской стороны этих описаний, отметим одно: интересную степень ожесточения экспериментатора по отношению к «толпе». Она передана действительно очень правдиво и, без сомнения, типически. Вопрос о гонимости среди таких страниц открывается обычно глубже предполагаемого.

В другой повести тех же братьев «Хищные вещи века» речь заходит и о литературе. В новой фантастической стране (где живут, впрочем, такие же тупицы, только цивилизованные) разъезжает фургон-магазин; там продаются среди прочего и книги, но они уже никого не интересуют.

«Я увидел книги. Здесь были великолепные книги. Был Отрогов с такими иллюстрациями, о каких я никогда и не слышал. Была «Перемена мечты» с предисловием Сарагона, Был трехтомник Вальтера Минца с перепиской...» (имена, понятно, условные), «Я схватил Минца, зажал два тома под мышкой и раскрыл третий. Никогда в жизни не видел полного Минца. Там были даже письма из эмиграции... Сколько с меня?» — воззвал я».

Но тут является роковая мешанка; она пришла за банкой «датских пикулей», которую просила ей оставить. Шофер-продавец, впервые нашедший себе сочувствующего в герое, посылает ее ко всем чертям

Завязывается сцена, где оба сдерживаются ценой величайших усилий.

«Я крепко взял шофера за локоть. Каменная мышца под моими пальцами обмякла.

— Наглец, — сказала дама величественно и удалилась... Я отпустил руку шофера.

— Надо стрелять, — сказал он вдруг. — Давить их надо, а не книжечки им развозить. — Он обернулся ко мне. Глаза у него были измученные».

Каков Кирджали? И это еще мелочь в общем потоке модных понятий о правах «гениальной мысли», о ее мучениях среди бессмысленных стад, «грязи и пошлости», которые ей приходится выносить — будто бы полностью бессребренной — рядом с «датскими пикулями» обывателя.

Поневоле возвращается в современное обсуждение вопрос, не были ли представители этого типа «гонимой» гениальности, наоборот, самыми свирепыми гонителями тех самых «этнографических старичков», которые приводили когда-то к влиятельным людям разные юные дарования и на слова: «А что, хорошую музыку пишет этот мальчик?» — отвечали: «Отвратительную, но в этом будущее». То есть не следует ли рассмотреть еще раз первую половину их старонаивных определений, так как благородство их имело исторически последствия самые разнообразные.

Тем более что парадокс гонимости обнаружил странную неотделимость от новых гениев. Почему-то, добившись безответственности, которая прежним и не снилась, они никак не пожелали с гонимостью расстаться; она оказалась для них необходимее любых признаний.

Так говорят, что одна великая знаменитость в современной живописи любит теперь приглашать к себе врагов и беседовать с ними — скромный, печальный и близкий (как только слезы еще позволяют писать об этом), — еще бы не приглашать ему их и выслушивать что угодно: лишь бы были враги. Значит, «задел», уцепил-таки мещанина — ага, толстый, вот он и пошел, как налим на крючок, а сорвется один — тут же разинут рты другие. Естественно, он дает им интервью или, наоборот, еще лучше — прячется, «уходит от толпы» (на яхте, разумеется) с другом, одиноким поэтом-вещуном с детскими глазами и амулетом в лапах.

Толпа же, как и предполагается, не дремлет. Зрелище только что укрывшихся на ее глазах в ковчег возбуждает мысль об элите. Именно не у выдающихся умов возникает такая идея (и тут легенда), а в интеллектуа-

лизированной толпе. Туда, за ними, в сопричастность, куда принимают «не всех», устремляются теперь эти все, расталкивая друг друга и образуя тот странный состав, которым питается гений: множество «избранных». Массовая, раздробленная, как планктон, элита, готовая, однако, издать, если нужно, соединенный клич; это она поддерживает совершенно особенную атмосферу, неизвестную по прежним временам и так же мало изученную, как и сам тип нового гения, где мысль о принадлежности, обособленности, касте, как будто преодоленная, вдруг распространяется «по рядам». Все члены охваченной ею общины могут считать себя избранными, презирая «мещан», то есть друг друга; с другой стороны, каждому дана надежда, что вскоре это болото убедится, кого оно смело не замечать. Как ответила одна маленькая, очень хорошенькая девушка, пишущая стихи, своему знакомому на улице в Москве: «Что ж не заходишь?» — «А чего заходить-то?.. Вот прославлюсь — приду». По картине в воображении: на пороге, молча, «...вот так-то вот».

Короче, мы нуждаемся во всей этой области в некотором отрезвлении и оздоровлении понятий. Гений, живущий устройством периодических скандалов, протестов, отказов и творящий свои опусы лишь как точки приложения всей этой кутерьмы, так как обычно выясняется, что их никто не читает и для себя не рассматривает, но все попадают в движение спора, этот тип, превративший гениальность из просветляющего начала в общественное амплуа и модель поведения, переживает сейчас кризис. Многолетние приемы его пообносились и стали чересчур явными, новых пока не удается изобрести.

Может быть, что касается нашего искусства, тут сказывается и пробуждение традиции. Все-таки издавна не любят у нас самозванцев. То есть покрасоваться им дают и даже будто бы поддаются, приглашая, «покажи, что можешь». Но уж когда показал и высказался до последнего слова, так что уже ссылаться на искаженные намерения можно лишь при полной потере памяти, тогда наступает не совсем приятный для него час, особенно хорошо описанный в летописях Смутного времени.

Интересно, что само слово что как будто не встречается в других европейских языках. Самозванец, то

есть тот, кто сам себя назвал. Видно, что рано или поздно должно наступить время других названий.

Правда, что и к старой скромности возвращаться нельзя. Хороша она, но не без ее же помощи последующие гении успешно третировали ее и объявляли перевороты, которых хватало ровно на то, чтобы, как говорил у Островского Наркис, «по крайности, я сладко пожил», а после — уж что бы про них ни писали — трын-трава: настолько и рассчитывали.

Прежнему складу таланта необходимы какие-то новые черты, чтобы донести его подлинность до современных технических средств. Хотя назвать эту проблему, конечно, несравнимо легче, чем с нею справиться.

ФАНТОМЫ ЧЕЛОВЕК БУРЖУАЗНОГО МИРА В РОМАНАХ ГРЭМА ГРИНА

«Этот Грэм Грин — что Вы о нем думаете?» С таким вопросом обратился к своему собеседнику Гарнеру профессор Пэдли. Разговор их, взятый нами из современного английского романа, вероятно, мог произойти и в жизни.

«Гарнер на мгновение остановился. Он старался выбрать одну из нескольких мыслей, зашевелившихся в голове, — тривиальный стиль, религиозность, незнание людей и обстоятельств...

— То, о чем пишет Грин, — просто ни с кем не случается, не правда ли? Ужас в публичной уборной, духовные кризисы в разных других неподходящих местах — это уж слишком.

— Слишком, — сказал профессор Пэдли. — Мы цивилизованные люди, вот что я скажу, и в человеческих делах есть какой-то порядок. Все это происходит у нас на глазах, — он поднял трубку, чтобы показать на шумящую аудиторию, звон стаканов, табачный дым, — и в этом нет ничего зловещего. Нет за этим никакого современного Мориэрти, распутившего свои щупальца... — Пэдли засмеялся сухим смехом.

— Нет, — сказал Гарнер. — Я надеюсь, во всяком случае, что нет»¹.

Соглашаться или не соглашаться нам с профессором Пэдли? Это действительно центральный вопрос, который относится не только к Грину, но — что несравненно важ-

¹ Roy Fuller. The Second Curtain, — «The Russel Reader». L, 1956, p. 289.

нее — и к положению современного человека на Западе. Ибо Грин в самом деле утверждает нечто совершенно обратное. Всевозможные собрания, учреждения, интеллектуальные беседы, звон стаканов и т. д., то есть все то, «что происходит у нас на глазах», давно уже — это правда — не являются для него твердой реальностью. В его романах они хоть и присутствуют везде, но как-то странно, почти витают, составляя призрачный покров, и читатель, хорошо знакомый с Грином, чувствует себя подобно пассажиру самолета, наблюдающему сквозь иллюминатор облака: кажется, плотно, но попробуй ступить — и полетишь, уменьшаясь, в бездну. Так называемая повседневность у Грина крайне ненадежна, катастрофична и, главное, недействительна. Писатель открыто сомневается в ее подлинности.

Вот скромный коммивояжер Уормолд. Он долго был уверен в несомненности своего дома, профессии, обиходных, привычных дел, покуда зловещее «щупальце» не вынырнуло из фантазии и не ухватило его за пиджак. В одно прекрасное утро к нему явился посетитель, который быстро разоблачил мнимый облик всей этой рутины. «Ваши пылесосы, — замечает он Уормолду, — отличная маскировка. Великолепно придумано. Ваша профессия выглядит очень естественно».

Что за дикость? Почему «выглядит»? Уормолд пытается возражать: «Но я действительно торгую пылесосами». Эта уверенность, увы, оказывается наивной. Пройдет немного времени — и его затянут в общество гигантских абстрактных спрутов, которые перевернут всю его банальную реальность вверх дном. Каждая вещь, оставаясь для посторонних на том же месте, уйдет от него со своей орбиты в иные миры; выяснится, что пылесосы — это не пылесосы, а секретное оружие неслыханных масштабов, его друг, доктор — это не доктор, а шифровальщик. Более того, станет несомненным, что эта обратная сторона каждой вещи и есть ее настоящая сторона, в десятки раз более важная и действенная, чем та, что проявляется в повседневном прозябании. А еще немного погодя начнутся и катастрофы. Таинственное «бытие вещей» вступит с обозримой реальностью в жестокую борьбу, произойдет ряд загадочных столкновений, даже убийств — сам Уормолд с трудом ускользнет от непонятной, химерической гибели, надвигавшейся из пустоты.

Так откроется перед нами типично «гриновский мир» — современный мир, как он его представляет, — и роман «Наш человек в Гаване» (1958) будет в нем лишь маленьким островком. Это мир художественный, сотворенный вымыслом и наполненный целым роем диковинных химер, наподобие тех электрических медуз, которые похищают в темноте зазевавшихся людей на «железной звезде» И. Ефремова. Но только особенность и достоинство этого мира в том, что Грин не просто развивает в фантазию возможности быта, а ищет фантастическое в самой жизни. И это ему, как ни странно, удастся.

Правда, чтобы согласиться с ним и убедиться в фантазии, нам нужно принять одно его смелое предположение. Оно не сразу укладывается в сознании, как и весь этот туманно-колеблющийся мир. Профессор Пэдди, наверное, с негодованием бы его отверг; тем не менее оно реально и относится к той самой цивилизации, на которую профессор торжествующе ссылался. Грин допускает, что в мире произошло отделение проблем от человека — выход на арену истории голых, самостоятельно действующих абстракций.

Возвратимся к «Нашему человеку в Гаване» и посмотрим на то учреждение, откуда прибыл к Уормолду незванный посетитель. На поверхности — ничего необычного. Подымается и опускается бесшумный лифт, снуют по коридорам деловые, быстрые, исполнительные и подтянутые чиновники. У каждого из них, без сомнения, есть своя жизнь. Но главное в ином: вместе с ними, в них и во всех окружающих их предметах живет и некое целое — их «дело». Это как бы невидимый чертеж, который пронизывает весь их сложившийся мирок, большая пружина, вращающая лифтом, кабинетами, бумагой, машинистками и даже самим шефом. «Дело» имеет свою логику, которая не может считаться ни с какой личной слабостью, отклонением, побочными интересами и пр., его нужно развивать. Это разведывательный центр, и он требует насаждения везде, где только удастся, резидентов под безликим номером вроде 59200/4.

Одного из таких людей учреждение находит в лице Уормолда, которому ничего не остается, как принять его приглашение, так как он сидит без денег и ему нечем оплатить бесконечные прихоти своей, дочери Милли. Меж-

ду тем выясняется, что способности его в этой области ничтожны. Как шпион он абсолютно бездарен. Казалось бы, все для него потеряно.

Но тут случается замечательная вещь. Не считаясь с фактами и невзирая на его никчемность, пружина, скрытая в учреждении, начинает сама творить для себя все, что ей нужно. Угнездившийся в центре ее шеф легко додумывает и создает из Уормолда вполне подходящего для шпионажа человека. «Я знаю этот тип», — говорит он одному из подчиненных. «Маленький обшарпанный письменный стол. Несколько служащих, теснота. Допотопные арифмометры, Секретарша, которая служит фирме верой и правдой вот уже сорок лет». Мгновенно — по законам общего, по логике, требующей именно того, что нужно, — возникает новый идеальный портрет. Слово «тип» здесь ключевое. Оно обозначает рубеж, переступив который абстракция свободно покидает человека и улетает в фантастические выси.

Но как мы говорили уже, эта фантазия реальна. Потому что, изобретая «своего» Уормолда, шеф неведомо для себя совершает один исключительно важный шаг. Он позволяет «общему», которое заключено внутри его «дела», найти себе более удобную, правильную соответственную личность, чем та, что существует в жизни. Тем самым он как бы расковывает это «общее» от связывавших его условий, выпускает в мир чистую абстракцию, фантом, не обремененный ни одной из человеческих слабостей и наделенный нечеловеческой материальной силой.

Последствия этого шага неисчислимы.

Во-первых, этот фантом, ворвавшись в жизнь, начинает с необычайной скоростью освобождать другие фантомы — «типы», которые были в реальности стеснены, задержаны, спутаны в каждой личности с тысячью «типов» иных. Теперь они, как пузыри со дна, поднимаются все вверх, в стихию фантазии, где они могут уже беспрепятственно, свободно, без «материальных посредников» сливаться в царство отвлеченности.

Изобретенный шпион Уормолд вынужден, чтобы удержаться в этом состоянии, измышлять других шпионов. К его услугам список Загородного клуба — откуда вероятней всего мог быть завербован ценный агент, — и он бесстрашно творит их, пользуясь одной фамилией и краткими данными, как сочинил его самого лондонский шеф.

Из-под случайно попавшихся имен выбегают удобные, быстрые, готовые послушно следовать за своим «общим» люди-двойники: инженер Сифуэнтес, владеющий тайнами экономического характера, профессор Санчес, вхожий в аристократические дома. Вместе с ними появляются и новые, уже начисто вымышленные имена, вроде бесстыдной танцовщицы Тересы, любовницы министра обороны.

«Иногда его даже пугало, как эти люди, без его ведома, вырастали из мрака небытия. Что там делает Тереса у него за спиной? Он боялся об этом подумать...»

Бояться тут было чего. Ведь фантомы — это было неожиданным «во-вторых» — зажили самостоятельной жизнью. Стало ясно, что для безупречного расширения «дела» они подходили значительно лучше, чем настоящие люди. Получая от своей «общей» системы все большую поддержку — деньги, средства связи и т. д., — они сначала разместились на равных правах рядом с людьми, стали участвовать в их занятиях, вмешиваться в события, протягивая свое inferнальное «щупальце», а потом и смело атаковали реальность.

Их система, их «общее» натолкнулось в темноте на чью-то другую систему, и между ними завязалась тотальная война. В этот момент люди и почувствовали, как фантазия хватает их за шиворот и превращает в пешки абстрактно-шахматной игры. В инженера Сифуэнтеса, ни в чем не повинного, стреляют из автомобиля. «...Бедный господин Сифуэнтес так перепугался, что намочил в штаны, а потом напился в Загородном клубе». В доме друга Уормолда, доктора Хассельбахера, устраивают погром и похищают важные документы. Уормолда пытаются отравить. Фантомы мечутся по городу как призраки, ища крови, хищные химеры становятся действительней, чем сама жизнь.

Любопытно, что те из них, которые не имеют реального прототипа, все равно его находят; им достаточно любого внешнего признака, чтобы вцепиться в материю и продемонстрировать свою власть. Так погибает неизвестный пилот Рауль только потому, что Уормолд назвал своего вымышленного агента тем же именем.

Кажется, что события достигли высшего напряжения и кровавые столкновения — их самый печальный результат. Но это не так. Сквозь образовавшиеся разрывы в жизни, в «окна» и зияния, пробитые в ней фантомами,

Уормолду совсем по-новому открывается весь его прежний цивилизованный мир.

Теперь он понимает, почему человеческий быт нельзя принимать за нечто подлинное. Не человек творит, а его творят, не он думает, а за него придумывают разные дела мощные, хорошо организованные системы. Придумывают в том числе, если нужно, и его самого.

Он смеялся над «посетителем», который сказал про его профессию и пылесосы: «ловко придумано». Теперь сон увидел, что это была не шутка, а если шутка, то очень злая. Совсем по-иному зазвучал для него разговор его друга, доктора Хассельбахера, с неведомым господином в баре. Хассельбахер был пьян и хвастался, что выиграл сто сорок тысяч; тот усомнился, и доктор возразил:

« — Я их выиграл, и это так же верно, как то, что вы существуете, мой друг. Ведь вы бы не существовали, если бы я не верил, что вы существуете; вот так же и эти доллары. Я верю, и потому вы — есть.

— По-вашему, я не существую?

— Вы существуете только у меня в мыслях, мой друг. Если я выйду из этой комнаты...

— Вы просто спятили.

— Докажите тогда, что вы существуете.

— Что значит «докажите»? Конечно, я существую».

Тут господин начинает перечислять признаки, которые, по его мнению, это удостоверяют: « — У меня первоклассное дело по торговле недвижимостью, жена и двое детей в Майами; я сегодня прилетел сюда на «Дельте» и пью сейчас виски — ну, что?»

Несчастный господин, разумеется, наивен. Разве это не набор самых тривиальных свойств, которые при желании можно легко составить по кубикам, как детскую картинку? Мы понимаем теперь, что он только воображает, что существует; на самом деле существует не он, а то «общее», простым производным которого он слепо и произрастает в штате Майами. Конечно, это не человек, а отделившаяся абстракция, «тип» в человеческом облике.

Хассельбахер, которому вино придало способность судить свободно и свысока, уничтожает его несколькими словами:

« — ...Бедняга... вы заслуживаете более изобретательного творца, чем я. Неужели я не мог придумать для вас

ничего более интересного, чем Майами и недвижимость?»

После этого он говорит, что выйдет на минутку, сотрет этого господина и вернется, выдумав какой-нибудь «улучшенный вариант». И у нас, знакомых с историей Уормолда, уже нет сомнений, что это вполне осуществимо. Только вместо Хассельбахера тут должно быть какое-нибудь мощное целое, одна из «универсалий», обособленных капиталистическим обществом для чистой и гладкой работы всего механизма. В этом случае из любого наличного материала может быть сотворено все: из коммивояжера — шпион, из скромного и неглупого человека — «Кровавый Стервятник» капитан Сегура (для этого нужно запытать до смерти его отца), из прирожденного повара или дегустатора вин — шеф разведывательного управления.

Это первый вывод, который мы можем сделать о судьбах современного человека по роману Грина «Наш человек в Гаване», и он, естественно, неутешителен. Писатель наводнил свой художественный мир множеством «типов»...

Когда-то в XIX веке художники внимательно выискивали их, гонялись за ними (например, Бальзак или Золя), стараясь стянуть бесконечную пестроту людей в удобопонятные единства; «тип» был сравнительно редок как сильное проявление «сущности» и за это ценим; к нему тянулись порой как к идеалу.

Грин — современный писатель — берет их пригоршнями, как распространенный стандарт и духовную мертвечину, желая, напротив, под «типом» раскопать закрытого и интимно-притаившегося там человека. Что касается самих «типов», то он видит в них продукт капиталистического производства, который, к сожалению, стремительно: растет. «Нет людей, или их очень мало, — как будто говорит Грин, — а типов хоть отбавляй».

Существует несколько фабрик, которые выпускают их в изобилии. Прежде всего — газеты. «Современный мир, — говорит Уормолду его новая секретарша Беатриса, — подражает образцам, взятым из газет и журналов, Мой муж целиком вышел из «Энкаунтера».

В романе Грина «Перегоревший» («Ценой потери») сделана довольно смелая, и главное, психологически направленная попытка разобраться в устройстве одного такого цеха — попытка, очевидно, небезопасная, потому что

газетные мандарины, разумеется, не жалуют тех, кто публично разглашает их «китайский секрет». Тут набросан — крупным мазками — портрет популярного журналиста, захватывающего стилиста и проникновенного знатока душ Монтею Паркинсона.

В глубину «черного континента», как можно дальше от цивилизации, бежит, внезапно бросив все, известный архитектор Квэри. Этот человек совершенно опустошен. Талант после многолетнего нещадного «выжимания» покинул его, может быть, навсегда; никто из людей ему не близок и не дорог; женщины, с которыми он долго вел честолюбивую войну, брошены им на «полпути». Единственное чувство, которое развивается в нем все сильнее, — это неподдельное омерзение к тому, что разносило по всему миру, независимо от желания, его успех. Он смутно догадывается, что в этом отвращении кроется, быть может, какой-то якорь, за который можно уцепиться и спастись; поэтому он забирается туда, где, по его расчетам, его не тронут и дадут собраться с мыслями — в лепрозорий.

И вот, когда он думает уже, что его забыли, не нашли, является Монтею Паркинсон. С ним неизменная пишущая машинка и, как добавляет Грин, второй, «подстраховывающий жулик — фотоаппарат». Паркинсон почуял богатый материал, он жаждет рассказать в нескольких газетных номерах про нового «святого».

Еще не встретившись с Квэри, он начинает писать.

«Три недели путешествия по реке — и я достиг этих диких мест. Семь дней непрерывных укусов — москиты и мухи цеце — сделали свое дело; когда меня вынесли на берег, я был без сознания. Там, где когда-то Стэнли прокладывал пулеметом свой путь, идет сейчас другая борьба... борьба с тяжелым недугом проказы. Я очнулся и увидел себя в госпитале для прокаженных».

Доктор Колен, врач лепрозория, держит эти листки в руках. Он замечает Паркинсону через переводчика, что это неправда. Следует знаменательный ответ.

«Скажите ему, что это больше, чем правда, — сказал Паркинсон. — Это страница современной истории. Может быть, вы думаете, что Цезарь и в самом деле произнес: «И ты, Брут?» Это было то, что он должен был сказать, а кто-то на месте — старик Геродот, нет, он был грек, не правда ли, ну, кто-нибудь другой, например, Светоний —

занес в анналы, что нужно. Правду всегда забывают... а мои статьи будут помнить, как будут помнить все, что нужно, в истории. По крайней мере, от одного воскресенья до другого. Заголовок в следующее воскресенье будет таким: «Святой с прошлым».

Паркинсон говорит в сущности то же самое, что Хассельбахер. Однако в его распоряжении имеются действительные средства, чтобы «стереть» человека и придумать «улучшенный вариант». За его словами, несмотря на весь их цинизм, слышатся уверенность и сила. «Современная история» развивается не в масштабах какого-то там маленького, хотя по-своему и реального, то есть обладающего «мизерной» правдой Квэри. Если у читателей его газеты — а их миллионы — есть потребность получить «святого», они его получают; «это больше, чем правда», и, как бы ни барахтался Квэри, он будет «святым».

Квэри встречается с Паркинсоном; он пытается переубедить газетчика; два принципа сталкиваются.

« — Вы, конечно, не напишите обо мне правду?..

— Меня выгонят, если бы я вздумал это сделать. Легко рисковать, когда ты молод. Знать, что ты так далеко от небес и т. д. и т. д. Цитата. Эдгар Аллан По.

— Это не По.

— Неважно, никто таких вещей не замечает».

Паркинсон прав: заметят то, что нужно. Квэри нарочно рассказывает ему несколько самых низменных историй, без раскаяния и не рисуясь, а гак, чтобы было понятно, зачем он поступал и что им двигало, но журналист верен себе, то есть своей профессии.

«Какая же вы хладнокровная скотина!» — сказал Паркинсон с глубоким уважением, как будто он говорил о хозяине «Пост». «Тогда почему бы вам не написать об этом, а не разводить благочестивую чепуху, как вы собираетесь». — «Я не могу. Моя газета — для семейного чтения. Хотя, конечно, это словечко «с прошлым» кое-что значит. Но оно значит минувшие заблуждения, не правда ли, а не минувшую добродетель».

Так рождается новая «страничка истории», и Паркинсон ее, разумеется, печатает в ближайшее воскресенье для назидания миллионов семей. Вместе с текстом помещены и фотографии. «Вы не можете не доверять фотографии, или, по крайней мере, многие так думают», — гово-

рит Паркинсон. И новый фантом объявляется на свет. Теперь он будет всюду представлять за Квэри; им будут восхищаться, ему поклоняться и подражать; о нем будут сообщать друг другу подробности, обсуждая его, незаметно впитывая в мозг, а настоящий Квэри станет ходить за ним как привесок, о котором если и узнают, то только для того, чтобы сказать: «Ну, и что с того? Разве это важно?»

«Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей», — заметил как-то Чехов. Для XX века эта фраза была важным предвестием. Ее мог бы непрестанно повторять едва ли не каждый обитатель «гриновского мира». Газетная сенсация, ажиотаж, властные интересы систем заставили людей ежеминутно подтягиваться до уровня «сверхлюдей», превращаться в человекоподобных «типов», их ценность стала определяться теперь тем, насколько успешно они могли выполнять «функции» того или иного производства. Капиталистический конвейер начал штамповать их сериями, сплющивая в колесики и винтики того или иного «потока». Раньше они были «обыкновенными», но живыми; теперь необыкновенными, чрезвычайно важными — каждый на своем месте — частями гигантского механизма, перевозносимыми за блестящее исполнение тех или иных операций, но человеческая личность их стала катастрофически исчезать.

Как гуманист Грин, конечно, отрицает эти новые создания, но как писатель он разглядывает их с большим любопытством. Если у фантома есть психология, ее нужно понять. Может быть, правда, ее не стоит называть психологией, ибо подавление и выпрямление духовного организма доводится здесь до такого состояния, что на месте живого мозга образуется как бы плоская мембрана для восприятия сигналов от «систем».

Вспомним опять «шефа». Это чистый фантом, поселившийся в живом теле. От человека тут только биология; на месте сознания — средоточие типовых решений и сведений, которые накопил разведывательный аппарат. Кое в чем его фантомальность проступает наружу, особенно в лице («Он вынул монокль с черным стеклом и стал протирать его листком туалетной бумаги. Но и глаз, который за ним прятался, был тоже из стекла — бледно-голубой и неправдоподобный, словно у куклы, говорящей «мама»), в то же время в целом он оставляет приятное

впечатление своей общительностью, хорошим настроением и пр.; дома он умеет отлично готовить обед, знает толк в винах.

Но на работе за столом с гигантским пресс-папье — он валькирия. В этой черепной коробке вдохновенно сочетаются, роятся абстракции, тут справляет пир чистое «общее».

Прежде всего это сказывается в том, что шеф не верит ни во что неизвестное или непредвиденное: «нужно все предусмотреть заранее», — внушает он своим подчиненным. Поэтому он, как правило, принимает действительность за фантазию и вздор («Знаете, Готорн, какое у меня возникло подозрение?» — «Да, сэр?» — «Никаких мятежников вообще не существует. Все это — миф»), а свою собственную фантазию внедряет в жизнь с неукоснительной настойчивостью. Облеченный властью, он безнаказанно творит такой мир, каким он должен быть согласно его «универсалии»; окружающие подыгрывают ему, потому что не хотят, как Паркинсон, чтобы их выгнали. И шеф все более и более укрепляется в своей правоте, а «универсалия», обрастая материей, со страшной скоростью выравнивает мир. Создается впечатление, что по жизни идет абстрактный бульдозер.

Его отношение к человеку — тоже неотъемлемый признак фантома. Шеф во время обеда с заместителем министра, поедая «ипсвичское жаркое бабушки Браун», говорит как нечто само собой разумеющееся: «Вы знаете... агент был убит; чистая случайность — он как раз ехал снимать секретное сооружение с воздуха... Большая потеря- для нас. Но за эти фотографии я бы отдал куда больше, чем жизнь одного человека».

Это событие Уормолду было знакомо несколько ближе; там оно выглядело по-другому:

« — А может, рассказать вам об этом? — Капитан Сегура перевернул лицом вверх лежащую у него на столе фотографию: ярко, как всегда на моментальных снимках, белели лица людей, толпившихся вокруг кучи истерзанного металла, бывшего когда-то автомобилем.

— Или об этом?

Лицо молодого человека, не дрогнувшее даже от ослепительной вспышки магния; пустая коробка от папирос, смятая, как его жизнь; мужские ноги у самого его плеча». Это был Рауль, жертва химеры. Но на стратеги-

ческом отдалений, там, где сидит шеф, все, воспринимается как выпадение из ряда одной, легко заменимой цифры: вместо 59000/4 — 59000/6.

Иначе говоря, фантомальность шефа выявляется в том, что он предельно близко, почти абсолютно совпадает с тем «общим», которое заложено внутри его дела — откуда и проистекает его спокойно-логичный, весело-дружелюбно-уверенный «надчеловеческий» взгляд. Он видит только то, что заранее может и хочет увидеть (например, в явном чертеже пылесоса — «дьявольскую штуку» сродни водородной бомбе), слышит только то, что хочет услышать («Мне как-то говорили, что вы плохо разбираетесь в людях, но у меня на этот счет было свое мнение. Bravo, Готорн!»). Его мозг никогда не совмещает противоречий, но всегда исключает одну их сторону за счет другой; и, несмотря на то что мы обязаны с ним считаться, потому что он — факт, обладающий не меньшими правами, чем живой человек, разбираться в его гротескной «психологии», в общем, так же скучно, как в устройстве арифмометра. Тут нужен специалист; может быть, тот, кто создает кибернетического робота, нападет благодаря такой фигуре на новую идею; может быть, здесь обнажится еще одно сходство между человеком и «средством связи» и вызовет ликование в «близких к науке» кругах. Но за человека его все-таки принять нельзя.

Намного занимательней у Грина те лица, которые живут под гнетом поселившегося в них фантома — принудительного двойника и представителя «систем». Они похожи на насекомых, закованных в хитиновый покров собственного «типа». Внутри оцепенелого «общего» — этого защитного слоя, который обеспечивает им безопасное существование в среде, — прячется розовое тельце, которое трудно бывает разглядеть, но которое и есть единственное живое и человеческое в этом диковинном образовании.

Таков, скажем, корреспондент Грейнджер из «Тихого американца». Это стопроцентный американец, профессиональный газетчик наглый, напористый и беспринципный искатель сенсации, словом, настоящий «бандит пера». Он весь, как пресловутый господин из Майами, составлен по стандартам и нормам, отпущенным «универсалией» на определенный американский тип: пьет виски, гоняется за девочками, бесшабашен и навязчив;

таскает с собой на «виллисе» какого-то Мика, француза, которого спойл; и в то же время сообразителен, практичен, цепок — на пресс-конференции, например, он рассчитанно-хамским маневром вынуждает полковника огласить — в раздражении — запретные факты и т. д.

«Грейнджер, — говорит Фаулер, — был как бы аллегорическим воплощением всего, что я ненавижу в Америке, — так же плохо изваянным и таким же бессмысленным, как статуя Свободы».

И вдруг с ним случается несчастье — где-то далеко на родине опасно заболевает сын. Тогда, как будто кто-то приподымает крыло у жука, растрескивается его «тип» — под ним обнажается совсем другая личность, — готовый на самопожертвование, остро чувствующий человек; оказывается, он даже способен писать в эти страшные для него минуты о какой-то операции в Ханое, чтобы выручить своего загулявшего друга-корреспондента.

«Грейнджер кое-как подобрал свое расплывшееся тело:

— Простите, что задержал вас, Фаулер. Мне надо было выговориться... Смешно, что мне попались именно вы, Фаулер. Вы ведь меня ненавидите...

— Да я не так уж плохо к вам отношусь, Грейнджер. Раньше я многого не замечал...

— Э, мы с вами всегда будем жить, как кошка с собакой. Но спасибо, что посочувствовали».

Крылышки быстро задвигаются назад. Перед нами все тот же «тип» — он начнет действовать снова по своей логике, — но мы все-таки успели увидеть, что человек в нем не мертв.

А вот убийца Хассельбахера, наемный агент Картер.

Он пытается подсунуть Уормолду отравленное виски. Абстрактный фантомальный субъект, который не имеет права на жизнь; Уормолд, который решил убить его, чтобы отомстить за смерть друга, нисколько не сомневается в своей правоте. Но по дороге, в машине, Картер случайно начинает рассказывать о себе — маленький человек, живущий под оболочкой функционирующего шпиона номер икс, оказывается, тоскует по родным местам, как-то смешно дорожит своей трубкой; Уормолд заводит его в публичный дом, но тот испытывает неподдельное отвра-

щение, смущение, страх. «С каждым мигом, — думает Уормолд, — он все больше превращается в человека, в такое же существо, как я сам, которое можно пожалеть и утешить, но нельзя убить». Картер не притворяется, он в самом деле таков. Когда Уормолд вынимает пистолет, он с удивлением говорит: «Это вы зря. Виски дал мне Браун. Я человек подневольный... Ведь мы с вами обыкновенные рядовые, и вы и я».

Итак, кто же стоит под дулом кольта — обыкновенный ли человек, который в своей крошечной судьбе поглощает и переживает целый мир и потому так же ценен, «такое же существо, как я сам», или поместившийся в нем, но отдельно, как в соседней комнате, бандит? Кто должен отвечать за него сейчас — абстрактный ли «рядовой», от которого ничего не зависит, или живущий скромной жизнью на его заработок «сосед»? И если Уормолд убивает, и вполне справедливо, этого рядового, то за что же погиб другой, нескладный и заикающийся Картер, — ответить необычайно трудно. Человеческий «остаток» даже здесь, в этом явном случае, слишком велик, и даже такое ничтожное расхождение между абстрактным требованием и человеком обходится слишком дорого.

Впрочем, возможна ведь и иная точка зрения. Если смотреть со стороны абстракций, предполагая, что так или иначе они ведут ко благу, то есть думать, что в конце концов, жертвуя человеком, мы потом получим для него же нечто высшее и лучшее, то, без сомнения, все будет выглядеть иначе. Все зависит от того, что принять в этом перемещении за центр и какое состояние удерживать наверху, то есть считать его направляющим: человека или саморазвивающийся сквозь него «прогресс» — тысячи «дел», сцепленных в единую большую логику экономики, политики и пр.

Буржуазная точка зрения, которая, конечно, не является произвольно выбранным взглядом, а вытекает из самой природы новейшей «цивилизации», то есть подсказана необходимостью, толкает нас к признанию первенства «дел». Иными словами, вы можете с ней соглашаться или не соглашаться в душе или с удовольствием читать писателей вроде Грина, который не желает с ней мириться ни за какие победы науки и комфорта, но раз вы живете в этом обществе, вам придется на практике пересту-

пать через человека или через самые дорогие для него ценности. Это может протекать незаметно, так как чаще всего сама тенденция будет от вас как бы отделена и принадлежать не вам лично, а долгу, — «простите, мадам, — говорит у Шоу один государственный деятель своей жертве, — лично к вам я не питаю никакой вражды; поймите, это необходимость», — но самый факт от этого мягче не станет.

В то же время раз он существует, то понятно, что в жизни сами собой не могут складываться какие-то формы, которые должны его укрощать, согласовывать с человеком, находить неоспоримые оправдания. Цинизм, которым щеголяет государственный деятель у Шоу, по плечу далеко не всем; он — принадлежность высокого; освобожденного от людских противоречий фантома. Для которого мораль — давно Пройденный этап. Простому цельному сознанию этого долго не перенести. В нем откроется неизлечимый разрыв, который будет терзать его, обесмысливая каждый шаг, внушая апатию или брезгливое желание не путать себя с «делом» — поскорее урвать от него, что попадется, и ничего не давать взамен. Чтобы восстановить и выправить его, весь движущийся строй отношений должен вложить свою инерцию человеку в мозг, воспитать в нем убеждение, что развитие «целого» неизмеримо важнее, чем такая заменяемая «часть», как он, ибо человек здесь именно «часть», а не организм, совместивший противоположности мира, — и тогда возникает новая мораль абстракций.

То есть противоречие, которое общество должно бы всегда иметь в виду и практически, на ходу, уравнивать его в пользу человека, изгоняется из мысли как ненужная задержка прогрессу; силы могучих «универсалий» освобождаются из «органического» плена; рождается совершенно новая психология, внутренний склад, способ мышления, нравственность и т. д. Живой человеческий дух попадает, как разорившийся хозяин, к своим бывшим абстрактным батракам.

Наконец после стольких сомнений и опустошительных метаний он обретает спокойный угол, где ему заранее обеспечены все ответы на мучительные поиски отцов. Здесь ему предоставлена возможность логично и последовательно творить «добро», невзирая на вопли «издержек производства», потому что он знает, что они пойдут

на пользу целому и, не спрашивая их мнения — они слепы и не видят своего же блага, а он прозрел — он запускает их в машину «дела». Его уверенность теперь уже непоколебима, он заражает своим энтузиазмом других и бывает несказанно удивлен, встречая сопротивление; его отношение к человеческим собратьям — веселонастойчивое, беззлобное, лишенное личных чувств: порою и он не прочь пустить сентиментальную слезу, однако убеждение в том, что «так надо», быстро утешает. И не только утешает, но придает бодрости, возвышает в собственных глазах, укрепляет в сознании высокого и недоступного простым смертным бременю. Если прибавить к этому, что дело, как только его лишают человеческих ограничителей и помех, начинает действительно неудержимо двигаться вперед и в сознание «нового человека» еще добавляется как всепоглощающее чувство — награда за труды — торжествующий над маловерами успех, то облик его становится завершенным. Он замыкается в себе как готовый, новый, непроницаемый, со всех сторон обоснованный и добродетельный гражданин «прекрасного нового мира», провозвестником которого он и является среди растерянного человечества. Это стерильно-идеальное существо — одно из самых страшных созданий современности.

У Грина оно выступило в лице «тихого американца» — Олдена Пайла.

О Пайле критике говорить нелегко. Подобно многим писателям XX века, Грин сам выполняет для читателя всю рассудочную работу и не оставляет ничего непроясненного; оценки поставлены смело и резко, так что с каждой стороны этот образ совершенно прозрачен, и тем не менее в целом он все же ни под одну из них не подводим; он преломляет их в себе, как стеклянный шар, отражая и заключая свет разных систем, равно «виновных» в его содержании. Он выражает инерцию буржуазного строя в целом; его характер именно не односторонний фантом и не «тип», а какое-то новое приращение живого, подтянутого до сверхчеловеческого уровня и сверхчеловеческой морали. Он несет в себе, как в греческой трагедии, вину, которой его наделили без его желания и вне понимания, он гибнет, как человек, совершающий заранее predetermined для него преступления, которые ему, как Эдипу современного стиля, не дано

узнать даже в то мгновение, когда виден их итог. Он одновременно чистый младенец и кровавый злодей.

Самое замечательное при этом то, что сочетаются эти ипостаси человека без малейшего внутреннего надлома. Пайл нисколько не противоречив. Не то что, скажем, у него были бы какие-нибудь намерения, а потом по слабости он им изменил. Напротив, Пайл последовательно и настойчиво делает добро и тем больше причиняет зла. Он не может поступать по-другому, потому что с самого рождения поставлен на рельсы абстракций.

«Он был поглощен насущными проблемами демократии и ответственностью Запада за устройство мира; он твердо решил — я узнал об этом довольно скоро — делать добро, и не какому-нибудь отдельному лицу, а целой стране, части света, всему миру». Такое отделенное от людей «добро» обычно предполагает одно стихийное, само собой складывающееся ухищрение, которое, конечно, девственному мозгу Пайла понятно быть не могло: оно снимает с тех, кто ему служит, ответственность перед «отдельными людьми» и берет на себя право переворачивать их жизнь по своему усмотрению и произволу. Это-то отсутствие ответственности и мнимое заведомое «знание» и наполняет Пайла радостью и уверенностью.

Ему не хватало только выбрать, какое же «добро» самое лучшее. Но это также фактически было сделано за него школой, университетом и потом — любимым идеологом, который был даже лично знаком с его отцом. Книги Йорка Гардинга — «газетчика высшего ранга», который выдумывает теорию «и подгоняет под нее факты», примерно такого же производителя фантомов, как Паркинсон, — западают ему в душу и становятся руководством к действию. Таким образом, лучшие его побуждения, его мальчишеский задор, чувство товарищества, смелость и т. п. сразу получают зловещее склонение и, присоединяясь к голому «общему», прямолинейно вторгаются в жизнь. Им нечего опасаться разочарований, потому что, как мы видели, они поддержаны бесстрастной логикой, умеющей внедрять конструкции в людей и обстоятельства помимо их воли. Пайл состоит на службе в американской миссии в Сайгоне, и в его руках сосредоточены хорошие средства. Первый результат — сцена на улице Катина: наемники «третьей силы», которых питает

американскими деньгами Пайл, заявляют о себе взрывом бомбы.

«Женщина сидела на земле, положив себе на колени то, что осталось от ее младенца: душевная деликатность вынудила ее прикрыть ребенка соломенной крестьянской шляпой... Безногий обрубок около клумбы все еще дергался, словно только что зарезанная курица. Судя по рубашке, он был когда-то рикшей».

«Прекрасная идея» плохо обошлась с «отдельными людьми», которые не укладывались в ее замысел и план. Ботинки Пайла перепачканы кровью — это символ, которому он мог бы ужаснуться, и отшатнуться от своего «добра». Но не тут-то было; идея, стремительно развиваясь, извлекает для себя из всех предметов только то, что соответствует ее природе: кровь — это не кровь (как пылесосы — это не пылесосы), а случайная неувязка (лес рубят — щепки летят); трупы — это не трупы, а необходимые жертвы на верном пути. «Они неизбежны, — замечает Пайл. — Жаль, конечно, но не всегда ведь попадешь в цель. Так или иначе, они погибли за правое дело».

Картер из «Нашего человека в Гаване» понимает, что, подливая яд в виски, он не оказывает Уормолду никакого благодеяния. Он просто механически отделяет себя от преступления — оно выполняется рядовым, которому платят деньги. Пайл — совсем не циничен, он перестроен как человек еще дальше, он увлеченно предан своим занятиям; подбрасывание бомб — для него целительное вмешательство в жизнь, которая, очевидно, пошла бы своим путем не в ту сторону, куда надо. Он очень цельная и честная натура, не изменяющая своим нормам нигде; у окружающих он не может вызвать ничего, кроме уважения, хотя к нему и примешивается доля глухого недоверия или желания отодвинуться подальше: откровенность и честность, выставленные у него наружу, переведенные на язык правил, оставляют внутри подозрительную пустоту — а где же совесть?..

По-видимому, она Пайлу не нужна, так как разницы между человеком и делом нет; тут полное слияние, и тревожиться не о чем, затруднения могут быть только во внешней сфере, но и они разрешимы с помощью правил.

Если Пайл почувствовал, например, что влюблен, то ему нечего волноваться — надо включить этот факт в

цепь взаимосвязанных обстоятельств и ждать вывода. «Лучше выложить свои карты на стол. Я не богат. Но когда отец умрет, у меня будет около пятидесяти тысяч долларов. Здоровье у меня отличное: могу представить медицинское свидетельство — меня осматривали всего два месяца назад — и сообщить, какая у меня группа крови».

Если Фуонг, к которой обращена эта речь, согласится, тогда он женится на ней, обеспечит семью и детей — этих, как говорит Фаулер, «жизнерадостных молодых американских граждан, готовых дать показания в сенатской комиссии», — если нет, что ж, значит, не все условия совпали, надо работать дальше, пока разные абстрактные линии не пересекутся в нужной точке. Выйдет» может быть, и не то, о чем тосковалось вначале, — зато узел будет прочен и нерасторжим.

И так каждое движение души, каждый домысел бессознательно воспитаны и настроены у него, чтобы спокойно ждать, пока им не будет заготовлено подходящее место. Человек растет и меняется, он будто бы живет — и сам он уверен, что живет, потому что с этой прочностью он счастлив, — но на самом деле его подключает к себе и отштамповывает дальновидная система. К тридцати пяти — сорока годам она закончит монтаж основных «узлов» — организм будет связан с миром в самых разнообразных отношениях, совершенно как живой, — причем ряд устарелых схем будет заменен к этому времени новыми, так что он с полным правом сможет посмеиваться над старомодностью «предков» (то, что его истинные родители вовсе не биологические отец и мать, он никогда не узнает), и тогда он будет «функционировать» уже без структурных перемен — до полного износа.

Пайл — это искусственный человек, человек-эрзац. Его пришествие было предсказано литературой давно. Но только Грину как художнику суждено было угадать его в толпе. «Тихий американец» был той книгой, которая непроизвольно доказала, что искусственный человек уже долгое время, правда не всеми признанный, гуляет по земле. Его ждали из какой-то страшной колбы, предполагали, что его выведет какой-нибудь циничный ученый эксперимент, что это будет сенсация, и не видели, как в действительности он тихо отвердевал внутри живого ор-

ганизма, заменяя ранимые теплые клетки чем-то своим — гладким и эластичным — и неслышно переводя сознание в новый, целесообразно очищенный вид. Не научная операция, а соединенная работа всех общественных институтов, «членом» которых он состоит, привела его к этому образу, где он, будто бы сохраняя все человеческие свойства, переродил их между тем в нечто совершенно иное. Нужно было суметь узнать его в старой оболочке; Грин это сделал — и его художественное открытие обладает несомненностью жизни.

Естественно, что Грин с особым пристрастием изучает тех, кто мыслит, кто самостоятельно вырабатывает в себе средства защиты от Маммоны и борется с ним. Положение этих людей незавидно. Их враг невидим, непонятен большинству и при столкновении с ним может вызвать недоуменный смех со стороны. Так Дон-Кихот один угадывал волшебников в бессмысленных баранах; тем не менее враг есть, он — абстракция. То, что не замечает прирученное системой существо, видит и ежеминутно испытывает на себе это сознание. Например, все возрастающую неожиданность жизни, вытеснение всего непредусмотренного за пределы человеческого опыта. Непредвиденным занимается только горстка специалистов, скажем, ученых, получивших задание включить в общий порядок неподдающуюся область; рядовой человек от него отодвинут и помещен в искусственный оазис «всезнания». Он надежно обеспечен от встреч с неизвестным, неожиданным миром, где только и могли бы вспыхнуть его человеческие свойства — быстрая ориентация, раскрепощение душевных сил, чтобы проснулась взаимосвязь целого организма. Общество защитило его от опасностей бетонными домами, сложнейшей системой, регуляции и пр., но зато и закрыло от него случайный многообразный капризный хаос, где он мог бы потолкаться и развернуть себя. У него есть, конечно, свой отдельный канал, направление которого предугадано, функции определены и рассчитаны вперед на много жизней, таких, как у него; но до переднего края, где лежит обрыв и начинаются искания, изменения и всесторонняя борьба, ему, как правило, не дотянуться.

Отсюда и происходит то странное состояние, с которым не может мириться мыслящий мозг, — у Грина многие люди пребывают от этого в мрачной бездеятельно-

сти, — сужение горизонтов. Современная жизнь как будто делает здесь все, чтобы их расширить. В распоряжении человека сверхскоростной транспорт, мощные оптические устройства, фотография и сказочные средства связи; однако масштабы мысли сокращаются, все меньше людей мыслит большими категориями, никого не волнуют «проклятые вопросы», и распространяется массовое убеждение в ценности короткого, низменного интереса. Сидя за закрытыми ставнями в углу своего дома, «средний человек» прошлого, отрезанный от бескрайнего мира, размышлял о боге, то есть о вселенной, и о себе, читал при свете свечи не совсем понятных ему мудрецов, удивляясь тайнам природы; теперь, летя в турбореактивном лайнере на высоте девять тысяч метров, он подсчитывает возможные затраты и соображает, будет ли время забежать в ресторан аэропорта. Ему все ясно, и если он заглядывает за красочную обложку журнала, который лежит перед ним на столике, то лишь затем, чтобы развлечься.

Один современный философ не без гордости писал, что ныне человек, вращая ручку приемника, поворачивает перед собой весь земной шар — и это так. Но что он там слышит? Каналы, «программы на волне 13.75» и пр. соединяют его не с миром, а с тем, что уже очистили и распрямили для него системы, то есть с фантастическим «типичным» шаром, которого — стоит лишь вдуматься — в действительности нет. Это не более чем картонный разрисованный глобус — с сетью координат, глубинами, высотами, именами; в нем извлечено заранее, что нужно, а новое, богатое, интересное, неизвестное отсечено, да так ловко, что о нем даже не вспомнишь, а может быть, и не заподозришь, что оно вообще существует, — глобус, гладкий и правильный, отвратительно скучный, и будет казаться Землей.

Горизонты и просторы, таким образом, распахнутся лишь предварительно, со стороны «общего», хотя это легко проглядеть и уверовать в их подлинность, что и делает цивилизованный мещанин, расплодившийся профессор Пэдди.

Но может ли удовлетвориться этим живое человеческое существо?

Ему необходимо не абстрактное, а родственное, личное общение с миром, ибо только тогда выдвинется их

истинное, зависимое друг от друга содержание и обнаружится неизвестное — всякий раз новое — богатство. Между тем добраться до него ищущий человек почти не в состоянии. Общество «деловой активности» сплошь окружило и обставило его своими «каналами», повернуть которые он собственными силами не может. Как из них выскочить или научиться использовать их «по-человечески» — проблема, которая неотвязно его преследует.

И наконец, еще одна грань того же самого — это деморализующее влияние, которое оказывает царство абстракций на того, кто повсюду чувствует их присутствие, знает о них и ощущает их холодное прикосновение там, где для других движется нормальная жизнь. В отличие от Пайлов он не может пребывать в гордом самообольщении относительно творимого вокруг него прогресса и своей личной роли в полете отвлеченных «универсалий».

