

Михаил Копелиович
ЛИТЕРАТУРА И КИНО.
КЛАССИКА
И СОВРЕМЕННОСТЬ
Вторая книга критических статей



Михаил Копелиович родился 25 мая 1937 г. в Харькове. С 1966 г. и до репатриации в Израиль (1990) жил в Ленинграде. В настоящее время живет в г. Маале Адумим. В разные годы публиковался в журналах: «Дружба народов», «Звезда», «Знамя», «Искусство кино», «Континент», «Литературное обозрение», «Нева», «Новый мир», «22», «Алеф», «Иерусалимский журнал», в сборниках и альманахах, а также в различных израильских русскоязычных газетах и газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк). В 2002 г. выпустил в Иерусалиме (издательство «Скопус») книгу «В погоне за бегущим днём. Статьи о русских поэтах и прозаиках второй половины XX века».

Михаил Копелиович

**ЛИТЕРАТУРА И КИНО. КЛАССИКА
И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Вторая книга критических статей

Иерусалим
2006

Михаил Копелиович
ЛИТЕРАТУРА И КИНО. КЛАССИКА И
СОВРЕМЕННОСТЬ
Вторая книга критических статей

© Все права принадлежат автору

Printed in Israel
2006

СОДЕРЖАНИЕ

<i>К читателю</i>	5
1. РУССКАЯ КЛАССИКА	
Пушкин в моей жизни	7
Прекрасной речи лексикон (О комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»)	53
Сбывшееся пророчество (О романе Ф. М. Достоевского «Бесы»)	85
Двойное попадание (О романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы»)	111
Светлое будущее палаты № 6 (А. П. Чехов как зеркало русской неудачи)	131
2. СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ	
Вопреки времени (О нонконформистской драматургии со-ских лет)	141
Вступление	141
Юрий Олеша. «Список благодеяний»	146
Евгений Шварц. «Дракон»	154
Александр Солженицын. «Республика труда»	165
Виктор Розов. «Неравный бой»	176
Александр Володин. «Старшая сестра»	187
Вера Панова. «Сколько лет, сколько зим!»	208
Александр Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске»	221
Людмила Петрушевская. «Три девушки в голубом»	238
Людмила Разумовская. «Сад без земли»	244
Венедикт Ерофеев. «Вальпургиева ночь, или Шаги коман-дора»	256
3. СОВЕТСКОЕ И ЗАРУБЕЖНОЕ КИНО	
Глеб Панфилов против Александра Вампилова (О фильме «Валентина»)	263
Этюд об «Осени», фильме Андрея Смирнова	269
Очищение правдой (О фильме Владимира Бортко «Еди-ножды солгав»)	275
Помянем сироту (О фильме Михаила Ромма «Убийство на улице Данте»)	279
В сторону любви (О телефильме Микеланджело Антониони «Тайна Обервальда»)	302
Висконти с нами	308
Рыцарь справедливости (Памяти Стенли Креймера)	320
Генерал и его дочь (Социальная кинотрагедия Павла Чухрая)	326

К ЧИТАТЕЛЮ

Моя первая книга литературно-критических статей вышла в 2002 году (Иерусалим, «Скопус»). Её название было – «В погоне за бегущим днём». Она содержала тексты, посвящённые русским писателям второй половины XX века – как уже умершим, так и продолжающим литературную деятельность. В числе авторов, чьи сочинения разбирались в книге, были: советские (российские); те, что начинали свой путь в бывшем СССР, но затем репатриировались в Израиль, где они, после неизбежной паузы, вновь обрели себя в качестве русских писателей; и два беглеца из страны – В. Набоков и С. Курилов.

Новая книга построена иначе. Она состоит из трёх разделов, хронологически, тематически и проблемно не связанных друг с другом.

Первый раздел посвящён русской классике XIX века; его героями являются: А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков-Щедрин и А. П. Чехов. В статьях о Пушкине и Чехове рассматриваются различные сочинения этих авторов; в остальных – по одному: у Грибоедова это, понятно, «Горе от ума», у Достоевского – «Бесы», у Щедрина – «Господа Головлёвы».

Второй раздел книги целиком составляет большая работа о неконформистской драматургии советских лет. Подробно проанализированы десять пьес десяти авторов; время написания этих пьес охватывает значительный период существования советского коммунистического режима – с начала 1930-х годов по конец 80-х. А если прибавить сюда две пьесы Николая Эрдмана, написанные ещё в 20-х и кратко охарактеризованные мною во вступлении к данной работе, то, в сущности, мой разбор синхронен всей советской эпохе.

Что касается третьего раздела, то он составлен из восьми статей, написанных мною в разное время и по разным поводам. Тут и советские фильмы: «Валентина» (по мотивам пьесы Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», рассмотренной во втором разделе), «Осень» и «Единожды солгав». Соответствующие работы созданы ещё в Советском Союзе, по горячим следам просмотра этих лент. Там же сочинён опус о телефильме

М. Антониони «Тайна Обервальда». Уже в Израиле написаны статьи: о картине М. Ромма «Убийство на улице Данте», о кинематографе Л. Висконти и некролог на смерть С. Креймера. Завершается данный раздел (и вся книга) статьёй о фильме П. Чухрая «Водитель для Веры», снятом в 2004 году и в декабре того же года показанном по одному из каналов российского телевидения.

В отличие от книги «В погоне за бегущим днём», в которую по большей части вошли ранее публиковавшиеся (в периодике) работы, в данной книге таковых всего четыре: о Пушкине, Грибоедове, Вен. Ерофееве и памяти С. Креймера. Кроме того, к разбору «Старшей сестры» Александра Володина приложен мой некролог, посвящённый великому драматургу, который также опубликован в одной из русскоязычных израильских газет.

Снова, как и в той книге, вынужден оговориться: и за её рамками осталось многое из написанного мною. Не мудрено: ведь мой писательский стаж составляет почти полвека. Помимо всего прочего я выступал не только как литературный и кинокритик, но и как политический публицист. Понятно, что эти жанры так же далеки друг от друга, как, по известному выражению, декабристы были далеки от народа. Публицистика могла бы составить отдельную – не меньшую по объёму, чем эта, – книгу, но соберусь ли я когда-нибудь её сработать и выпустить в свет – большой вопрос. До ста двадцати далеко, а... до смерти четыре шага.

Выделения в цитатах: авторские – полужирным шрифтом, мои – курсивом.

1. РУССКАЯ КЛАССИКА

ПУШКИН В МОЕЙ ЖИЗНИ

В «СТА ЗЕРКАЛАХ»

Я пережил несколько «круглых» юбилеев Пушкина. Что немудрено. Ведь он умер тридцати семи с половиною лет, а мне уже скоро семьдесят, и я всё ещё копошусь.

Начать с того, что родился я в год юбилейных торжеств по случаю столетия со дня гибели Александра Сергеевича, к тому времени высочайше утверждённого в качестве первого поэта дореволюционной России. (Так сказать, лучший, талантливейший поэт нашей, не советской эпохи.) Что это был за юбилей, и на каком фоне он происходил, пусть вам расскажет кто-нибудь другой.

Следующий – столетие со дня рождения. Год 1949-й. Тоже «хороший по-своему». Мне было двенадцать лет, и я, разумеется, мало что помню. Но кое-что впоследствии прочитал, да и близкие, в ту пору уже бывшие взрослыми, порассказали. Если двенадцать лет назад акцентировалась любовь поэта к простому народу, его революционные настроения и близость к декабристам, то теперь упирали на патриотизм и «государственничество». Из юбилейных заметок и выступлений следовало, что Пушкин был «несгибаемым борцом» с космополитизмом и низкопоклонством перед иностранщиной, а также прославителем побед русского оружия. К юбилею был выпущен роскошный («весь белый») и увесистый (не для трамвайного чтения) однотомник поэзии и прозы Пушкина объёмом больше тысячи страниц, со множеством превосходных иллюстраций. Именно по нему знакомился я с этим бурным разливом человеческой гениальности.

В 1962 и 1987 годах отмечалось двадцатипяти- и столетие со дня смерти, а между этими датами, в 1974-м – столетие со дня рождения. Всё разные эпохи: хрущёвская, брежневская и горбачёвская. Но отношение к Пушкину, как и вообще к поэзии, было одинаковым и мало отлича-

лось от принятого при Сталине. Торжествовал утилитарный подход: ко двору или не ко двору, нужен или не нужен. Что с того, что Пушкин был всегда нужен? Те, кто определял степень нужности, и что в текущий момент нужнее, не задумывались над вопросом: а сами-то они нужны Пушкину?

Это не означает, конечно, что во все эти годы о Пушкине не было сказано и написано ничего путного. В 1962 году «Литературная газета» и журнал «Звезда» напечатали ахматовское «Слово о Пушкине», написанное за год до того. (А ещё годом раньше умер затравленный властями Пастернак.)

«Вся эпоха (не без скрипа, конечно) стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевернутыми датами рождения и смерти) пушкинских изданий. (...)

В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Всё остальное никому не интересно».

Адресат ахматовских сарказмов не нуждается в уточнениях.

Та же «Звезда», в июньской книжке за 1974 год, целиком посвящённой Пушкину, наряду со всякой юбилейной чепухой, опубликовала документальную повесть Якова Гордина «Годы борьбы», несомненно, как и ахматовский текст, «двухадресную»:

«В литературе он победил. Он встал выше императора с его армией и флотом. Он встал выше Бенкендорфа с его агентами. Он победил Булгарина с его могучей пошлостью. Он победил недоверие и непонимание многих друзей. Он победил свой «слепой и буйный век».

А вот цитата из другого документа, также датированного июнем, но только 1972 года:

«Язык – вещь более древняя и более неизбежная, чем государство. Я принадлежу русскому языку, а что касается государства, то, с моей точки зрения, мерой патриотизма писателя является то, как он пишет на языке народа, среди которого живёт, а не клятвы с трибуны. (...)

Я верю, что я вернусь; поэты всегда возвращаются: во плоти или на бумаге. (...)

...В любом случае, даже если моему народу не нужно моё тело, душа моя ему ещё пригодится».

Так писал Иосиф Бродский Л. Брежневу накануне своей вынужденной эмиграции.

1987 год – в нашей литературе переломный. Дружное и триумфальное возвращение в неё ранее запрещённых (властью) и потаённых (авторами) значительных, иногда великих, произведений поэзии и прозы. Среди прочего в журналах появились (в алфавитном порядке фамилий авторов):

«Реквием» Ахматовой (в двух журналах) и её же «Листки из дневника» (об Осипе Мандельштаме);

роман Андрея Битова «Пушкинский дом»;

первая публикация стихов эмигранта Бродского (таким образом, исполнилось его пророчество пятнадцатилетней давности);

повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце», а также две его пьесы – «Адам и Ева» и «Багровый остров»;

роман Владимира Дудинцева «Белые одежды»;

поэма Николая Клюева «Погорельщина»;

стихи Мандельштама (в трёх столичных журналах);

первая публикация стихов Николая Олейникова;

«Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка;

повесть Андрея Платонова «Котлован» (годом ранее – «Ювенильное море»);

лавина ранее не публиковавшихся стихов Бориса Слуцкого, скончавшегося в 1986 году (в пяти журналах);

поэма Александра Твардовского «По праву памяти» (в двух журналах);

роман Владимира Тендрякова «Покушение на миражи»;

роман Юрия Трифонова «Исчезновение»;

стихи Даниила Хармса и его же рассказы и сценки;

стихи и мемуарная проза «белоэмигранта» Владислава Ходасевича;

пьеса в стихах Марины Цветаевой «Фортуна»;

стихи Бориса Чичибабина (после восемнадцатилетнего перерыва);

поэма Олега Чухонцева «Однофамилец»;

пьеса Николая Эрдмана «Мандат».

Таких подарков в свой юбилейный год поэт ещё не получал. К этому следует прибавить материалы, посвящённые собственно юбилею:

документальное повествование Я. Гордина «Право на поединок»;

стихотворение Михаила Дудина «Шестое февраля»;

эссе Фазиля Искандера «Моцарт и Сальери»;

заметки Александра Кушнера «Иные, лучшие мне дороги права...» и его же стихотворение «Июль. 1836»;

трактат Вл. Непомнящего «Пророк»;

реконструкция Десятой главы «Онегина», выполненная Андреем Черновым (с сочувственным напутствием Давида Самойлова);

очерк Натана Эйдельмана «Уход» – о последних годах поэта.

Кое-что хотелось бы процитировать. Ограничусь Дудиным и Кушнером. У первого великолепны концовочные двестишья трёх промежуточных катренов (а всего их пять):

*Гасит Пушкину Жуковский
Отглядевшие глаза.*

.....

*И летят в веках как пули
Лермонтовские слова.*

.....

*В откровенности несмелой
Покраснела наша честь.*

Наша, то есть нас всех!

У Кушнера концовка новомировских заметок кажется стихотворением в прозе:

«Он растворён в воздухе, которым мы дышим. Он в хлебе, который мы едим, в вине, которое пьём. Разве его стихи стоят у нас на полке? Нет, они всегда с нами, растворены в нашей крови».

А в собственно стихах:

*Сослаться на Мюссе? Пусть будет Пиндемонти
В ответе?.. Мыслей жаль, пяти горячих чувств,
Летучих облаков на светлом горизонте...*

К счастью, автору этих строк *не жаль*, воспевая Пушкина, потратить на него толику и мыслей, и пяти горячих чувств.

Продолжу тему «Пушкин в «ста зеркалах» на несколько ином материале.

Всего, что прочитано мною о Пушкине за целую жизнь, не счесть. Тут и стихи, и художественная проза (так сказать, от Тютчевского до Новикова, автора романа «Пушкин в изгнании»), и солидные литературоведческие штудии (в том числе два фундаментальных труда Г. Гуковского), и изящные, окрашенные личным чувством полуразборы-полуэссе (как детгизовская книжка дочери Г. Гуковского Натальи Долининой – «Прочитаем «Онегина» вместе»). Расскажу, что и почему повлияло на моё личное отношение к Пушкину. Прежде всего, назову имена (опять же – в алфавитном порядке). Стелла Абрамович. Ахматова. Ефим Добин. Д. Самойлов. Александр Солженицын. Сергей Соловьёв (кинорежиссёр). М. Цветаева. Б. Чичибабин.

Первой – хронологически – была Цветаева. В её первом посмертном «Избранном», выпущенном Гослитиздатом в 1961 году с предисловием Вл. Орлова (а должно было выйти пятью годами ранее, с предисловием Ильи Эренбурга), есть «пушкинский» диптих «Поэт и царь» и маленькая поэма «Пётр и Пушкин» (все – 1931). «Поэт и царь» произвёл на меня противоречивое впечатление. Первое стихотворение – «Потусторонним Залом царей...» – показалось «советским», второе – «Нет, бил барабан...» – «антисоветским». Очень уж по-советски прямолинейно звучат обвинения в адрес Николая I: «Пушкинской славы Жалкий жандарм», «Польского края Зверский мясник», «Певцеубийца Царь Николай». Самим Пушкиным тут и не пахнет. А вот «Барабан» полюбился мне с первого взгляда. И тут есть «монарх», «жандармские груди и рожки». Но сюжет – тайные похороны поэта-*вождя* (слово Цветаевой) – напоминал совсем недавнее: похороны Пастернака. Там, правда, нашлось место ближайшим друзьям, но и стукачи кучковались «и справа, и слева». И слово «изменник», которым саркастически,

читая мысли жандармов, Цветаева «заклеймила» Пушкина, откликнулось в одном из позднейших пастернаковских текстов:

*Что же сделал я за пакость,
Я, убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать
Над судьбой страны моей.*

«Нобелевская премия»

Спустя десятилетие цветаевские похороны «вождя» вспомнились, когда хоронили Твардовского. Вот уж где хватало – и в первых рядах («в изглавье, в изножье») – представителей той самой власти, которая затравила поэта. Вот где «зубы царёвы (ну, не царёвы, так холуёвы. – М. К.) над мёртвым певцом Почётную дробь выводили».

*Кого ж это так – точно воры вора
Пристреленного – выносили?..*

(В 1971 году Борис Чичибабин напишет своё знаменитое «Памяти Твардовского», концовка которого также содержит производное от слова «вор»: «на воровских похоронах».)

А из «Петра и Пушкина» запало в памяти: «От внука-то негрского – свет на Руси!» И другое, тоже «внучное»: «Был негр ему (Петру I. – М. К.) истинным сыном, Так истинным правнуком ты Останешься. Заговор равных...» (Вот, особенно здорово! Кто кого возвеличивает этим «равных» – «прадед» ли «правнука», или наоборот?) И «светлейший из светлых Взгляд, коим поныне – светла...» Она светла, Марина. То есть свет, шедший от Петра к Пушкину, «достал» и его «правнучку».

К Цветаевой (на сей раз к её прозе) я ещё вернусь, но сперва, чтобы не нарушать хронологию, загляну в Давида Самойлова. Стихотворение «Пестель, Поэт и Анна» (1965) – шедевр Самойлова и один из шедевров русской поэтической пушкинианы. Здесь, во-первых, некоторая (ненамеренная) полемика с цветаевским «певцеубийцей» – реальным императором Николаем, назвавшим Пушкина после исторической беседы с ним 8 сентября

1826 года «умнейшим мужем России». У Самойлова сам Пушкин, словами «весьма умён», характеризует декабриста Пестеля. Тот же, напротив, думает о своём собеседнике: «рассеян».

Но это всё – периферия мотивного слоя, а центр его и ключевое слово – *песня*. Разговор идёт между Пестелем и Пушкиным. Разговор серьёзный: «о равенстве сословий» и «дворянском назначенье», о тупости рабства и мужицком бунте.

*– Мужицкий бунт бессмыслен... – За окном
Не умолкая распевала Анна.*

.....
*И голос был высок: вот-вот сорвётся.
А Пушкин думал: «Анна! Боже мой!»*

Разговор был долгий. И славный. И не только о политике – также и о любви. А результат?

*Стоял апрель. И жизнь была желанна.
Он вновь услышал – распевает Анна.
И задохнулся:*

«Анна! Боже мой!»

Вещь эта поразила меня невозможным сочетанием (но вот, оказалось же возможным!) политики и любви не только в теме, но в самой плоти стиха, его ритме и интонации. (Впрочем, такое же сплетение ещё ранее обнаружил я в лирике Чичибабина.) И не прав тот, кто полагает, что политика у Самойлова есть лишь лукавая личина, скрывающая до поры истинную суть. Потому что и политическая «нить» прошивает ткань стиха.