Когда-то Энгельс, стараясь наглядней разъяснить прихотливое, но все-таки закономерное движение истории, нарисовал картину, в которой столкновение «отдельных лиц» порождало бесконечное множество своеобразных параллелограммов сил, откуда и выводилась равнодействующая — историческое событие. «Каков бы ни был ход истории, люди делают ее так: каждый преследует свои собственные, сознательно поставленные цели, а общий итог этого множества действующих по различным направлениям стремлений и их разнообразных воздействий на внешний мир — это именно и есть история»¹. Это соответствовало обществу «свободной конкуренции» в его классическом виде второй половины XIX века.

Но в XX столетии произошло как будто окончательное смещение и решительный сдвиг в обесчеловечивание — «параллелограммы» вырвались из-под опеки личного и словно заработали сами. «Равнодействующая» стала прокладывать себе дорогу, не считаясь с отдельными людьми и не отклоняясь для поправки, которую могли бы внести в нее потоки индивидуальных волей, — ее стоило только запустить с приличной начальной скоростью. Возможность для этого наконец открылась, так как то там, то здесь в одних руках стал накапливаться гигантский потенциал. Принимать самостоятельно реше-

¹ Маркс К. и Энгельс ф. Соч., т. 21, с. 306.

ния, отстаивать свое право перед лицом грозной «универсалии», готовой начать опустошительный поход, сделалось трудно, сложнее, чем раньше, даже для тех, кто стоял у самой ее «концентрации», не говоря уже об обыкновенном мыслящем человеке. Для среднего интеллигента, которого любит рассматривать Грин, это было тяжелым потрясением старых критериев и представлений.

Его свернутое и упрятанное в себя, без активности, сознание стало, например, все дальше уходить от других подобных ему и, казалось, родственных душ, потому что в действии, то есть там, где оно могло бы себя единственно проявить, оно вынуждено было следовать за предписанной линией и быть отвлеченностью — близкие, окружающие его, постоянно сталкивающиеся с ним люди оказывались, следовательно, самыми чужими.

Что знал Фаулер о своем товарище по профессии Грейнджере? Как выяснилось, ничего. Наоборот, случайные, вышедшие из «каналов» встречи вдруг превращаются в повод для удивительных откровений. В этом смысле очень хороши два пилота из «Нашего человека в Гаване», которые на четверть часа попали за один столик с Уормолдом в кафе. Оба внезапно пустились в излияния — они почувствовали, что могут быть совсем откровенны с человеком, которого не увидят больше никогда, — и спешат высказаться, как богу: один вынимает заветную фотографию, другой доверительно сообщает, как и на ком он хочет жениться, и т. д. Наверно, Уормолд успел их узнать лучше, чем многие одетые в форму их коллеги (ср. замечательную сцену встречи Круля и кондуктора на пути в Париж в «Похождениях авантюриста Феликса Круля» у Томаса Манна).

Поскольку их дело развивается вне сферы «индивидуальных волей», им негде и незачем высказывать какие-либо человеческие качества — гнев, милосердие, любопытство, страсть и т. п., — оттаять они способны лишь вдали от долга. Поэтому большинство ищущих и мечущихся людей в романах Грина предпочитают избегать профессионального языка, любого общения на уровне дел, признавая в Этом только необходимое зло — добывание средств к жизни, — и считает своей первейшей обязанностью отделить себя и все сколько-нибудь себе дорогое от скопища «универсалий».

Однако каким бы тонким различительным аппаратом ни обладал человек, все-таки от грубого вторжения, в его бытие абстракций ему не уйти. Они — часть жизни, прочная сеть, оплетающая все, и стоит ступить шаг, как неизбежно приведешь ее в движение, пойдешь по ее законам. «Программа» оказывается недействительной и рушится в начале любого действия. Отвлеченность пробралась в самую сердцевину мысли, достигла самых интимных областей, которые можно было принять за цитадель «жизненного» начала. Например, в тех же личных отношениях. Фаулер, возражая Пайлу, который уверял, что Фуонг — дитя, потому и не может сама решать свою судьбу, неожиданно сам сбивается в незримую абстракцию, как только начинает отстаивать свои интересы:

« — Она не дитя. Она куда сильнее, чем будете вы когда бы то ни было. Бывает лак, на котором не остается царапин. Такова Фуонг. Она может пережить десяток таких, как мы. К ней придет старость, вот и все. Она будет страдать от родов, от голода и холода, от ревматизма, но никогда не будет мучиться, как мы, от праздных мыслей, от неутоленных желаний, — на ней не будет царапин, она подвержена только тлению, как и все. — Но когда я говорил, следя за тем, как она переворачивает страницу (семейный портрет с принцессой-Анной), я уже понимал, что выдумываю ее характер не хуже Пайла».

Фаулер прав — и оценка эта многозначительна: реальная Фуонг, едва освободившись от одного фантома, тут же попадает под другой. Еще немного — и «общее» прихлопнуло бы ее, закрыло от глаз и позволило конструировать ее судьбу как угодно — было бы желание и цель. Это положение в миниатюре скрывает более широкое противоречие: если хочешь жить, надо вступить в контакт с абстракциями, если вступаешь с ними в контакт — сразу отрываешься от жизни. Как быть?

Хассельбахер, мрачный доктор из Гаваны, отвечает не задумываясь: надо лгать. Государства, королевства, державы и прочие высокие отвлеченности, как он говорит, «не заслуживают правды». Раз они фантомальны по своей природе — нужно кормить их вымыслом, а самому жить, как хочется. «Помните, — замечает он Уормолду, — ...пока вы лжете, вы не приносите вреда». Он проповедует, другими словами, отделение, отгораживание

«от них»; распадение человека и сознательное двойное его построение: сама по себе личность — сам по себе включенный в целое «тип».

Но эта философия также терпит провал. Уормолд так накормил своими химерами «их», что «они», разгулявшись, проглотили и бедного старика Хассельбахера. Он погиб, и чуть не погиб Уормолд — именно потому, что принцип их жизни, как будто противоположный Пайлу и Картеру, совпадает с ними в главном: и там и здесь ответственность за свою и за чужую жизнь была безоглядно доверена правилу, «общему», «универсалии»; в одном случае по глупости, наивности или из наживы, в другом — из робости, равнодушия, ради небольшой выгоды для близких.

Вопрос о личной ответственности человека выдвигается, таким образом, из-за прочих наслоений как нечто чрезвычайно важное. Для самых выдающихся и полноценных людей, которые населяют романы Грина, он становится неотложным, больным, первым по счету. Им терзается Фаулер, которому никак не удается успокоиться ни на одном из правильно-необходимых, то есть логично обоснованных решений. У него две — по меньшей мере — ответственности, и он хочет добиться между ними согласия, слияния выводов. Это ему не удастся, ибо абстракция слишком разошлась с «мелочью», намного превосходит человека, и ему чаще всего остается только уступать.

Но что, если все-таки попробовать? Быть верным себе до конца? Этот вариант заманчив, героичен, хотя и опасен, — безнадежен в экзистенциалистском смысле, — по-видимому, он нуждается в какой-то великолепной гибкости и безошибочном чутье, умении маневрировать, не скатываясь тут же «применительно к подлости», словом, требует исключительной техники и таланта, решающего всякий раз особо, отлично от предыдущего, конкретно, чтобы человек, который попытается его осуществить, не сломался и не погиб. Полицейский чиновник Скоби, которого Грин наделил этим желанием, ни одним из других необычайных свойств, к несчастью, не обладал. Он был, бесспорно, выдающимся человеком, смело принимавшим ответственность на себя — не из принципа, а потому что иначе не получалось, — он был, как его называли окружающие, «Скоби-справедливым». И он тра-

гически подошел к тупику, к стене, где спасительным выходом для него стало самоубийство. «Суть дела» — роман, посвященный этой судьбе, — самое мрачное и, вероятно, самое значительное произведение Грина.

Скоби обладал той самой совестью, которую кормить из рук оказалось нельзя. Бесконечно ниже стоит его антагонист, тоже чиновник — Уилсон. «Рассудок для Уилсона был более ценен, чем честность. Честность была обоюдоострым оружием, зато рассудок всегда действовал однозначно. Рассудок понимал, что сириец сможет когда-нибудь вернуться в свою страну¹, но англичанин — останется; рассудок знал, что на правительство работать хорошо, каким бы оно ни было».

Идея Скоби — противоположна. Он хочет служить человеку, он берет ответственность на себя, он упрямо не желает становиться на одну какую-нибудь сторону в ущерб другой и хочет быть по-человечески справедлив к каждому. И это чем дальше, тем больше запутывает его в неразрешимые противоречия разных интересов, сцепляет его не только с людьми, но и с «типами», которых на практике отделить от людей, их носителей, нельзя. Засосанный глухой тоской и невозможностью не причинять страдания близким ему людям, Скоби тайком ото всех, симулируя грудную жабу, принимает огромную дозу снотворного. Но перед этим он произносит о себе в разговоре со священником одну изумительную фразу, которая ложится как отблеск на всю историю его характера и в нескольких словах определяет ключевую проблему книги.

Священник: «Вы должны раскаяться. Нельзя желать цели, не желая средств».

«Да нет же, можно, подумал он, можно желать мира, который приходит с победой, не желая разрушенных городов».

Эта мысль в своем «наивном» упорстве забирает слишком глубоко, намного глубже самого Скоби и даже творчества Грина в целом. Она выходит за границы нашей темы и остается неразрешенной — прежде всего потому, что ее не разрешила еще сама история.

«Лишь после того, — писал Маркс, — как великая социальная революция овладеет достижениями буржуаз-

¹ Действие разворачивается в одной из бывших английских колоний в Африке.

ной эпохи, мировым рынком и современными производительными силами и подчинит их общему контролю наиболее передовых народов, — лишь тогда человеческий прогресс перестанет уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепов убитых»¹.

До тех пор эта мысль Скоби остается нереальной — в том смысле, что не может быть немедленно осуществлена. Но тот, кто сделал бы отсюда вывод, что она не нужна, — автоматически встал бы на сторону того самого идола, о котором говорит Маркс. Ибо эта цель стоит и всегда стояла в разных словесных обличьях перед всем человечеством как величественная задача, осознав которую уже нельзя медлить с ее разрешением. Жизнь, не имеющая впереди себя этой цели, — мертва, она есть бессмысленная абстракция, «универсалия», если эта идея не пронизывает все ее поры. Пропитать собою всю действительность и людей — таково ее назначение и призвание. Скоби старался — совсем непреднамеренно — выразить ее и найти внутри своего мизерного дела, наверняка ничего не зная о ее всеобщем значении, и в этом как раз была его нестигаемая истинная человечность.

У Грина есть, конечно, и масса других «людских» ответов на наступление абстракций. Мы найдем у него огромное разнообразие оттенков этой прорывающейся во что бы то ни стало жизни: то любопытнейшее «приспособление» ее под формы цинизма и равнодушия, которое поворачивается к давящей невидимой и требовательной «заказчице» морального распада искусственными, заранее заготовленными для нее штампами, вроде той куриной косточки, которую совал маленький Ганс кормившей его ведьме (так поступает, например, Фаулер); то не менее интересное, причудливое смешение и сращение форм преступности — или, вернее, того, что официально считается преступным, — с . глубочайшим человеколюбием, оптимизмом и преданностью настоящим людям (таков сирийский торговец Юсеф, жулик, страстно увлекающийся Шекспиром), но выше всех по сложности и силе гуманизма поднимается, без сомнения, Скоби. Сложность эта много теряет, когда критика — хотя это ее обязанность — нащупывает смысл и гвоздь его характера

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч, т. 9, с. 230.

расчлененным языком рассуждений. Ибо лучший человеческий ответ абстракции — это сам человек. Скоби как раз и принадлежит к тем людям, которые продвигаются сквозь отвлеченности вперед, не угрожая никому, кроме себя, и раздвигая между тем для других их сковывающие пределы. Он — живой залог того, что проблема будет решена.

Нам остается, только добавить, как к ней относится сам Грин. Он тоже человек, неустанно идущий,двигающий впереди себя свой художественный мир как инструмент в мире реальном. Само собой понятно, что он не отвечает за мнения своих вымышленных характеров. «Я надеюсь, — сказал писатель в интервью «Советской культуре», — что советские люди не смешивают меня с Фаулером, героем моего романа «Тихий американец», как это делают некоторые американцы». Но он отвечает за свои книги в целом, где все эти мнения, поступки приведены во взаимную связь и обнаруживают некое единое направление.

Оно, впрочем, было высказано Грином довольно недвусмысленно в выступлении по английскому радио в 1948 году. «Я считаю, — сказал он, — что писатель должен быть скребущей песчинкой в государственной машине», Мы вправе расшифровать это так, что сам Грин не склонен преувеличивать роли художника и не считает, что тот может переделать своими силами мир. Но он, с другой стороны, полагает, что абстрактные механизмы функционируют в том обществе, где он живет, чересчур гладко, и поэтому угроза человеку от них велика, и с ней надо бороться. Этой машине он, очевидно, не доверяет. Он ни на что не хочет положиться, кроме как на глухой, немой призыв своих читателей, которые как будто тихо, одними глазами, указывают ему на скрытую правду, которую хотят от него, как от человеческого свидетеля, «правильные» абстракции утаить. Ее тон и старается он, очевидно, уловить, отвечая комплиментами сопровождающей его «железной логике»: хорошо, хорошо, словно говорит он, а что у вас там?

«Там» он открывает своими романами жестокое неблагополучие. Человек, которого он обследовал, оказался фантастически заперт. Все прежние критерии, подхо-

¹ «Советская культура», 1960, 5 апр.

дя к нему, соскальзывают с оболочки, не проникая в целость.

Мы не можем, например, оценивать его по его идеям — потому что это не его идеи, идеи паразитируют на нем, делают его пешкой, простым своим орудием и «медиумом», которым человек становится либо из наивности (Пайл), либо из естественного желания сохранить себе жизнь и как-то поддерживать существование (Хассельбахер, Уормолд). С другой стороны, мы не можем оценивать его из его личных убеждений, потому что они в этой действительности неосуществимы и не имеют никаких внешних опор (Скоби). Наконец, мы не можем считать выражением его существа и его поступки, поскольку они заранее предопределены действующими помимо и через него всецельными системами, отсекающими или загоняющими вовнутрь все, что не соответствует их природе.

Напрашивается вывод, что всю организацию стоит повернуть и восстановить человека в его поправленных ныне правах. Но Грин этого не делает нигде. Не исключено, что он думает, — так может порой показаться, — что движение вперед идет лишь на руку «машине» и человек трагически обречен. Но если он так и думает — то ясно, далеко не всегда. Иначе зачем «скрести песчинкой»? Тогда можно было бы просто сказать примерно так, как ответил в одном своем интервью Луи Селин: «Милая барышня, нам остается только ждать, пока чудовище поглотит нас в своем ужасном брюхе». Грин явно не согласен с этим. Он борется и старательно докапывается до «сути дела» — с большой обстоятельностью, трезвостью и простотой.

ПУТЬ УИЛЬЯМА ФОЛКНЕРА К РЕАЛИЗМУ

В резких спорах, которые ведутся вокруг модернизма, иной раз ускользает среди вызываемого тем или иным вопросом возбуждения один простой, но решающий факт: современная литература в ее ведущих произведениях и именах остается реалистической. Это относится, конечно, и к западной литературе, модернистские движения которой наиболее известны. Довольно лишь бегло припомнить писателей последнего времени: Хемингуэй, Мартен дю Гар, Мориак, Грин, Амаду, Лекснесс, Моравиа и многие другие, — это все реалисты, причем по сравнению с 20-ми годами влияние модернизма на литературу в целом сильно упало. Это привело даже многих постоянных ее наблюдателей в очевидное недоумение. Так, например, в английской критике долго обсуждался вопрос о возвращении Грэма Грина к «традиционной» форме, об утраченных им связях с фрейдизмом, Джойсом и т. п.

Нужно сказать также, что современный модернизм в его преимущественно экспериментальной форме (наиболее показателен Роб-Грийе) не является собственно литературой. Это литература о том, как надо делать литературу, по существу — профессиональная испытательная критика, отчего, кстати, место ее обсуждения и чтения перешло именно туда. Независимо от того, соглашаться ли с тем, что говорят эти писатели, или не соглашаться, нужно с самого начала признать, что говорят они большей частью не как писатели — о жизни, а как критики — о литературе. Это смещение было заметно еще в подвластной модернистским влияниям литературе

20-х годов; например в «Фальшивомонетчиках» (1926) Андре Жида и «Контрапункте» (1928) Олдоса Хаксли, где значительную часть романов составили рассуждения героев-писателей о том, как надо писать, и само их построение подчинялось этим рассуждениям. Нынешний модернизм полностью перешел к литературе «экспериментального примера» или «примерного эксперимента».

Вся эта история с самозамыканием делает крайне сомнительным и само так называемое «право на эксперимент», которое усиленно защищают современные модернисты. Не нужно забывать, что классики этого права не имели; во всяком случае, публично они им не пользовались. Они либо писали доброкачественную литературу, либо вообще не писали, либо, наконец, когда начинали, как Чехов, то, может быть, писали чуть похуже, чем потом, но все равно не для «выяснения технологии», а для читателя, и читатель это только и принимал.

Когда у них появлялось что-нибудь новое в технике письма, оно никогда не было чертежом или конструкцией, но всегда живым созданием, которое, хотя и употребляло для себя эту конструкцию, порождало ее, но, конечно, только для того, чтобы держать с ее помощью нечто иное, неизмеримо более значительное. Так, когда Толстой, сомневаясь в своем призвании и скрываясь за инициалами, послал свои первые радикально-новаторские вещи на суд Некрасову, тот ответил ему, что «это именно, что нужно теперь русскому обществу: правда»¹, и только потом Чернышевский заметил и указал, — вовсе, впрочем, не пытаясь отделить его и объявить технически доступным механизмом, — способ добывания этой правды — толстовскую «диалектику души».

Однако у многих современных реалистов, писателей XX века, отношения с проблемой «техники» и конструкции сложились — из-за принятых в их круге литературных убеждений, моды, издательских запросов и многих других причин — совсем по-другому. Их путь к реализму, которого они в конце концов добились, оказался затрудненным и с этой как будто чисто профессиональной стороны.

Уильям Фолкнер, пожалуй, наиболее крупный и показательный художник этого типа. Это был мощный та-

¹ Некрасов Н. А. Собр. соч., т. V. М. — Л., ГИХЛ, 1930, с. 220.

лант, который шел своим путем, почти закрытый внешне иными целями и иной оболочкой.

Уильям Фолкнер обладал колоссальной прорастающей силой — не только по отношению к принятой в его окружении и им самим литературной системе, но и по отношению ко всей действительности своего времени. В этом смысле он отличался от многих своих коллег — писателей Запада XX века, которые очень хорошо, может быть, даже слишком хорошо знали, что значит реально смотреть на вещи, то есть соразмеряли возможности своего гуманизма со сложившимися условиями и не слишком верили в способность человека эти условия изменить. Уильям Фолкнер шел в этом смысле значительно дальше. Он отрицал силу обстоятельств. Для него стремление человека переломить обстоятельства в свою пользу было всегда реальнее самих обстоятельств. От этого его реализм был наполнен «шумом и яростью», глухими и страшными ударами, как от разбиваемой изнутри тюрьмы.

В то же время Фолкнер никогда не уклонялся от мрачных опровержений своего взгляда; наоборот, вызываясь шел им навстречу. Никакая грязь не могла его при этом смутить, хотя и приводила в содрогание его критиков, которые не выдерживали и начинали говорить, что Фолкнер — садист, упивающийся тем, как водится человек в конечном тупике; Однако именно упорство и непримиримость человека, не желающего признать то, что ему, кажется, доказали, и выкарабкивающегося из тупика, были для Фолкнера самым надежным свидетельством и источником его собственной невозмутимой решимости.

«Я отказываюсь принять конец человека... Даже когда колокол судьбы ударит в последний раз, возвещая гибель, и последнее бесполезное эхо его пролетит и затеряется где-нибудь в последнем красном зареве на краю тьмы, и наступит мертвая тишина, даже тогда будет слышен еще один звук: слабый, но неистощимый голос человека, который будет продолжать говорить... Я отказываюсь принять это. Я убежден, что человек не только выстоит, он восторжествует»¹.

¹ William Faulkner. Three Decades of Criticism. Michigan State University Press, 1960, p. 343.

Упорством и сокрушительной силой таланта Фолкнер напоминает Бальзака. Ему тоже долго пришлось пробиваться к признанию, подхватывая на лету все то, что считалось в литературе красивым и новым, и даже завлекая бульвар описанием ужасающих страстей (роман «Святылище», 1931). Так же как и Бальзак, он открыл потом свой собственный мир, где нестираемые памятью лица стали встречаться друг с другом и переходить из романа в роман, и жизнь распахнулась перед читателем целым городом, — правда, не Парижем, а Джефферсоном, — но в нее уже нельзя было не верить. Она пошла сама собой, и Фолкнер, подобно Бальзаку, даже поселил в своем городе двух добродетельных резонеров — Стивенса и Рэтлифа¹, которых стал приглашать к делу, когда нужно было осветить какой-нибудь темный поворот.

Не исключено, что такие подобию говорят вообще о сходстве в положении литературы на Западе в 20-е годы XIX и 20-е годы XX века. Есть у этого и другие признаки, помогающие что-то в сегодняшнем дне лучше понять. Но несомненно одно — Фолкнеру пришлось открывать для себя реализм. Только открытие это совершалось вторично, заново, как будто реализма никогда раньше не было.

В этом открытии уже открытого были странность и особенность Фолкнера по отношению к литературным течениям, окружавшим и сопровождавшим его движение. Не нужно забывать, что не только для него, но и для многих других литераторов Запада, начинавших свой путь в двадцатые годы, реализма и в самом деле будто не существовало. Он был разбит и отодвинут для них в прошлое бессмысленной войной как олицетворение спокойствия, уверенности и знания мира, которые казались теперь просто смешными, и его традиция была совершенно закрыта (по крайней мере, на поверхности) шумными выступлениями разных авангардистских школ.

Т. С. Элиот, великий магистр авангарда, приветствовал тогда появление Джойсова «Улисса» (1922) и объяснил ожесточившейся молодежи значение этой книги:

¹ Вылитые Блонде и Бьяншон — рыцари добра бальзаковской «Человеческой комедии».

«Мистер Джойс создает такой метод, который должны принять и другие писатели... Я не считаю, что по отношению к «Улиссу» мы можем употреблять название «роман»; если вы назовете его эпосом, это тоже мало что объяснит. «Улисс» не является романом просто потому, что роман — это форма, которая отслужила свое».

Джойс, сказал Элиот, изобрел иную, замечательно подходящую к нашему времени форму: просто способ контролировать, приводить в порядок, придавать очертания и смысл «той грандиозной панораме безнадежности и анархии, которую представляет современная история. Вместо повествовательного метода мы можем использовать теперь мифический метод»¹.

Элиот был ясен и как будто убедителен. В его программе был лишь один момент, который требовалось принять на веру, — черный хаос жизни, — но в этом после затеянной бодро жуировавшими «старичками» войны мало кто из молодых литераторов сомневался.

Остальное вытекало одно из другого с логичностью, которая быстро собирала группы единомышленников.

Рассуждения их строились примерно так.

Жизнь бессмысленна или, по крайней мере, не заслуживает доверия; реалист, который пытается извлечь из нее свою форму, в лучшем случае наивен. Но истинно современный художник не бросит кисть и не оставит пера. На хаос он ответит своей собственной железной организацией. Он внесет в этот мир смысл, придаст всему очертания, и это будет его подвиг. Такой подвиг уже совершил Джойс, он заковал враждебную стихию с помощью мифа, то есть «наложил» на хаос современной ему дублинской жизни мир мифических гомеровских отношений (история Одиссея), сотворил аллегория, «параболу». Толпа и близорукие критики считают «Улисса» бесконтрольной записью всего человеческого сора — что попадет на глаза и мелькнет в сознании. Но Элиот указал — он действительно сделал это, — что «Улисс» строго рассчитан и проконтролирован. Джойс поймал даже в таком ничтожестве, как Блум, особый смысл, пусть иронический, заключив все его убогие «отправления» в мифический ряд Одиссеевых странствий; очертания обозначились с графической четкостью. Так же бу-

¹ Chiticism. The Foundation of Modern Judgement. N. Y. Univ of California, 1948, p. 269 — 270.

дуют поступать теперь и другие подлинныe художники. Разумеется, мифической схемой не обязательно должен быть Одиссей. Выбор богат: есть, например, фрейдистские мифы или другие, — дело не в этом. Важно понять безграничные Возможности новой техники.

Авангардизм выступил, таким образом, как новый эстетический орден, готовый принять разные «значки», но с условием, что обращенные должны разделять общее увлечение и уверенность: искусство можно делать, изготавливать из форм, которые станут добывать самые смелые, выдающиеся новаторы. Большие отряды энтузиастов и разгоряченных, обнадуженных бездарностей отправились тогда в разных странах Европы и США на поиски этих форм.

Мысль о «сделанности» поражала воображение. Она сразу отделила авангард от недавних художественных движений (например, символизма или импрессионизма). Те хотели вдохновением понять и выразить что-то неизвестное прежде — авангард предложил строить произведения из подобранных конструкций, овладеть современной техникой и подчинять ее нужной цели. Те спорили с реализмом о том, кто лучше, тоньше и значительней передаст смысл жизни, — авангардизм решил сам внести этот смысл в жизнь, перекроить и дать очертания жизни своей новой формой. Некоторое понятие об этом переломе, если назвать пример из русской литературы, дают Блок и Гумилев. К. И. Чуковский вспоминает их встречи:

«Гумилев со своим обычным бесстрашием напал на символизм Блока:

— Символисты — просто аферисты. Взяли гирю, написали на ней десять пудов, но выдолбили середину, швыряют гирю и так и сяк, а она — пустая.

Блок однотонно отвечал:

— Но ведь это делают все последователи и подражатели — во всяком течений. Символизм здесь ни при чем. Вообще же то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы — слишком литератор, и притом французский»¹.

Слова «слишком литератор» точно определили ту угрозу, которую нес литературе авангардизм. Блок вскоре

¹ Судьба Блока. Изд-во писателей -в Ленинграде, -1930, с. 245.

открыто и с негодованием заговорил о ней в статье О «цехе поэтов» — «Без божества, без вдохновенья». Ею встревожились большие писатели многих стран; например, о ней же писал в известном письме Джойсу по поводу «Улисса» Герберт Уэллс.

Однако правильно назвать опасность еще не значило ее остановить. Идея синтетической литературы была слишком соблазнительной. Искусственные краски, которые начал изготавливать для писателей авангард, имели большие деловые преимущества: они были яркими, могли рекламно-насильно захватывать внимание, быстро составлялись в любые комбинации; но главное — их сочетание помогало интересно и даже как-то загадочно провести прямую, заказанную себе писателем мысль.

Кроме того, ими мог пользоваться каждый. Если раньше считалось безвкусным и нехудожественным повторять форму предшественника, то авангард перевернул это правило, провозгласив: после такого-то или такого-то новатора нельзя и стыдно «писать, как прежде» («мистер Джойс создает такой метод, который должны принять и другие писатели...»); если ты не учел эту технику, невозможно и думать быть современным. Раньше учили, как литературу читать и понимать; теперь стали учить, как ее писать и распространять. Открылись специальные школы, явились авторитетные преподаватели. Молодых американских литераторов наставляла Гертруда Стайн, англичан и вообще международный авангард — Т. С. Элиот и Эзра Паунд, французов — Андре Жид; в нашей литературе это был ЛЕФ с его первым приказом: «каждая блоха-рифма должна стать на учет» и т. д. Создавалось впечатление, что наступает действительно новая эпоха, в которой дикому таланту придется сначала отступить, как индейцу, а потом угасать в резервации, покада квалифицированные профессора не выведут у него последний «творческий секрет».

* * *

Фолкнер был таким диким талантом. Но он не отступил и не покорился, хотя много раз запутывался в сетях мастерства и прорывал их, уходя дальше. Ему довелось испробовать на себе почти все авангардистские новшества, — и в этом нет ничего удивительного, потому что он

был самый настоящий провинциал, двинувшийся в столицы за правдой.

«Вы, Фолкнер, — сказал ему Шервуд Андерсен, наиболее самостоятельный человек в американской литературе той поры, — деревенский парень. Все, что вы знаете, — это маленький клочок земли, там в Миссисипи, откуда вы вышли. Впрочем, этого достаточно тоже»¹.

Что это значит, Фолкнер понял много лет спустя. Пока что он внимательно вслушивался в проблемный шум современной ему литературы и старался выбрать себе тоже проблему поновее и известностью пошире — какую-нибудь из так называемых проблем поколения; Он быстро написал два таких романа. Первый, «Солдатская награда» (1926), рассказывал про возвращение в родной город никому там не нужного калеки-фронтовика. Другой, «Москиты» (1927), был книгой интеллектуальных разочарований — ее могли бы написать совместно Хаксли и Элиот — о том, как на прогулочной яхте одной состоятельной вдовы собрались, побеседовали и разошлись «полые люди». Никого эти романы в восхищение не привели.

Тогда Фолкнер решил попытать счастья в «потоке сознания». С помощью техники, которую разработал Джойс и прославил Элиот, он захотел войти в мир одной семьи, разобраться в причинах ее человеческого падения.

Событий во всей этой истории было немного, но, как ему представлялось, она имела внутренний смысл, который и хотелось до читателя донести. Дочь адвоката Компсона, любимица семьи Кэдди, должна выйти замуж за достойного молодого человека Херберта Хэда. Но очень скоро они расходятся: Кэдди была в связи с другим, она рождает незаконного ребенка. Тайное стало явным; семья распадается. Тщетно силится понять смысл происходящего ее брат Бенджи; драма застревает и дробится в его тусклом сознании: это идиот, развитие которого остановилось в трехлетнем возрасте. Другой брат, Квентин, человек с глубоко укоренившимся понятием о чести, тайный романтик, решается в отместку миру покончить с собой. Наконец, третий брат, Джейсон, ограниченное и

¹ Thompson L.W. Faulkner. N. Y., 1963, p. 6.

жадное создание, загорается неистовой злобой оттого, что ему не удалось получить обещанное было ему мужем Кэдди место в банке. Он припрятывает деньги, оставленные на содержание незаконной дочери Кэдди, мисс Квентин, в кубышку, но та похищает потом эти деньги, ничего не зная об их происхождении, и бежит из дома. Это все, что совершается на протяжении примерно тридцати лет.

Но Фолкнера, повторяем, занимали внутренние поступки; только в них эта внешняя канва имела смысл и связь. Нужно было понять, почему все-таки распалось это маленькое сообщество, которое держалось вначале какими-то бесспорными человеческими ценностями, — и отец, и мать, и дети, включая даже Бенджи, несли их в себе, — и расследовать, нельзя ли было всю историю переиграть, не было ли возможностей эти ценности отстоять и сохранить. «Поток сознания», открытый Джойсом, обещал наполнить, сообщить очертания трагической истории, и Фолкнер смело отправился с ним в неизведанные глубины.

Но тут-то и разыгралось настоящее эстетическое сражение. Фолкнер встретил непредвиденные препятствия и с холодной, впервые явившейся и отличавшей его потом всю жизнь неукротимостью начал их преодолевать. Вот как он сам рассказал об этом: «Я стал излагать историю глазами дефективного ребенка¹, так как мне казалось, что лучше всего передать ее по впечатлениям человека, который знает, что произошло, но не понимает почему. Я увидел, однако, что история таким способом еще не рассказалась. Тогда я попытался рассказать ее снова, ту же историю, глазами другого брата². Опять чего-то не хватало. Я рассказал ее в третий раз, глазами третьего брата³. Снова не то. Тогда я попытался собрать все куски вместе и ввести еще одного рассказчика, самого себя, надеясь, что пробелы будут таким образом заполнены. Но история осталась все-таки нерассказанной даже и через пятнадцать лет после того, как книга вышла в свет, и после того, как я сделал в виде приписки к другой книге последнюю по-

¹ Через «поток сознания» Бенджи.

² Квентина.

³ Джейсона.

пытку досказать ее, чтобы она наконец оставила меня в покое»¹.

Никто, пожалуй, не описывал потом так сильно борьбы таланта с добровольно принятым на себя методом «потока сознания». Это классический случай; название «Шум и ярость», которое Фолкнер дал роману², говорит, по-видимому, и о настроении, которое владело им, когда он его писал.

Ему и в голову не приходило сомневаться в том, что утверждали вокруг него только что прославившиеся новаторы. Хаос жизни получает очертания и смысл лишь внутри сознания — хорошо; он берет одно сознание, причем еще решительней, чем делали до него, экспериментальной — в простейших, как бы распавшихся для наблюдения элементах: сознание идиота (Бенджи не различает даже времени — только запахи, краски и вкус, приятные или отталкивающие). Тот, кто не читал романа, вряд ли вообразит себе, что на месте предполагаемой истории от этого получилось. Со страниц книги пошел действительно шум, столкновение отдельных «частей земных», тем более страшный, что в нем слышится нечто человеческое, но далеко; связь между частицами иная — не то химическая, не то клиническая, — и лишь в слабом мерцании та, к которой хочет пробиться художник.

Однако Фолкнер на этом не останавливается; «Я попытался рассказать историю заново».

Тот факт, что Фолкнер вынужден был взять и другие «точки зрения» — сначала Квентина, потом Джейсона, — очень важен. Это означает практически нарушение самого метода, ибо выясняется, что «поток» все-таки не может обойтись без дополнений извне, хотя бы потоками других сознаний. Расколотый и разлетевшийся на бесконечно малые «точки зрения» мир начинают собирать заново. Это — первый шаг к восстановлению, который, надо сказать, успел сделать и сам Джойс: ощущение не-

¹ William Faulkner. Three Decades of Criticism, p. 73 — 74.

² Как бы в напоминание современной эпохе о Шекспире, что вообще любят делать своими заглавиями англо-американские писатели в XX веке, — сравни Грин («Власть и слава», «Суть дела»), Хаксли («Прекрасный новый мир») и многие другие; здесь — из «Макбета», акт 5, сцена 5: «жизнь.. рассказ, рассказанный кретином с страстью, с шумом, но ничего не значащий» (перевод Анны Радловой).

полноты заставило его ввести в добавление к Блуму еще «потoki» Стивена Дедалуса и Марион, жены Блума.

Фолкнер тоже остался бы на этом уровне, остановись он на неудовлетворенности, которой терзался Джойс. Но у него, по обыкновению, было желание сделать и следующий «безнадежный» шаг. Он сделал его и вышел за пределы авангарда. В сущности, это и было возвращением к разбитому и забытому реализму.

«Я ввел еще одного рассказчика, самого себя».

Обратим внимание: еще одного рассказчика. Фолкнер не говорит: я решил писать, как раньше писали, от себя. Он возвращается из авангардизма кругами, как из леса, в полной убежденности, что идет вперед. Для него автор — всего лишь один из возможных «рассказчиков». Но для читателя это имеет совсем иной смысл. Потому что ему сообщает теперь историю не идиот Бенджи и не угрюмый ненавистник Джейсон, а человек, который своим талантом умеет прикоснуться к самодвижению жизни, понять и Джейсона, и Бенджи, и Квентина, и всех, кого пожелает, из единого корня.

«Точки зрения», конечно, и при этом взгляде не пропадают. Однако значение их становится совсем иным. Без автора, без творца их объединение может быть лишь внешним, искусственным, они только сталкиваются и ограничивают друг друга, они слепы друг к другу, непроницаемы и мозаичны. У реалиста собственный его «луч зрения» (выражение Алексея Толстого¹) освещает целое, своим единым взглядом писатель связывает их в подобный действительному живой и движущийся мир, словом, придает необходимый, хотя вовсе и не исчерпывающий центр всей этой художественной «космогонии», без которого она — не более чем хаос.

Вот почему всю четвертую часть романа Фолкнер дописывал освобожденно, заполняя, как он говорил, «пробелы». Пейзаж стали изменять сильные превращения, как на восходе солнца: убежали таинственные тени, предметы стали выпуклыми и самостоятельными, не порождениями внутреннего страха, и даже появилась надежда: то, что не удалось сохранить Компсонам, осталось, как начинает обнаруживать для читателя Фолкнер, у их служанки, негритянки Дилси. Но, в общем, уже поздно: ро-

¹ Алексей Толстой о литературе. М., Гослитиздат, 1956, с. 210.

ман кончается; история высказывается — новые «потоки», чувствуется, мало что к ней добавят или составят другой роман.

Так и осталась эта странная книга, оживленная из нескольких кусков, памятником гибридного искусства двадцатых годов. Фолкнер потом говорил, что затратил на нее больше всего труда, а поэтому и любит больше других, «как мать какого-нибудь искалеченного ребенка»¹.

Писатель старого, довоенного (1914) склада, конечно, не позволил бы себе выпустить в свет ничего подобного. Он добросовестно писал бы варианты, как Толстой или Чехов, пока не был бы найден единственный и окончательный, оставляющий чувство удовлетворения.

Но, во-первых, здесь единственного быть не могло; неуверенность и поиск поселились в самой структуре художественной мысли. Вопрос был, признавать ли ее как новый закон или преодолевать; Фолкнер отвечал решимостью добиться целого.

Во-вторых, новые рекламные настроения, которые, как уже говорилось, сильно изменили жизнь литературы в двадцатых годах, не прошли и мимо него; складывалось такое положение, что он, подобно другим своим сверстникам, уже не мог надеяться, что его заметит в захолустье какой-нибудь всевидящий литературный «государь» и приблизит к славе. Давно было забыто наивно-провинциальное чеховское правило о писателях: «Есть большие собаки и маленькие собаки, но маленькие не должны смущаться существованием больших: все обязаны лаять — и лаять тем голосом, какой господь бог дал».

Не рискуя продолжать это сравнение, надо признать, что у новаторов двадцатых годов дело обстояло иначе: в их среде быть не гением считалось отвратительным. Фолкнер не остался при этом в стороне; в его поведении иногда проглядывал и оттенок чисто американской деловой бесцеремонности.

«Неоспоримый гений его художественного дарования, — писал в 1963 году, то есть подведя итоги, критик Л. Томпсон, — затемнялся с начала до конца удивительно наглым и самонадеянным презрением не только по

¹ William Faulkner. Three Decades of Criticism, p. 183.

отношению к читателю, но и по отношению к самодисциплине и перемене взглядов»¹.

К сожалению, это правда. В «Шуме и ярости», первом же романе, с которого, собственно, Фолкнер начался, эти качества обнажились вполне откровенно, и читатель любых других его романов должен о них заранее знать. Но, вероятно, без самонадеянности и презрения Фолкнеру было бы тяжело открывать то, что он открывал постоянно: невозможное и даже неизвестное среди общепринятых понятий. Как раз так, как мы видели, — плывя внутри «потока сознания», — он и открыл для себя заново реализм².

Это открытие, естественно, не озарило и не обратило его сразу в реалисты; оно было сделано, как и многие иные открытия, под видом чего-то несущественного: «Я ввел еще одного рассказчика, самого себя». Больше того, Фолкнер не раз от него отказывался, экспериментируя дальше авангардистскими новшествами, испытывая и разрушая их до конца дней³. Так, через год после «Шума и ярости» он, словно опять явившись под стены не взятой им крепости, с удесятеренным рвением штурмует «поток сознания»; теперь для одной и той же истории берутся шестьдесят внутренних монологов (роман «Когда я умирала», 1930). Но в промежутке он совершает новое, быть может, главное открытие всей жизни — не реализм вообще: он находит дорогу к своему личному, фолкнеровскому реализму. Эту дорогу ему указал роман «Сарторис» (1929), где Фолкнер использовал кое-какие семейные предания и моменты из жизни провинциального городка, в котором вырос.

«Написав «Солдатскую награду», я увидел, что писательство — очень приятное занятие. Но позже я понял,

¹ Thompson L. W. Faulkner, p. 5.

² «Шум и ярость» в Америке часто и с гордостью называют «лучшим американским романом школы «потока сознания», но оговорки, которые при этом делаются, слишком показательны: например, что у Фолкнера «есть единство действия... другими словами, у него есть основной сюжет — вещь, отсутствующая во всей остальной литературе «потока сознания» (Humphrey R. Stream of Consciousness in Modern Novel. University of California Press, 1954, p. 105).

³ Наиболее значительными писателями XX века Фолкнер считал Джойса и Томаса Манна: видимо, его подавляла всегда их библиотечная культура и виртуозное умение использовать любой стиль, к чему он сам мог лишь стремиться.

что у каждой книги должна быть определенная тема, что такая тема должна быть у всего творчества художника. «Солдатскую награду» и «Москитов» я написал просто ради забавы. Начиная с «Сарториса» я обнаружил, что моя собственная крошечная почтовая марка родной земли стоит того, чтобы писать о ней, что моей жизни не хватит, чтобы исчерпать эту тему, и что, сообщая действительно высокий переносный смысл, я получаю полную свободу развить возможности моего таланта, каким бы он ни был. Это открыло мне золотую жилу других людей; я создал собственный космос.

Я могу перемещать этих людей, как бог, не только в пространстве, но и во времени. Тот факт, что я преуспел, по крайней мере, на мой взгляд, в таком перемещении, служит для меня доказательством моей собственной теории о том, что время — это текучее состояние, не существующее вне моментальных воплощений индивидуальных людей. Не существует никакого *было* — только есть. Если бы *было* существовало, не было бы ни тоски, ни печали. Я склонен рассматривать созданный мною мир как своего рода краеугольный камень вселенной: если его убрать, вселенная рухнет»¹.

Эти слова стоило бы печатать вместо предисловия перед каждым романом Фолкнера. Дело не в том, правильны или неправильны здесь отдельные мысли (например, о времени, где будто слышится Бергсон и др.); они и не могут быть правильными, потому что направлены, в самом деле, как из космоса, из единого центра, каждая в свою сторону; но в них — дух фолкнеровского таланта.

«Золотой жилой» для Фолкнера оказалась маленькая воображаемая область американского юга, которую он назвал Йокнапатофа. Позднее Фолкнер начертил для нее карту, как Стивенсон для Острова сокровищ. На севере ее протекала река Талахачи, по берегам которой селились потомки индейских вождей Иссетибехи и Моккетуббе; на юге был поселок Французова балка, откуда выполз род Сноупсов, где жили когда-то старик Уорнер с красавицей дочерью Юлой и маленький мститель Минк, а в центре — городок Джефферсон, с железной дорогой и потом аэродромом, куда стекались все интере-

¹ Из интервью, взятого у Фолкнера в 1956 году Джин Стайн. William Faulkner. Three Decades of Criticism, p. 81 — 82.

сы больших и малых семейств: де Спейнов, Компсонов, Сатпеннов, Сарторисов и др. Все эти люди, а также фермеры, негры, адвокаты и пр. и пр. начали знакомиться друг с другом, сталкиваться, ссориться, плодиться, обзаводиться смертными врагами или друзьями и вместе изменять лицо города. Каждый новый человек сразу вступал тут в особый мир с неразрешенным прошлым, запутанными и далекими связями; поэтому то, что намеревался рассказать о нем Фолкнер, теряло жанровую определенность, не могло быть чем-то отдельным — повестью, рассказом или романом.

Все, что стал он теперь писать, превращалось в сплошную сагу, — рассказы могли составляться в роман (например, «Непобежденные», 1938 или «Сойди, Моисей», 1942), романы при желании легко выделяли рассказ (например, «Перси Гримм» из романа «Свет в августе»). Это было повествование об общих для всего малого космоса Йокнапатофы событиях — минувших или только назревающих, неопределившихся, но уже полных человеческого интереса.

В то же время Фолкнер стал чаще возвращаться к одному и тому же событию, — когда у него являлись, так сказать, новые «факты», скажем, мнения или воспоминания других участников. Роман «Особняк» (1959), например, пересказывает так всю историю рода Сноупсов из двух предыдущих книг трилогии «Деревушки» (1940) и «Города» (1954). Однако в нем же упоминаются десятки других имен и происшествий или — еще хуже — вовсе не упоминаются, но влияют на то, что происходит в «Особняке». Они действуют молча, за сценой; хотя своя, главная жизнь их в другом романе, тут без них тоже не обойтись. Чик Маллисон и его отношения к Линде будут, например, мало понятны тому, кто не читал «Осквернителя праха» (1948).

Бесцеремонность Фолкнера в обращении с читателем здесь невольная, но трудности она причиняет большие. История, в которую мы обычно погружаемся, открывая книгу с его фамилией на обложке, не имеет ни начала, ни конца; он просто оставляет нас на какой-нибудь улице Джефферсона или в гостях у одного из темных се-

¹ Есть на русском языке: см.: Уильям Фолкнер. Семь рассказов. М., ИЛ, 1958. (Теперь переведен и роман: «Новый мир», 1974, № 7 — 9; примеч. 1975 г.)

мейств и предлагает — без общего языка, без предварительных знакомств — пожить среди них и понять их. А эти люди говорят и думают о таких вещах, о которых нам можно лишь догадываться. Очень часто развязка не удовлетворяет их, так же как и нас. Тогда остается только переделывать все вместе с ними или с их знакомыми, родственниками — в другом романе.

В 1963 году американский литературовед Джон Кирк выпустил своего рода путеводитель по Йокнапатофе, где было нарисовано древо каждого рода и дан сухой перечень событий с указанием, в каких романах и рассказах о них читать. Получилось что-то вроде истории мифов для читателя греческих трагедий.

Но в общем эта постоянная раздражающая неизвестность, когда к ней привыкаешь, начинает понемногу увлекать и захватывать. Чувствуешь, что это правда, от которой отвык, начитавшись вышколенных, иронически уклончивых современных писателей, про которых можно сказать словами Тика: «Они бы устыдились, если бы в душе человеческой утаилась от них хоть одна загадка, которую не могли бы они разгадать любопытным юношам»¹. Дело не в том, что Фолкнер мистик, это совсем не так. Он не ищет загадок и не избегает их. Но у него в каждой истории, где бы и что бы ни совершалось, мы видим, что участвует еще и неизвестное; человек тут есть продолжение далекой и необъятной жизни, у которой нет начала; но все, что в ней было, присутствует и сказывается, дает непредвиденные возможности, выбор — какой-то просветляющий разряд судьбы.

Ничего другого, собственно, не говорит нам его «теория времени». Конечно, это и не теория вовсе. Она показывает только, как видит Фолкнер человека: в одном стяжении — из прошлого и настоящего; это значит, что он имеет и будущее, которое нельзя остановить. Жан-Поль Сартр, который всегда увлекался философией больше, чем тем, что может сказать искусство, не пожелал у Фолкнера этого заметить. В статье «Время у Фолкнера» он писал про будущее, что «так как оно не существует», то Фолкнер рисует его будто бы следующим образом: «Одно настоящее, выплывая из неизвестности, влечет за собой другое настоящее. Это подобно нараста-

¹ Об искусстве и художниках, размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1914, с. 2.

нию суммы, которую мы все дополняем и дополняем; «И... и... потом»¹.

Но этот рассыпанный мир — не мир Фолкнера, он мог явиться разве что у Роб-Грийе. У Фолкнера будущее существует; оно действует и принимает участие в человеке, в том, что уже есть. Вот, пожалуйста, его явление — на первой же странице романа «Свет в августе» (1932) — без тени мистики и прямо в быту.

«Повозка взбирается в гору, приближаясь к женщине. Та обогнала эту повозку за милю отсюда. Повозка стояла у края дороги, мулы дремали в упряжке — головы их были обращены в ту сторону, куда женщина шла. За забором, прислонясь спинами к стене конюшни, сидели двое.

Женщина окинула повозку и мужчин взглядом — быстрым, невинным, пронизательным. Она не остановилась, и, вероятно, мужчины за забором даже не заметили, как взметнулись ее веки — один-единственный раз. Пройдя мимо, она не оглянулась. Медленно переступая ногами, обутыми в зашнурованные лишь до щиколоток ботинки, она скрылась из виду и, пройдя с милю, достигла вершины холма. Там она уселась у неглубокой канавы, опустила в нее ноги и сняла ботинки. Вскоре до нее донеслось громыхание повозки. Оно приближалось. Затем повозка показалась на подъеме.

Неторопливо и отчаянно скрежещет и дребезжит несмазанное ржавое железо и ссохшееся дерево: ряд тягучих, скучных звуков разрывает знойную, хвойным хмелем напоенную тишину августовского дня. И хотя мулы, как в трансе, неумоимо и равномерно перебирают ногами, кажется, будто повозка вовсе не приближается. Где-то на полпути она словно повисла, остановилась навсегда, застряла, как затерянная потерянная бусинка на красно-бурой нити дороги. И кажется, что она исчезает из виду по мере того, как все ощущения и сама дорога сонно сливаются с тихим однообразием переходов от сумрака к свету, словно наматывает обратно на катушку уже отмеренную нить. Так что в конце концов неторопливый и отчаянный скрежет этот доносится уже из какого-то далекого, никому не интересного, не нужного края, лишается всякого смысла, становится призраком, на полмили

¹ William Faulkner. *Three Decades of Criticism*, p. 226 — 227.

обгоняющим собственное явление. «Я слышу ее, задолго перед тем, как увижу», — думает женщина. Ей кажется, что она уже движется, уже едет, она думает: «Выходит, что я проеду в повозке с полмили еще до того, как она поравняется со мной, а когда сойду, то повозка все равно проедет со мной еще полмили». Она продолжает ждать...»

Это небольшой отрывок, и прошлое с будущим отодвинуты здесь от настоящего недалеко, «на полмили», как говорит Фолкнер. Но в другом случае они могут отходить друг от друга на громадные расстояния — назад, через предков, и вперед, к потомкам. И все-таки человек будет держать их в себе, как эта женщина образ скрипучей повозки, повозки времени. Он может и не знать об этом, — лишь смутно слышать, — но властно понимать всем существом, когда он действует, такую связь. Человек у Фолкнера виднеется поэтому в каком-то головокружительном целом, напоминающем представление о судьбе.