*Шёл русский Брут. Глядел вослед ему
Российский гений с грустью без причины.*

Без причины ли? О, нет. Причина сообщается немедленно.

*Он эту фразу записал в дневник –
О разуме и сердце. Лоб наморщив,*

Сказал себе: «Он тоже заговорщик.
И некуда податься, кроме них».

(Фраза Пестеля: «Я душой Матерьялист, но протестует разум».)

Уверен, что реальный Пушкин так бы о себе не сказал. Ему *было* куда податься и кроме заговорщиков. Но всё равно стихи отличные. И умные. Просто *нашим* сегодняшним умом. И рифма очень мне по душе.

От Самойлова вернусь к Цветаевой. Снова «по вине» хронологии: стихотворение «Пестель, Поэт и Анна», как уже указывалось, написано в 1965 году и вскоре то ли услышано мною из уст самого поэта (на одном из его выступлений), то ли читано где-то в периодике. А цветаевский сборничек «Мой Пушкин» вышел в 67-м. Так что эссе «Пушкин и Пугачёв» (1937) я прочитал после не только её же «Стихов к Пушкину», но и самойловской апологии. Прочитал в свои и его (эссе) тридцать лет.

Но есть и другая причина – песня. «Годность или негодность вещи для песни – может быть, единственное непогрешимое мерило её уровня». Это из «Пушкина и Пугачёва»; сказано в связи с тем, что народ – «лучший судия», как считает Цветаева, – сложил много песен о Разине, а о Пугачёве – ни одной. Ну, так ведь и о Пушкине – ни одной! Самойлов бессмертно связал Поэта с песней, которую тот слышал во время разговора с Пестелем. («И голос был высок – вот-вот сорвётся».) Цветаева, в своём эссеистическом шедевре, – с чарой и возвышающим обманом поэзии. Здесь у Цветаевой тонкая (вот-вот порвётся) диалектика фактологии и поэтического воображения (прозрения, преобразования).

Раньше всего: «Пушкин и Пугачёв», в основном, – о Пушкине, о Пугачёве же, так сказать, во вторую очередь. Автор этого и не скрывает: «...Дело для нас не в Пугачёве, каков он был или не был, а в Пушкине – каков он был».

Но речь всё-таки идёт не о Пушкине вообще, а в связи с пугачёвской темой в его творчестве. И вот эту тему Цветаева интерпретирует, как всё и всегда, оригинально, как всё и всегда, «перехлестно» (порой на грани здравого смысла, а то и за этой гранью).

Вот первое обескураживающее (но и гениальное, конечно)

продление – куда? в бесконечность! – пушкинской (в «Капитанской дочке») трактовки фигуры Пугачёва.

«...Негодовала ли я на Пугачёва, ненавидела ли я его за их (дворян. – М. К.) казни? Нет. Нет, потому что он **должен** был их казнить – потому что был волк и вор. Нет, потому что он их казнил, а Гринёва, не поцеловавшего руки, помиловал, а помиловал – за заячий тулуп. То есть долг платежом красен. Благодарность. Благодарность злодея. (Что Пугачёв – злодей, я не сомневалась ни секунды и знала уже, когда он был ещё только незнакомый чёрный предмет.) Об этом, а не ином сказано в Евангелии: в небе будет больше радости об одном раскаявшемся грешнике, нежели о десяти несогрешивших праведниках. Одно из самых соблазнительных, самых роковых для добра слов из Христовых уст».

Сомнителен, в плане общечеловеческой нравственности, оксюморон «БЛАГО-дарность ЗЛО-дея». Сомнительно и отождествление Пугачёва-злодея с евангельским раскаявшимся грешником. Вообще сомнительно, чтобы Пушкин согласился с таким «растягиванием» своего героя по чужой колодке.

«Разве дети ненавидят Людоеда за то, что хотел отсечь мальчикам головы?» – спрашивает далее Цветаева и сразу же отвечает: «Нет, они его только боятся». Но мы же – не дети, а Людоед – всё-таки людоед. Как сказано другим литературным героем (Спиридоном Егоровым в романе Солженицына «В круге первом»): «Волкодав прав, а людоед – нет». По Цветаевой, именно Пушкин навеивает на читателя такую ненависть к своему герою, такую почти влюблённость в него (а если читатель неистов, как сама Цветаева, то и без «почти»). «Ибо, конечно, Пушкин, а не Гринёв, за тем застольным пиром был охвачен «пиитическим ужасом». (...)

С явлением на сцену Пугачёва на наших глазах совершается превращение Гринёва в Пушкина: вытеснение образа дворянского недоросля образом самого Пушкина. Митрофан (вот уже и Митрофан! – М. К.) на наших глазах превращается в Пушкина».

Не без того, конечно. Но и не до такой же степени! Когда Цветаева рассуждает о возрастной психологии, не налюбуйтесь на точность её наблюдений. «Пушкин забыл, что Гринёв – ребёнок». Замечательно это «забыл», сказанное не то что без иронии, но и

как бы с пафосом. Но дальше: «Пушкин вообще забыл Гринёва, помня только одно: Пугачёва и свою к нему любовь». Вот уж где с водою выплеснут и ребёнок!

Наконец – верх блистательного фантазёрства! – декларация, будто «Капитанская дочка» – Николаю месть и даже отместка: самой природы поэта. Из всей истории писать именно историю пугачёвского бунта (прошу помнить: речь пока идёт о «Капитанской дочке», и только о ней. – М. К.). Николай I не оценил иронии... судьбы».

Тут уж прямо «советским духом» запахло.

Пропущу весь пассаж о «чаре», хотя и в нём (а он, кстати, не мал) есть свои блёстки. Один пример. «Нет страсти к преступившему – не поэт. (Что эта страсть к преступившему при революционном строе оборачивается у поэта **контр**-революцией – естественно, раз сами мятежники оборачиваются – властью.)».

Самая захватывающая (и самая спорная) часть эссе – вторая, посвящённая сравнению «Капитанской дочки» с «Историей пугачёвского бунта».

«Пугачёва «Капитанской дочки» писал поэт, Пугачёва «Истории пугачёвского бунта» – прозаик. Потому и не получился один Пугачёв».

Это, разумеется, верно. Но вопрос: какой Пугачёв истинней? – решается эссеисткой однобоко и потому неверно.

Цветаева устраивает «очную ставку (аллегория весьма в духе времени! – М. К.) дат» и изумлённо (это её слово) вопрошает: «Как Пушкин **своего** Пугачёва (то есть Пугачёва «Капитанской дочки». – М. К.) написал – **зная?**» Зная, что исторический, реальный Пугачёв – таки злодей, а вовсе не кающийся грешник?

Следует ещё вопрос: обман? В ответ – афоризм Третьяковского: «По сему, что поэт есть творитель, ещё не следует, что он лживец, ибо поэтическое вымышление бывает по разуму так – как вещь **могла и должна была быть**».

Однако и этого мало «зарвавшейся» утвердительнице «пиитического ужаса» как высшей и последней правды.

«Пушкинский Пугачёв есть рипост поэта на исторического Пугачёва, рипост лирика на архив: – Да, я знаю, знаю, всё как было и как всё было, знаю, что Пугачёв был низок и малодушен,

всё знаю, но **этого** своего знания – знать не хочу (?! – М. К.), этому несвоему, чужому знанию (чьему чужому? историков? – М. К.) противопоставляю знание – своё (не соответствующее историческим фактам и «тем более» истинное, так, что ли? – М. К.). Я – лучше знаю. Я – лучшее (!! – М. К.) знаю:

*Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман».*

К этому двустишию (неточно процитированному Цветаевой, поставившей «нам» вместо «мне») из пушкинского «Героя» (1830) я ещё вернусь. Пока же лишь изумлённо разведу руками, так же как и над словами: «...Единственное знание поэта о предмете даётся через поэзию, очистительную работу поэзии».

И вот венец цветаевской концепции: «Дав нам такого Пугачёва («своего Пугачёва, народного Пугачёва, которого мы **можем** любить: не можем не любить», то есть Пугачёва «Капитанской дочки». – М. К.), чему же поддался сам Пушкин? Вышнему, что есть: поэту в себе. Непогрешимому чутью поэта на *пусть не бывшее, но могшее бы быть. Долженствовавшее бы быть*».

Яснее не скажешь! Просто соцреализм какой-то!

Впрочем, есть в «Пушкине и Пугачёве» ещё один сюжет: «долг платежом красен». Цветаева не забывает отметить, что Гринёва, не поцеловавшего ему руку, Пугачёв помиловал в благодарность за заячий тулуп. Но в отношении Пугачёва к Гринёву важнее для неё любовь, «чистое влечение сердца» злодея к дворянскому сыну, некогда (в трудную минуту) пожаловавшему ему этот самый тулуп. «Влечение сердца. Чёрный, полюбивший беленького. Волк – нет ли такой сказки? – полюбивший ягнёнка. Этот полюбил ягнёнка – несъеденного, может быть, и за то, что его *не* съел, как мы, злодеи и не-злодеи, часто привязываемся за наше собственное добро к человеку». Замечательно точный психологический штрих!

Тему воздаяния добром за добро, тему эстафеты добра подхватил другой исследователь «Капитанской дочки». Ефим Добин (1901-1977), известный ленинградский литературо- и киновед, автор книг «Жизненный материал и художественный сюжет»,

«Поэзия Анны Ахматовой», «Поэтика киноискусства» и ряда других, в начале 70-х, по совету уже упоминавшейся Натальи Долининой, написал несколько очерков *для детей* об истории создания наиболее популярных (в его представлении) произведений мировой литературы. Впоследствии они были собраны в книжку, которая получила название «История девяти сюжетов» (Ленинград, «Детская литература», 1973). Предисловие к ней написала всё та же Долинина. Очерк о «Капитанской дочке» автор назвал «История и роман», как могла бы озаглавить Цветаева вторую часть своего «Пушкина и Пугачёва».

Так вот, Добин, писавший о «Капитанской дочке» спустя три с половиной десятилетия после Цветаевой, в стране, начинавшей оттаивать в последние пятнадцать-семнадцать лет, но уже снова подмороженной (конец 60-х–начало 70-х), стремился выпятить в пушкинской повести действительно наличествующий в ней момент *круговой поруки добра*. Советский интерпретатор эпохи ползучей реставрации сталинизма определил центральный сюжет «Капитанской дочки» как «сюжет встречных благодеяний».

В сцене пира, где происходит знаменательное объяснение между Пугачёвым и Гринёвым, Добин видит пробу характеров обоих персонажей. Он пишет:

«Гринёв поставлен перед испытанием на мужество, на твёрдость воли. Пугачёв тоже поставлен перед испытанием. Для него лично безопасным, но, тем не менее, нелёгким.

Испытанием на **великодушие**».

В свою очередь и Цветаева называет эту сцену «поединком великодуший». Но если, по Цветаевой, в Пугачёве идёт «очная ставка самовластья с собственным влечением сердца», то для Добина главное тут в спасении сюжета взаимных благодеяний – «мостика», как именует его исследователь. Получается, что дело не в зачарованности Пушкина своим Пугачёвым (Цветаева: «Пушкин Пугачёвым зачарован»), а в стремлении автора «Капитанской дочки» последовательно провести сюжет обоюдных благодеяний.

Цветаева минует в своём разборе эпизоды пленения Гринёва пугачёвцами, допроса его лично Пугачёвым, да ещё и в присутствии ближайших соратников – заклятых врагов «господина офи-

цера». Добин же посвящает им несколько страниц. «Как же поступит Пугачёв? Его характер, его отношение к Гринёву вновь *подвергаются серьёзному испытанию*. (...)

Пугачёв *искусно сыграл свою роль*».

И чуть ниже: «...Как далекодейственна человечность, говорит Пушкин своим романом». (Попутно замечу: в литературоведении принято жанрово обозначать «Капитанскую дочку» как повесть. Однако Добин опирается на письма Пушкина цензору Корсакову в сентябре и октябре 1836 года, где сам автор употребляет термин «роман».)

Наконец, последний штрих:

«...Быть может, стоит обратить внимание читателя на пропорции повествования, на распределение красок. Лютая расправа с офицерами (...) занимает в романе три страницы. А сюжету встречных благодеяний (...) уделено более двадцати страниц.

Центр тяжести сюжета *сильно передвинут* в сторону благодетельного «мостика». *Пушкин сделал всё*, чтобы **возвысить** самозванца».

Правомочно ли и такое прочтение «Капитанской дочки»? Думается, да. Во всяком случае, сам Добин очень гордился своей трактовкой, в чём признавался и автору этих заметок.

От Добина плавно перейду к Ахматовой. Плавно, во-первых, потому, что, как уже сказано, он – автор книги об Ахматовой. (Стоит добавить, что Добин был дружен с Анной Андреевной в последние годы её жизни. А. А. успела прочитать начальные главы книги, вышедшей через два года после её смерти.) И, во-вторых, потому, что именно под влиянием Добина я очень «проникся» поэзией Ахматовой. В том числе её замечательными ранними стихотворениями, посвящёнными Пушкину.

«Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911) излюблен читателями и слишком часто цитировался, чтобы стоило ещё раз переписывать это превосходное восьмистишие. Для меня главным здесь всегда было *синхронное* существование автора и героя стихотворения, причём синхронность эта несколько не умаляется строчкой «И столетие мы лелеем», характеризующей в равной мере и длительность нашей любви к смуглому отроку, и его, отрока, неувядаемость.

Рядом (в цикле «В Царском Селе») – другая миниатюра: «...А там мой мраморный двойник...», с тем же героем и помеченная тем же годом. Стихотворение отличается повышенной степенью интимности (поэт обращается к герою на «ты»), но концовочное двустишие («Холодный, белый, подожди, Я тоже мраморною стану») не приближает нас к герою, а отдаляет от него. Не берусь судить, случайно ли возник этот двойной эффект (приближения в «Смуглом отроке» и отдаления в «Мраморном двойнике»), но он впечатляет.

...Спустя два года Цветаева напишет большое (в шестнадцать строк) стихотворение «Встреча с Пушкиным», в котором – опять же не знаю, случайно или намеренно, – разовьёт мотив «Смуглого отрока» (только не на царскосельском, а на крымском материале). Здесь тоже пойдёт в ход прилагательное «смуглый» («Вижу (...) Смуглую руку у лба...» и потом ещё раз «смуглые руки») и существительное «аллеи», а вместо ахматовского «И столетие мы лелеем» – «Вечное сердце своё и служенье Только ему, Королю». И, разумеется, Ахматова никогда бы не позволила себе такой непосредственности, на грани фамильярности, как Цветаева в концовке своей «Встречи...»: «Мы (автор и Пушкин. – М. К.) рассмеялись бы и побежали За руку вниз по реке».

Ещё один, много более поздний (1943), ахматовский шедевр – «Пушкин» («Кто знает, что такое слава!..»), писавшийся в Ташкенте во время работы над «Поэмой без героя». В нём всего шесть строк, но каких!

*Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножской называть?..*

Пятидесятичетырёхлетняя Ахматова годилась тридцатисемилетнему Пушкину почти в матери...

И, наконец, прекрасное двустишие «Этой ивы листы...» (1957) из диптиха «Городу Пушкина», где уже не отвлечённо (как в «Мраморном двойнике»), а вполне конкретно обещано:

*Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспмятстве дней забывала течение годов, –
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов.*

В которых, добавлю из первой строфы, – «лицейские гимны всё так же заздравно звучат».

В 1977 году вышел сборник ахматовской прозы о Пушкине. Это – очень интересное и поучительное чтение, но в число «ста зеркал», из которых глядит на меня *мой* Пушкин, я его включать не стану, поскольку, в отличие от прозы Цветаевой, это скорее относится к *науке* о Пушкине, чем к живому поэту. У Цветаевой – «Мой Пушкин», у Ахматовой (к примеру) – «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина». Разные жанры. Разный подход: в одном случае «живое о живом» (так называется очерк Цветаевой о М. Волошине, написанный в связи с его смертью), в другом – исследование (со своими – значительными! – открытиями) классического наследия.

Моё следующее зеркало – Александр Солженицын. Роман «В круге первом».

Люди моего возраста и постарше, которым довелось учиться в советской школе в сталинские времена, помнят, как, изучая на уроках литературы творчество того или иного русского классика, среди прочего «развлекались» подсчётами такого рода: сколько раз другие классики (марксизма-ленинизма) использовали в своих произведениях имена и отдельные реплики персонажей данного автора. Ну, там, сколько раз Ленин поминал Иудушку Головлёва или Держиморду. Так вот: в толпе персонажей Солженицына (действие романа происходит в последние дни 1949 года) есть некто Андрей Андреевич Потапов. «Потапов, – сообщается в романе, – был тот самый инженер, который признал на следствии, подписал в протоколе, подтвердил на суде, что он лично продал немцам и притом задешево первенец сталинских пятилеток ДнепроГЭС, правда – уже во взорванном состоянии». При чём тут, однако, Пушкин? А вот при чём.

Этот самый Потапов – один во всей шарашке – «совмещал в себе способности к мастерским изделиям и к цитатам из «Евге-

ния Онегина», вынесенным ещё из гимназии». И вот я подсчитал, сколько раз этот странный инженер цитирует пушкинский роман в стихах: семь! А поводы? Да в том-то и дело, что самые разные, ибо, по убеждению Потапова (не его одного), в «Онегине» можно сыскать строчки и целые фрагменты, как говорится, на все случаи жизни. Первая цитата возникает по случаю дня рождения Нержина, при вручении ему подарка – собственноручно изготовленного из пластмассы портсигара. Последний был перевит «полоской простой бумаги, на которой чертёжным шрифтом было выведено:

*Вот как убил он десять лет,
Утратя жизни лучший цвет.*

Характерна замена в двустипии числа восемь на десять. Это, верно, намёк на срок, полученный Потаповым за «продажу» немцам взорванного ДнепроГЭСа.

А следующая цитата приведена неугомонным «Андреичем» изустно, в ответ на вопрос Нержина, что в газете:

*Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы.*

А вот глава 58, озаглавленная, кстати, тоже «по Пушкину»: «Лицейский стол», под коим подразумевается именинный стол в тюремной камере, где ночевали зэки Марфинской шарашки. За столом гости Нержина, поздравляющие его с 31-летием (он, как и следовало ожидать, ровесник автора романа, родившегося в 1918 году). Нержин предлагает тост «за дружбу, расцветающую в тюремных склепах», после чего следует реплика Потапова:

*Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У осторожного Ильи.*

Стоит ли напоминать, что это одна из строф незавершённой десятой главы «Онегина».

Приведу, раз уж к слову пришлось, «остальные» десять строк этой, XIV-й, строфы, дописанные А. Черновым («Знамя», 1987, № 1):

*Зачав полунощные споры,
Одни, на выступленья скоры,
Твердили, что превыше слов
Резон отточенных штыков.
Иные им предпочитали
Теченье медленных идей
Демагогических статей
И в рассужденьях отставали.
И конституций шумный рой
Кружил над спящею Невой.*

Последний раз бессмертные пушкинские стихи появляются (в том же, разумеется, «исполнении») в предпоследней главе романа, с характерным названием «Прощай, шарашка!» Нержин собирается на этап, Потапов остаётся. Сцена прощания.

«– Подарил бы я вам, Андреич, Есенина, да вы всё равно, кроме Пушкина...

– И мы там будем, – сокрушённо сказал Потапов.

Нержин вздохнул.

– Где теперь встретимся? На котласской пересылке? На индигирских приисках? Не верится, чтобы, самостоятельно передвигая ногами, мы могли бы сойтись на городском тротуаре. А?..

С прищуром у углов глаз, Потапов проскандировал:

*Для при-зра-ков закрыл я вежды;
Лишь отдалённые надежды
Тревожат сердце и-но-гда».*

Это – слова самого Пушкина (из главы 2). Им предшествует следующее четверостишие:

*Покамест упивайтесь ею,
Сей лёгкой жизнью, друзья!*

*Её ничтожность разумею
И мало к ней привязан я.*

Всю глубину потаповской прощальной цитаты до конца мог прочувствовать лишь человек, так же свободно ориентирующийся в тексте «Онегина», как сам этот инженер.

Остаётся добавить, что впервые роман Солженицына я прочитал в начале 70-х.

Поэт Борис Чичибабин (1923-1994), в точности как инженер Андрей Потапов, «клялся» Пушкиным и в собственных стихах, и в устном общении. Если б он оказался в шарашке вместе с Нержиным и Потаповым (что было вполне возможно, ибо в 1946-1951 годах он тоже *сидел*), вырученный у кума нержинский сборник Есенина предлагать ему было бы столь же бессмысленно, сколь и «Андреичу». Ибо и он «всё равно кроме Пушкина...» Впрочем, это, конечно, не совсем так. Многих авторов Борис Алексеевич высоко ценил, но Пушкина ставил выше всех.

Пушкину посвящён ряд стихотворений Чичибабина, написанных, в основном, в чёрные годы застоя. Похоже, что современный поэт ещё и *спасался* Пушкиным.

Вот небольшая поэма «Экскурсия в Лицей» (1974). Поэт и его Муза – «с другими в сумерках Лицея».

*Любя друг друга бережно и страшно,
мы шли по классам пушкинской поры.*

.....
*И нет причин – а мы с тобою плачем,
а мы идём и плачем без конца,
что был он самым маленьким и младшим,
поди стеснялся смуглого лица
и толстых губ, что будто не про женицин.
Уже от слёз кружится голова, –
и нет причин, а мы идём и шепчем
сквозь ливни слёз бессвязные слова.*

.....
*Как сладко быть ему единоверцем
в ночи времён, в горячке вековой,*

*лишь ты и Он, душой моей и сердцем
я не любил нежнее никого.*

А дальше утверждается, что Ему «никто не ровня – ни Лев Толстой, ни Лермонтов, ни Блок». И ещё о нём сказано: «земель и вод креститель молодой». И вот концовка:

*В какой крови грешна моя Россия,
а я ей всё за Пушкина прощу.*

Когда я впервые прочитал эти стихи, Пушкин, которого я, понятно, и до этого любил, стал мне много роднее, как бы переместился из периферии моего «я» в его центр.

В созданном несколькими годами ранее большом цикле «Сонеты к любимой» есть и сонет, озаглавленный характерной строкой: «Какое счастье, что у нас был Пушкин!» Приведу из него концовку:

*Какое счастье, что у нас был Пушкин!
У всей России. И у нас с тобой.*

1973-м годом датировано стихотворение «Защита поэта», в котором Чичибабин отваживается оспорить один «тезис» Пушкина из его «Поэта» (1827): «И среди детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он».

*С детских лет избегающий драк,
чтящий свет от лампад одиноких,
я – поэт. Моё имя – дурак.
И бездельник, по мнению многих.*

*Тяжеск труд мне и сладостен грех,
век мой в скорби и праздности прожит,
но, чтоб я был ничтожнее всех,
в том и гений быть правым не может.*

Так начинаются эти «полемические» стихи. На самом деле нет тут никакой полемики, на самом деле – тут перекличка с Пушки-

ным. Чичибабин *воспользовался* строками Пушкина, чтобы ещё раз восславить высокое звание поэта. Ведь и в «Поэте» герой, когда душа его встрепенётся от хладного сна, «людской чуждается молвы», и от людей «бежит он, дикий и суровый».

Начав «полемикой» с гением, Чичибабин кончает по обыкновению: «Мне опорой *Пушкин* и Блок». (Блок в этом контексте довольно спорен. Ведь как раз Блок ни единым словом, даже в шутку, не обмолвился о «ничтожности» своей профессии. Может быть, скорей тут подошла бы Цветаева, которая в концовке статьи «Искусство при свете совести» (1932) написала: «За исключением дармоедов, во всех их разновидностях, – все важнее нас (поэтов. – М. К.)».)

Ещё два слова на тему «Пушкин и Чичибабин». В год своего сорокалетия Борис Алексеевич написал озорную «Оду русской водке». В ней есть много забавного. И Лев Толстой, который «у синя моря (...) её по молодости пил». И Разин, который «дул её не раз, / полки боярские круша». Но самое занятное – концовка:

*...а бог наш Пушкин пил с утра
и пить советовал потомкам.*

В один из своих приездов в Ленинград (в начале 80-х) Чичибабины познакомили меня со Стеллой Лазаревной Абрамович. До этого я уже читал кое-какие её работы о Пушкине, так что знакомство это было и желанным, и лестным для меня. К тому же произошло оно в особых обстоятельствах. С. Л. работала в музей-квартире Пушкина на Мойке. Как раз в те дни происходила частичная реконструкция музея, и он был закрыт для посетителей. Для нас же (Чичибабиных и меня) С. Л. устроила неофициальную экскурсию, и это было незабываемо.

Я вообще не любитель музеев (кроме картинных галерей), и мне очень близко то насмешливое (преувеличенно, конечно) отношение к ним, которое выражено в стихотворении Д. Самойлова «Дом-музей» с эпиграфом из книги отзывов: «...производит глубокое...»

*Здесь он умер. На том канате
Перед тем прошептал изречение*

*Непонятное: «Хочется пе...»
То ли песен? А то ли печенья?
Кто узнает, чего он хотел,
Этот старый поэт, перед гробом!*

С. Абрамович, разумеется, ничем не напоминала незадачливого экскурсовода из самойловской сатиры. Её разъяснения были абсолютно конкретны и оснащены не только наизусть цитируемыми стихами Пушкина, но и высказываниями о нём как его современников (друзей и врагов), так и специалистов-пушкиноведов позднейших времён (с некоторыми она соглашалась, другие оспаривала). Но самое главное – личная нота, отсутствие которой невозможно возместить какой бы то ни было учёностью.

Стелла Лазаревна словно переносила нас в пушкинскую эпоху, в те зимние дни, когда хозяин квартиры на Мойке умирал после дуэли на Чёрной речке, и я в первый и последний раз ощутил себя в музее не равнодушным экскурсантом, а заинтересованным *соглядатаем*. И если бы я мог, подобно Чичибабину – автору «Экскурсии в Лицей», выразить свои чувства, я сочинил бы оду под названием «Экскурсия в музей», и в ней бы тоже от слёз кружилась голова...

И тогда же, в начале 80-х, кинорежиссёр Сергей Соловьёв, постановщик известных фильмов о молодёжи «Сто дней после детства» и «Спасатель», снял третью, заключительную ленту этой серии – «Наследница по прямой». В ней девочка-подросток, уроженка Одессы, вообразила себя пра...-внучкой Пушкина, у которого, по её сведениям, был роман с её пра...-бабушкой. Девочка никогда не расстанется с томиком «Онегина» и гадает по нему всем желающим. (Кланялся ей Потапов из «Круга первого».) В конце фильма она вызывает силой своего воображения самого поэта (эту ответственной роль сдержанно и тонко исполняет Сергей Шакуров). «Наследница по прямой» – одна из лучших лент Соловьёва (вообще-то, художника очень неровного) и всего советского кино-репертуара первой половины 80-х годов. Для меня лично это «зеркало» служило и служит (я смотрел фильм несколько раз – в кино и по телевидению, последний раз летом 1998 года) отличным стимулом ко всё новым погружениям в творчество Пушкина.

Оно же первое. Ибо, как понимает читатель, в дальнейшем все посредники между мною и Пушкиным покидают сцену.

Небольшое – последнее! – отступление от темы. Пушкина в моё школьное время (начало 50-х) «проходили» в восьмом классе (возраст ученика – четырнадцать-пятнадцать лет). Кажется, заучивали наизусть отрывки из оды «Вольность» и «Деревни»; наверняка – «Послание в Сибирь», «Вакхическую песню», «Памятник» и какие-то отрывки из «Онегина». Из прозы подробно разбирали «Станционного смотрителя» и «Капитанскую дочку». Писали сочинения на темы: «Вольнолюбивые мотивы в лирике Пушкина», «Евгений Онегин – лишний человек» и/или «Татьяна Ларина – идеал русской женщины». (В том же восьмом классе до Пушкина знакомились – довольно бегло – с творчеством Ломоносова, Державина и Жуковского, после Пушкина – с поэзией и прозой Лермонтова, прозой и драматургией Гоголя.) Следует признать, что если в чём-то (по части родной словесности) нас и обделили, то первая треть XIX века, и в том числе Пушкин, пострадала умеренно. Куда меньше, чем авторы середины и конца столетия – объект изучения в девятом классе.

Задолго до всякой лирики – и «вольнолюбивой», и просто – запала в мою юную душу поэма-сказка «Руслан и Людмила». Впервые я прочитал её сам лет этак в тринадцать-четырнадцать, в том самом белом юбилейном томе, который был выпущен в 1949 году. Конечно, мне и раньше были знакомы какие-то куски из поэмы: что-то мне читали в детстве взрослые, а знаменитое «Лукоморье» советские школьники заучивали наизусть в четвертом или пятом классе.

Но опять-таки не дуб зелёный и кот учёный запомнились мне по первому самостоятельному чтению (по знакомым строкам я просто скользил глазами), а совсем другое:

похищение Людмилы из брачной постели. (Полагаю, я уже знал к тому времени, что это такое, но ещё не был *этим* озабочен.);

пробуждение Людмилы в «райских кущах» у Черномора, её отчаянье и быстрое (позорно быстрое, как мне тогда казалось) «исцеление» от него;

сопротивление Людмилы «неподобающим» (как нынче принято это называть, с лёгкой руки Билла Клинтона) притязаниям своего слишком гостеприимного хозяина.

Людмила, Людмила... Не случайно героиня «охмурила» меня куда больше, чем герой. Позднее так же будет у меня с Земфирой и Алеко, Татьяной и Онегиным, Машей Мироновой и Гринёвым, барышней-крестьянкой и всеми мужчинами «Повестей Белкина». У меня рано родилось ощущение (и оно оказалось на редкость устойчивым), что пушкинские женщины – и «нежные девы», и «юные жёны» – художественно полнокровнее и сильнее провоцируют читательское сопереживание, чем мужчины. (А у Л. Толстого разве не так? Наташа и князь Андрей с Пьером, Анна и Вронский, Катюша Маслова и Нехлюдов. Посравните да посмотрите.) В конце концов, я объяснил себе это тем, что мужчины дерутся, завоёвывают (территории и женщин), идейно самоопределяются или... скучают, а женщины «просто» живут. Это в полной мере относится и к Людмиле, попавшей в весьма курьёзную и деликатную ситуацию.

Впрочем, не только Людмила раз и навсегда завоевала моё сердце. Там же есть ещё одна победительница мужских сердец – inferнальная Наина. Я не хочу сказать, конечно, что эта дама прельстила меня, как своего несчастного воздыхателя. Однако вся эта вставная история про Финна и его безответную любовь «производит глубокое...» (Без шуток.)

И наконец, и всё-таки (редкость, редкость!) в «Руслане», помимо номинального премьера, чьим именем озаглавлена поэма, фигурирует один подлинный мужчина, пострадавший от коварного и злобного Черномора не бутафорски, а самым непоправимым манером (да учтите, что они с Черномором ещё и братья), – Голова...

Кстати. Встреча Руслана с Головой – одно из самых ярких мест в поэме. Не могу не отметить сюжетно-композиционного сходства ранней поэмы с поздней прозой Пушкина: в поэме «задумчивый» герой не спеша едет по ночной степи – а в главе II «Капитанской дочери» другой «витязь», в сопровождении верного дядьки, так же едет, охваченный «дорожными *размышлениями*», вдруг видит «что-то чёрное» (и в «Руслане» – «Вдали чер-

неет холм огромный»), и – «Я приказал ехать на незнакомый предмет...»

Однажды, для целей, посторонних задаче сугубого углубления в пушкинский текст, я попытался... переложить прозой большой фрагмент песни третьей, начиная со слов «Уж побледнел закат румяный» и кончая отповедью «витязя знаменитого» (то есть Руслана) бедной (-ому) Голове. Я изо всех сил тщился оставаться максимально близким к первоисточнику. Но вот именно что тщился. Ибо, как сказал скверный поэт, но великолепный знаток и чуткий истолкователь чужих стихов Валерий Брюсов, «стихи, переложённые прозой, даже хорошей прозой, умирают».

И, конечно, я их убил своим пересказом. А у Пушкина – какая роскошь! Бесщётно разнообразнейших тропов: эпитетов, сравнений, метафор, парадоксов, гипербол, художественных (усиливающих) тавтологий («поднялся вихорь» – «взвилася пыль»; или: «бестрепетно, с покойным духом»). По поводу гипербола. Кто сказал, что Гоголь в русской литературе – отец гиперболы? «Редкая птица долетит до середины Днепра» – это («Страшная месь»») написано в 1831 году, а «Руслан» – за одиннадцать лет до того. И – смотрите! – в поэме от чиха Головы «Поднялся вихорь, степь дрогнула, Взвилася пыль; с ресниц, с усов, С бровей слетела стая сов».

Сверх того, щедро разбросанная синонимика: дрожит-трясёт (упрямой головою); запрыгал-отлетел; витязь неразумный – нахал. И специфически стиховые «украшения»: анафоры, аллитерации, инверсии, описания обиняками. Пример последнего:

*В своей ужасной красоте
Над мрачной степью возвышаясь,
Безмолвием окружена,
Пустыни сторож безымянный,
Руслану предстоит она
Громадой грозной и туманной.*

И тут же: пуСТыни-СТорож-предСТоит; ГРОмадой-ГРОзной.

Ещё несколько слов о Людмиле – в связи с её «гостеванием» у Черномора. То, что в молодости мне казалось типично женским

(много я понимал в женщинах!) легкомыслием, с годами стало восприниматься как протезизм и грациозность, а применительно к художественному образу – как вольная и дерзкая верность природе. Это даже не столько психологизм, сколько, да простят меня за непочтительное слово, *паразитизм*. Налицо явление поэтического симбиоза, когда художник вживается в образ не в общепринятом смысле (как сердцевед), а как – снова неаппетитное уподобление! – червь в приютивший его живой организм *иного* класса или вида.

Вот ключевые строки мнимого перерождения Людмилы, а на самом деле её естественной, верной природе и Божественному предназначению (оно есть Жизнь, а не Смерть) адаптации к исключительным обстоятельствам этого эпизода её жизни:

*В унынье тяжком и глубоком
Она подходит – и в слезах
На воды шумные взглянула,
Ударила, рыдая, в грудь,
В волнах решила утонуть –
Однако в воды не прыгнула
И дале продолжала путь.
Моя прекрасная Людмила,
По солнцу бегая с утра,
Устала, слёзы осушила...*

Затем, после чудесного появления перед нею роскошного обеда, снова мысли о самоубийстве: «Умру среди твоих (Черномора – М. К.) садов!», но... «Подумала – и стала кушать». Она сама не знает, почему капитулировала перед обстоятельствами. Но Пушкин – знает (и мы благодаря ему): она *сохраняет* себя – для Бога (самоубийство – страшный грех) и для любимого мужа (ибо fortuna переменчива, и только смерть несовместима ни с какой гипотетикой).

А как складывались на протяжении жизни мои отношения с пушкинской лирикой?

Начать всё-таки придётся с «вольнлюбивых мотивов», а именно со стихотворений, посвящённых Петру Яковлевичу Чаадаеву,

тем более что самое первое из них («Любви, надежды, тихой славы...») написано очень рано, вскоре после окончания лицея. Четырёхстопный ямб. Двадцать одна строка, без разбивки на строфы. Прежде чем прокомментировать этот в своём роде замечательный текст и соотнести его с последующими посланиями тому же адресату, стоит бросить взгляд на синхронное окружение.

В 1818 году Пушкин сочинил, среди прочего, «Торжество Вакха» («Откуда чудный шум, неистовые клики?..»), «Выздоровление» («Тебя ль я видел, милый друг?..»), «Сказки» («Ура! В Россию скачет...»), «Прелестнице» («К чему нескромным сим убором...») и две прелестные эпиграммы: «На Каченовского» и на «Историю Государства Российского» Н. Карамзина. Сплошь ямб: то разностопный, то (чаще всего) четырёхстопный (тот, о котором гораздо позднее будет сказано: «...мне надоел»). Особенно забавно сопоставить «К Чаадаеву» с почти одновременно написанным посланием «Прелестнице»:

*Но гордый замысел забудь:
Не привлечёшь питомца музы
Ты на предательскую грудь!*

«К Чаадаеву»:

*Мы ждём с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждёт любовник молодой
Минуты верного свиданья.*

А ещё выше – «Исчезли юные забавы, Как сон, как утренний туман...» Иными словами, с «прелестницами» покончено. Отныне одной лишь «свободою горим» и одной лишь «отчизне посвятим Души прекрасные порывы!» (свежо предание...).