Но никогда и никто из людей, вызванных Фолкнером к жизни, не признавал предопределения и не соглашался с тем, что было против него, какой бы силой оно ни обладало. Цепь судьбы мертва, а человек жив, только он приводит ее в движение, и поэтому обязан быть самостоятельным и доказать свое достоинство — это главное, что видел, понимал Фолкнер и что он умел воплощать.

«У меня нет главной темы, — ответил он одной журналистке в 1956 году. — Или если, может быть, есть, вы могли бы считать ею определенную веру в человека, в его способность выстоять и торжествовать над обстоятельствами и собственной судьбой»¹.

Мы только что прочли начало романа «Свет в августе», с мулами, повозкой и женщиной, отдыхающей на вершине холма. Эту женщину зовут Лена Гров. Она идет искать отца своего ребенка. Ей известно только имя этого человека, да и то, как потом оказывается, замененное другим именем; она даже не представляет себе, в каком краю его искать. Но она вылезает ночью из окна, хотя ее никто не удерживает (это ошеломляющая психологическая правда — именно наперекор судьбе), и отправляется в путешествие с нерушимой убежденностью, что иначе и быть не может, что все будет согласно достоинству,

¹ Hoffman Fr. G. W. Faulkner. New-Haven, 1961, p. 37.

которое существует. И в конце концов, — роман этот вообще едва ли не лучшая по чисто фолкнеровским характеристикам книга, — она этого человека находит.

Или Чик Маллисон, племянник адвоката Стивенса. Мы с ним встречаемся в «Особняке», но ему специально посвящен другой роман — «Осквернитель праха» (1948). Там Чик — мальчишка. Его спасает, когда он попал в воду, негр, и Чик, как маленький, но благородный и воспитанный белый южанин, протягивает ему монету. Но рука повисает в воздухе, негр с презрением отказывается от оплаты. И это выбивает из-под Чика фундамент, на котором, не задумываясь, он прочно стоял. Вся история в романе становится напряженным, упорным стремлением Чика восстановить свое, подрубленное им же самим, человеческое достоинство. С помощью невероятных приключений, заставляющих вспомнить Геккельберри Финна, он все-таки добивается своего: доказывает целому городу, который взволновало очередное преступление, что убийцей был не подозреваемый всеми негр, а такой же белый, как и другие благонравные граждане.

Фолкнер — реалист, и, конечно, не каждый человек в его романах прямо сражается за человеческие ценности, которые отстаивают Лена Гров или Чик Маллисон. Но каждый, или почти каждый, сокрушает у него обстоятельства, которые, как он понимает, стоят на пути его правды. Эти люди темны и оплетены всеми видами предрассудков, наклонностей, корней из той почвы, откуда они растут; но их неистовая сила и бешенство в преодолении любых препятствий не поддаются описанию. Их собирательным образом мог бы быть скорее не человек, а зверь, какой-нибудь сумчатый дьявол, о котором рассказывает Брэм: «С яростью нападает он на всех животных, какие только ему попадаются... не задумываясь, он легко идет в какую угодно ловушку и с жадностью хватается всякую приманку... Во время охоты с собаками сумчатый дьявол, чувствуя безысходность положения, проявляет чрезвычайную храбрость и защищается до конца. Сильные челюсти и зубы, бешеная ярость и бесстрашие помогают ему победоносно отражать нападения более сильного, чем он, животного,

В неволе сумчатый дьявол всегда проявляет такую же яростную злобу, как и в день поимки. Он бросается иногда на жерди своей клетки и наносит кругом удары лапами, готовый искусать всякого, кто приблизится. О какой-либо привязанности его к воспитателю не может быть и речи. Если в клетке сумчатого дьявола есть место, где можно спрятаться, то его редко увидишь, — он спит или дремлет весь день. Разбудить его нетрудно, но сдвинуть с места нелегко. При малейшей попытке сделать это он энергично противится и приходит в ярость...»¹

Но даже в самом темном из них виден все-таки человек, а не зверь. Дело в том, что бешеное наступление, которое ведут такие люди у Фолкнера на обстоятельства, развивается изнутри, пусть и с ужасающими заблуждениями, совсем особой целью. Их страсть — справедливость.

Вот Томас Сатпен из романа «Авессалом, Авессалом!»² (1936). Отец, крестьянин, послал его с поручением в большой дом — Сатпен до тех пор еще не покидал своего поселка и таких домов не видел. (История начинается в 1817 году в горах Виргинии.) Но когда он добирается до этого дома, негр-портье в роскошной ливрее не пускает его даже на порог; ему говорят, чтобы он не смел никогда и близко подходить к этой двери. Это взрывает Сатпена. Он дает себе клятву приобрести такой же дом, такого же негра и отшвыривать со своего порога всякого, кого пожелает.

С этого момента его жизнь уже порабощена и захвачена одной страстью, ради которой он жертвует всем. Совершив множество преступлений, Сатпен человечески обречен; но даже когда обе его семьи, созданные тяжелыми усилиями, гибнут и построенный дом должен остаться пустым, даже и тогда он делает еще одну мрачную попытку: нового ребенка рождает ему дочь его старого сподвижника Джонса. Сатпена убивают. Это как бы фолкнеровский Макбет; но после него, как и после Макбета, остается мысль о неутоленной, неразрешенной справедливости.

¹ Брэм А. Жизнь животных, т. 1. М., «Молодая гвардия», 1941, с. 31.

² Воскликание библейского Давида, узнавшего, что убит его мятежный сын.

Более ясно эту мысль мы различаем в судьбе Минка из «Особняка». На оскорбление, которое ему нанесли, затоптав все, чем он жил, эта маленькая человеческая пружина отвечает страшным ударом, сначала одним, потом другим, который он накапливал двадцать лет. Пребывание Минка в тюрьме, путешествие в Мемфис за револьвером, все это стальное выжидание, его доверительные беседы с судьбой («он» или «они», которые мешают, испытывают, но потом все-таки не подведут) — здесь настоящая фолкнериана. Отсюда мы можем уверенно почерпнуть самое ценное, что есть у Фолкнера: идею неукротимого движения человека вверх из как угодно глубокой ямы.

Иногда это движение начинается в таком сумрачном окружении и составе, что поневоле останавливаешься; мы видим что-то вроде доисторического болота, где с неистовым ревом приподнимаются и вступают в борьбу самые древние инстинкты. Рассказ «Красные листья», например, — о ритуальных убийствах у индейцев, или история любви сельского придурка Айзека Сноупса к корове из романа «Деревушка» (1940) задерживаются на этих состояниях, как бы проверяя силу идеи. В такие мгновения и самые осведомленные ее сторонники — люди интеллектуального кругозора, как Стивенс и Рэтлиф, — перестают в нее верить. По словам критика Лонгли, «они хорошо понимают, что им удастся выжить лишь потому, что мир не считает их достаточно значительными и стоящими уничтожения». Только читатель чувствует, что ему можно тут смело действовать по формуле: «претерпевший до конца спасется». Потому что, «хозяин космоса», Фолкнер никогда не теряет присутствия духа; положительный герой его не Стивенс и не Рэтлиф, а неистребимая способность человека возобладать, стать, как он выразился, «капитаном своей души».

Здесь мы и наблюдаем, кстати, какое глубокое противоречие разделяет Фолкнера и другого знаменитого американца в литературе XX века, Эрнеста Хемингуэя. Хе-

¹ Сам Фолкнер так сказал о Стивенсе: «Он был добрый человек, но он не сумел жить по своим идеалам. Но его племянник, этот паренек (Чик Малиссон. — П. П.), я думаю, может вырасти человеком получше, чем дядя. Я думаю, он добьется того, чтобы быть человеком».

мингуэй — это стоическое ожидание и оборона; Фолкнер — яростное, убежденное в своем превосходстве наступление. У Хемингуэя человек решил, что положение безнадежно, но действует, потому что так велит его человеческий долг. Никто из «людей Фолкнера» и пальцем бы не пошевелил, если бы думал что-либо подобное. Любой из них убежден, что он по меньшей мере равен всем силам мира, и с недоступной, непонятной этим силам дерзостью начинает их сокрушать; очень часто он побеждает. Вслед за Джоном Донном Хемингуэй говорит; «Когда звонит колокол, он звонит и по тебе». Фолкнер с презрением отвечает: «Даже когда колокол судьбы ударит в последний раз... даже и тогда раздастся еще один звук: слабый, но неистощимый голос человека».

Всего лишь раз фолкнеровский герой был похож на пораженного хемингуэевской мыслью гиганта. Это был летчик-испытатель Байярд Сарторис («Сарторис», 1929). Его жизнь была обесмыслена сознанием, что на войне вместо него, а может быть, по его вине погиб его брат. Но и он не пожелал принять приговор из рук судьбы, а упорно сам искал гибели, пока не погиб, оставил все обстоятельства в недоумении: не он им, а они ему могли бы задать вопрос: «зачем?» Когда Фолкнер вообще берет кого-нибудь из двадцатых годов или бывшего военного, то критика напрасно спешит присоединить их к «потерянному поколению», — по существу, среди подобных людей им делать нечего. Про рассказ «Победа» говорят, например, что он «мало чем отличается по манере от рассказов на эти же темы Олдингтона»¹. Но ведь это поистине небо и земля; фолкнеровский Грей не только не жертва войны, он, напротив, поднимается из нее, как зверь из бездны; это повесть о сатанинской гордыне, презревшей простую человечность.

Олдингтон, Дос-Пассос, Ремарк и другие и «сам» Хемингуэй — были действительно писателями поколения или нескольких поколений — для той поры, когда каждое из них проходило свой возраст разочарований и с изумлением открывало равнодушную к ним, кромсающую, могуче-безличную «современную жизнь».

¹ Послесловие к сб. Уильям Фолкнер. Семь рассказов. М., ИЛ, 1958.

Фолкнер занимался в это время другим. Он искал в современном что-то связующее с прошлым, непрерывную цепь человеческих ценностей, и нашел, что она выходит из его родной почвы — «маленького клочка земли, там, в Миссисипи», о котором ему сказал когда-то Шервуд Андерсон. Он обнаружил здесь «космос» — неразрываемую, не останавливающуюся на безнадежности связь. И он разматывал ее до конца дней. Поэтому и вышло так, что Хемингуэй, Олдингтон и другие стали писателями международными, быстро распространяющимися вокруг себя волны современных проблем, а Фолкнер — безоговорочно-национальный, даже местнический художник — скорее общечеловеческим, медленно и тяжело доказывающим разобщенному миру свое с ним родство и важность человеческих основ.

В Фолкнере действительно виден, слышен и осязаем американский национальный характер как одна из новых ветвей человеческого древа. Дух его творчества и лица, вызванные им к жизни, сразу опровергают примитивное, еще встречающееся представление об американской нации как хаотической смеси других наций и нейтрально-техническом «всемирном» народе. Мы чувствуем в его героях, что люди, пришедшие на палубу «Мэйфлауэра», а потом и других кораблей, чтобы переселиться в Новый Свет, собрались туда хотя из разных мест и из разных народов, но не случайно; каждый из них уже был в чем-то американцем, и все они, можно сказать, съехались в американцы, потому что имели что-то общее, какое имеют даже просто люди одной профессии, например, летчики.

Делить «съехавшиеся» свойства этих людей на добродетели и пороки трудно, и так же трудно их называть, потому что каждое такое название невольно влечет нас в накреняющуюся туда или сюда оценку, особенно опасную в применении к целым народам. Например, если сказать, что эти пришельцы тяготели к авантюризму, абсолютной самостоятельности, полагались только на себя и свою силу и т. п., то все такие свойства будут лишь разорванными и искаженными признаками того целого ответвления человеческого рода, которое было заметно уже в своей самостоятельности у многих американских писателей: Купера, Мелвилла, Твена, Лондона, но, пожалуй, никогда так сильно, как у Фолкнера.

Это положение «ветви» у Фолкнера и приводит к тому, что, путешествуя вглубь, двигаясь вместе с ним обратно по направлению к большому стволу, мы неожиданно для себя способны обнаружить его литературных родственников — по типу писателя — совсем не там, где их легче, кажется, встретить, не в сходстве стремительно-газетных вопросов, а где-нибудь в другом углу земли, таком же отодвинутом от «современных магистралей» и как будто чересчур самобытным.

Есть, например, несомненное родство между ним и художественным миром Шолохова.

Начать с того, что Йокнапатофа, индейское слово¹, означает: «тихо течет вода по плоской равнине». Это эпическая идея большой реки, течения жизни, воплощенная и в заглавии «Тихий Дон»; причем слово «тихий» в обоих случаях таит в себе свою противоположность. Американский юг, который рисует Йокнапатофа, играет у Фолкнера роль, сходную с шолоховским Доном; он берется здесь как особый, сохранивший патриархальность и одновременно реакционность участок большого целого, стоящий перед необходимостью резких перемен.

Идея матери-земли, столь сильная у Шолохова, и здесь также очень заметна. При этом переход, отрыв от ее норм сопровождается рядом приобретений и невознагражденных утрат; движение идет в смене резких противоречий, которые требуют для своего выражения особых приемов: характерен совершенно произвольный и для Фолкнера и для Шолохова переход от юмора к трагедии и обратно, где ощущается не контраст, а, напротив, как бы естественная «полярность» жизни. Есть много близкого и в стиле, сохранении своеобразия каждого лица и пр.

Фолкнеровский, упорно отстаивающий свое право герой, яростно-самостоятельный и в безнадежности, упрямо запутывающийся и неспособный понять и принять реальные обстоятельства, безусловно, чем-то сродни таким людям, как Мелехов или Аксинья. Так же как и Шолохов, Фолкнер смотрит на этих людей одновременно с сочувствием и трезвостью, доходящей как будто до «жестокости» (именно этим словом критика пыталась опре-

¹ Фолкнер объяснил его студентам Вирджинского университета. См.: Hoffman Fr, O. W. Faulkner, p. 119.

делить первое впечатление от романов и того, и другого писателя).

Однако тут же, само собой разумеется, пролегал и рубеж: у Шолохова эти изменения воспроизводимой жизни идут в направлении революционного переустройства, у Фолкнера — в сторону истребления капитализмом всех человеческих ценностей. Поэтому и общий взгляд на современный мир и место в нем гуманизма был у Фолкнера, конечно, иным. Выступая вскоре после получения Нобелевской премии перед выпускниками школы в своем родном городе, Фолкнер так изложил его: «Что нам сейчас угрожает, так это страх. Не атомная бомба, даже не страх перед ней, потому что если бы бомба упала на Оксфорд этой ночью, все, что она могла бы совершить, — это только убить нас, то есть не совершить ничего, так как, сделав это, она сама лишила бы себя того, что поддерживает над нами ее власть: страха, ужаса перед ней. Опасность, подстерегающая нас, не здесь. Это — могучие силы современного мира, которые стараются использовать страх человека, чтобы лишить его индивидуальности, души, стремятся довести его страхом и подкупом до уровня неразмышляющей массы — предлагая ему пищу, которую он не заработал, легкие и обесцененные деньги, для которых он не затратил труда, вся эта экономика идеологий или политических систем... которые низводят человека до уровня единой покорной массы ради величия и власти или потому, что они сами перепуганы, зашли в тупик и боятся и не могут поверить в способность человека к мужеству, стойкости и самопожертвованию.

...Итак, никогда не бойтесь. Никогда не бойтесь возвышать ваш голос за честь, правду и сострадание, против несправедливости, лжи и вождения сильных. Если вы, не только вы, собравшиеся под этой крышей, но и тысячи других, таких же, как вы, собравшихся под другими крышами во всем мире сегодня и завтра и на следующей неделе, если вы сделаете это... вы измените мир. В пределах жизни одного поколения все наполеоны и гитлеры, цезари... и все прочие тираны, которые жаждут власти и возвышения, и рядовые политики и приспособленцы, которые сами просто зашли в тупик, или невежественны, или испуганы, которые использовали, используют или пытаются использовать человеческий

страх и жаждут порабощения человека человеком, — все они исчезнут с лица земли»¹.

Фолкнер предлагал не больше, чем он мог предложить: старые человеческие ценности. Но глубоко значительным остается тот факт, что два крупнейших писателя двух крупнейших стран современного мира высказали и постоянно защищали одну и ту же мысль: «Человек не только выстоит, он восторжествует», или, как сказал Шолохов и как, может быть, вернее было бы перевести «прорастающий из ствола» язык Фолкнера, «выдюжит»: «Человек негибимой воли... выдюжит, и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути».

Самостоятельное открытие реализма, которое совершал в середине XX века Фолкнер, было для него делом необыкновенно трудным; лучшие силы его громадного таланта были истрачены на разворачивание и пересмотр художественных основ. Однако вряд ли оказался бы прав тот, кто решился бы утверждать, что работа эта была напрасной и что лучше бы ему было не «открывать открытого». В том-то и дело, что в результате этого смелого и самостоятельного исследования, проверки принятых истин (а она протекает для каждого в тех формах, которые предлагает ему жизнь) художник продвигается к новой, своей правде; тогда только и получается, что он, как Колумб, отправляясь открывать известную Индию, открывает неизвестную Америку.

Правда, новейшие исследования говорят, что у Колумба были кем-то составленные карты и что дорога в Новый Свет была ему известна. Но о Фолкнере мы можем с уверенностью сказать, что имевшиеся у него авангардистские карты указывали куда угодно, только не на Большую землю. Тем ярче она представилась взору, когда он ее нашел. Он не знал или не хотел знать, что до него здесь побывали легендарные викинги, что тут прославился, может быть, и более могучий, чем он, Эрикссон, и не один Эрикссон. Его реализм составлялся не из дости-

¹ Mary Cooper Robb. William Faulkner. An Estimate of his Contribution to the American Novel. University of Pittsburgh Press, 1957, p. 2.

жений прошлого и настоящего, пусть самых блестящих, а создавался заново. И для литературы это имело особое, живое значение. Если мы мысленно, условно попробуем поставить рядом с ним других крупнейших реалистов Запада XX века, таких, например, как Томас Манн или Анатоль Франс, мы поймем, что Фолкнер добился своим прорастанием особых, уже никем не устранимых и очень важных для XX века подтверждений силы искусства и силы реализма.

Есть все основания думать, что Фолкнер останется писателем не только для нашего времени. Благодаря самостоятельности и, следовательно, живости его открытий его будут читать не ради специальных сведений, а из глубокого человеческого интереса, который стоял всегда в центре любых знаний и в конечном счете (по крайней мере, до настоящего времени) определял их разные направления. Это центральное положение Фолкнера по отношению к разным возможным «вопросам» говорит о том, что он был настоящим художником и что от его книг, хотя все они написаны, изданы и прокомментированы, можно ждать еще много нового.

АМЕРИКА ФОЛКНЕРА К ПЕРЕВОДУ «ОСКВЕРНИТЕЛЯ ПРАХА»

Один западный наблюдатель русской литературы говорил, что «фигура Толстого все еще заслоняет горизонт», но чем дальше отходишь, тем лучше видишь за ней, как в горах, другую вершину — Достоевского.

Нечто подобное чувствуем теперь мы, всматриваясь в литературу Америки. За фигурой Хемингуэя открывается Уильям Фолкнер. Такое перемещение интереса, разумеется, умалить никого не может. Вершины остаются вершинами и, выходя на расстоянии одна из-за другой, только ярче обрисовывают направление и свой особенный тип. Но нынешнее настойчивое внимание к фигурам недавнего прошлого говорит иное — что современные писатели, несмотря на технический блеск, удовлетворительного образа Америки дать не могут. Их лица: иронические профессора, разочарованные юноши, художники, бегущие от машинизированной толпы, страдающие преподаватели, дельцы с сигарой в зубах — однообразны и неосновательны.

Но вот, может быть, мы спросим: а где же Америка Тома Сойера и Геккельберри Финна? Где эти люди — отцы семейств, имеющих «устои», которым мошенник и пропойца мог сказать: «Вот вам моя рука. Вы можете смело пожать ее, джентльмены. Еще вчера это была рука негодяя, теперь...» — и они верили, трясли эту руку, и никакой обман не мог их в этой вере пошатнуть; где тетя Полли, и благополучный осел Сид, и Ребекка Течер, и миссис Сирины Гарпер? Неужто их нет, пропали? Как будто так; говорят, их навсегда выжег чистоган. Посмотрите, например, в «Зиме тревоги нашей», стейнбековской

Америке наших дней, человек, окруженный, как дикарь, один, затравленный со своей честностью среди поедających ее дел; про одну женщину там даже интересно сказано; что «большинство людей скрывает свои пороки; Марджи была озабочена тем, чтобы скрывать свою добродетель». Вот до чего дело дошло. Опустошение заставляет все непохожее на себя притворяться. Сам Твен, когда захотел написать, куда пришли Том и Гек, только оставил в дневнике: «Вспоминают старое время. Жизнь оказалась неудачной. Все, что они любили, все, что считали прекрасным, — ничего этого уже нет. Умирают». По-видимому, то, что пишут современные писатели, правда.

Только что-то не верится, чтобы вся. Чем же держится тогда жизнь огромного народа; где то, чем питается чистоган (не пожирает же он сам себя)? Все стало жестче и резче, опаснее — но ведь кто-то не дрогнул, и даже не кто-то, а все главное в народе, потому что если бы оно было иначе, то этот «безумный, безумный мир» давно бы стал таким, каким он выглядит на наиболее ценных картинах Пикассо. А если дрогнул и не смог вынести, то ведь, наверно, его стенания не выражают еще чувств других людей, и без нашего внимания к ним чем-то внутренне занятых; разве что для литературных набегов они бесполезны: так просто себя не выдадут.

Поставив эти вопросы, читатель американской литературы найдет, что многие из ожидаемых ответов есть у Уильяма Фолкнера. У него эта смутная уверенность получает подтверждение. Задним числом, к счастью, не опоздав намного, так как писались его книги сравнительно недавно, мы узнаем, что за честно разочарованными и стоически выносящими этот «безумный, безумный мир» жили, оказывается, и другие люди, ничуть не помышлявшие — в полной обыкновенности житейских дел, — что прежние ценности сгорели или устарели, что существовать ими — «бабушкино самообольщенье».

Что Том и Гек не погибли, видно с первых же страниц «Осквернителя праха». Чик Маллисон, о котором здесь идет речь, без всякого со своей стороны желания ведет их линию и растет в том же направлении, что они, — словно из отрезанного корня, не думая, что выходившие до него побеги были кем-то сожжены. Это аме-

риканский мальчишка всех тех традиций, которые были известны нам из Твена. И встречи, которые его ожидают, начинают повторять для посторонних (для него, разумеется, нет) то, что нужно, кажется, лишь вспомнить: негр, намерение расправиться с ним горожан, чье-то преступление, которое хотят приписать другому, кладбище, разрытая могила... Это — внешность, первые приметы, по которым мы узнаем, что цепь не прервалась.

Но обстоятельства, понятно, другие. Это та самая оголенная современность, сквозь которую мир, мелькнувший нам у Твена в счастливую минуту, собирается пройти. Хорошо уже, что он есть, конечно; но главное, что его испытает и что, как мы привыкли видеть у многих современников, нанесет ему непоправимый удар — впереди; силы только расставлены.

Но с этого момента только и просыпается фолкнеровская энергия. Мир, оставленный одними за бессилие, как трогательный, может быть, но безнадежный, другими — после безуспешных попыток его от естественных привязанностей оторвать — ослабленный гнилым болотом на пути романтиков, как обывательский, конформистский, мещанский и пр., — этот мир поднимается здесь, задетый за живое.

Как будто наслушавшись определений из этого списка, он вдруг взял его из рук обвинителя и сказал: «Нет, брат... я давно не читывал и худо разбираю, а тут уж разберу, как дело до петли доходит. Да это, друг, уж не ты ли?»

Другими словами, мы застаем все эти «старые ценности» у Фолкнера в наступлении. После долгих поношений и собственных — «может быть, иначе нельзя» — колебаний они вдруг отвечают на вызов с необычайной решительностью и быстротой развития сил. Если мы сравним, пусть даже бегло и неполно, из того только, что каждый для себя помнит, дух его книг с другими, ему современными на Западе, нас поразит его совершенное презрение к безнадежности и уверенность, что «внешняя осязаемая тьма» преодолима. Это сквозит во всем: и на фотографии во взлете головы, и в каждом человеке, о котором он пожелал нам рассказать, и в любом обороте мысли. Новая поросль выжженной земли, этой Waste Land Элиота, его люди словно выходят из пепла в самых неожиданных местах, выползают из темных щелей, из

грязи; поэтому так долго нельзя было понять, что это, собственно, за копошение, когда все «уже прошло свой цикл» и было героически похоронено литературой, оставшейся «без иллюзий».

Но Фолкнер-то как раз и доказывал, что чистота не погибла, что она имеет силу прорасти грязь, подчинить и обратить ее в свой «состав», что в этом и есть неукротимое существо жизни. Не идеальное, вдобавок, а реальное, совершающееся каждую минуту за соседним окном.

Он призвал для этого своего главного свидетеля — народный характер. Все, что накопилось столетиями неписаных правил, народных убеждений, действует у него — или дремлет, как тяжесть, которая не отпускает действовать произвол, поворачивает его все равно, шлепком, в центр, к главному направлению, и молчаливо учит. Эта безмолвная сила, неуклонно разворачивающая свой план, производит самое странное и в то же время очень реальное впечатление. В каждом характере, изображенном им, она доказывает — как он выразился об одной из своих героинь — «безразличие природы к колоссальным ошибкам людей».

Но она же и связывает все в целое. Фолкнер считал, что попытки разорвать эту связь обречены, хотя и не безопасны в современности; он постоянно говорил об этом сам и разными голосами в романах, как и здесь, в «Осквернителе праха», через Стивенса: «Очень немногие из нас понимают, что только из целостности и вырастает в народе или для него нечто, имеющее длительную непреходящую ценность, — литература, искусство, наука и тот минимум администрирования и полиции, который, собственно, и означает свободу и независимость и самое ценное — национальный характер, что в критический момент стоит всего...»

Нетрудно видеть, что стремлением охватить цельность была проникнута и его манера писать.

«Мистер Фолкнер, — спросили его на семинаре в Вирджинском университете, — что за цель вы преследуете, употребляя длинные предложения вместо коротких?»

«Да ту же самую, что и плотник, выбирающий топор или молоток, примеряясь, как лучше пойдет дело. И еще — каждый так или иначе помнит о смерти, то

есть знает, что ему отпущено сравнительно небольшое время, очень малое, чтобы сделать дело; вот и стараешься уместить всю историю человеческого сердца на кончике пера — так можно сказать. В самом деле, не существует ведь никакого было, потому что прошлое есть. Оно часть каждого мужчины, каждой женщины, причем всегда, каждую минуту. Все его или ее предки, происхождение, все это присутствует как часть его или ее в любом мгновении. Так и человек, характер в какой-нибудь истории в каждый момент есть не только то, что он сам собой представляет, он есть все то, что его сотворило: длинное предложение — это попытка свести его прошлое и, возможно, будущее в один миг, тот самый, в котором он действует».

Звучит это заманчиво, хотя не следует забывать, что Фолкнер в стремлении нагнать недостижимое мало считался с читателем.

Он ничего не усложнял намеренно, скорее даже стремился здесь к обратному, но все же в его длинной свивающейся кольцами, как проволока, фразе неподготовленный человек может застрять и, не продвинувшись, бросить книгу. По-видимому, это испытание стоит преодолеть. Может быть, решиться даже и, если не вышло первый раз, перечитать роман снова. Таков уж этот писатель-гордец, не принимающий привязанности наполовину.

Зато через некоторое время можно открыть в его фразе достоинства, которых нет у других. Например, она умеет раздвигать мгновения и долго медленно вести их у самых глаз и потом вдруг опять взмыть — и все в пределах одной мысли. Это движение одной и той же точки, с которой мы то приближаемся, когда необходимо, то уходим под облака (откуда другой масштаб), но не упускаем предмета из виду, узнаем его разом, без «частей» и классификаций.

Фраза Фолкнера привлекает еще неожиданностью поворотов, естественно и безоглядно следующих за тем, что нужно в данный момент передать. Можно сказать, что здесь у Фолкнера проявляется и какая-то родственная русской литературе черта — жертвовать законченностью формы, если в ней не умещается «дело». Сам Фолкнер видел в этом свою особенность и первое отличие от Хемингуэя.

Отношения между писателями всегда сложны, и лучше на оценки ими друг друга не полагаться; но поскольку хемингуэевское направление известно у нас довольно хорошо, стоит, может быть, напомнить, что сказал об их разнице Фолкнер, тем более что каждый порознь из них не способен обнаружить столько отправных для мысли современного человека моментов, как они оба, но в сопоставлении. Фолкнер отвечал японским студентам на вопрос о пятерке ведущих писателей США.

«Я назвал Хемингуэя последним, потому что по удачно сложившимся обстоятельствам или благодаря хорошим учителям он выработал себе стиль, в котором чувствовал себя как дома и не делал ошибок, потому что он не рисковал, как мы рисковали».

Речь идет, разумеется, о литературном риске. Никто не посмел бы отозваться так о способности Хемингуэя рисковать собой. Когда один критик, находившийся во время испанских событий в Америке, что-то засомневался в отношении Хемингуэя к республиканцам, Хемингуэй только сказал: «А, этот героический трибун... должно быть, он бережет себя до следующего там движения».

Однако в художественном смысле фолкнеровский отзыв — при всей его чисто американской манере сразу вышибить соперника из седла — действительно указывает на некоторые свойства Хемингуэя-писателя. Есть что-то справедливое в намерении сказать, что и в литературе он был чемпионом. Он действительно хотел прежде всего, и не скрывал этого, написать «хорошую книгу». Написано им было образцовых не одна, а несколько — кроме тех, что вынимают теперь из сейфа (сам он их все же оттуда не выпускал).

Фолкнер тем временем знавал самые мрачные срывы и начинал далеко не с самостоятельных путей. Пока Хемингуэй, как Байрон XX века, приковывал внимание мира своими скитаниями, смелым участием в борьбе и точно переданным настроением целых поколений, Фолкнер, упрямый провинциал, сидел в своем штате Миссисипи и яростно не соглашался с «духом поколений»; писал о том, что должно бы их снова — из «потерянных» — найти. Нельзя сказать, чтобы это ему всегда удавалось. Но очень многого, как мы теперь видим, он достиг.

Во всяком случае, как бы ни шел дальше этот спор (ничьим поражением он, естественно, кончиться не может), очевидно, что новое открытие Америки, совершенное Фолкнером, может обогатить самую придирчивую современность. Потому что у него есть то, чего не найдешь ни в справочниках, ни в текущих фактах, ни в газетах, ни — увы! — в современных романах: целое Америки, ее образ, атмосфера. По ним угадывается многое лучше, чем из доказательств — например, тех, что доходят до нас из схватки в темноте, до сих пор введущейся вокруг преступления в Далласе. Роман «Осквернитель праха» едва ли не глубже открывает нам пока «расположение сторон».

Что еще необходимо знать о Фолкнере, пока не вышла у нас его биография.¹ Он родился в 1897 году в Нью-Олбани, на юге США. С 1902 года жил в Оксфорде того же штата Миссисипи, покидая его очень редко. Умер в 1962 году, хотя был уверен, что проживет до ста. Написал восемнадцать романов (еще четыре сжег); лучшими считаются «Шум и ярость» (1929), «Свет в августе» (1932) и «Осквернитель праха» (1948). Был нелюдим; после его смерти обнаружили комнату нераспечатанных писем. Но с 1950 года, по получении Нобелевской премии, стал появляться в аудиториях и произнес несколько блестящих речей. Из писателей высоко ставил Достоевского («Он не только сильно повлиял на меня; я получил огромное удовольствие, читая его, и все еще перечитываю каждый год или около того»).

О происхождении «Осквернителя праха» рассказал так: «Шел потрясающий поток детективных историй, и мои дети непрерывно их покупали и тащили домой. Я наткнулся на них повсюду. И мне пришла в голову мысль... о человеке, который сидит в тюрьме, его собираются повесить, а помочь ему некому, ему ничего не остается, как быть детективом себе самому. За ней сразу явилась другая мысль, что этот человек, должно быть, негр. Потом возник характер Льюшеса — Лукаса Бичема. И отсюда пошла книга. Идея была — дать человека в тюрьме, который не в состоянии нанять детектива, не может нанять одного из этих крепких парней, которые

¹ В 1976 г. в серии ЖЗЛ издана книга Б. Т. Грибанова «Фолкнер». (Примеч. 1979 г.).

меняют женщин и изумительно пьют; он не знает даже, что ему отвечать. Но как только я стал думать о Бичеме, он стал сам управлять историей, и эта история получилась уже другой, отошла от первой детективной идеи, с которой я начал».

Эта «другая история» наиболее простая из всех Фолкнером написанных (если говорить о романах). Герои, в ней действующие, встречались и раньше: Чик Маллисон впервые явился в «Городе» (1957)¹, адвокат Стивене стал участвовать почти во всех происшествиях Йокнапатофы еще со «Света в августе» (1932). Впрочем, как отмечалось, это различие также несущественно, так как Фолкнер считал, что все его люди живут в одном округе, друг с другом связаны и в любом романе или рассказе их присутствие сказывается, упомянуто об этом или нет, — как в жизни. Но все же существование этих людей не было объективным и тем более независимым: они менялись вместе со своим творцом, даже характерами, так что ему не всегда удавалось свести концы с концами.

После войны, за время которой он написал всего один рассказ, Фолкнер намного упростил свой стиль. Случались, конечно, и теперь крайне усложненные книги, вроде «Притчи» (1954), но в целом наступило прояснение; он стал возвращаться к уже испробованному, чтобы переписать ту же тему убедительней, чище. Те самые вечные ценности, на которых он настаивал всегда, но нередко отвлеченно, употребляя символы и далекие параллели, стали теперь уравновешенно и точно уместаться в реальные события или лица. Может быть, этому помогло то, что для других своих, еще не нашедших образа, мыслей он получил иной выход: статьи, беседы, интервью. Тут раскрылось его, как выяснилось, тщательно продуманное мировоззрение и им самим разработанная литературная традиция: «Если и есть направление, к которому я принадлежу, то это направление гуманизма».

«Да, никогда не описывать зло ради самого зла; описывать зло можно лишь для того, чтобы высказать какую-нибудь истину, которую вы считаете важной. Бывают времена, когда человеку необходимо напомнить о

¹ Книга писалась в 30-е годы.

зле, чтобы исправить и изменить положение. Нельзя постоянно говорить ему о добре и красоте. Я думаю, что писатель, поэт, романист не может быть простым хроникером человеческих поступков — он должен дать человеку какое-то понятие о том, что человек может быть лучшим, чем он есть. Если писатель вообще к чему-нибудь призван — так это сделать хоть немного лучшим тот мир, который застал, сделать все, что он может, всеми известными ему средствами, чтобы освободиться от зла... это его задача. И не только описанием приятных вещей, он должен открыть истоки — указать на зло, которое способен совершить человек, и ненавидеть себя за это, и потом все-таки восторжествовать, выстоять, выдержать и всегда верить, что он может быть лучшим, чем он есть, и лучшим, чем он, может быть, будет на самом деле»,

ФОЛКНЕР И КАМЮ

Нет, кажется, более разных писателей, чем Фолкнер и Камю, но вот сошлись: в одной пьесе, в одной теме, а теперь еще и в русском переводе.

Многое можно спросить по поводу соединения этих имен. Не получается ли здесь из перевода в перевод известная тень тени; нет ли в самой идее сочетания какого-то усреднения мысли; не нарушается ли у каждого из этих двух Нобелевских лауреатов его неповторимый в литературу вклад? Но, может быть, это станет понятнее, если мы попытаемся разобраться, зачем они понадобились друг другу.

Всю жизнь Фолкнер писал только варианты. Увлеченность и незнание, где остановиться, неудовлетворенность, неукротимое желание переписать все сначала, оборвав едва наметившуюся мысль, — эти его особенности, известные теперь и по русским переводам, сделали его одним из самых неудобочитаемых писателей двадцатого века. Сам он объяснял это желанием втиснуть все, что знает, в одну фразу; другие говорили об отсутствии дисциплины и бесконтрольном бурлении стиля, не знающего обязательств. Как бы то ни было, формальная сторона его сочинений до сих пор ограничивает круг его читателей. За немногими исключениями, подобными «Свету в августе» или «Осквернителю праха», это литература, которая нуждается в посредниках: комментаторах, истолкователях, пересказчиках. Есть несколько введений в фолкнеровский мир; к одной из таких книг, составленной из отрывков — «Читатель Фолкнера», — он написал предисловие сам.

«Реквием по монахине» — тоже вариант. Фолкнер развил его из «Святынища» (1931), романа, который он набросал когда-то ради коммерческого успеха и к которому вернулся через двадцать лет с обычным намерением доказать свою мысль снова. Мысль у него была одна, и читатель, знакомый хоть с одним фолкнеровским произведением, ее знает; способность человека перебороть свою судьбу, возвыситься, разбить необходимость. Фолкнер всегда проверял ее на наиболее тяжелых препятствиях, а тут еще и сам роман предлагал вызов, так как был написан в черно-беспросветно-унизительной манере, понравившейся, как он и рассчитывал, критике. Теперь предстояло извлечь его глубинную идею и в известном смысле опровергнуть себя самого. История Тэмпл Дрейк и ее мужа, полная безнадежности (она рассказана в пьесе), должна была обернуться в какой-то прорыв, просвет, и притом реальный.

Насколько можно судить, Фолкнер своего добился. Но все той же ценой: неудержимым нагромождением разных способов рассказа и объясняющих слов.

Читатель оригинала может наблюдать его метод — это преследование цели, где главное, чтобы она не ускользнула из виду. Говорится все, что дает хоть какую-то возможность к ней приблизиться. Общеизвестно или неожиданно, кратко ли, разбросано — не в этом дело; лишь бы не потерять ее, маячущую впереди. Погоня продолжается, насколько у автора хватит сил, потом цель отрывается и уходит, пока он не попытается в другом произведении нагнать ее снова. На бумаге остается как бы хвост кометы.

Полной противоположностью этому стилю был Альбер Камю. Писатель четкости и меры, несколько бледной, но строгой красоты понятий, классический в литературе француз, то есть представитель той ясности, о которой еще Стендаль писал, что он четверть часа раздумывает, поставить ли глагол после существительного или существительное после глагола, лишь бы быть ясным, — человек очень хорошо знающий, что сказать, и даже говорящий с видимой неохотой, потому что «что же говорить, когда так оно и есть...». Такой контраст фолкнеровской форме искусственно не придумать.

Можно возразить, что Камю писал ясно — но о тьме. Это верно; и не исключено, что предполагаемая тьма —

«рок», как он говорит во вступительном слове, который «со всей беспощадностью» орудует в современном мире, — его обманчиво в сторону Фолкнера и потянула. Но, во всяком случае, одно достоверно: хотя Фолкнер никого в соавторы своей пьесы не приглашал, внутренняя потребность его формы в чем-то подобном Камю была — и оставалась нерешенной до конца его пути. Она, конечно, и не могла быть разрешена появлением чужого лица, но всегда сохранялась именно как потребность, движение навстречу цивилизующей силе. Этим и оказался нужен пьесе Камю.

Он сделал немного. Убрал утомительные прологи, которые распространились у Фолкнера каждый в целую повесть (например, перед сценой в заключении подробно расписана история Джефферсоновской тюрьмы), погасил чересчур сильные акценты, кое-что сжал. Но в этом немногом и обнаружился вкус. Пьеса прочистилась и промылась; резче выступили очертания ее идеи и план.

И вот тогда-то открылось, что проблема встречи двух писателей означала совсем не просто сотрудничество или приспособление к французской сцене знаменитого американца, а и конфликт. Глубокий спор внутри одной как будто традиции защиты гуманистических ценностей, выходящий за художественные пределы, интересующий каждого жизненно и принципиально. Произошло это вряд ли намеренно; работа Камю была похожа просто на промывание переводной картинке. Но когда от ясности его стиля она вышла вперед, получилось, что этой картинке ему бы следовало ответить, так как она обращалась с вызовом прямо к нему. Может быть, он не успел этого сделать; может быть, не признал; может быть, увидел и стал переводить как раз для того, чтобы заполнить образовавшийся в литературе его круга разрыв. Но эта проблема, собственно, и сообщила всему соавторству новый смысл, ради которого стоит познакомиться с пьесой, подписанной Фолкнер — Камю.

Ее, вероятно, можно было разглядеть и раньше, когда Фолкнер в Нобелевской речи (1950) неожиданно напал на всю современную ему литературу (западную, конечно; про современную русскую он только и знал, несколько снобистски однажды заметив, что писатели там «должны быть»). Нападение это прошло безответно, потому что было высказано вообще и в тоне благородного

сопереживания, которое легко разделить, не предполагая, что адрес его указывает прямо на тебя. Тем не менее Фолкнер выражался достаточно определенно. Он говорил: «Современные... писатели и писательницы забыли о проблемах борющейся души. Но только эти проблемы рождают достойную литературу... Писателю придется учиться заново. Ему нужно понять, что страх — самое низменное из чувств, и, постигнув это, уже навсегда забыть о страхе, убрать из своего творчества все, кроме правды о душе, старых вечных истин — любви, чести, жалости, гордости, сострадания и самопожертвования, без которых любое произведение обречено на скорую гибель. И покуда писатель не сделает этого, над его трудом нависает проклятие. Он пишет не о любви, а о вождлении; о поражениях, в которых никто не теряет ничего ценного, о победах без надежды и, что хуже всего, без жалости и сострадания. В его горе нет всем понятного горя, и оно не оставляет глубоких следов. Он пишет не о человеческой душе, а о волнениях тела. И покуда он не поймет этого, он будет писать так, как будто он стоит и наблюдает конец человека и сам участвует в этом конце. Но я отказываюсь принять конец человека...» и т. д.

Фолкнер обращался к изверившимся. Его речь приняли примерно так же, как когда-то речь Достоевского на Пушкинском празднике, — с энтузиазмом и умилением, но в полной уверенности, что никакого отношения к действительности она не имеет, — и, наградив премией, с почетом проводили за океан. Однако слова его остались. И чем полнее проверялся смысл современной ему литературы, тем чаще о них приходилось вспоминать.

Теперь мы видим, что, хотя он не называл ни одного имени, можно было угадать среди прочих и Камю. Только что в послевоенной Европе возшла его писательская звезда, и он стал лучшим выразителем определенных настроений интеллигенции Запада, продумывавшей недавний опыт.

В самом деле: «писатель пишет... о поражениях, в которых никто не теряет ничего ценного, о победах без надежды и, что хуже всего, без жалости и сострадания...» Не напоминает ли это, хоть и не исчерпывая,

понятно, но все-таки — «Чужого»? Или другое: «будет писать так, как будто он стоит и наблюдает конец человека и сам участвует в этом конце...» — разве это не атмосфера «Чумы»?

Разумеется, спешит и напрашивается ответ, что не писали же Камю и близкие ему авторы о мраке ради самого мрака, для того они тьму и раскрывали, чтобы предупредить о ее глубинах, и вовсе не хотели конца, а только говорили, что он возможен, если... и т. д. и т. п. Но сила возражений Фолкнера в том, что он давно принял и знает эту часть правды. Да, да, словно повторяет он, но этого недостаточно; больше того, это и есть падение, потому что вы незаметно уступили, признали превосходство тьмы, встав на путь сопротивления ей без веры и знания, что она обязательно преодолима. Ваша мысль поэтому — и это еще, чтобы не задевать никого, в идеальном ее виде — есть героическое самообольщение. Она позволяет сложить руки там, где нужно было только начинать. Слышно буквально, как он возвышает голос: «Но я отказываюсь принять конец человека...»

Выясняется к тому же следующее. Фолкнер так картинно умеет изобразить эту известную ему «экзистенциальную» сторону правды, что она только и бывает заметна, принимается за точку зрения Фолкнера. «Легко сказать, — говорил он тогда же, — что, когда колокол судьбы ударит в последний раз с одинокой скалы, возвещая гибель, и последнее бесполезное эхо его пролетит и затеряется где-нибудь в последнем красном зареве на краю тьмы, даже и тогда будет слышен еще один звук: слабый, но неистощимый голос человека, который будет продолжать говорить. Я отказываюсь принять это. Человек не просто выстоит, он восторжествует».

Сила стоического сопротивления обрисована здесь красочно и гордо, но — этого мало; это «легко сказать». Для Фолкнера здесь лишь отправная точка.

Так невидимо встречаются в пьесе две разные правды. Читатель наблюдает их, что придает ее тексту совершенно особый смысл.

«Реквием по монахине», — пишет Камю, — ...является одной из редких современных трагедий... Она «позволяет со всей беспощадностью» увидеть судьбу современного человека. «Герои «Реквиема» современны, но их, подобно античным героям, преследует тот же рок, кото-

рый сокрушил Электру или Ореста...» Как будто так; и он, соглашаясь, передает нам фолкнеровскую мысль. Но — только в первом приближении.

Для Камю смысл «современной трагедии» — действительно «рок»: ее центральное действующее лицо. Словно андреевский «Некто в сером», общипывающий крылышки надежды, как у мух. Конечно, у него эта идея несравненно строже, чище и трезвее, без разнузданностей и со своим философским выводом: «что же, будем стоять... быть может, в этом наше назначение». Но у Фолкнера во всех подобных обстоятельствах — лишь внешнее условие и начало. Его мысль — это напор, изнутри разламывающий рок, где и смерть не означает никакого конца, а только лишний удар жизни в стену, пробивающий новую брешь. И его героиня Нэнси Мэнниго захвачена этим стремлением.

«Рок сокрушил Электру или Ореста...» Странно, что к Камю не пришло другое сравнение. Скорее уж Медея, в ярости и мести убивающая детей. Но Нэнси убивает не в ярости и мести и не своего ребенка. С невероятной решимостью она сама сокрушает рок. Эта трагедия человека, пожелавшего принять все зло на себя, чтобы остановить, парализовать его разрастание.

Типично фолкнеровское поведение Нэнси в том, что она с бешеной решимостью направляется сама навстречу судьбе и подрывает ее, — примерно так, как останавливают взрывом лесной пожар. Античные герои хотят укрыться от рока, бегут от него, но только выполняют предусмотренный для них план. Новое в трагедии Фолкнера, вернее, в замысле ее в том, что человек, почувствовав судьбу или даже узнав ее, неожиданно сам предупреждает ее движение.

Кажется, все предопределено в животном самораскрытии Тэмпл, она не уйдет от повторения того, что с нею уже было; истерическое бессилие ее мужа тоже в программе, да и Нэнси ее хорошо понимает, потому что сама была такой. Все фигурки расставлены, и рок их спокойно подталкивает к нужным клеткам, чтобы разыграть намеченный финал. Как вдруг Нэнси бросается прямо на далекие последствия всех этих событий — гибель детей. Причем на такие, какие рок-то еще не предусмотрел, «не решил», уверенный, что торопиться некуда. Может быть, вовсе и не предполагалась буквальная ги-

бель ребенка, а скорее, что он будет медленно убит — распадом развратной семьи — и сам когда-нибудь станет источником распада. Мало ли как это случится и когда-то еще скажется. Но вот Нэнси, слыша эту судьбу, которая задумала спокойно посмеяться надо всеми, вдруг опережает ее: душит ребенка сейчас. Этот ужасный акт, удар из неизвестности, непредусмотренный, чудовищный, сбивает весь план. Фигурки падают; рок в недоумении. Хоть на конечный в пьесе миг все лица в ней как бы оцепенели, неотвратимо двигавшая их сила надломлена и потому в чем-то преодолена.

Можно возразить, правда, что события пьесы ужасны не без искусственного подведения к ним и нагнетения. Цена, заплаченная Нэнси, невозможна; решение ее выглядит не поступком живого человека, за которым мы следим, поверив в его реальность, но чем-то явившимся со стороны, от писателя, подобно той расправе, которую учинил над актерами Дон-Кихот. Принять этой развязки мы не в состоянии, разделить ее идею одинокого сражения с судьбой — тоже. Но не видеть одушевляющего ее стремления означало бы отрезать себя от понимания художника, пробивающегося навстречу «старым вечным истинам — любви, чести, жалости, гордости, сострадания и самопожертвования». И если уж говорить о трагедии, важен и ее замысел, строение, план.

Камю пишет: «...олицетворением своеобразной веры Фолкнера в этой пьесе является негритянка — убийца и проститутка. Этот контраст лишь подчеркивает глубину гуманизма «Реквиема» и всего творчества Фолкнера». Согласимся, несмотря на громкую законченность этих слов. Но ведь и древнейшую профессию можно вводить в литературу по-разному, имея в виду все тот же гуманистический идеал.

Можно взять ее, например, для того, чтобы сказать: все вы проститутки, чего притворяться? Построить так пьесу и убежденно считать это со своей долей оснований (как Эдвард Олби «Все в саду»¹) глубокой и остроумной критикой устоев прогнившего мира. Можно повернуть ее же иначе, в мрачноватый фарс: да, проститутка, но я лучше вас, потому что честнее и веселее. Я тоже умею страдать: у меня хриплый вороний голос, но им

¹ См. «Иностранную литературу», 1969, № 1.

вещает нежная душа, недоступная вам, жирным мещанам; а попробуйте тронуть — заплюю — не отмоешься. Писатель при этом избирает этот тип для того, чтобы поплевать, когда нужно, вместе с ней; чаще всего это встречается в интеллектуальной среде, например, у Сартра.