Но если говорить серьёзно, то, за вычетом издержек юношеской, не контролируемой разумом горячности (таких, как «обломки самовластья»), стихотворение это и сегодня привлекает меня – а лет сорок назад привлекало тем более – благородной ис-

кренностью, вот этими самыми «души прекрасными порывами».

Следующее (четырёхстрочное) посвящение старшему другу – «К портрету Чаадаева» – относится к 1820 году. Оно популярно едва ли не более предыдущего. Концовочное двестишьё: «Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, А здесь он – офицер гусарский» – вошло в поговорку. И то: Совдепия давала к тому немало поводов.

Послание 1821 года – «В стране, где я забыл тревоги прежних лет...» – чрезвычайно значительно. Если сравнить его с обращением трёхлетней давности, обнаружим гигантский скачок молодого автора к интеллектуальной и эмоциональной зрелости. (Пушкин и сам вспоминает: «Любви, надежды, тихой славы...» в концовке более позднего текста: «Вольнолюбивые надежды оживим...»; кстати, именно эта строка была исключена цензурой при публикации стихотворения в том же, 1821-м, году.) Это здесь мы встречаем мудрые и целительные (так как они навевают просветлённый скепсис и стоицизм) афористичные «выплески»:

*Не трудно было мне отвыкнуть от пиров,
Где праздный ум блестит, тогда как сердце дремлет...*

.....
*В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений,
Владею днём моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.*

.....
*Уж голос клеветы не мог меня обидеть,
Умел я презирать, умея ненавидеть.*
.....

*Благодарю богов: прошёл я мрачный путь;
Печали ранние мою теснили грудь;*

*К печалю я привык, расчёлся я с судьбою
И жизнь переношу стоической душою.*

И наконец – «Чаадаеву» («К чему холодные сомненья?..», 1824). И тут тема памяти: «Чаадаев, помнишь ли бывшее?..» И тут – «Святое дружбы торжество». Но –

*Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И, в умиленье вдохновенном,
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.*

Это не то что «на обломках самовластья Напишут наши имена». К двадцати пяти годам Пушкин уже прочно постиг простую истину: обломки самовластья – неподходящая скрижаль для увековечения чьих бы то ни было имён, и на других (напиШУТ) надеяться не приходится.. Сегодня, может быть, и напишут, а завтра сотрут.

(Курьёзный пример. В городе моего детства – Харькове – есть Пушкинская улица и Пушкинский въезд. Так вот, в одном из домов этого въезда одно время жил ректор местного политехнического института М. Ф. Семко. После его смерти городские власти переименовали въезд в улицу Семко. Правда, позднее, благодаря усилиям старожилов, вернули ему, говоря словами Блока, «весёлое имя: Пушкин».)

А вот Камень дружбы – он в каком-то смысле краеугольный. И опять же, зачем кому-то передоверять святую службу Памяти?

Камень дружбы... Не так много в русской поэзии певцов дружбы. В XIX веке – только Пушкин и его ближайшее окружение. Лермонтов – одинокий утёс. Тютчев – мыслитель и поздний любовник. Фет... Некрасов... Тут всё ясно. XX век даёт сходную картину. Из великих – в какой-то мере Ахматова, а после неё лишь двое: Окуджава и Чичибабин.

Пушкин и тут – всем образец и пример. Послания друзьям, воспоминания о друзьях, памятования друзей.

Чаадаев – старший друг. Именно друг, а не учитель, как, ска-

жем, Жуковский, которому также посвящено немало проникновенных строк. Чего стоит одна лишь миниатюра 1818 года «К портрету Жуковского!» Пушкин числит себя среди друзей его *таланта* («Жуковскому», 1818).

Но, прежде всего, конечно, друзья лицейские. Смешно даже пытаться объять всё, написанное на эту тему нашим гением дружества. Ограничусь несколькими текстами, оказавшими на меня непосредственное и мощное влияние. Первый из них – это и первая «лицейская годовщина», большая (19 октав, 152 стиха) элегия «19 октября» (1825). Кто же не помнит знаменитую седьмую октаву, начинающуюся строкой «Друзья мои, прекрасен наш союз!» и завершающуюся двестишьем, равного которому – в интересующем нас разрезе – нет в русской поэзии:

*Всё те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.*

С этими стихами связаны у меня два впечатления времён туманной юности. Первое – юмористическое. Кто-то из моих одноклассников, читая у доски «19 октября» наизусть, нечаянно заметил во второй строке седьмой октавы одно слово: «Он как *семья* неразделим и вечен...» Должно быть, я и мои сверстники уже знали в ту пору немало примеров разделившихся, в том числе и по доброй воле, семей, и потому обмолвка нашего товарища нас очень рассмешила. Но, как мне думалось много позже, когда я вспоминал эту историю, в устах незадачливого школяра прозвучало, в сущности, некое злое прорицание. Спустя каких-нибудь два, от силы три, десятилетия *распад семей* в тогдашнем Советском Союзе стал бытовым явлением, а в нынешней России – и того пуще.

Кстати, и у Пушкина есть четверостишие «Дружба», написанное за год до «19 октября», в котором дружеский союз саркастически приравнивается – по своей недолговечности – к такой эфемерной категории, как похмелье («*Лёгкий* пыл похмелья»).

Теперь насчёт отечества. Естественно, никто сегодня не воспринимает концевочные стихи седьмой октавы «19 октября» в лоб, в качестве проповеди некоего изоляционизма. Сегодняшний

читатель стихов настолько искущён в этом занятии, что поэтически преувеличенное выражение чувства не вызывает у него даже облачка протеста. Думается, и современники Пушкина, его читатели и друзья прекрасно понимали, о чём идёт речь. Доминирующий мотив всей элегии – благодарность. Благодарность друзьям, «дружным музам» и «наставникам, хранившим юность нашу». Были, однако, времена и люди, для которых и элегия в целом, и в особенности седьмая октава оказались тайной за семью печатями. Вернее, сами-то они (времена и люди), в ослеплении идеологической самодостаточности, не видели в этих стихах никакой тайны и истолковывали их буквально, ставя знак равенства между Пушкиным и... кем бы вы думали?

«Случалось ли вам, читатель мой, бывать на официальных обедах, которые даются чиновниками в честь благотельного начальства? На таких обедах, после жаркого, солиднейший из чиновников обращается обыкновенно к герою торжества с неистово-хвалебной и безукоризненно-официальной речью, которая также обыкновенно заставляет скромного героя уронить в полный бокал шампанского такую же безукоризненно-официальную слезу умиления. Эта неизбежная речь приписывает присутствующему герою такие изумительные подвиги усердия и человеколюбия, которых он никогда не совершал и даже, по своему чину и положению, никогда не мог совершить».

Вы скажете: при чём здесь Пушкин? Терпение, господа! Прочитав далее десятую октаву элегии («Ты, Горчаков, счастливцев с первых дней...»), автор приведенного пассажа глубокомысленно замечает:

«Значит, встретившись на просёлочной дороге (это – комментарий к концу десятой октавы: «Но невзначай просёлочной дорогой Мы встретились и братски обнялись». – М. К.), Пушкин и счастливцев вовсе не стояли на двух крайних ступенях общественной лестницы. Вся разница между ними могла состоять только в том, что один был двумя или тремя чинами старше другого. Союз вечный и неразделимый, как душа, оказался столь крепким, что не лопнул даже от этого громадного различия; коллежский советник великодушно обнял титулярного, и Пушкин восклицает с восторгом: «Хвала тебе, ваше благородие!»

Стало быть, здесь, во «втором действии» сатирической «пьесы», Пушкин выступает в роли такого Башмачкина, тогда как в первом её действии он, напротив, «солиднейший из чиновников»: «Я должен признаться, что дифирамб Пушкина в честь прекрасного союза, который неразделим и вечен, как душа, очень сильно напоминает мне тон безукоризненно-официальных речей, произносимых, после жаркого, во славу благодетельного начальства».

Что-нибудь цельное из двух столь разноречивых лоскутов не сошьёшь, но «портной» к этому и не стремился. Ибо он не драматург, а критик – с именем, и при жизни не совсем неизвестным, а уж после смерти...Короче говоря, это Дмитрий Иванович Писарев последнего периода своей краткосрочной, но яркой литературной карьеры. Цитаты же, воспроизведённые мною, взяты из статьи «Лирика Пушкина», второй и заключительной в диптихе «Пушкин и Белинский» (1865).

Писарев – не трепач вроде иных нынешних, не дающих себе труд обосновать свои, подчас весьма несуразные, суждения. К Пушкину (не только лирику, но и эпика, автору «Онегина») у него большой счёт, и, надо признать, критик этот, при всей своей грубой прямолинейности и поразительной глухоте к оттенкам (а ведь лирика – вся на оттенках), умеет убеждать, поскольку стремится убедить, а не просто изречь некую истину. Поэтому от Писарева, даже когда он не прав, не так легко отмахнуться.

Автора «19 октября» он обвиняет в неискренности. «Надо быть совершенно исковерканным человеком, двойником Онегина, чтобы говорить приторные и заведомо ложные комплименты школьным товарищам и друзьям детства». Что против этого возразишь? Кроме того, разве, что к Пушкину это не имеет отношения. И сейчас я сформулирую вывод, к которому, не помню точно когда, пришёл: при первом же прочтении писаревской статьи или впоследствии, неоднократно её перечитывая. Неправота Писарева – в том, что воззрения и нравы собственной среды (ирония вместо пафоса, *рацио* вместо *эмоцио*, сапоги вместо Рафаэля), кажущиеся ему естественными и разумными, он хотел бы навязать *всем*, что, во-первых, неисторично, а во-вторых, опасно. Опасно – думать, что кроме твоей истины не существует никакой иной, и что, следовательно, пребывающим в заблуждении всяким там Пушкиным,

Онегиным и прочим «исковерканным» можно и нужно втеснить истину любыми доступными методами. Неосторожный Писарев: а доживи он до большевиков, да реши какой-нибудь «ихний» идеологический начальник, что и Писарев заблуждается... (Ленин, правда, Писарева любил, но ведь и Бухарина...)

Оставим, однако, Писарева и вернёмся к Пушкину. К его дружеским посланиям. «И. И. Пущину» (1826). В «19 октября» также есть строки, посвящённые Пущину («Поэта дом опальный, О Пущин мой, ты первый посетил...»). Но теперь они поменялись ролями. В отличие от Пущина, имевшего до 14 декабря 1825 года возможность посетить «поэта дом *опальный*» и усладить «*изгнанья* день печальный», превратив его в день лица, Пушкин после указанной даты мог лишь *писать* своему заточённому во глубине сибирских руд другу. В десяти строках послания снова доминирует мотив благодарности. Поэт, как и в «19 октября», вспоминает о посещении Пущиным Михайловского и молит святое провиденье:

*Да голос мой душе твоей
Дарует то же утешенье,
Да озарит он заточенье
Лучом лицейских ясных дней!*

Среди друзей, поминаемых в «19 октября», есть ещё и Горчаков, и Кюхельбекер, и Дельвиг. Последний умер молодым в январе 1831 года. Смерть Дельвига потрясла Пушкина, но и дала ему «повод» в лицейском стихотворении этого года («Чем чаще празднует лицей...») воспеть друга, чей голос, по признанию поэта («19 октября»), пробудил в нём «сердечный жар, так долго усыпленный». «И мнится, очередь за мной, Зовёт меня мой Дельвиг милый...» Голос самого Пушкина слышится здесь так явственно, так волнующе близко. Это потому, что «Чем чаще празднует лицей...» – не столько ностальгическое воспоминание, сколько скорбное памятование, и слово рвётся из сердца, не усмирённое голосом разума... И, кстати, именно в этом стихотворении появляется слово «семья» как символ тесного единения друзей.

Среди близких Пушкину людей есть один, «воспетый им с такою чудной силой» (Лермонтов), что всякий раз, читая соответст-

вующие тексты, я – уже, в сущности, старик – не могу удержаться от слёз. Этот «один» – няня Арина Родионовна, а тексты – «Зимний вечер» (1825), «Няне» (1826, незаверш.) и «...Вновь я посетил...» (1835). Два первых помню со школьной скамьи, и, между прочим, даже эти нежные, трепетные стихи как-то связывались в школьной программе с «вольнлюбивыми мотивами». Ну да, няня – человек из народа, крепостная женщина. Вот кого любил Пушкин в пику светской черни. Советская идеология умудрялась и любовь выводить из ненависти, неизменно ставя последнюю (с неременным определением «классовая») на первое место.

На самом же деле стихи эти поразительны именно своей благодностью, идилличностью. Оно и понятно: няня – это же, прежде всего, детство. А в случае Пушкина (и многих дворянских детей) няня – вторая мать. В «Зимнем вечере» хоть и «выпьём с горя», но не «горе» – ключевое слово, а «старушка – мой друг – добрая подружка». А в «Няне» хоть дни и «суровые», но главное – «голубка дряхлая моя». Концовку же этого замечательного стихотворения: «Тоска, предчувствия, заботы Теснят твою всечасно грудь. То чудится тебе...» полагаю апофеозом пушкинского понимания дружбы.

И наконец «...Вновь я посетил...» Здесь не всё о няне, но всё проникнуто духом любви к ней и памяти о ней. Арина Родионовна умерла в 1828 году. Написал ли Пушкин стихи на её смерть, я не знаю. Но стоило ему осенью 1835-го очутиться – в последний раз в жизни – в Михайловском, как светлый образ няни замаячил перед его умилённым взором.

*Уже старушки нет – уж за стеною
Не слышу я шагов её тяжёлых,
Ни кропотливого её дозора.*

Вот опять приём «окольного» описания (я говорил о нём в связи с «Русланом и Людмилой»). Ведь и «шаги тяжёлые», и тем более «кропотливый дозор» – всё это не что иное, как *заботы*. Но, написав «приём», я вовсе не хочу сказать, что он «лезет в глаза» при чтении. Такого у Пушкина и прежде не бывало, а уж за полтора года до смерти...

О любовной лирике Пушкина написано столько, что, боюсь, к этому монблану славословий мне не удастся добавить ничего оригинального. И потому ограничусь разбором двух стихотворений зрелой поры поэта: «Мадона» (1830) и «Красавица» (1832).

Выбор «Мадоны» обусловлен двумя важными для меня причинами. Первая – вечная загадка необыкновенной эмоциональной заряженности текста, в особенности концовки. Вторая – повесть Владимира Тендрякова «Весенние перевёртыши», подобно бабочке «вылетевшая», как из кокона, из пушкинской «Мадоны».

Известно, кому посвящено стихотворение: Наталье Николаевне Гончаровой (ещё не Пушкиной). Известно и то, что Н. Н. была не первой и вряд ли последней женщиной Пушкина. Неизвестно – уже не нам, а самому поэту, – станет ли она в конце концов Пушкиной: ведь однажды он уже сватался к ней и был отвергнут. Но именно в этой девушке видит Пушкин свою будущую мадонну; это значит – не любовницу и не жену только, а мать своих детей. Почему именно в ней? Отбросим возможные причины житейского порядка. Тем более что само стихотворение – на редкость (даже у Пушкина) высокого строя. И что же остаётся? Остаётся радостное предчувствие поэта, а у подлинных поэтов предчувствия – и добрые, и недобрые – сбываются всегда.

Обратим ещё внимание на форму стихотворения. Это – сонет; не только «суровый Дант не презирал сонета» – менее суровый Пушкин тоже. Но ни у Пушкина, ни тем более у кого-либо другого из русских поэтов я не знаю сонета более совершенного. При нарочитой бедности рифмовки (рифмуются сплошь существительные и почти везде в одинаковых грамматических позициях; исключений всего три из четырнадцати рифмуемых слов), почти без звукописи, да ещё с двумя – как бы вынужденными – анжамбманами («Одной картины я желал быть вечно зритель, Одной...»); «Исполнились мои желания. Творец Тебя мне ниспослал...»), – стихи выглядят как зарифмованная проза. Но вот именно что *выглядят*. На самом деле, в «Мадоне», как редко ещё где, соблюдены главные законы поэтического: соразмерность частей, значительность содержания при жёсткой экономии средств и Неслыханная Простота – та, в которую, по слову Пастернака, «нельзя не впасть к концу, как в ересь», и которая «всего

нужнее людям». Простота здесь – верховное божество и ключевое слово: «В простом углу моём» – вот алгоритм и чувств поэта, и их выражения. Ну, а последняя строка, построенная на гениальной тавтологии: «Чистейшей прелести чистейший образец», вообще не знает себе равных.

Должно быть, на В. Ф. Тендрякова (1923-1984) «Мадона» произвела не менее сильное впечатление, если он дерзнул выстроить по этому «эскизу» здание большой повести, да ещё на современном материале. И так, видать, хорош эскиз, что даже этому автору, сугубо проблемному и «прозаичнейшему из прозаиков», удалось, в основном, остаться на уровне первоисточника: просто и *поэтично* рассказать о зарождении первой любви у подростка, счастливо прочитавшего пушкинскую «Мадону» в пору «весенних перевёртышей». Юношеская любовь предстаёт в повести как умопомрачение: предмет любви воспринимается не в его истинных размерах. И как чувство сродни религиозному: боязнь хоть как-то запятнать чистоту риз возлюбленной. И как ликующее приятие мира сего, наделение его красотой, внутренне ему присущей, но часто маскирующейся и недоступной равнодушному взору. Судите сами, насколько автор «Весенних перевёртышей» шёл от объявленного образца, насколько от более современных любовных шедевров (от того же Пастернака, к примеру).

И «Красавица». Поскольку эта вещь сочинена невдолге после счастливой женитьбы автора, естественно было бы предположить, что она вдохновлена той же Музой, что и «Мадона». Увы! «Красавица» вписана в... альбом двадцатипятилетней графини Завадовской. А ведь настроение этого «альбомного стишка» совершенно то же, что у сонета. Словарь – и тот однотипен. Там «Пречистая и наш божественный Спаситель». И здесь «всё выше мира и страстей». Там «взирали, *кроткие...*» И здесь «она покоится *стыдливо*». Там «чистейшей прелести чистейший образец». И здесь «красавиц наших бледный круг В её сиянье исчезает. (...) Вдруг остановишься невольно, Благоговей богомольно Перед святыней красоты». О чём свидетельствует это сходство? О том, вероятно, что Пушкин вступил в пору полной человеческой и творческой зрелости. Настроение поэта перестало зависеть от объекта посвящения (и восхищения). Отсюда богомольное благоговение и красота – торжественная.

И последний мотив пушкинской лирики, который неизменно волновал меня, трогал и озадачивал (то есть озадачивало, конечно, то, как он разрешался), – оппозиция «художник – внешний мир». Конкретно: художник и власть, с одной стороны, художник и народ – с другой. Тут, собственно, речь идёт о призвании поэта, о его избранности, независимости – или, напротив, ангажированности, погружённости «в заботах суетного света» («Поэт», 1827). Дилемма отнюдь не простая, не имеющая однозначного решения, всякий раз требующая от художника новых усилий и новых аргументов для обоснования своей позиции. Тем интересней хотя бы краешком коснуться этого пушкинского мотива, в его «революционном развитии».

Первая заявка отличается не столько основательностью, сколько хлесткостью. Впрочем, тут есть своё оправдание: стихотворение посвящено конкретному лицу, старшему собрату по ремеслу, и по жанру является панегириком. Я имею в виду стихотворение «Жуковскому» (1818), конкретно – следующие строки в нём:

*Ты прав, творишь ты для немногих,
Не для завистливых судей,
Не для сбирателей убогих
Чужих суждений и вестей,
Но для друзей таланта строгих,
Священной истины друзей.*

При этом слово «немногих» у Пушкина выделено. Попробуем расшифровать два «не» самоуверенного девятнадцатилетнего автора. «Завистливые судьи» – это, по-видимому, современные стихотворцы, не годящиеся герою панегирика в подмётки. «Убогие сбиратели чужих суждений» – объект будущих яростных нападок Пушкина. С «не» более или менее ясно. А вот с «да» скорее менее, чем более. Ибо «строгие друзья таланта» – не более чем поэтический штамп. Какая тут строгость, если

*Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов!*

И что такое «священная истина»? Для Пушкина она в одном, для Писарева (помните?) в другом, для меня в третьем, для вас в четвёртом... Никакой священной истины не существует в природе. «Нет правды на земле. Но правды нет – и выше...» Нельзя не согласиться с этим конечным выводом мудрости земной, хотя бы и вложена она была в уста отравителя («Моцарт и Сальери», 1830).

Спустя три года, в послании «Гнедичу», мысль о друзьях и врагах поэта существенным образом конкретизируется, и, главное, выражена она куда более резко и определительно:

*Для муз и дружбы жив поэт.
Его враги ему презренны –
Он музу битвы площадной
Не унижает пред народом;
И поучительной лозой
Зоила хлещет – мимоходом.*

Здесь налицо уже целая программа:

предназначение поэта – музы и дружба, то есть, выражаясь современным языком, сугубый позитив;

врагов (клеветников, зоилов) поэту должно презирать, но всё-таки иногда и «поучить»... лозой;

и одно, очень важное «не» – не входить в громогласные объяснения с публикой, ибо это унижительно для музы.

И здесь – впервые, кажется, – появляются понятия, в будущем ключевые для этого мотива: «битва площадная» и «народ».

Обогащение мотива происходит в том же, 1821-м, году, в большом (104 строки) стихотворении «К Овидию», навеянном сходством участи и географической близостью мест изгнания двух поэтов. Пушкин полон сочувствия к своему великому собрату, но в то же время и достаточно суров к нему. В чём причина этой суровости? «Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть, Ни песни робкие Октавия не тронут». Вот за эту робость в отношениях с неумолимым владыкой Пушкин и упрекает Овидия, делая это, впрочем, с присущим ему тактом:

*Суровый славянин, я слёз не проливал,
Но понимаю их...*

Последняя часть «К Овидию» (концовочные 20 строк) начинается обращением к *своему* «потомку позднему», скрытым призывом к нему «искать в стране сей отдаленной Близ праха славного (Овидиева, разумеется. – М. К.) мой след уединенный». Памятливый и любознательный потомок будет вознаграждён:

*Брегов забвения оставя хладну сень,
К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье.*

(Совсем как в концовке фильма С. Соловьёва «Наследница по прямой» – см. о нём выше, в первом разделе настоящих заметок.)

Не есть ли это «первая редакция» эссе Мандельштама «О собеседнике» (1913): «Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу её в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я имел право сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдёт её. Нашёл я. Значит, я и есть таинственный адресат».

Ещё бы! Пушкин, думаю, был бы счастлив, если бы его поздний потомок оказался Мандельштамом. Да и сам потомок излишне скромничает, уж он-то знает себе цену; кто б ни нашёл бутылку с письмом, именно Мандельштам является таинственным – и законным – адресатом пушкинского письма...

Далее чередой идут последовательно «антинародные» стихотворения нашего народного поэта. Перечитаешь такие вещи, как: «Свободы сеятель пустынный...» (1823), «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Андрей Шенье» (1825), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «(Из Пиндемонта)» (1836), – и удивляешься: почему это Пушкин был так уверен, что к его нерукотворному памятнику «не зарастёт *народная* тропа» («Памятник», 1836)?

«Паситесь, мирные народы! Вас не разбудит чести клич. К чему стадам дары свободы?»

«Делиться не был я готов С толпою пламенным восторгом...»

«Заутра казнь, привычный пир народу...»

«В порывах буйной слепоты, В презренном бешенстве народа...»

«Тоскует он (поэт. – М. К.) в забавах мира, Людской чуждается молвы, К ногам народного кумира Не клонит гордой головы».

«Молчи, бессмысленный народ, Подёнщик, раб нужды, забот! Несносен мне твой ропот дерзкий, Ты червь земли, не сын небес; Тебе бы пользы всё – на вес Кумир ты ценишь Бельведерский. Ты пользы, пользы в нём не зришь. Но мрамор сей ведь Бог!.. так что же? Печной горшок тебе дороже: Ты пищу в нём себе варишь».

«Поэт! Не дорожи любовью народной».

«Зависеть от царя, зависеть от народа – Не всё ли нам равно? Бог с ними. Никому Отчёта не давать, себе лишь самому Служить и угождать...»

Что же из всего этого следует? Что Пушкин презирал народ как таковой? Душа не принимает такого объяснения. Да и сам поэт в другом контексте («Друзьям», 1828) высказывается «наоборот»:

Я льстец? Нет, братья, льстец лукав:

Он горе на царя назовет,

Он из его державных прав

Одну лишь милость ограничит.

Он скажет: презирай народ...

И, кстати, о милости. Лстец её ограничит (точнее, науськает власть её ограничить), а тот, кто надеется долго быть любезным своему народу, знает, что это возможно лишь при одном условии: надо не ограничивать милость, а призывать её (точнее, призывать власть к расширению милостей).

Впрочем, есть версия, будто в «Памятнике» Пушкин говорит не своим голосом, а, подобно ещё одному «потомку позднему» – Галичу, от имени своего антагониста, некоего критика-либерала, ценящего в поэте совсем не то, что он сам в себе ценил. (В этом будто бы убеждает последний катрен стихотворения, по содер-

жанию двойственный, а по интонации чуждый предыдущим четырёх.) Версия эта не кажется мне достоверной. И вспомним всё-таки, что мы толкуем не об отношении Пушкина – человека и гражданина – к народу, к *людям* из народа (к собственной няне, например), а о том, как поэт Пушкин решает (как мы бы теперь сказали) проблему «социального заказа», тесно смыкающуюся с проблемой творческой свободы. Вот тут наш гений вполне определен и неуступчив! «Зависеть от царя, зависеть от народа...» – с презрением иронизирует он в одном из своих закатных текстов. Замечательно тут «демократическое» приравнивание царя к народу и обратно. Мы знаем, что зрелый Пушкин не был уравнителем, и, если уж попытаться определить его политическую позицию, наиболее адекватным будет определение: сторонник просвещённой (ограниченной) монархии, главным ограничением которой должен быть запрет на ограничение *милости*. Поэт же для Пушкина находится на столь большой высоте, с которой разница в уровнях, занимаемых царём и народом, просто неразличима. Поэт – сам себе царь и сам себе социальный заказ. Точка.

Впрочем, нет, запятая. Помните цитату из пушкинского «Героя» (1830), приводимую Цветаевой (в эссе «Пушкин и Пугачёв») в подтверждение мысли о том, что поэт «лучше знает» (лучше, чем историк, даже если этот историк – он сам)? Я обещал вернуться к этому знаменитому двустишью:

*Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...*

О чём «Герой», этот диалог друга и поэта с эпитафией из Понтия Пилата: «Что есть истина?» Оппоненты толкуют о природе славы, что «в прихотях вольна. Как огненный язык, она По избранным главам летает...» (Так ведь, в сущности, и «Памятник» о том же: «И славен буду я, доколь в подлунном мире...») На вопрос друга: «Из всех избранных кто всех боле Твоею властвует душой?» – поэт отвечает не задумываясь: «Наполеон, угасавший на скале десятилетие назад». – «А какие его славные минуты более всего поражают твой ум?» – продолжает «интервьюер». Ответ: «Посещение героем чумного госпиталя, где он, герой, “на-

хмурясь, ходит меж одрами И хладно руку жмёт чуме, И в погибающем уме Рождает бодрость...”» Но это всё присказка. Сказка – в последнем обмене репликами странного пушкинского друга (странного, потому как – что за друг и чей?).

Незадолго до создания стихотворения Пушкин прочитал сам и «дал» прочитать героям своего «Героя» мемуары Бурьена, секретаря Наполеона, разоблачительные по отношению к умершему патрону. В них, в частности, опровергается версия «чумных рукопожатий». И что же? «Друг» поверил автору мемуаров. А поэт?

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! – Нет!
Тьмы низких истин...*

и т. д.

Тем самым Пушкин «солидаризируется» с Цветаевой. И, пожалуй, идёт ещё дальше. Если правда столь ничтожна, если она заводит в тупик пошлости и безверия, будь проклята сама правда! Поэт, не колеблясь, выбирает *возвышающий* обман. Согласимся ли мы с поэтом, хотя бы и был то сам Пушкин? Рискуя заслужить упрёк в посредственности, я не готов принять такую логику. (Может быть, в ином контексте: тьмы низких истин мне дороже... мой заблуждающийся друг?)

Но самое интересное я оставил «на десерт». Когда «Герой» уже был написан, выяснилось, что мемуары Бурьена – фальшивка (как в наше время мемуары Гитлера). И значит? Да, именно это: *поэт* лучше знает. Правы Пушкин с Цветаевой! Зависеть от мемуаристов, зависеть от историков...

Пушкин написал столько, что для полного охвата его «поэтического хозяйства» (термин В. Ходасевича – применительно как раз к Пушкину) потребовались бы не десятки страниц, а сотни... как у Белинского, посвятившего поэту цикл из одиннадцати статей – «Сочинения Александра Пушкина» (1843-1846) общим объёмом тридцать (!) авторских листов. Конечно, я пишу не научный комментарий и не развёрнутую характеристику всего творчества

поэта, а всего-навсего иду по «касательной» к нему. Касающейся меня. А потому оставляю в стороне многое, что я тоже очень люблю (например, «Медного всадника» и «Маленькие трагедии») и что люблю меньше, но всё-таки люблю (южные поэмы и большую часть «Повестей Белкина»). Скажу лишь несколько слов о «Евгении Онегине» и на том завершу свои заметки.

Белинский (раз уж без него не обошлось) посвятил пушкинскому роману в стихах две статьи из упомянутых одиннадцати: восьмую и девятую. Начинает он с того, что характеризует «Онегина» как «самое задушевное произведение Пушкина» (ему вторит Ходасевич, назвавший пушкинский шедевр «самым задушевым из русских преданий»), а кончает тем, что «Онегина» можно назвать «энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением». Второго коснусь кратко, а вот первое...

Не так давно мне пришлось готовить школьников к экзамену по русской литературе на аттестат зрелости. У меня был некий экзаменационный вопросник, один из вопросов которого гласит: «Что можно узнать из романа (имеется в виду не только «Онегин». – М. К.) об общественных проблемах эпохи?» Явилась мысль – «прочитать» любимую вещь (любимую совсем не за то) на предмет отыскания «общественных проблем эпохи». И, знаете, это занятие оказалось по-своему интересным и поучительным. Я «установил», что, по меньшей мере, семь общественных проблем современной автору эпохи нашли своё отражение в строфах его романа. Вот они в порядке убывания важности и остроты (по моему разумению):

1. Крепостное право.
2. Неразвитость общественной морали.
3. Политическая реакционность и пробуждение в обществе оппозиционных настроений.
4. «Образованщина», то есть поверхностная просвещённость и отсутствие национального достоинства (по нынешнему – «низкопоклонство»).
5. Невостребованность определённых личностных качеств, приводящая к образованию слоя «лишних людей».
6. Техническая, цивилизационная отсталость.
7. Склонность «культурного» слоя общества к бракам по расчёту.

К этому стоит добавить, что, в сущности, все главные темы «Онегина» – превратности дружбы; превратности любви; сельская жизнь; столичная жизнь; жизнь природы; жизнь души – так или иначе связаны с общественными проблемами эпохи. Характер связи, конечно, разный: то акцентированный (прямо заявленный, подчеркнутый), то аллюзионный (с помощью намёков).

Обращусь к персонажам «Онегина». Но не ко всем. Не к «размазне» Ленскому, в образ которого Пушкин внёс и собственные – окарикатуренные, конечно, до неузнаваемости – черты. В частности, в знаменитых его преддвуэльных стихах (которые «на случай сохранились» и необычайно прославились благодаря не столько автору текста, сколько автору музыки к опере «Евгений Онегин») Пушкин сказал последнее прости романтическим увлечениям своей юности. В сущности, эта «ария Ленского», в опере звучащая весьма патетично, есть самопародия великого поэта и, как таковая, носит скорее насмешливый характер.

И не к Онегину хочу я обратиться, фигуре, конечно, много более интересной, но всё же страдающей определённой «сердечной недостаточностью». Я имею здесь в виду не *человеческие* недостатки героя, коими он наделён в соответствии с авторским замыслом, а некую изобразительную двойственность: с одной стороны, Онегин резко отделён от автора, с другой же – постоянно ощущается, что они – «сросшиеся», и это, вероятно, тоже входило в замыслы Пушкина; а если даже и нет, не беда: роману в целом это не повредило.

Меня интересует другая «пара»: Татьяна – авторское «я» (или авторский голос, или, если кому угодно, лирический герой). Ибо Татьяна – любимейшее поэтическое дитя Пушкина, и нигде, как в «Онегине», голос самого поэта не звучит столь отчётливо и незамаскированно.

...Своим ученикам я задал следующие вопросы касательно образа и судьбы Татьяны: что означает её верность мужу? Есть ли это только светская условность, то есть несвобода внешняя (узы брака, долг перед добрым мужем и памятью матери)? Или это выбор внутренний, диктуемый духовной (нравственной) чистоплотностью, нежеланием и неспособностью быть «попрыгуньей-стрекозой»?

Имеет ли для нас решение Татьяны остаться верной мужу, несмотря на любовь к Онегину, статус категорического императива, или в каждом конкретном случае вопрос может – и должен – решаться по-разному? Куда априори клонится стрелка весов, то есть к чему влечёт нас сердце?

Сама постановка вопросов предопределяет *мои* ответы на них. (Хотя могут быть и иные. Того же Писарева, к примеру.)

Для меня Татьяна всегда служила идеалом женщины – до такой степени, что даже само её имя стало моим любимым женским именем. Любопытно, что до «Онегина» оно считалось скорее простонародным (см. комментарии Ю. М. Лотмана к «Евгению Онегину»).

Когда Пушкин говорил о дьявольской разнице между романом просто (романом в прозе) и романом в стихах, что он этим хотел сказать? Не претендуя на исчерпывающий ответ, предложу одну из возможных гипотез: он имел в виду степень участия в романном действии самого автора. Видимо, он считал, что роман в стихах предоставляет автору большую свободу действий, ибо сама материя стиха – даже в эпических вещах – толкает к *лиризму*, то есть к выражению в тех или иных пределах собственной личности, тогда как прозаик-романист не вправе позволять себе какой бы то ни было отход от строгой объективности. Другое дело, что автор может укрыться за маской мнимого издателя собственного сочинения, как это сделал сам Пушкин в «Повестях Белкина», а после него Лермонтов в «Герое нашего времени». Позднее роман в прозе стал более свободным жанром: Л. Толстой в «Войне и мире», в историко-философских отступлениях, без всякого смущения является нам собственной персоной; а уж в наше-то время романисты резвятся в своих текстах, как Бог на душу положит.

Короче говоря, автор в «Онегине» является полноправным участником (во всяком случае, заинтересованным свидетелем) всех событий и, кажется, только и ловит случай хоть на время занять собой авансцену. Более того, он нередко вступает с читателем в своего рода игру. Для иллюстрации этого тезиса я возьму одну главу – четвертую, условно включив в неё конец (строфу ХLI) главы третьей. Татьяна, с трепетом ожидающая реакции Онегина на её дерзкое (с точки зрения принятого и непринятого в

обществе) и достойное (по внутренней сути) письмо, сталкивается с его адресатом в аллее своего сада (он только что приехал):

*...прямо перед ней,
Блестя взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И, как огнём обожжена,
Остановилась она.
Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять, и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.*

Прелесть, не правда ли! Кажется, так и видишь озорную улыбку в глазах гения, и летящее по строчкам гусиное перо, и завитушку (а может, кляксу от сильного нажима) в конце строфы. И вот он стремительно поднимается из-за стола и отправляется погулять – или отдохнуть...

Первые строфы (с I-й по VI-ю) главы четвертой немы: автор всё ещё гуляет. А затем, в строфах VII-й и VIII-й мы слышим голос Онегина, что и поясняется в первом стихе строфы IX-й. Далее, вплоть до предпоследнего стиха строфы XI-й, автор говорит об Онегине.

Строфы с XII-й по XVII-ю – *сцена*, «гвоздём» которой является монолог Онегина, та проповедь, при одном воспоминании о которой у Татьяны, по её признанию, и спустя годы «стынет кровь».

Начиная со строфы XVIII-й, возобновляется «диалог» автора с читателем, в котором и обращение к его, читателя, здравому смыслу и жизненному опыту, и снова шутки («Гм! гм! Читатель благородный, Здорова ль ваша вся родня?»), и прямое насмешничество («Любите самого себя, Достопочтенный мой читатель! Предмет достойный: ничего Любезней, верно, нет его»).