Стоит заметить, что цель появления ее в пьесе Фолкнера — Камю ни с каким из подобных вариантов не совпадает. Нэнси — выжженный человек; но и в ней, под пеплом, прячется уголь, готовый разгореться в иную жизнь. Если это на что-нибудь и похоже, то на классический реализм Достоевского и Толстого (Маслова). Близок был к ней и Феллини («Ночи Кабирии»), пока не ушел в самоисследующие комплексы и пробы лент. В звучании имени и в судьбе есть, может быть (если вспомнить об англосаксонской литературе, в которой вырос Фолкнер), что-то от Нэнси из «Оливера Твиста». Но это все, понятно, условные ориентиры; у Нэнси «Реквиема» своя идея, самостоятельность которой стоит оценить.

Подобно большинству своих произведений, Фолкнер не считал «Реквием» удавшимся или полностью отвечающим тому, что он хотел сказать. Художественного совершенства в нем, очевидно, не найти. Это еще одна причина, почему пьеса могла быть с успехом переработана Камю и почему могли встретиться и пытаться объединиться в ней различные идеи. Состояние поиска и чувство недостаточности было у этих писателей общим. Как художник неровный, Фолкнер вдобавок часто срывался и тратил много сил, чтобы подняться к прежнему уровню.

В предисловии к «Читателю Фолкнера» он рассказывает, что прочел как-то в детстве книгу в шкафу своей бабушки — «Яна Собесского» Сенкевича и, случайно заглянув в предисловие, запомнил слова: «Эта книга была написана с большим трудом — в стремлении возвысить сердце человека, поднять человеческий дух». Потом, одержимый «демоном писания», он забыл эти слова, и только когда стал уставать и демон ему стал нашептывать, «что ты не знаешь ответа и никогда не найдешь его», он вдруг к ним вернулся: «Старый полузабытый поляк знал ответ все время... поднять человеческий дух — это правило для всех нас: для тех, кто пытается

быть художником, для тех, кто старается писать просто развлекательные истории, для тех, кто пишет, чтобы потрясти и испугать». Правда, оговаривается он, «некоторые из нас имеют странные представления о том, где находится сердце, путают его с другими органами и видами деятельности. Но все мы пишем ради этой цели».

Видно, что и здесь в облике Нэнси Фолкнер ничего не спутал и ясно представлял свою цель. Замечание Камю, что сила фолкнеровского гуманизма открывается в способности найти себе основание в «низах», точно указывает на направление его идеи и широту ее демократических привязанностей. Это у обоих писателей также было общим, несмотря на кажущуюся уединенность мысли.

Читая Фолкнера и Камю, мы имеем дело с литературой, которая находится у себя дома. Они сошлись и здесь не для того, чтобы предложить какую-нибудь интересную схему характера или поколения, но для того, можно сказать, чтобы посоветоваться довольно конкретно: как быть. Для западной литературы XX века это серьезное отличие, которое надо уметь видеть. Противоположный тип — международного скитальца, представляющего в этом «бездомном» мире страдание вообще, стал за последние десятилетия приниматься с меньшим доверием.

Идеи Фолкнера серьезны в этом отношении и тем, что в конечном счете в них сквозит упорный, прочно укорененный народный идеал. В его голосе слышится Америка, к которой можно относиться не одинаково, но в которой не ошибешься и, встретившись, будешь знать, с кем имеешь дело. Такую литературу заменить нечем. Без нее мы будем знать кричащих туристских старух с фотоаппаратами, но не увидим американскую мать, «автора яблочного пирога»; осудим вместе с журналистами — и справедливо — толпу обывателей, на глазах которой безнаказанно стреляют в президента, — и не различим, не поймем человеческих лиц, из тех же обывателей, что стояли с флажками или плакатом «Джонни и Джекки, приезжайте к нам кататься на водных лыжах», а потом всхлипывали перед объективом: «Вот здесь я стоял с сыном, а там был наш президент, он обернулся и махнул рукой...» Мы не сумеем понять за обезличенными «типа-

ми», где же сохраняется простое человеческое тепло и нравственная сила, которая бывает темна, полна предрассудков, постоянно эксплуатируется и попадает в плен к организаторам «мнений», но все-таки пронесит сквозь них основной неисчерпаемый запас народных понятий и внутренних ценностей. У Фолкнера они слышатся увереннее, чем у кого бы то ни было в американской литературе XX века. Доносятся они до нас и через ужасную судьбу Нэнси, через желания, срывы и падения, рассуждения (Стивене) участвующих в этой трагедии людей.

ПОСЛЕДНЯЯ КНИГА М. БУЛГАКОВА

Последняя книга М. Булгакова «Мастер и Маргарита» вышла несколько лет назад, но каждая новая рецензия на нее как будто требует другую, и не видно, чтобы положение это скоро изменилось.

Не сразу можно понять все, чем она связана с Гоголем, Достоевским, Чеховым и вообще наследием, которое в ней живет. Своим появлением эта книга вынуждает нас, наверное, и заново взглянуть на всю деятельность Булгакова, на его пьесы, первый роман «Белая гвардия», в чем-то и на состояние литературы той поры. Неизвестно даже, стоит ли сожалеть, что с выходом роман задержался. Ясно, во-первых, что он мог и подождать, пропустив вперед тех, кто торопился; во-вторых, на расстоянии, может быть, лучше видно, о чем он написан.

Из-под разных частных поводов и намеков, которых никогда не оберешься, если начать их искать, теперь яснее выступила его идея, забрезжившая, вероятно, еще в «Белой гвардии», там, где герой этого романа Алексей Турбин, пережив крушение надежд и упований на былую Россию, остается один среди своих сомнений.

«Только под утро он разделся и уснул, и во сне ему явился маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку и глумливо сказал:

— Голым профилем на ежа не сядешь!.. Святая Русь — страна деревянная, нищая, а русскому человеку честь — только лишнее бремя.

— Ах, ты! — вскричал во сне Турбин. — Г-гадина, да я тебя».

Хорош был этот упырь, и вопрос был им поставлен

достаточно зловещий; причем непонятно даже, как можно было такое сказать. А вот ведь сказал, да так, словно что-то стукнуло и открылось: так можно было кому-то думать; а кто не предполагал этой возможности, мог многое прозевать, подобно оторопевшему Турбину, только проводившему «клетчатого» глазами. Тот ничуть не сомневался в сказанном. Он пришел, — это видно было, — не спорить, а спешил к делу, примериваясь, с какого конца его начать. В «Мастере и Маргарите» такая возможность ему как будто и предоставляется.

Но вот что поразительно. «Клетчатый» располагается уже в этом романе как хозяин; он действует нагло и безнаказанно; мы узнаем наконец, что это дьявол, посетивший нас «со товарищи», чтобы поживиться глумлением в полную сласть; но автор, кажется, нисколько этим не опечален. Он весел, беспечен и мил во всех описаниях шайки, за которой следит чуть не с репортерским удовольствием. Его тон спокоен и насмешлив. Отчего это?

Первая мысль, естественно приходящая в голову, — от отчаяния. Ударил себя в лоб, как пушкинский Евгений, и «захохотал». Но, кажется, здесь никакой истерии не слышно. Речь быстрая, но ровная и четкая. От равнодушия? Может быть, это уже безучастный смех над тщетой человеческих усилий, с астральной высоты, откуда и Россия-то — «тлен и суета»? Тоже как будто не так: автор в людях, им описываемых, слишком заинтересован, не отпускает их без освидетельствования, вздыхает: «Боги, боги мои...» Все их радости и огорчения готов разделить. Отчего же тогда?..

Одна подробность как будто дает пониманию первый шаг. Мы замечаем, что он посмеивается и над дьяволом. Станный для серьезной литературы XX века поворот, где дьявола привыкли уважать. У Булгакова что-то совсем не то. Он смеется над силами разложения, вполне невинно, но чрезвычайно для них опасно, потому что мимоходом разгадывает их принцип.

После первого изумления безнаказанностью всей «клетчатой» компании глаз наш начинает различать, что глумятся-то они, оказывается, там, где люди сами уже до них над собой поглумились; что они только подъедают им давно оставленное.

Заметим: нигде не прикоснулся Воланд, булгаковский князь тьмы, к тому, кто сознает честь, живет ею и

наступает. Но он немедленно просачивается туда, где ему оставлена щель, где отступили, распались и вообразили, что спрятались к буфетчику с «рыбкой второй свежести» и золотыми десятками в тайниках; к профессору, чуть подзабывшему Гиппократову клятву; к умнейшему специалисту по «разоблачению» ценностей, которого самого он, отделив голову, с удовольствием отправляет в «ничто».

Работа его разрушительна — но только среди совершившегося уже распада. Без этого условия его просто нет; он является повсюду, как замечают за ним, без тени, но это потому, что он сам только тень, набирающая силу там, где недостало сил добра, где честь не нашла себе должного хода, не сообразила, сбилась или позволила потянуть себя не туда, где чувствовала — будет правда. Вот тут-то «ён», как говорила одна бабушка о дьяволе, ее и схватил.

Даже лица у него собственного нет. Оно всегда только сгущение свойств того, у кого он обезьянски поднабрался. Иногда только что, или давно, так что мы успели позабыть, откуда награблен его реквизит — шпаги, плащ и шляпы с пером, — вплоть до того уже трогательного момента, когда мы слышим, как дьявол, оставшись один, напевает старый романс: «скалы... мой приют...» Подхватил запетую тему и тоскует; это уже его. Но все при людях и от людей.

Кот же, его посыльный, мы чувствуем, что уж совершенно свой, прижившийся на чердаках и в коммунальных квартирах. Он симпатичен во всех своих мелких злодействах, полезен; видно, что без него вряд ли можно было бы и обойтись. То есть он просто необходим для контроля, так как представляет все те неотвязные глупости, о которых необходимо напомнить, когда из них выкарабкиваться почему-либо перестали, — толстое их воплощение, серьезный, деловитый, домашний, вникающий в интим.

Он еще ждет своих иллюстраций, таких бы, как у Ватагина к «Маугли» или к «Онегину» Кузьмина; хотя этот стиль безусловной фантазии (именно не условной) все равно потребует чего-то нового, и увидеть его на бумаге сумеет лишь художник.

Так или иначе, но все несомненное выступает мысль: наглецы из компании Воланда играют лишь роли, кото-

рые мы сами для них написали. Там, где положение сравнительно нормально, они гуляют на степени воробушка и кота; где помрачнее — там уже бегают глумливый и хихикающий «клетчатый» с клыкастым напарником, а где совсем тяжко — сгущается черный Воланд, уставя в эту точку пустой глаз.

Но повсюду, как ни отвратительна нечисть, остается признать, что источник приносимых ею бедствий не в ней. Недаром несчастный поэт Бездомный, гоняясь за слугами Воланда, налетает головой на стекло, собственной головой, которой суждено лишь потом одуматься; они этим преследованиям только рады. Потому что здесь уже для преследователей совсем теряется из глаз главная, настоящая причина разрушений, сознаться в которой нелегко: собственное размахайство и наплевательство, желание во что бы то ни стало быть правым и ковырять любую ценность, как игрушку, у которой, мол, просто хитрый секрет и ничего особенного, а поломав — «туда ей и дорога», словом, то самое, что другой русский писатель определил как «мы гибнем... от неуважения себя».

Однако Булгаков никак не думал, что мы гибнем. Хотя и приходится допустить, что наглый посетитель Турбина имел для своих слов куда больше оснований, чем нам бы того хотелось, общее настроение этого романа остается иным. Именно потому, что разложению позволено здесь в разных невидимых глазу тонкостях показать себя, раскрыться, — и, однако же, ничего решающего не совершить, становится ясно, что влиянию его положены границы, которые оно может подвинуть, но не преступить. Мы присутствуем, приближены и видим, как действует эта замечательно интересная сила в целой серии образов и переменчивых лиц, как она, едва проснется подлинное, тотчас же спешит к нему присоединиться, но чуть кто зазеваается — быстро его рушит, разъедает, глумится и топчет; как она ползает кругом, ища щель, обезьянствует, прикидываясь другом, и т. п. Но не больше: никогда не может ухватить она у этого подлинного его начал. И значит, всем своим коварством — только чистит, выжигает его слабость. Безжалостное исправление того, что не пожелало само себя исправить. Собственное же положение ее остается незавидным; как говорит эпитафия к книге: «часть той силы, что вечно хочет зла и

вечно совершает благо». Все разоренное ею восстанавливается, обожженные побеги всходят вновь, прерванная традиция оживает и т. д.

Конечно, и источник авторского спокойствия оттуда. Он тоже издалека — соединен с началами, которых разложению не достать. Роман наполнен этим настроением, которое не выговаривается прямо, но дает ему весь его внутренний разбег.

Так уже в самом стиле этой книги мы почувствуем продолжение чего-то очень для нас важного — русской интеллигентности. Не в лицах и событиях, а в том, как автор с ними ведет себя: в голосе, составе мысли, обращении.

И не просто продолжение. С нами явно говорит интеллигент исторически иной, не тот, что спешил когда-то отдать кошелек любому встречному бродяге на призыв: «Мадмуазель, позвольте честному россиянину на пропитание... Выдь на Волгу!» — как у Чехова. Отошел этот тип. Прошло и время, когда титаны, умиляясь собственной силе, обнимались в слезах и, хватив шапкой о землю, готовы были все отдать (и отдавали); вразумление, которого требовал — тщетно — Чехов, наступило. В булгаковском стиле, интонации стало возможным осознать, хотя и трудно определить его, это отрезвление.

Вдруг мы услышали снова классический русский смех, интересно изменившийся, что-то сообразивший и мягко, но бесповоротно что-то усвоивший, укрепивший через испытания, как это всегда бывало, свое. Очень любопытно его отношение к насмешливости иного, одно время модного у нас склада, к иронии многозначительного третирувания «мещан». У Булгакова она узнается в стиле сразу, но у кого, где — у Коровьева-Фагота:

« — Приношу вам тысячу извинений, какие удостоверения? — спросил Коровьев, удивляясь.

— Вы — писатели? — в свою очередь спросила гражданка.

— Безусловно, — с достоинством ответил Коровьев

— Ваши удостоверения, — повторила гражданка.

— Прелесть моя... — начал нежно Коровьев.

— Я не прелесть, — перебила его гражданка.

— О, как это жалко, — разочарованно сказал Коровьев» и т. д.

Есть и эта ирония в булгаковском романе. Но что же:

в общем складе авторской мысли она явно проигрывает, хотя и думает, что торжествует; самый способ ее — заставить дурака наступить на щетку и радоваться, как у того сыплются искры из глаз, — оборачивается в вопрос: а ну, как этот дурак опомнится, поумнеет? Даже выяснится, что он был и не дурак вовсе, а только в дурацкое положение поставлен? Что тогда?..

Да, собственный смех Булгакова совсем иной школы (об этом точно сказал, рецензируя роман в «Сибирских огнях», О. Михайлов — 1967, № 9). И дело не в том только, что он отмечает уровень смеха-глумления, а в его положительной силе; новом продолжении тех ценностей, которыми держится жизненная связь.

Силу этой идеи Булгаков доказал как будто и своей писательской судьбой.

К однотомнику «Избранной прозы», почти совпавшему с выходом романа, приложен его портрет. Впечатление то же. Такое лицо могло быть у инженера и летчика, вроде того, что было нарисовано на довоенной синей пятирублевке, — человек, который не потеряется в любом из дел. Он и писал: «Я прошу о назначении меня лаборантом-режиссером в 1 Художественный театр... Если меня не назначат режиссером, я прошусь на штатную должность статиста. Если и статистом нельзя — то прошусь на должность рабочего сцены». Можно не сомневаться, что на каждом из этих мест он был бы со своей фантазией и верностью тому, за что взялся, потому что, как он говорил: «Я очень много думал... может ли русский писатель жить вне родины, и мне кажется, что не может».

То есть иных способов стать писателем ему было не нужно, так как он был им. А трудности своей судьбы он умел преодолевать. О многом говорит то место в его «Театральном романе», где к герою, тоже писателю, обращается один, считающийся его другом, коллега; «Ну, что ж, — вздохнув почему-то, сказал Ликоспастов, — поздравляю. Поздравляю от души. И прямо скажу — ловок ты, брат. Руку бы дал на отсечение, что роман твой напечатать нельзя, просто невозможно».

Стоит спросить себя, кто герой этого «невозможного» романа. Это остается проблемой, несмотря на ясное заглавие, потому что положительная идея автора явно не желает связывать себя каким-нибудь одним именем

и выражает главное в отношении. Однако и выражай, очевидно, тоже колеблется, то приближаясь, то отдаляясь от каждого и постоянно заставляя задумываться, ради кого же разворачиваются все события романа, для кого, собственно, из действующих там лиц он написан.

Для Иешуа? Может быть. Но ведь он вряд ли нуждается в этом. Иешуа нужен роману, но не роман — Иешуа. Он далеко, слишком, хотя и подчеркнуто реален. Реальность эта особая, какая-то окаймляющая или резко очертательная: ведь нигде Булгаков не сказал «Иешуа подумал», нигде мы не присутствуем в его мыслях, не входим в его внутренний мир — не дано. Но только видим и слышим (это, конечно, исключительно сильно), как действует его разрывающий пелену ум, как трещит и расползается привычная реальность и связь понятий, но откуда и чем — непонятно, все остается в обрамлении. Мы видим только раму окна, но не то, что внутри, где слишком светло: «на правду да на солнце во все глаза не глянешь». Реальность этого образа, несмотря на всю его бытовую яркость, остается поэтому в особых границах — как попытка проверить, что бы было, если бы он был реален, и что бы тогда произошло в реальности — от вторжения высшего. Булгаков с честью выдержал встречу с этой глубиной, но Иешуа, наверное, все-таки не его герой, а только то, что можно было бы при подобном высоком предположении в жизни увидеть.

Мастер? Это не исключено, хотя не следует, по-видимому, думать, что писатель полностью на его стороне или хотел бы им быть. Не о мастерстве и не ради мастерства написан роман. Очень близко, может быть, к этому, но все же через спасительное «чуть-чуть», отгороженное иным взглядом. Это Мастер, а не М. А. Булгаков, натягивает на себя серьезно шапочку с вышитым «М»¹, для Булгакова, к счастью, мастерство не было проблемой; его книга выделяется среди прочего и этим в самоисследующей литературе XX века. Не «роман в романе», демонстрирующий технический класс (обезьянство стилей,

¹ В. Лакшин видит в шапочке с «М» масонский знак и возможный отблеск легенды о мастере-строителе Соломонова храма («Новый мир», 1968, № 6). Само по себе это очень интересное напоминание, но, вероятно, оно лишь отдаляет Булгакова от Мастера, особенно если вспомнить, как описан в романе тот храм (точнее, его восстановленный после первого разрушения вариант).

не забудем, отдано дьяволу), и не величественные раздумья о судьбах искусства, но что-то жизненно необходимое, еще не решенное, как раздвигающиеся полюса одной идеи, в центре которой — Россия.

Но если это так, то рискнем высказать предположение, что обращен роман все-таки больше всего к тому, над кем автор долго и неутешительно смеется, — к Ивану Николаевичу Поныреву, бывшему поэту Бездомному. Едва ли не для него разыгралась вся эта история Мастера и Маргариты.

Подумаем: он единственный по-настоящему развивается в этой книге. Переменился он иначе других. «Бездомный», конечно, есть не просто псевдоним, но надетое на него кем-то имя, на шальную голову нашлепнутый колпак, в котором он и бурчал свои «поэмы», пока не начал, хотя и не твердо, соображать. История романа разворачивается, в сущности, для него, потому что он один сумел извлечь из нее для себя что-то новое, чему-то научиться, — факт, невидимый сразу, но едва ли не самый значительный.

«Прощай, ученик», — целует его Мастер и исчезает. Напрашивается, почти сама собой разумеется мысль, что ученик тоже будет Мастером, допишет роман... Ничего подобного. Его учитель когда-то ушел из историков в художники, покинул все и ото всего себя развязал; Иван — едва ли не наоборот. Он возвращает себе собственное имя и от Бездомного начинает понимать, что существует дом, свое, через дом соединяющееся с общечеловеческим — с историей, которую он избрал себе специальностью («сотрудник Института истории и философии», — сказано там), что есть народ в этой истории, составивший и создающий его имя среди бесчисленных других, словом, есть то растущее целое, которое не в силах разложить никакие Коровьевы и Воланды.

Понятно, что этот переход едва намечен. Он и не мог быть иным. От превращения Бездомных в Поныревы слишком многое зависит, чтобы автор мог отнестись к этому несерьезно; только беглые точные подробности, почти закрытые их смешным значением, выдают, если присмотреться, первые шаги «нового Ивана». К тому же, если представить себе, сколько раз еще встретит его на этом пути Берлиоз (или «другой», как говорится в романе, «красноречивее прежнего»), то обольщаться насчет

быстрого преодоления им трудностей не придется. Но после того, как Булгаков так убедительно раскрыл смысл отношений этой пары и не менее убедительно показал, что ей суждено разойтись, многие сложности дальнейшей его дороги не выглядят такими уж темными или неразгаданными. Хотя желания одной стороны («поэта больше не трогала судьба Берлиоза») тут, как известно, еще не все, да и предложения могут быть совершенно новыми.

Вскоре, как вышел роман, было одно его обсуждение, где говорили массу интересного, и среди прочего — в выступлении взволнованном, произносимом в лучших побуждениях, гражданском — приблизительно так: «Толстой и Достоевский, интеллигенты — писали в русской литературе о народе. Но народ-то обошелся с ними... как сказать. Мы приветствуем Булгакова... Это новое... Это попытка интеллигенции построить все иначе, без «народных» иллюзий, сама на себе. Да и что ж народ: были когда-то мужики для русского интеллигента; теперь их место заняли физики. И они примут — поймут, — поднимут своего писателя, которому рукоплещем теперь мы!» Склонение идеи было замечательным. Так и послышалось: «Любезнейший Никанор Иванович! Вы же человек интеллигентный... какой там народ... да мы с вами» и пр., и он кивает, и только когда крепко попадетя и поймет и жена завопит «покайся, Иваныч!» — будет поздно, и долго еще придется «начинать сначала». Я говорю не о человеке, который все это произносил, а о соскальзывающей, подтолкнутой под локоть мысли, с этой точки побужавшей уже за Коровьевым. Тем самым, который несколько раньше мог того же Никанора в чем-то совершенно другом об интеллигенции уверять и вместе с ним совещаться: как им быть с этим незрелым типом. Вот об этом-то и писал Булгаков: о глумлении, западающем тотчас же в нашу слабость и непонимание, и о чести и мысли, способных вывести свою правду из любых положений.

Согласимся, что сам писатель эту способность обнаружил и развил с редкой, даже для выдавшей виды русской литературы, уверенностью. Оттого его посмертная и недосоставленная книга так естественно вошла в современный интерес; возможно, и что-то открыла в наших далеких от нее днях.

МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ М. ШОЛОХОВА

Почти всем нам известно, что в нашей литературе есть писатель мирового значения — М. А. Шолохов. Но мы как-то плохо отдаем себе в этом отчет, несмотря на достижения критики.

Не видно то новое, что внес Шолохов в литературу, возможно, из-за его презрения к форме — не к форме вообще, а к собственной оригинальной форме и стремлению выделиться. Кажется, что это сама жизнь, сумевшая мощно о себе заявить; удачно, конечно, и спасибо ей за то, но собственно об искусстве тут говорить нечего... Не всегда понятно, что в этом, может быть, и есть высшее искусство, отчасти забытое.

Интересно, что наиболее заметные писатели XX века молчат о Шолохове. Словно бы он для них не существует. Бунин, например, уж на что внимательно следил и о многих писал: о Горьком, конечно, прежде всего, об Алексее Толстом, о Катаеве, о Твардовском, о Маяковском целая глава; о Шолохове ни звука. Хемингуэй, интересно разобравший Платонова и даже отозвавшийся на «Судьбу человека», об основном, что связано с именем Шолохова, как будто не слышал. Ничего не говорят о нем ни Фолкнер, ни Элиот, ни Камю; чуть раньше Уэллс, Шоу, Андре Жид, Томас Манн, Брехт... кого ни вспомнишь. А сколько и как продуманно сказано друг о друге.

По всем правилам Шолохова и быть бы не должно. Откуда было ему взяться сразу после взлета русской литературы XIX — начала XX века, особенно после Толстого, Чехова, Горького. Такие сосредоточения бывают

не часто, и именно для того, чтобы светить вперед, указывать дорогу. После них можно ожидать разворачивания материала, вскрытия земных пластов, выхода из пещер разных новых и неведомых, не имеющих даже языка¹ — но чтобы тут же был совершен новый мировой поворот, когда не усвоен прежний, это и предположить трудно; а если он произошел, то его можно просто не увидеть.

Не забудем также: «Тихий Дон» был закончен в 1940 году. Началась война, и весь опыт, который поднял Шолохов, был заслонен другим, до сих пор не освоенным. Великое произведение попало между гребнями исторической волны, и, находясь по эту сторону, мы еще слабо различаем его значение, хотя и знаем, что оно есть.

Но — время идет, специалисты примериваются, все мы читаем и все же видим, что поворот был: новый шаг, отношение к жизни, иная точка зрения.