Строфы XXIII-я и XXIV-я: автор о Татьяне. Концовка строфы XXIV-й – открытое признание автора в *любви* к своей *героине*: «Простите мне: я так люблю Татьяну милую мою!» Что же тут прощать? Как автор (и мы за ним вслед) сочувствует героине, по-

лучившей «от ворот поворот», так мы, мало того, что проникаемся, заражаемся чувствами автора, ещё и упиваемся своей необыкновенной близостью к автору – такому живому и обаятельному Александру Сергеевичу.

В этой же, XXIV-й, строфе совершается незаметный и ненавязчивый переход к другому сюжету – «счастливой любви» (Ленского к Ольге). И это («Но полно. Надо мне скорей Развеселить воображенье Картиной счастливой любви») – не просто связка, то есть нечто сугубо формальное, – автор «жульничает» с читателем, который хочет обмануться.

Очень сложна интонационно завершающая, LI-я, строфа главы четвёртой. «Он был любим... по крайней мере Так думал он, и был счастлив» – это, понятно, о Ленском. Слова после многоточия, да и сам этот знак неуверенности – предвосхищение того, что произойдёт с Ленским в недалёком будущем. И тут автор целиком и полностью на стороне своего обманывающегося героя: он, автор, явно отдаёт предпочтение нераздумывающей вере Ленского в любовь перед жалкостью («жалок» – слово Пушкина) того, «кто всё предвидит, Чья не кружится голова (...), Чьё сердце опыт остудил И забываться запретил!» Впрочем, Пушкин, который знает, что Ленскому уготована участь в известном смысле ещё худшая, чем Руслану из ранней поэмы (Ольгу и красть не надо, она сама не прочь стать при случае чьей-нибудь покражей), в строчке «Стократ блажен, кто предан вере» нарушает (полагаю, сознательно) интонацию солидарности с тем, кто «покоится в сердечной неге, Как пьяный (! – М. К.) путник на ночлеге». Ленский – Ленским, но разговор уже, в сущности, идёт не о нём и почти *в отсутствие его*.

Мастерство Пушкина здесь безукоризненно. Налёт сентенциозности снимается снижающими сравнениями (преданный вере уподобляется ещё и мотыльку, *впившемся* в осенний цветок), а многоточие в начале строфы уравнивается завершающим её восклицательным знаком.

Я закончил. Не знаю, удалось ли мне сказать о бесконечно любимом и ценимом мной Пушкине так, как хотелось. Окончательный суд – за читателем. При том что читатель это особый – читатель Пушкина.

1998

ПРЕКРАСНОЙ РЕЧИ ЛЕКСИКОН

(О комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»)

В 1999 году как-то не очень замеченной (по крайней мере, у нас в Израиле) прошла одна юбилейная дата: 175-летие завершения одного из величайших произведений мировой драматургии – комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1820-1824). А в следующем году, 2000-м, с именем Грибоедова связана другая, хотя и не столь круглая, дата, к тому же альтернативная: то ли 210-я, то ли 205-я годовщина рождения писателя (во Всемирном биографическом энциклопедическом словаре, выпущенном в Москве в 1998 году, указано два возможных года его рождения: 1790-й или 1795-й).

О «Горе от ума» как сочинении драматического жанра, о многочисленных сценических воплощениях бессмертной комедии написано, вероятно, не меньше, чем о шекспировском «Гамлете». И, можно сказать, многое до сих пор не разгадано как в трагедии английского гения, так и в комедии русского. Некоторых трактовок «Горя» я здесь по необходимости коснусь, но, главным образом, мне хочется рассмотреть грибоедовский текст с иной точки зрения – как шедевр русской *словесности*.

Стоит отметить, что синхронно с «Горем» сооружался другой «небоскрёб» русской эпической поэзии – «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, и в тот самый год, и даже месяц (октябрь 1824-го), когда, при поощрении одного Александра Сергеевича, началось распространение списков его комедии, другой Александр Сергеевич приступил к четвёртой главе своего романа в стихах, где любовные отношения между главными героем и героиней зеркально противоположны романической интриге «Горя»: у Пушкина *она* любит *его*, не пользуясь взаимностью, у Грибоедова *он* (Чацкий, разумеется; хотя есть ещё и Молчалин, которого любит София) – *её*, и также безответно. И ещё одно хронологическое совпадение: в 1831 году завершён «Онегин», а «Горе» впервые полностью поставлено на русской сцене. Автор, как известно, до этого не дожил. (В скобках замечу, что первая прижизненная публикация *отрывков* из «Горя», к тому же сильно искажённых цензурным вмешательством, состоялась в декабре 1824 года, в альманахе «Русская Талия».)

Я думаю, по ходу дела возникнет ещё немало поводов как для упоминания имени Пушкина (тем более что известны его глубокие высказывания о Грибоедовской комедии), так и для обращения к тексту одного из вершинных его созданий. Но покамест я перейду к рассмотрению главного предмета этих моих заметок.

Ксенофонт Полевой (1801-1867) – кажется, один из немногих – ясно и определительно объявил «Горе» произведением, «замечательным для всех словесностей». От анализа текста со стороны его словесного богатства он, однако, устранился и тут же перешёл к тому, что, не без основания, счёл главным в комедии, – «это самобытность, первообразность характеров». Но понятно же, что самобытность характеров в произведении словесного искусства нельзя выразить иначе, чем через слово. Посмотрим, как это делает Грибоедов.

Служанка Лизанька, первой появляющаяся на сцене, сразу задаёт тон не только всему *действию* («Ждём друга»; это она цитирует свою госпожу – Софию), но и словесной сшибке разных характеров, сформированных как природой, так и сословной принадлежностью.

Из первых же реплик Лизы мы заключаем о степени приближенности её к господам. Она довольно фамильярна и с барышней: «Вы глухи?», и с барином: «Вы баловник, к лицу ль вам эти лица!» И находчивость, и умение за себя постоять ярко проявлены в её речи. «Переведу часы, хоть знаю: будет гонка...» А дальше:

*Пора, сударь, вам знать, вы не ребёнок;
У девушек сон утренний так тонок;
Чуть дверью скрипнешь, чуть шепнёшь:
Всё слышат...*

И между отступлением Фамусова и появлением Софии:

Лиза (одна)

*Ушёл... Ах! От господ подалей;
У них беды себе на всякий час готовь,*

*Минуй нас пуще всех печалей
И барский гнев, и барская любовь.*

Вот одна из многочисленных поговорок, выковырянных из текста «Горя», как изюм из булки, которые мы – к слову – произносим чуть ли не машинально. (Не первая, кстати. Уже были: «Вот то-то невзначай, за вами примечай» и «Ей сна нет от французских книг, А мне от русских больно спится». Автор – Фамусов.)

А как умно! Насчёт гнева – понятно. Барин и поколотить может, и сослать в скотницы. Этим он и грозит Лизе в последнем акте: «Постой же, я тебя исправлю: Изволь-ка в избу, марш, за птицами ходить...» А вот насчёт любви...

Конечно, раньше всего, Лиза имеет в виду приставания Фамусова (как мы бы теперь выразились: «сексуальные домогательства»), но, пожалуй, не только это. Ведь «барская любовь», в каких бы формах она ни проявлялась, способна усыпить нашу бдительность, сделать нас объектом разного рода манипуляций. В конечном счёте, опутать по рукам и ногам, лишить своего «я», превратить в коврик, о который все кому не лень вытирают ноги. Спросите себя: в каких случаях вам приходит на ум Лизанькин афоризм – когда грозит начальственная распеканция или, напротив, когда на вашу голову сыплются начальственные милости? Конечно же, во втором случае (что я сделал не так, если начальство мною довольно?).

А когда и при каких обстоятельствах Лиза «сходит» со сцены? Хотя последние упоминания о ней содержатся в 14-м явлении четвёртого акта, а последняя собственная её реплика звучит в предыдущем, 13-м, по существу её «личный» (значащий) сюжет завершается ещё раньше – в 12-м явлении, в дуэте с Молчалиным. И этот непрост; к тому же со служанкой он может себе позволить наконец раскрыться: ведь она, по его собственному ощущению, ещё ниже его на социальной лестнице. Однако в этой сцене женщина капитально переигрывает мужчину. Молчалин пошёл, тогда как Лиза иногда залетает высоко. Молчалин элементарно *пристаёт* к ней (как Фамусов в самом начале комедии; да только – что позволено Юпитеру...), а Лиза проявляет женскую солидарность со своей госпожой:

*А вам, искателям невест,
Не нежиться и не зевать бы;
Пригож и мил, кто не доест
И недоспит до свадьбы.*

Молчалин откровенен с Лизой, как ни с кем, полагая, что та, как никто, его поймёт; она же по поводу его подлых откровенностей дерзко иронизирует. Её последние слова в пьесе (не считая заключающих 13-е явление) – эпиграмматическая отповедь Молчалину, до предела оголившему своё нутро.

Молчалин

*И вот любовника я принимаю вид
В угодность дочери такого человека...*

Лиза

*Который кормит и поит,
А иногда и чином подарит?
Пойдёмте же, довольно толковали.*

Теперь обратимся к другой даме, перед которой Молчалин лебезит больше, чем перед собственным патроном. Старуха Хлёстова, свояченица Фамусова, старше Лизы, я думаю, раза в три. Появляясь в фамусовском доме, она сразу объявляет о своём возрасте: шестьдесят пять лет. Иными словами, если Лиза могла появиться на свет, допустим, в год убийства Павла I и восшествия на престол его сына – будущего Александра Благословенного (1801), то Хлёстова – едва ли не ровесница того же злополучного Павла (род. в 1754-м). Обратите внимание: ни разу на протяжении двадцати одного явления (между приездом Хлёстовой и её отъездом) их пути не пересекаются. (Лиза вновь окажется на сцене спустя два явления, вслед за Репетиловым и Чацким.)

К чему я всё это веду? У Лизы и Хлёстовой разная лексика и фразеология. В самом первом монологе живописной старухи, жалующейся на тяготы возраста и трудности дороги, выделяются

слова: «тащиться», «мученье», «час битый», «силы нет». А Лиза выражается не в пример энергичней: «скатишься», «прошу служить», «будет гонка», «беда на всякий час готовь» и т. д. Это не значит, что Хлёстова еле жива от старости, – ничуть не бывало, она ещё многих молодых переживёт, – это значит лишь, что она соблюдает условности: ведёт себя *сообразно* своим почтенным летам. А коли захочет, может и характер проявить. Лиза же, будучи в барском доме зависима ото всех и предана своей хозяйке, вынуждена поминутно хитрить, юлить, плести – смешные, конечно, – интриги. С другой стороны, она выросла в этом доме, в каком-то смысле всем здесь своя, а потому, весьма осторожно выбирая линию поведения (ведь для неё попасться – то же, что для канатоходца оступиться на своём канате), она может позволить себе говорить почти всё, что вздумается (как Шут в «Короле Лире»).

Впрочем, обе в равной степени умны и своенравны. И предпочитают крепкий раствор простонародной речи салонному чирканью иных гостей Фамусова (например, графинь Хрюминых). Обе употребляют словечки «чай» (не в смысле напитка) и «невзначай». И глагол «просить» в первом лице настоящего времени, во фразеологизмах, выражающих возмущение: «Прошу служить у барышни влюблённой!», «С ума сошёл! Прошу покорно!» У обеих масса просторечных союзных и наречных слов типа: «ан» («Ан вот беда»), «куда как» («Куда как верится охотно!»), «туда же», «ну» (вариант «ну, как!» – со знаком восклицания, а не вопроса), «ужо», «бишь», «вишь». И не менее сочных имён, глаголов и наречий: «пуще», «сущий», «потеха», «повеса», «золотой мешок», «метит» (последние два – из Лизиной аттестации Скалозуба: «И золотой мешок, и метит в генералы»), «разом», «точнёхонько», «с ума прыгнул», «неисцелим, хоть брось».

Лиза нет-нет да и пробросится (явно не всерьёз) частицей «-с» («словоерс»), добавляемой в конце к любому значащему слову, например: «Сужу-с не по рассказам», «От барышни-с». Или: частицей «-ка», придающей слову оттенок фамильярности и дружеского расположения: «Живите-ка смеясь», «Поразвернитесь-ка в рассказах». А у старухи Хлёстовой свои излюбленные речевые «излишества»: «Не мастерица я полки-та различать». Или упоми-

навшиеся выше «бишь» и «вишь»: «Как бишь их», «Москва, вишь, виновата». Лакома она и до замысловатых обращений: «Отцы мои» да «Мой батюшка» (последнее брошено Репетилову, по возрасту годящемуся ей в сыновья). Тогда как Лиза, обращаясь к «старшему по званию», иной раз употребляет уважительное множественное число: «Ветреники сами» (Фамусову), «Вы с барышней скромны, а с горнишной повесы» (Молчалину).

А ещё обе златоустки умеют выразить действенность, не прибегая к помощи глаголов. Лиза: «А то, помилуй Бог, как разом Меня, Молчалина и всех с двора долой»; «Он об землю и прямо в темя», «Ну, люди в здешней стороне! Она к нему, а он ко мне». Хлёстова: «Я от него было и двери на запор». Стоит ли объяснять, что «было» употреблено здесь в обстоятельственной, а не действенной функции. (То же самое «было» подразумевается и в другом хлётском – хлёстовском – обороте: «Я за уши его дирала, только мало».)

Ну и, конечно, нельзя пройти мимо меткости и афористичности речи и Лизы, и Хлёстовой, хотя ни та, ни другая искусству элоквенции не обучались. «Грех не беда, молва нехороша». «Не от болезни, чай, от скуки». «Кому назначено-с, не миновать судьбы». «И Скалозуб, как свой хохол закрутит (пустит сплетню – М. К.), Расскажет обморок, прибавит сто прикрас; Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит?» Это всё Лиза. А вот перлы старшей: «От ужина сошли подачку». «Творец мой! Оглушил, звончее всяких труб». «Всё врут календари». «А ты, мой батюшка, не исцелим, хоть брось».

Не забудем, что героини «Горя», о чьей речи говорилось до сих пор, занимают в комедии довольно скромное место; пятеро её персонажей: Фамусов, София, Молчалин, Чацкий и Скалозуб – втянуты в её перипетии куда основательней. И речей им отпущено тоже поболее. Разумеется, я не собираюсь столь же подробно анализировать языковые особенности их всех. Я нарочно выделил героинь заведомо второстепенных; уж коль скоро *их* речь столь богата и разнообразна, чего же ожидать от первачей! Слова Лизы: «Ведь нынче кто не шутит» (или: *не говорит краснѸ*) – с полным правом можно отнести ко всем персонажам «Горя». Это настолько верно, что позволю себе даже скаламбурить: ум и такая

его особенность, как остроумие, причиняют много *горя* своим обладателям внутри комедии (отнюдь не только Чацкому, как принято считать), но не меньше и *радости* – её читателям.

Подробно характеризовать речь *всех* персонажей я, как уже сказано, не стану. Но выборочно – не премину. Мне кажется, даже поверхностный анализ словесного арсенала тех же, к примеру, Софии и Молчалина (незадачливых влюблённых; впрочем, незадачливых не более, чем «сам» Чацкий) способен рассеять некоторые заблуждения относительно этих весьма неоднозначных персонажей.

«Счастливые часов не наблюдают» – эта фраза так въелась в наше сознание, что мы уже совершенно не в состоянии оценить её первозданную прелесть. Особенно в сочетании с предыдущей репликой: «И свет и грусть. Как быстры ночи!» Чтобы хоть сколько-нибудь приблизиться к их реальному содержанию, обопрусь на «Евгения Онегина». Разве поведение Софии в её романе с Молчалиным не напоминает «необдуманное письмо» Татьяны Онегину, в котором «любовь невинной девы дышит»? Сдаётся мне, XXIV-я строфа главы третьей «Онегина» даже больше соотносится с грибоедовской героиней, нежели с пушкинской. Судите сами:

*За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?
За то ль, что любит без искусства,
Послушная влеченью чувства,
Что так доверчива она,
Что от небес одарена
Воображением мятежным,
Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным?
Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей?*

Как мы знаем, никакого *обмана* в Татьяниной ситуации и не было; тут она, пожалуй, находится в явном выигрыше по сравнению со своей «товаркой» из «Горя». Но что София, как Татьяна, любит без искусства и послушна влечению чувства, в этом нет никаких сомнений. И, поскольку ей (Софии) приходится иметь дело с человеком, во-первых, от неё зависимым и, во-вторых, двоедушным, её «послушность» чувству чрезвычайно опасна. Собственно, можно говорить о том, что она попадает в западню, расставленную собственными руками.

С другой стороны, имея на плечах своенравную голову, а в грудной клетке – сердце пламенное и нежное, София не рассуждает, а покоряется чувству («легкомыслие страстей?»). «Ждём друга», – уверенно говорит она о Молчалине, будто бы выполняющем её прихоть по дружбе, а не по службе. И пусть её ощущение счастья иллюзорно (по объективному положению вещей), зато время летит для неё незаметно. (Именно это и означает её знаменитый афоризм, а не раздражённое брюзжание в ответ на Лизино: «Смотрите на часы, взгляните-ка в окно».) А «и свет и грусть» в её устах не напоминают ли не менее популярную строчку из пушкинского стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», написанного в 1829-м, в год гибели Грибоедова: «Мне грустно и легко, печаль моя светла»?

Короче говоря, в этих – по существу, первых – репликах София предстаёт перед нами не как светская кокетка, не как самодурствующая папенькина дочка, желающая во что бы то ни стало потрафить своему капризу, уложив к себе в постель бесправного холуя (как это практиковала, например, «государыня Екатерина», при которой счастливо служил «покойник дядя Максим Петрович»), а как страстно любящая девушка, не боящаяся пересудов и готовая в любой момент стать на защиту предмета своей любви. А каков он, «предмет», на самом деле – это уже подробность его биографии. Любовь зла... И любовь – всегда – права!

Между прочим, Фамусов, застающий Молчалина в обществе своей дочери, выговаривает обоим словами редкой выразительности:

*Друг. Нельзя ли для прогулок
Подальше выбрать закоулок?
А ты, сударыня, чуть из постели прыг,
С мужчиной! С молодым! – Заняты для девицы!*

Знал бы, что «не чуть с постели прыг», а и не ложась вовсе, «до света запершись»!