Она выступает прямо в мелочах. Вот, скажем, Мелехов и Аксинья на задах огорода собираются расстаться: Аксинья упрекает его, что он же начал, и Григорий отвечает: «Сучка не захочет, кобель не вскочит». У какого писателя это не означало бы конца; подрезал и сжег, высказал что-то большее, чем оскорбление, чтобы уж не оживало. Вспомним у Толстого в «Воскресении», — «рыжая», сидящая с Масловой в тюрьме, которая вдруг завывала, потому что, как говорит Толстой, вспомнила про свою любовь и чем кончилась эта любовь, когда ее избранник Федька смазал ее сзади купоросом. На этом обрывается любовь, так как куда уж дальше. У Шолохова она только начинается.

Или вот сцена, где Аксинью изнасиловал отец Безобразная грязная канава: брат с матерью приволокли его домой, отбили почки, и он умер, не приходя в сознание. Представим себе, что означал бы этот факт для любого из хорошо известных нам современных писателей. Какой материал для фрейдиста. Вся последующая жизнь — сплошной подтекст и воспоминание, от которого женщина хочет и не может уйти... Но ведь и для реалиста тоже. У Фолкнера, например, разве нельзя было бы к этому

¹ «Сокровенный человек» А. Платонова, то есть новый, но скрытый, еще не развившийся.

вернуться лет эдак через тридцать, причем бы выяснилось, что все это время участники только о том и думали, готовя расплату. О Хемингуэе нечего и догадываться, его ответ известен: все помнят рассказ Марии, который объясняет наконец ее характер. Женщина поругана навсегда, ее не поднимет и рыцарское внимание.

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

Отсюда и начинает входить в понятие нечто странное. Чтение Шолохова, повторим это, может восприниматься просто как распахнувшаяся диковинная жизнь; тогда другое дело, тут мало ли чего не бывает. Но если сознавать, что все-таки писатель для чего-то эту жизнь поднял, а на самом деле своей мыслью воспроизвел, то новизна этого взгляда не может не останавливать.

Пытаясь определить ее, говорят о жестокости. В последний раз, и убедительно, писал об этом Э. Гринвуд, отмечая шолоховский «свирепый реализм»¹. Приметы называются верно. Но если что-нибудь поражает в Шолохове, то скорее пренебрежение к жестокости, отсутствие того, чтобы ей придавалось какое-нибудь особенное значение.

Формулировать это трудно, и вывод, пожалуй, страшноват, но Шолохов допускает наибольший нажим на человека. Считает это нормальным. Не Михаил Александрович Шолохов, конечно, а его художественный мир. Вот что заставляет содрогнуться и задуматься. Речь, разумеется, идет не о политическом давлении и не о самой по себе жестокости как таковой. Нет — общая атмосфера жизни и ее давление; у Шолохова она принята намного суровее, чем обычно у всех классиков мировой литературы; именно принята, а не с ужасом, отвращением или злорадством отображена.

Кажется, что это противоречит всем гуманным целям, как мы их привыкли понимать. С этой стороны шолоховский мир просто невообразим. Трудно сопоставить его, например, с тем, что мы называем бережным отноше-

¹ «Brutal realisms — Greenwood E. B. Tolstoy's Poetic Realism in «War and Peace». Critical Quarterly. Vol. II, No. 3. Oxford, 1969, p. 222.

ем. Это не бережно, а самая свирепая проверка человека на прочность; кроме того, этот мир ни секунды не колеблется перед таким понятием, как личность. Не отвергает ее и, без сомнения, чтит, но, если надо, свободно перешагивает. Сострадание и сочувствие к ней не исчезают; но одновременно идет одергивание, обламывание, обкатывание ее в колоссальных смещениях целого. Среди раздвигающихся таким образом противоречий, ни одну сторону которых мы не в состоянии отбросить, открывается гуманизм непривычного масштаба.

Мало понятно его отношение к смерти.

Толстой невероятно напряженно относится к ней, всю жизнь пытается силой своего гения ее предупредить, как бы заклисть, и это ему удается. Сначала «Три смерти», потом князь Андрей с ужасными дверьми, которые нужно «куда-то» открыть, Анна под вагоном; наконец, чувствуя приближение старости, пишет страшную «Смерть Ивана Ильича», после которой Мопассан заявил, что все десять томов его сочинений ничего не стоят...

Но смерть у Шолохова — это какая-то метла в жизненном доме. Так и представляешь ее не с косой, как сколько раз рисовали, и в виде нянечки или уборщицы. Ничего недопустимого или устрашающего за ней не признается. Ну, есть, нет, задержалась на время, пока не замусорилось, — все равно ей придется пройти. Как ни странно, здесь у Шолохова осуществляется идея «предоставьте мертвым хоронить мертвых», и интерес всего совершающегося проходит сквозь них; тем более не по ним и не по смерти оценивается смысл происходящего или его результат.

Все мертвое горит, выгорает до пепла, и языки этого пламени задевают, коречат живое. Но как будто для его же пользы; в исправление того, что оно не могло или не пожелало само в себе исправить, при этом постоянно выходя за пределы личного. Какой бы это писатель допустил сказать о человеке, с которым сжился и нас породил, доказав богатство души: «сам он еще судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность и для него и для других». Это сказано о Григории между делом, а о других подразумевается сколько угодно.

Создается впечатление, что перед нами род какой-то

особой трезвости; не той трезвости, которая без мечты — цинизм, но трезвости в мечте, порыве и полноте сил. Новый шаг мужества, способности взглянуть правде в лицо и выдержать встречный взгляд.

Некоторые аналогии этому подобрать, конечно, можно. Припоминается, что Россия реалистическая страна. Что здесь проходило обуздание романтизма, укрощение его претензий, часто трагическое, благодаря его силе, красоте и несомненной правде. Печорин не случайно застрелил Грушницкого, а Онегин — Ленского, хотя оба этого не хотели. Наверное, это было — критика обольщений¹, доходившая до надругательства и снова зачерпывающая снизу неизвестную красоту; и Достоевский говорил: «...при полном реализме найти в человеке человека; это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен»²; да и у современников это могло отсвечивать в стиле описаний, например, у Булгакова, когда мы читаем, как отскочила и запрыгала из-под трамвая голова Берлиоза, и среди визга женщин и разбитого стекла вдруг замечаем, что писатель глядит совсем в сторону и думает о другом. Понятно, что Шолохов не один. Но в такой степени, с такой резкостью и бытовой простотой, главное же — присутствием в корне мировоззрения и в такой полноте явления — подобного, вероятно, не было нигде.

Интересно, что, распробовав этой трезвости, люди Шолохова не приемлют другого к себе отношения; попустительствующий мир им не нужен. Пусть будет в нем и золотой уголок, но не везде и не снаружи. Когда усталый Григорий по дороге домой говорит подводчице: « — Бедная ты разнесчастная зовутка. Двадцать годков тебе, а как тебя жизнь выездила», — «в миг от веселости ее и следа не осталось. Она сурово оттолкнула его руку, нахмурилась и покраснела так, что на переносице исчезли крохотные веснушки». — « — Ты жену пожалей, когда приедешь, а у меня и без тебя жалельщиков хватит». Григорий и сам держался того же. Как он ответил Степану об Аксинье: « — Ты мне не жалься, не пойму. Сытый голодного не разумеет». — « — Это-то так, — согла-

¹ В. Ф. Одоевский в «Русских ночах» определял направление этих исканий как «трезвление мысли».

² Биография, письма и заметки. Из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, с. 373.

сился Степан, снизу вверх глядя Григорию в лицо, и вдруг улыбнулся...» Он улыбнулся этой правде.

Не будем говорить, что она нам до конца понятна. Мы воспитаны классической литературой, живем в зоне действия ее гуманизма и преждевременно отказываться от нее не собираемся.

Новое, которое предлагает шолоховский мир, видно еще только в проявлениях, не в обосновывающей связи, где-то скрытой; выведенная наружу, эта правда не такова, чтобы ее можно было легко выдержать, и, может быть, потому, несмотря на мировой читательский успех {книга К. Приймы¹ показала это на примере трех континентов), теоретические выражения ее не спешат высказаться. Да и у самого Шолохова названия для нее часто берутся из «старого» языка и могут там звучать отрицательно, вроде того же «сытый голодного не разумеет». Но разбираться в ней необходимо. Потому что, во-первых, это правда, от которой зависит жизнь; во-вторых, если пойти ей навстречу, то на дне разрыва поднимается странным образом нечто скрепляющее все заново — и, может быть, прочнее, чем прежде.

Одна из устойчивых идей Шолохова — это истребление середины. Кажется, что она больше всего противоречит скреплению. Об этом говорит Бунчук («середки нету»), мечтает Кошевой: «по-моему, страшнее людской середки ничего на свете нету; ничем ты ее до дна не просветишь». Вершина этих настроений может быть там, где представители разных лагерей, большевик-матрос и националист Чубатый, с наслаждением расстреливают воплощенную карьеру, полкового адъютанта: безличность, пытавшуюся между ними проскользнуть.

« — Через таких вот чертей и бунтуются люди, и революция выиграла через таких... У-у-у, ты, коханий мой, не трясись, а то просыплешься, — пришептывал Чубатый, и, сняв фуражку, перекрестился. — Держись, господин подъесаул.

— Приготовился? — играя маузером и шалой белозубой улыбкой, спросил Чубатого матрос.

¹ Прийма К. «Тихий Дон» сражается. М., «Современник», 1975.

— Го-тов!

Чубатый еще раз перекрестился, искоса глянул, как матрос, отставив ногу, поднимает маузер и сосредоточенно жмурит глаз, — и, сурово улыбаясь, выстрелил первый».

Как будто все ясно, и решенное дело. Взгляни и пройди, — говорил еще Данте о промежуточном; теперь, всему, что не распределилось, вообще пришел конец.

Но присмотримся. Помимо «середины» — того, что хочет спрятаться между, — есть ведь и кое-что другое: то, за что, собственно, сражаются крайние, что претендуют лучше представлять. То самое, о чем говорит Анна Погудко Бунчук, расстреливая каждый день, абсолютно убежденный в правоте своего дела и вдруг видящий среди приговоренных не офицера («те сознательные люди, как мы с тобой»), а казака «с черной ладонью». Появляется человек, от чьего имени в конечном счете идет бой; без всякого символа, но в напоминание, которое останавливает. Эта «середина», которую никак нельзя путать с межеумочной, — основа. Она не середина, а центральное; и это центральное в шолоховском мире есть. Мощный ствол, соединяющий в целое, казалось бы, безнадежно распавшееся, восстанавливающий с помощью пробившегося вперед передового общий рост.

Основа эта высказывается внешне по-разному и часто ошибочно. Она сама ищет, куда бы пристать и за кем пойти. Но она действует: в солдате — делегате 44-го полка, который наивно, упорно настаивает отнестись к делу серьезно, «чтобы обойтись нам без кровавой войны»; в стариках — силе древнего, дающего советы впопад и невпопад; в женщине-казачке, которая, нисколько не сочувствуя красным — идти к «вашим», говорит она, — укрывает притворившегося безумным красноармейца; у матери Бунчука, почти в каждой семье и т. д., то есть везде.

Это никакой не «третий путь», но то, что попадает на правильные или неправильные пути, без чего борьба теряет смысл и торжествует абсолютный распад. Связующая сила, дорога, которую ищут постоянно. Идет необходимое разделение и развал, но народ держит единство через правое дело, когда и не имеет для него наименования.

Григорий Мелехов ведь тоже не просто посередине и не между, хотя он там и бывает. Он также отсюда, из этой связи. Неустраняемая линия его характера — искание правды, и не мечтательно, а в сражении за правду, в отстаивании ее — и вовсе не из неразборчивых средств. В каждом данном движении его жизни есть разное: приближение, и провалы, и совпадение, но только не уклонение (за исключением мгновений усталости). Григорий и формально не посередине: он или на одной стороне или на другой, но всякий раз потому, что пробивается к этой центральной задаче.

Судьба Мелехова показывает, что народ воевал и на стороне красных и на стороне белых (кто же был тогда под кокардами их фуражек?); но точку зрения народа как целого, формировавшегося нового единства, взамен распавшегося — отчего и шла гражданская война, — вынесли, доказали и объединили собой красные.

Это очень скоро признали даже отдельные представители белого стана. Оказавшись за рубежом, буржуазный философ Л. Карсавин уже в 1923 году писал: «Если считать, что русский народ подчинился большевикам только за страх, надо будет признать не русским народом погибших в гражданской войне и защите России красноармейцев... Тогда не принадлежат к русскому народу ни крестьяне, предпочитавшие большевиков «царским генералам», ни чиновники, среди которых далеко не все работают из-под палки, ни большинство рабочих... Ни те, которые, отрицая в принципе власть большевиков, все же считают ее лучшею, чем власть иностранная или реставрационная. Подобным методом придется ограничить русский народ пределами немногочисленной кучки эмигрантов, что само по себе маловероятно»¹.

Делать политические выводы относительно одного человека всегда предпочтительнее в действительности, чем в художественном произведении. Оно ведь и пишется для того, чтобы мы попытались понять большие дороги среди личных судеб и несовершенств. Тем более если они имеют исторический характер, как об этом писал В. И. Ленин: «Никогда не бывало в истории и не может

¹ Карсавин Л. Философия истории. Берлин, 1923, с. 325.

быть в классовом обществе гражданской войны эксплуатируемой массы с эксплуататорским меньшинством без того, чтобы часть эксплуатируемых не шла за эксплуататорами, вместе с ними, против своих братьев»¹. Так и судить Мелехова как живого, конечно, можно, — но не заслоняя главного: его причастности к ищущей единства правде.

Революция разбудила народную инициативу, но она же подняла дремавшие без дела народные представления, сложенные тысячелетиями, отшлифованные опытом и силой праведников. Они поднялись нехотя, как Илья от сиденья, и вышли в свою защиту. Из писателей мало кто понял их, а часть почувствовала к ним отвращение как к косной глине, которую надо во что бы то ни стало смешать на кирпич и выстроить конструктивистские здания. Пробудившаяся история была принята ими за материал.

Эта ошибка имела свои причины, и в наши дни рассуждать о ней легко. Но нужно признать, что были люди, избежавшие ее сразу, — отстоявшие пути, по которым двинулась вперед заждавшаяся громада, — и воздать им должное. Не ради них самих, но ради растущей важности этой проблемы.

И имя Шолохова должно быть здесь первым. У него эта народная стихия поднялась не как бандитская вольница («Ватага» Шишкова), мстительница-исполнительница дорогих автору надежд, или бабелевский глянцевиный лубок (в чем была своя доля правды), — но как строительная сила; начало, способное поглотить разрывы, перемолоть агрессивное самоуправство и соединить распавшуюся «связь времен».

Если сравнить шолоховский мир со знаменитыми произведениями о расколе надвое народе, о гражданской войне, как стали впоследствии называть, — будь то «Хроника времен Карла IX» Мериме с братоубийством, романтический «93-й год» Гюго, «Шуаны» Бальзака или — еще дальше — вселенские видения Мильтона и Данте, по-своему переживавшие национальный раскол, — то нетрудно убедиться, что здесь впервые вышел в определяющее лицо народ и получил голос. Эта точка зрения в самостоятельной плоти еще не являлась, хотя

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 143.

и присутствовала среди других или угадывалась в запасе.

Наша литература тоже пришла к ней не сразу. Можно сказать, что сила понимания двигалась вглубь, к низам, и там выбирала себе слой, который становился мерой, оценкой остальных. У Пушкина это среднее небогатое дворянство (Татьяна, Гринев, Миронова и др.); у Гоголя как будто тот же пласт, но перекосившийся «с другого боку» и деклассированный (капитан Копейкин); у Достоевского — «еще бездомней» — тип горожанина, мечтателя, испытателя истин; у Чехова все сообщество так называемых средних классов, в отрицательном смысле именуемых обывателем, в положительном — демократической низовой интеллигенцией: учителя, гимназисты, чиновники, врачи и т. д. Нужно говорить о классиках, потому что хотя и были в литературе всегда выразители разных слоев, но без понимания, как у великих, их места в целом. Горький, сам вышедший из низов, поднимает массу, ведет, толкает ее к действию и вершинам культуры, как он их представлял.

И наконец, у Шолохова впервые явилась сама масса, поднимающая других. Как будто литература, достигнув «дна», качнулась и пошла наверх, увлекая за собой то, чего не видели и вседостигающие пушкинские лучи. В этом смысле Шолохов — писатель, предсказанный Толстым: «счастливы те, кто будут участвовать в выплывании, я надеюсь» — после «изучения народа»¹ и Достоевским: «Решетниковы ничего не сказали. Но все-таки Решетниковы выражают мысль необходимости чего-то нового в художественном слове, уже не помещичьего, хотя и выражают в безобразном виде»². Шолохов сумел поднять проблему централизующей связи прямо от необразованной, известной только по пересказам сверху массы и вымерять ею всех, никого не обходя этой неожиданной проверкой. Может быть, в других видах искусств в России и были прорывы, например, у Глинки в загадочном создании Сусанина, но в литературе это произошло впервые.

Конечно, Шолохов не просто прервал традицию. И для его беспощадности было в литературе начало. Оно

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 61, с. 274 — 275.

² Биография, письма и заметки. Из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, с. 314.

от Пушкина¹, из того места в «Дубровском», где Архип снимает с горящей крыши кошку, а в окнах дома мечется запертый Шабашкин. Но что у Пушкина всего лишь облачко на синем небе — «гляди, барин, вон там», — у Шолохова в самом деле буран; и в состоянии бурана удержать народную меру, разглядеть ее среди железной пурги, всецело захватившей (восхитившей или ужаснувшей) большинство писателей, было делом исключительным.

Пушкин ее предвидел, но видеть не хотел: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный». Часто цитируют эти слова, но почему-то опускают, что сказано дальше. «Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или люди молодые и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим и чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка»². Перечитаем эти слова и подумаем, какова заслуга Шолохова: с неоспоримым знанием народа он увидел бунт самый беспощадный, но не в бессмыслице, а в ясно различимом историческом мировом смысле. Это действительно нечто новое и беспрецедентное. Собственно, это единственная пока точка зрения — не заявленная, а предъявленная — вышедшая за пределы, очерченные в литературе Пушкиным, и ее можно принимать за начало нового художественного мировоззрения.

Подчеркнем, что она неосуществима ни для какого обособленного слоя, в том числе и сформулированного передового, к которому Шолохов с самого начала принадлежал. Но только в связи передового с тем, впереди чего оно идет, откуда учится, берет направление, непрерывно сообразуется и т. д. Лишь в этом случае она возвышается над бессильным гуманизмом («брат на брата») или оправданием любых истреблений («лес рубят — щепки летят»). Она умеет взять целое.

Поэтому же Шолохов и не крестьянский писатель, как удобно было бы иногда считать, хотя среда проявления его взгляда именно та, где он вырос и, не отходя, жил. Его идея добивается общего пути.

¹ Если все русские писатели чему-то соответствуют у Пушкина, иной раз — строке, то Шолохов, наверное: «Суровый славянин, я слез не проливал».

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. IV, с. 556.

Уверенно зная этот центр, Шолохов свободно дал развернуться всей силе аргументов каждой правды, нередко посильнее, чем ее представители сами решались или могли ее досказать. И ни одна из них не была персонифицирована, наглухо за какой-либо личностью закреплена. Например, большевики — сколько их: Подтелков, Штокман, Валет, Кошевой, Котляров, Анна, Абрамсон, Гаранжа, комиссар Малкин и др. Россыпи людей по стволам направлений.

С революционерами вопрос был особо важен. Долгое время считалось, что у Шолохова они получились бледными, не удались. Теперь это представление, конечно, отступает: это Бунчук слаб? Или Штокман, его смерть среди взбунтовавшегося полка? Или едва мелькнувший москвич — рабочий, которого спрашивает Кошевой, и он отвечает: «ты, братишка, еще мелко плаваешь в этих делах. Мне нельзя трусить. Сам себе приказал — понял?» Отступают и замечания, что в общем плане романа место революционеров невелико, так как со временем оказалось: соберите отдельные главы по лицам — Бунчук, Штокман, Валет и др. — будут повести, и еще какие.

Но трудность оставалась не в этом. Традиционному (и здесь) взгляду они не могли не казаться бледными, потому что у Шолохова было дано совершенно новое для литературы соотношение народа и выдвинутых им руководителей.

Шолохов показал противоречие между громадной революционной преобразующей точкой зрения и ее отдельными выражениями.

Новизна его как писателя сказалась в том, что ни один носитель этой точки зрения ее не исчерпывает и даже кажется отчасти ограниченным, застылым, твердым по сравнению со всем объемом ее задач. Наиболее же глубокие и ответственные ее представители, как Иван Алексеевич Котляров, сознают это сами.

Речь пошла о действительно новой, самостоятельной

¹ Его сформулировал И. Лежнев в книге «Михаил Шолохов», М., 1948; «Надо прямо сказать: наши люди в «Тихом Доне» изображены не всегда достаточно полнокровно и ярко... Художественная слабость, неполноценность этих образов, бесспорно, один из самых существенных недостатков романа» (с. 222). Тут уже характерно, будто семья Мелеховых и др. не «наши люди».

власти; и Шолохов смело раскрыл, как она себя пробует, ищет, выдвигая людей.

Один Кошевой здесь целая энциклопедия. Споры о нем, защита ведутся иногда так, как будто он отвечает за всю Советскую власть. Защита — понятно почему — необходима. Но ведь он на самом деле первый, пробный и неизбежно для этого времени случайный ее исполнитель — далеко не всегда выразитель — и тем более не истолкователь. Ну, а если бы Иван Алексеевич? или Валет? От этих вопросов читатель не только не избавлен, но прямо на них выводится, а еще больше к тому, куда эта связь людей вместе с ними должна расти. Революционный сдвиг создал аппарат, рассчитанный, подобно клеткам человеческого мозга, на долгое заполнение вперед. Учиться его использовать, включать возможности стало исторической задачей, решаемой на протяжении эпохи.

Что же Кошевой... В отличие от многих, он сразу в него поверил и от врага отвоевал. Но он и пленных рубил самолично, и деда Гришаку застрелил, а когда назначили председателем, совсем потерял голову. «Мишка шел медленно и важно... Я вам, голуби, покажу, что такое Советская власть». Это подтелковская болезнь, еще раньше и полнее вскрытая Шолоховым: «Хмелем била власть в голову простого от природы казака». Это не мешает понимать его бескорыстие, искреннюю чистоту — как он ответил лихому командиру, есть ли у него шмара: «любушку имею из честных девок». Но недаром про него с самого начала сказано, что он «квадратный». Из таких квадратов еще долго должна выбираться душа, в том числе и у Кошевого, насколько сумеет, — прежде чем приобретет собственную форму.

Приходится признать — и это несколько не должно быть обидно, — что по сравнению с Шолоховым многие писатели, рисовавшие революционеров, — не более чем его персонажи. Потому что их книги писались с точки зрения их героя и мир вымерялся его личностью, не наоборот. В этих условиях каждый его шаг должен был быть необходимо оправдан и сам он — делиться на ясно очерченную красоту и слабость. Такой характер, даже если он находил себе подтверждения в жизни и был, как теперь говорят, порождающим, оставался литературным.

В текущей литературе масштабы смещаются, поэтому полезно бывает отойти в сторону и взглянуть на ориентиры. Что они говорят? Туда ли движемся? В этом положении среди прежних имен встал теперь Шолохов.

Среди знатоков книга его вызывает изумление и недоверие. Как это могло быть? Откуда у молодого человека — в двадцать три года был написан уже первый том — такая зрелость? Специалисты по форме, литературной технике, популярной теперь, осторожно его обходят. Спросите, — о, да, конечно, но это XIX век. Слышно и такое: ну, хорошо, есть «Тихий Дон», а что же дальше, где остальное?

Эти суждения — верх неблагодарности. Если мы живем во время страстного заговаривания всех проблем, когда им и показаться не удастся, как они получают наименование, производятся в теорию, отдельную науку, специальный центр, переформировывающийся через незаметное время в другой; если писатели соревнуются, кто быстрее выхватит и обработает сюжет, — то нужно, чтобы было что-то устойчивое, долговременно действующее, сказанное один раз,

Разумеется, быстрота перемен имеет свои задачи. Отворачиваться от них или с презрением отказывать им в праве на жизнь — как это делает авторитетный английский критик Ф. Ливис, объявляющий всех, кто находится вне «великой традиции» — «писателями по социальному положению», — бесполезно и разрушительно. Кто же тогда будет осуществлять массовый оборот мысли, приобщать, вводить, заинтересовывать, дразнить и т. д.

Но все-таки магистральная литература должна видеться сквозь смену впечатлений, и ее место без оговорок должно быть признано теми же носителями перемен, как это делал устарелый XIX век. У этой литературы центральное, можно было бы сказать, гравитационное значение. И если в ней есть что-то одно, то не автору его надо непрерывно писать, а нам бы надо почаще, насколько хватит времени, к нему возвращаться.