Чтобы как-то оправдаться в глазах встревоженного отца, София на ходу сочиняет сон, который будто приснился ей прошедшей ночью. Прибегнув к аллегории, впрочем, весьма прозрачной, она с исключительным красноречием живописует своё чувство к Молчалину. Хотелось бы процитировать весь этот «сон», но выйдет слишком длинно. Ограничусь двумя фрагментами:

*Позвольте... видите ль... сначала
Цветистый луг; и я искала
Траву
Какую-то, не вспомню наяву.
Вдруг милый человек, один из тех, кого мы
Увидим – будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умён,
Но робок... Знаете, кто в бедности рождён...*

.....
*Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери,
Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.
Он будто мне дороже всех сокровищ...*

(В пропущенном отрывке говорится о смене декораций во сне: вместо луга – тёмная комната. София – ещё и недурной режиссёр.)

Фамусову дочкин «сон», конечно, не по нутру. Но его несомненный житейский здравый смысл (то есть практический ум) в этой ситуации полностью затмевает барская спесь. Хотя какой-то червячок сомнения гложет: «Да, дурен сон; как погляжу, Тут всё есть, коли нет обмана». Но ведь обмана-то в нём как раз и нет! А

есть *милая простота*, за которую мы, читатели, не можем не полюбить Софию (как и пушкинскую Татьяну).

В этом (Софии) страстном монологе обращает на себя внимание также трезвость её социологических «выкладок», что свидетельствует об её уме. А вот не ошибается ли она, видя ум и в Молчалине? Что Молчалин не дурак, понятно. Вот только не подл ли его рассудок настолько, что где-то начинает граничить с глупостью? Об этом выскажусь в своём месте. Пока же – ещё о Софии и её речи. В ответ на упрёки и резоны Лизы она одной фразой ставит крест на Скалозубе: «Он слова умного не выговорил сроду» (стало быть, её мнение об уме Молчалина не с потолка взято). И, что ещё важнее, и о Чацком она судит не без пронизательности, рождаемой, быть может, по контрасту с *верой* в Молчалина:

*...Он славно
Пересмеять умеет всех;
Болтает, шутит, мне забавно...*

И далее:

*Остёр, умён, красноречив,
В друзьях особенно счастлив,
Вот об себе задумал он выско...
Охота странствовать напала на него,
Ах, если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко?*

(Смотрите: снова «умён» и «ума»!)

Хочу отметить ещё одну особенность любовного «треугольника», который мы наблюдаем в грибоедовской комедии: София куда реже общается с Молчалиным, нежели с Чацким. Но это общение экзистенциальное, а не формально-светское. Как только случается падение Молчалина с лошади (то самое, о котором Лиза рассказывает так смачно: «Молчалин на лошадь садился, ногу в стремя, А лошадь на дыбы, Он об землю и прямо в темя»), София выдаёт себя с головой. «Она мертва со страху!» –

комментирует Чацкий обморок Софии, вызванный инцидентом с Молчалиным. А Лиза, желая спасти хозяйку от окончательного «разоблачения», тут же «путает следы»: «Да-с, барышнин несчастен нрав: Со стороны смотреть не может, Как люди падают стремглав».

Кстати, этот «лошадиный аттракцион» сыгран в русской литературе на «бис». Вспомните начало XXIX-й главы второй части «Анны Карениной». Сопоставим:

София (бежит к окну)

Ах! Боже мой! Упал, убился!

(Теряет чувства.)

«...Когда Вронский упал и Анна громко ахнула, в этом не было ничего необыкновенного. Но вслед за тем в лице Анны произошла перемена, которая была уже положительно неприлична. Она совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица...»

На этом «теряет чувства» (София) и «потерялась» (Анна) сходство не кончается. Как Каренин, на правах мужа, осуждает эмоциональный «выброс» Анны, но делая это с глазу на глаз, так и Чацкий, уж неизвестно, на правах кого, возмущается – вслух, да ещё и в присутствии Лизы: «Безделица её тревожит». А когда София приходит в себя, выговаривает и ей (опять же вслух): «Пускай себе сломил бы шею, Вас чуть было не уморил».

И раз уж я продемонстрировал черты сходства в поведении героев Грибоедова и Толстого, не пройду мимо того, что их, героев, разнит. Именно героев, а не героинь. Удивительно, но Чацкий в стрессовой ситуации проявляет себя более чёрствым и нечутким человеком, чем Каренин. Точно по злому умыслу, он не желает принимать во внимание чувства Софии (тогда как Каренин всё-таки щадит Анну). «Прикажете мне за него терзаться?» – издевательски спрашивает он. И слышит в ответ безрассудное: «Туда бежать, там быть, помочь ему стараться». Если до этой минуты у него ещё были минимальные шансы завоевать

возлюбленную, то, проявив столь откровенное бесчувствие, он их теряет окончательно и бесповоротно. Приговор Софии: «На что вы мне?»

...После ухода обиженного Чацкого происходит первый – и последний, не считая финального сбрасывания масок, – прямой диалог Софии и Молчалина (Лиза тут как тут). София открывает свою душу нараспашку:

*Молчалин! как во мне рассудок цел остался!
Ведь знаете, как жизнь мне ваша дорога!
.....*

*Молчалин! Будто я себя не принуждала?
Вошли вы, слова не сказала,
При них не смела я дохнуть,
У вас спросить, на вас взглянуть.*

Молчалин рвётся урезонить свою не в меру распалившуюся госпожу, пеняет ей на излишнюю откровенность. Тщетно!

*Откуда скрытность почерпнуть!
Готова я была в окошко, к вам прыгнуть.
Да что мне до кого? До них? До всей вселенны?
Смешно? – пусть шутят их; досадно? – пусть бранят.*

Как прекрасны эти любовные речи! Все эти бесконечные «у вас», «на вас», «к вам»! В этой сцене София выступает как подлинно драматическая героиня и вызывает у нас огромную тревогу за её судьбу (хотя, вроде бы, финал пьесы известен нам тыщу лет), сильнейшее сострадание к ней (потому что давным-давно знаем, чем всё кончится). Поистине временами кажется, что «Горе» – не комедия, а трагедия, сродни «Ромео и Джульетте». И, может быть, «Горе» в чём-то даже *горше*, ибо, хотя у Грибоедова никто не погибает, но, во-первых, злые языки бывают и впрямь страшнее пистолета (тут Молчалин прав), а во-вторых, лучше погибнуть с Ромео, чем, оставшись в живых, понять, что твой Ромео – ничтожество.

И вот она, развязка. Роли переменялись. Теперь прозревшая оскорблённая девушка мечет громы и молнии, тогда как её давешний избранник уже не просто робок, но ползает перед нею на брюхе. Слова, которые находит София, впадают в Молчалина, точно дюжина мечей.

*Не подличайте, встаньте,
Ответа не хочу, я знаю ваш ответ,
Солжётё...*

.....

Молчалин

Шутил, и не сказал я ничего, кроме...

София

*Отстаньте, говорю, сейчас,
Я криком разбужу всех в доме
И погублю себя и вас.*

.....

*Упрёков, жалоб, слёз моих
Не смейте ожидать, не стойте вы их;
Но чтобы в доме здесь заря вас не застала,
Чтоб никогда об вас я больше не слыхала.*

.....

*Подите. – Стойте, будьте рады,
Что при свиданиях со мной в ночной тиши
Держались более вы робости во нраве,
Чем даже днём, и при людях, и въяве;
В вас меньше дерзости, чем кривизны души.*

У неё есть одно утешение: что это объяснение происходит в отсутствие «укоряющих свидетелей», особенно Чацкого. Увы, и в этом она несчастлива. Чацкий появляется, как дух из машины, и бросает ей обвинение, которое она заслужила менее любых иных. Притворщица? Только не это! Пожалуй, Чацкий этой несправедливой репликой больше вредит, в наших глазах, себе самому, чем Софии. (Она-то уже повредила себе другим: тем, что пустила слух о сумасшествии Чацкого. Но он этого ещё не знает.)

...Вспомним ещё раз «Онегина», его концовку. Последнее свидание героя и героини происходит там при существенно иных обстоятельствах: Татьяна продолжает любить Онегина, и он отныне любит её не на шутку. В «Горе», как уже сказано, в последних сценах сбрасываются маски, и прозревают «слепые». В «Онегине» масок не было отродясь, были лишь заблуждения, ставшие роковыми. Но в некоторых деталях схема общения героев та же, что и в «Горе», а главное – героиня столь же безупречна.

«К её ногам упал Евгений...» (И в «Горе» Молчалин «бросается на колена».) Татьяна «его не подымает». (София бросает Молчалину, который «ползает у ног её»: «Не подличайте, встаньте...») Татьяна Онегина не винит, потому что «в тот страшный час» он поступил с ней благородно. (София... впрочем, тут всё ясно.) И наконец: Татьяна уходит первой, а Евгений остаётся стоять, «как будто громом поражён». (Пожалуй, та же метафора подходит и к состоянию Молчалина, который при появлении Чацкого «скрывается (как вор! – М. К.) к себе в комнату».) В оставшихся до конца трёх главках «Онегина» герой больше не появляется. Мы прощаемся с ним «в минуту злую для него», когда «шпор незапных звон раздался, И муж Татьянин показался...»

Чацкий – не муж Софии, но, как мы знаем, его появления в минуту злую для неё она более всего опасалась. Это и случилось: он, не имея на то никаких законных прав, явился на место происшествия неправедным и беспощадным судьёй. В последнем диалоге с Софией, после позорной ретирады «милого, для кого забыт И прежний друг, и женский страх и стыд», Чацкий, в свою очередь, бичует «прежнего друга», так и не постигая, что все его обличения *украшают* героиню, которая и сама своей самой последней репликой не позволяет втоптать себя в грязь:

София (вся в слезах)

Не продолжайте, я виню себя кругом.

Но кто бы думать мог, чтоб был он так коварен!

«Он» – Молчалин. Что же он такое в самом деле? «Что ж он? Ужели подражанье, Ничтожный призрак (...), Чужих причуд ис-

толкованье. Слов модных полный лексикон?.. Уж не пародия ли он?» («Онегин»).

Обобщающая формула Чацкого: «Молчалины блаженствуют на свете!» – не кажется мне справедливой. Это – не столько корректное обобщение, сколько «вселенская смазь». Здесь в Чацком говорит не обличитель общественных пороков, а отвергнутый влюблённый, стремящийся – в порядке сатисфакции – побольнее ударить удачливого соперника в минуту злую для того. Чацкий здесь сильно сам себе противоречит. Ведь эта реплика «рифмуется» с предшествующей констатацией (совершенно справедливой): «За двери прячется, боится быть в ответе». Такое, скажите, блаженство!

Итак, ещё раз: что ж он? Послушаем его самого. Нам неизвестно, какие бумаги Молчалин носит «для доклада» Фамусову. Не забудем, что он – секретарь Фамусова, а тот – «управляющий в казённом месте». Об этих бумагах, быть может, составленных лицами, чьи должности выше секретарских, он не *молчит*, что в них «противуречья есть, и многое не дельно». Впрочем, нельзя не учитывать и того, что Молчалин – не просто секретарь Фамусова, а живёт у него в доме.

С хозяйкой он предельно осторожен. И что ж, его вполне можно понять: он её не любит, а вынужден, оказывая почтение во всём и видя, что София в него влюблена, как-то изворачиваться. Ибо правду сказать не смеет, а строить из себя пылкого влюблённого не обучен. Хозяйке он предпочитает служанку, которая по всем статьям ему ближе. Впоследствии он скажет той же Лизе: «Пойдём любовь делить плачевной нашей крали» (то есть Софии), тогда как Лизе он вполне искренне объясняет причину своих любовных предпочтений: «Весёлое создание ты! живое!» И разве он по-своему не прав?

Сушая прелесть – пикировка Молчалина с Чацким в 3-м явлении третьего акта. Внешне здесь полное превосходство Чацкого: он выше по положению, чем пользуется вполне беззащитно. Но внутренне «победа по очкам» остаётся за Молчалиным. С точки зрения первого, два молчалинских таланта – умеренность и аккуратность, которые выделяет в себе сам их обладатель, – достойны лишь насмешки и осуждения. А взглянуть на дело не-

предвзято – какие качества больше всего ценятся в секретаре? Может быть, вы бы предпочли иметь секретаря неумеренного (то есть лезущего не в своё дело) и неаккуратного (у которого в бумагах бардак)? Чацкий потешается над своим визави, а тот без обиняков высказывает своё кредо: «...частенько там Мы покровительство находим, где не метим», «В мои лета не должно сметь Своё суждение иметь» и «Ведь надобно ж зависеть от других». Чацкий в этой сцене выглядит фатом, притом вынужденным: «Я езжу к женщинам, да только не за этим», то есть не за тем, чтобы искать у них покровительства в делах. А также тунеядцем: «Я глупостей не чтец, А пуще образцовых». Это он о Фоме Фомиче, который, по сообщению Молчалина, «при трёх министрах был начальник отделения», и «слог его (деловой, разумеется, – М. К.) здесь ставят в образец!» Конечно, что Чацкому Фома Фомич; я даже не вполне убеждён, что Чацкий знает, о ком речь; может, он лишь для красного словца говорит об этом Фоме: «Пустейший человек, из самых бестолковых».

А кто сказал, что Молчалин испытывает удовольствие из-за своей зависимости «от других»? Он внятно растолковывает Чацкому, почему *надобно* зависеть: «в чинах мы меньших», и снова правда, хотя и неприятная, – на его стороне. В заключающей их диалог реплике Чацкого («С такими чувствами, с такой душою Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!»); заметим, что Чацкий произносит этот обидный для Молчалина вердикт «почти громко») не знаешь, чему удивляться больше: наивности главного умника комедии или его безмерной спеси, не желающей считаться с глубокими различиями в своём и своего собеседника социальном и, соответственно, имущественном статусе.

Конечно, Молчалин чересчур подольщается к старухе Хлестовой («Ваш шпиц – прелестный шпиц...» и т. д.), но не исключено, что он – хотя бы отчасти – делает это в пику присутствующему здесь Чацкому: дескать, на, съешь! Тебя никто не любит, а мне важная дама говорит: «Спасибо, мой родной».

Скажу больше: и София не вполне справедлива к Молчалину, когда, случайно подслушав его откровения о ней и своём к ней отношении, аттестует их низостью. Разумеется, не трудно понять и её. Но, по объективному положению дела, Молчалин же не ви-

новат в том, что любит другую, а Софию не смеет разочаровать!

Помнится, я назвал Молчалина ничтожеством? Беру свои слова обратно, по крайней мере, в той части, где эта аттестация относится к его любовной интриге. Он не обманщик; он таков, каков он есть, и не его вина, что София, в своём любовном ослеплении, принимает его за кого-то другого.

Какой может быть дальнейшая судьба Молчалина? Бог весть. Вроде бы, со своими житейскими правилами он не должен пропасть, даже если ему придётся покинуть дом Фамусова. При благоприятных обстоятельствах он даже сможет взлететь и повысить должности секретаря при управляющем в казённом месте. Или обрести казённое место повыше. Но, с другой стороны, для подлинного карьерного взлёта ему многого не хватает. Та «кривизна души», за которую его корит София, – не столько кривизна, сколько именно что робость, приниженность, а с этим далеко не уедешь. Да и умеренность, какую он сам в себе проницательно обнаруживает, – плохая помощница в делании карьеры. Бывают ещё молодцы, которые обеспечивают себя всем желаемым, прыгая из одной постели в другую (как мопассановский Жорж Дюруа), но ведь и в таких «делах» требуется известная (и даже очень немалая) предприимчивость. А у Молчалина она не ночевала. Так, значит?.. Чтобы преуспеть в жизни, Молчалину надо чуть-чуть преобразиться. В Глумова, например, из «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Ума и изворотливости ему вполне достанет, вот только бы избавиться от излишней робости: хотя бы в душе, хоть в тайных записях («в стол») научиться смеяться над всеми своими начальниками и покровителями. Впрочем, и Глумов в конце концов терпит фиаско. Но далеко не такое полное, как Молчалин в «Горе».

И ещё о Молчалине. Последние страницы моих заметок, по видимости, противоречат сказанному о нём ранее (когда он представлял не сам по себе, а в качестве объекта суждений Софии и Лизы). Но противоречие это, как мне представляется, остаётся в рамках противоречивости, заложенной в самоё личность Молчалина. Да, нередко его осторожность переходит в малодушие, робость – в угодливость, а природный ум, вечно обуздываемый, привыкает к своей невостребованности и нет-нет да сорвётся в

пошлость и глупость. Но даже в откровенных глупостях Молчалина чудится некий вызов, гримаса «униженного и оскорблённого» (та самая, что станет родовой чертой многих героев Достоевского). Во всяком случае, я так *слышу* его знаменитый монолог, начинающийся словами «Мне завещал отец...» и кончающийся бессмертной «собакой дворника».

Короче говоря, «Молчалин не довольно резко подл», как устанавливает Пушкин в своём письме А. А. Бестужеву, отправленном из Михайловского в конце января 1825 года. Правда, в устах Пушкина это скорей некоторый дефект, ибо дальше сказано: «...не нужно ли было сделать из него и труса?» (Затрудняюсь понять, что тут имелось в виду; ведь Молчалин и так порядочный трус.) Зато высказывания великого поэта и критика о Чацком, на мой взгляд, предельно точны.

Я их приведу чуть ниже – оба: и из письма Бестужеву, и из синхронного (от 28 января 1825) – П. А. Вяземскому. Но прежде о другом. Чацкий – не только главный умник (о характере его ума тоже чуть ниже) комедии, но и главный её говорун. Он не формально участвует в двадцати явлениях (для сравнения: Фамусов занят в десяти, София – в тринадцати, Молчалин – в семи) из шестидесяти одного. У него восемнадцать программных монологов и двадцать восемь значащих реплик (к ним отношу такие высказывания, в которых не более шести стихов). Пожалуй, даже Онегин говорит много меньше. (Слово «даже» употребляю здесь не потому, что и Онегина хочу упрекнуть в грехе многоглаголанья, – напротив, пушкинский герой в этом совершенно неповинен. Дело в том, что роман в стихах Александра Сергеевича «младшего» по объёму существенно превышает комедию Александра Сергеевича «старшего».) Но главное, конечно, не количество высказываний Чацкого, а их сущность и строй.

Если отвлечься от того, что род Грибоедовского сочинения – всё-таки драматический, и рассматривать его исключительно как продукт изящной словесности, нельзя не признать, что из речей главного героя мы черпаем массу информации об эпохе – её нравах, идеалах и языке.

Итак, что же мы слышим из уст Александра Андреевича Чацкого? Прежде всего, весьма последовательную и разветвлённую

нигилистическую концепцию, то самое «гоненье на Москву», о котором шутит София. Чацкий поносит «бульварных лиц (завсегдатаев московских бульваров. – М. К.), Которые с полвека молодятся». Знакомого любителя (и, очевидно, владельца) домашнего театра, который «сам толст, его артисты тощи». Другого общего знакомого – мракобеса, врага книгам, «в учёный комитет (цензура учебников. – М. К.) который поселился И с криком требовал присяг, Чтоб грамоте никто не знал и не учился». Светских родителей, которые для воспитания своих отпрысков «хлопочут набирать учителей полки, числом поболее, ценою подешевле». И безграмотных снобов, изысняющихся на «смешенье языков: Французского с нижегородским». За глаза издевается над Молчалиным (впрочем, в глаза тоже, в свой черёд), который, по его саркастическому уверению, «дойдёт до степеней известных. Ведь нынче любят **бессловесных**». (Последнее слово выделено у Грибоедова – должно быть, и для того, чтобы подчеркнуть «корелляцию» между фамилией фамусовского секретаря и его сущностью.)

В знаменитом монологе «И точно, начал свет глупеть» (двадцать пять строк) он так и мечет сарказмы по адресу века минувшего, когда «не в войне, а в мире брали лбом. Стучали об пол не жалея». «Прямой был век покорности и страха». По сравнению с минувшим век нынешний куда как лучше: теперь, считает обличитель, стало меньше желающих «отважно жертвовать затылком», а если «охотники поподличать» и не перевелись до конца, даже и их «нынче смех страшит и держит стыд в узде». Теперь – «вольнее всякий дышит!» (насчёт всякого – разумеется, преувеличение, но сам-то он про это «вольное дыхание» знает не понаслышке.) И – «служит делу, а не лицам». Кажется, замечательно? Так сказать, чего ж нам боле?

Однако стоит Фамусову похвалить – без всякой задней мысли – теперешнюю Москву («Дома и всё на новый лад»), как Чацкий, словно забыв о своих похвалах нынешнему веку, тотчас выскакивает с совершенно прелестной репликой:

*Дома новы, но предрассудки стары.
Порадуйтесь, не истребят
Ни годы их, ни моды, ни пожары.*

После чего следует ещё более знаменитый и пространный (пятьдесят семь строк) монолог «А судьи кто?», который всё моё поколение заучивало наизусть в средней школе (середина 50-х). И уж в нём-то, можно сказать, досталось всем сёстрам по серьгам. Приведу из этого монолога самые «диссидентские» строки:

*Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдётся – враг исканий*

.....
*Они тотчас: разбой! пожар!
И просльвёт у них мечтателем! опасным!!*

«Они» – это, как сказано чуть выше, «отчества отцы, Которых мы должны принять за образцы». Чем не картинка из времён брежневских?

Враг исканий (кстати, искания – здесь: искательство, то есть то, за что ратует Молчалин) из молодых людей найдётся не один. И понятно, чего ещё они враги. А вот чему друзья? Из того же монолога:

*В науки он вперит ум, алчущий познаний;
Или в душе его сам Бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...*

Первый стих – кажется, предощущение «века» позитивизма. Вскоре (лет через тридцать) на арену русской истории выйдут «реалисты» Базаровы, с их девизом: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Но взгляды Чацкого на искусство тот же Базаров сочтёт, пожалуй, ретроградными. «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» – вот его приговор. Но до Базаровых пока далеко...

В своём третьем, самом большом по общему счёту (шестьдесят пять строк) монологе («В той комнате незначущая встреча...») Чацкий, понося «нечистый этот дух Пустого, рабского, слепого подражания», ищет кого-нибудь «с душой, Кто мог бы словом и примером Нас удержать, как крепкою вожжой, От жал-

кой тошноты по стороне чужой». (Тошнота – здесь: тоска, зависть.) Довольно неожиданная для такого персонажа ностальгия по старой одежке (вообще – по одежке!), которую он называет «величавой». Более того, он, оказывается, готов воспеть «и нравы, и язык, и старину святую!» Вот тебе и декабрист, каковым чином принято было награждать грибоедовского героя в советские годы. Тут он более созвучен непримиримым борцам с «безродными космополитами», взявшим на вооружение риторический вопрос Чацкого: «Воскреснем ли когда от чужевластья мод?» И не у Чацкого ли позаимствовали они само словечко «низкопоклонник», употреблённое тем в последнем монологе («Не образумлюсь... виноват...»)? Впрочем, расстроенный и негодующий Чацкий покидает сцену с твёрдым намерением навсегда убраться из Москвы и «искать по свету, Где оскорблённому есть чувству уголок». Благо он при средствах, которых достанет, вероятно, на самое далёкое путешествие. (Представляя Скалозубу, Фамусов аттестует его так: «Чацкого, мне друга, Андрея Ильича покойного сынок; Не служит, то есть в том он пользы не находит...» И, стало быть, в том *не нуждается*.)

Таким образом, сколько-нибудь связной позитивной программой Чацкий не располагает. Или о ней умалчивает. Так или иначе, а запоминается нам, конечно, инвективная часть его платформы, ибо выражена она с редкостным пылом и силой убеждения. Да и как могут не увлечь пламенные тирады против всяких форм рабства и угодливости, в защиту личного достоинства, права человека на независимые суждения и такое жизненное поведение, которое диктуется не «видами», а идеалами!

Но кому проповедует Чацкий? Перед кем расточает он блёстки своего красноречия и сокровища своего ума? Тут приходится вспомнить, что «Горе» – не монодрама Чацкого и даже не «двое на качелях» (название талантливой пьесы американского драматурга середины XX века Уильяма Гибсона, игранной на сценах многих советских театров и снискавшей большую зрительскую симпатию). Ещё куда ни шло, когда Чацкий делится заветным с любимой им Софией, которая по *своему* уму могла, если б захотела, его понять. Но Фамусов? Скалозуб? Молчалин? Репетилов?

Пушкин, из письма Бестужеву: «Всё, что говорит он (Чацкий. – М. К.), очень умно. Но кому говорит он всё это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому под. (сокращение авторское. – М. К.)».

Из письма Вяземскому: «Читал я Чацкого – много ума и смешного в стихах...», но: «Чацкий совсем не умный человек...»

Так всё-таки: Чацкий ли умён сам по себе, или умно лишь то, что он говорит? Может показаться, что Пушкин себе нагляднейшим образом противоречит. Он и сам чувствует, что его слова могут быть перетолкованы, и потому добавляет:

Вяземскому: «Чацкий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умён». А ведь стихи-то, в коих много ума, сочинены как-никак Грибоедовым!

Бестужеву: «В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов» А Чацкий лишь *говорит* умно.

Итак, в пушкинских аттестациях нет никакого противоречия. Противоречие есть в психологической структуре того человеческого типа, который в комедии Грибоедова олицетворён её главным героем.

«А знаешь ли, что такое Чацкий? – продолжает Пушкин разъяснять свой взгляд на то, как распорядился своим – несомненным и для критика – умом создатель «Горя». – Пылкий, благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напивавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями». В этой лапидарной формуле – весь Чацкий! И вся загадка нашей неискоренимой и не ослабевающей с годами симпатии к нему.

Впрочем, в одном месте своей комедии Грибоедов и сам подбрасывает внимательному читателю ключик к разгадке личности Чацкого. Происходит это во время первого же его объяснения с Софией (акт первый, явление 7). После резкого сатирического замечания Чацкого по адресу Молчалина («...нынче любят бессловесных») София задаёт «сатирику» невиннейший (то есть без всякой заковыки) вопрос: случилось ли тому – хотя б ошибкою! – сказать о ком-нибудь хорошее? Чацкий сперва отшучивается, но

под конец, минуту помолчав (это отмечено в авторской ремарке), произносит в горьком недоумении:

*Послушайте, ужли слова мои все колки?
И клонятся к чьему-нибудь вреду?
Но если так: ум с сердцем не в ладу.*

Выделенные мною слова говорят о герое не меньше, чем пушкинская характеристика, только на *другом* языке.

В последней пикировке с Чацким (непосредственно перед тем, как пустить сплетню, будто он помешан), также защищая от его колкостей Молчалина, София проводит чёткое различие между умом своего избранника и умом избравшего её:

*Конечно, нет в нём (Молчалине. – М. К.) этого ума,
Что гений для иных (Чацкого? – М. К.),
А для иных (самой Софии? – М. К.) чума,
Который скор, блестящ и скоро опротивит...*

Иными словами, ум Чацкого – это горючее, которым питаются его насмешки над пошляками и рутинёрами, в чьей среде ум – тоже далеко не редкость; только другой ум, положительный, способный, по выражению той же Софии, «семейство осчастливить». Эту разновидность ума принято называть благоразумием, и, приходится согласиться с Софией, Чацкий лишён его начисто.

«Пушкин, отказывая Чацкому в уме, вероятно, всего более имел в виду последнюю сцену 4-го акта, в сенях, при разъезде. Конечно, ни Онегин, ни Печорин, эти франты, не сделали бы того, что проделал в сенях Чацкий. Те были слишком дрессированы в «науке страсти нежной», а Чацкий отличается и, между прочим, искренностью и простотой, и не умеет, и не хочет рисоваться. Он не франт, не лев. Здесь изменяет ему не только ум, но и здравый смысл, даже простое приличие. Таких пустяков наделал он!» И. А. Гончаров («Мильон терзаний», 1872) не мог бы придумать ничего лучшего этой полемической тирады, чтобы подтвердить правоту Пушкина. «Франт», «лев» – не более чем бранные словечки; по сути, они ничего не значат, особенно сегодня. А суть

дела в том, что Онегин и Печорин слишком благообразны, или, если хотите, умны, чтобы наделять таких пустяков, как Чацкий в снях, при разъезде. Вовсе не *изменяет* Чацкому здравый смысл; он ему *неведом*. Искренность, простота – да, конечно, только не здравый смысл. Гончаров не вчитался хорошенько в текст, который взялся анализировать (впрочем, свой «критический этюд» он написал на основании впечатлений от постановки «Горя» на сцене), иначе как объяснить, что ему не бросился в глаза великолепный монолог Репетилова из 5-го явления четвёртого акта, посвящённый тестю-министру:

*Секретари его все хамы, все продажны,
Людишки, пишущая тварь,
Все вышли в знать, все нынче важны,
Гляди-ка в адрес-календарь.
Тьфу! служба и чины, кресты – души мытарства,
Лахмотьев Алексей чудесно говорит,
Что радикальные потребны тут лекарства,
Желудок дольше не варит.*

Это же не что иное, как карикатура на хвалёные монологи Чацкого, причём карикатура, созданная самим Грибоедовым. Это его перст указующий: не умом крепок Чацкий. Такого «ума» – пруд пруди. Разве мог не то что сказать – помыслить какой-нибудь Репетилов о Печорине вот этакое: «Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы»? В том-то и дело, что Чацкий, как ни язвительны его насмешки, в сущности, безоружен перед собственными мишенями. Его беда – в его открытости перед всем Божьим светом, в его не знающей границ прямоте и искренности.

Чацкий – человек сердца, а не ума. Этим, а не чем-то иным отличается он от других персонажей грибоедовской комедии, а также от Онегина и Печорина. Впрочем, и Чацкий умер не без наследников. Прямой роднёй ему приходится тургеневский Рудин и толстовский князь Нехлюдов (в «Воскресении»). Да и ряд героев Чехова, таких, как Лаевский («Дуэль»), Иванов (одноимённая пьеса), Тузенбах («Три сестры»), – одного с ним поля ягоды. Иными словами, Чацкий – отнюдь не исключительное яв-

ление в русской жизни, отысканное одним лишь Грибоедовым. По меньшей мере, этот тип так же распространён, как тип франта, по терминологии Гончарова, пресыщенного интеллектуала, как сказали бы мы теперь.

Просто есть люди ума и люди сердца. Это такие же породы в человечестве, как аналитики и синтетика, учёные и поэты, деятели и созерцатели, созидатели и ниспровергатели. Пожалуй, Грибоедов первый открыл и описал это противостояние Ума и Сердца и, хотя сам принадлежал, несомненно, к породе «умных», образом Чацкого утвердил превосходство тех, у кого голос сердца заглушает доводы рассудка. Что характерно для людей подобного склада? Во-первых, внутренний голос звучит в них порой так громко, что внешние источники звука, в том числе речь других человеческих существ, не раздражает их органов слуха. Иначе говоря, они слышат только самих себя и из-за этого часто попадают впросак. Так и Чацкий, пытаясь выведать у Софии, кому отдала она своё сердце, органически не способен это выяснить, несмотря на то, что София, в сущности, вкладывает ответ в его уши. Вот образчик их «диалога»:

София

*Чудеснейшего свойства
Он наконец: уступчив, скромен, тих,
В лице ни тени беспокойства,
И на душе проступков никаких,
Чужих и вкривь и вкось не рубит, –
Вот я за что его люблю.*

Чацкий (в сторону)

Шалит, она его не любит.

(Вслух)

*Докончить я вам пособлю
Молчалина изображение.*

*Но Скалозуб? Вот загляденье:
За армию стоит горой,
И прямизною стана,
Лицом и голосом герой...*

София

Не моего романа.

Чацкий

Не вашего? Кто разгадает вас?

Кажется, тут и разгадывать нечего, и слово «люблю» уже произнесено, а Чацкий всё теряется в догадках. Поразительная слепота и глухота!

Во-вторых, из-за отсутствия надёжной «системы охлаждения», наличествующей у людей противоположного склада, Чацкие страдают частыми нарушениями душевной терморегуляции. А это, в свою очередь, приводит к самопроизвольным выплескам сердечного огня в самые неподходящие моменты и в самых неподобающих местах. Результат? Опять-таки конфуз.

Чацкий (выходя из швейцарской)

*Что это? Слышал ли моими я ушами?
Не смех, а явно злость. Какими чудесами,
Через какое колдовство
Нелепость обо мне все в голос повторяют!*

Это он о том, что его объявили сумасшедшим. Через какое колдовство? Да ясно через какое. Когда люди собираются вместе, чтобы посудачить, похвастать обновами да поискать женихов, они невольно сочтут свихнувшимся того, кто вздумает читать им мораль или нападать на господствующие вкусы. И потом: ты уже знаешь, с кем имеешь дело, верней, имел не один случай это узнать. Зачем же тратить свой пыл на тех, кто органически не спосо-

бен тебя понять? Зачем? Легко сказать. Ведь то, что происходит с Чацким в конце третьего и в четвёртом акте, – припадок наподобие эпилептического. Остановить, предотвратить его нельзя.

И в-третьих, людям сердца свойственно жестоко увлекаться. Другими людьми, идеями, каким-то делом. При всей своей язвительности, щедро расточаемой по адресу всего «отжившего», «косного» и т. д., они не способны разглядеть ни пятнышка на предмете своего обожания. Разочарования не заставляют себя долго ждать. Не только София, которую Чацкий боготворил, но и дым отечества – да-да, тот самый, о коем мы ещё в детстве затвердили, что он сладок и приятен, – полностью обманул ожидания Чацкого. «И вот та родина... Нет, в нынешний приезд, Я вижу, что она мне скоро надоест». Но ведь, положи руку на сердце, обвинять некого. Любимая и родина таковы, каковы они есть. И если Чацкий видел в них то, чего в них отродясь не было, тем хуже для Чацкого. В минуту отрезвления – такие минуты не заказаны и людям сердца – Чацкий с горечью констатирует:

*Ну вот и день прошёл, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? Что думал здесь найти?
Где прелесть этих встреч? участие в ком живое?
Крик! радость! обнялись! – Пустое.
В повозке так-то на пути
Необозримою равниной, сидя праздно,
Всё что-то видно впереди
Светло, синё, разнообразно;
И едешь час, и два, день целый; вот резво
Домчались к отдыху; ночлег; куда ни взглянешь,
Всё та же гладь и степь, и пусто и мертво...
Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.*

Так что, удел Чацких – лишь конфузы и разочарования? Стало быть, люди сердца не стоят нашего уважения – только жалости? Непосредственное чувство говорит нам, что это не так. Чацкий горячо нам симпатичен. И, пожалуй, прав Гончаров (хотя в этом

пункте он входит в вопиющее противоречие со всеми прочими своими рассуждениями), утверждая, что «Чацкий остаётся и останется всегда в живых за эту свою «глупость»; и останется, добавлю от себя, вовсе не как лицо страдательное.

Чацкий соединяет в себе всё лучшее, что может быть свойственно человеческой личности. Да, он мечет бисер перед свиньями, нерасчётливо расходуя кровь своего сердца. Он сгорает на костре своего никому не нужного благородства, а злые остаются живыми. Он то и дело перехлёстывает в своих увлечениях, за что платится собственными нервами. Но насколько же привлекательнее такая безоглядная душевная расточительность, чем скрупулёзные взвешиванья всех «за» и «против»! Это – певец, не умеющий беречь свои голосовые связки, донор, готовый отдать безвозмездно всю свою кровь. Вот что такое Чацкий!

Экзистенциалисты утверждают, что в людях живёт отличное от «разума» (точнее, «рассудка», «здорового смысла»), более высокое начало. Они называют его внутренней изготовкой личности к безусловно обязательному поступку. Сцена насилия, говорят они, молниеносно рождает в нас чувство ненависти, и оно, это чувство, органически непреложно, как зубная боль, тошнота, головокружение. Ненависть к насилию выше нас самих; она не только по времени, но и по существу опережает всякое наше размышление, ибо ни рациональные аргументы, ни доводы, на которые нас толкает инстинкт самосохранения, не в состоянии поколебать сознания обязательности действия, основывающегося на этом чувстве. К сожалению, как и всякий талант, эта экзистенциалистская внутренняя изготовка присуща одним в большей, другим в меньшей степени. Думается, что «количество» этой добродетели и определяет принадлежность человека к Чацким или Античацким, вернее, большую или меньшую близость, родственность индивида одному из этих человеческих типов.

И – каждому своё. И каждый хорош в своё время и на своём месте. Безрассудство необходимо там и тогда, где и когда подавление человека достигает хрестоматийной наглядности и дальнейшее терпение может привести к необратимым последствиям (полному нравственному одичанию общества). И вот появляются Чацкие, делающие пустяки в сених. И выходят на историческую

арену сто прапорщиков, желающих изменить государственный строй целой России. И рождается антифашистское сопротивление в оккупированных странах. И возникает правозащитное движение в странах, управляемых тоталитарно. Сахаров – вот Чацкий наших дней!

(Разумеется, у меня и в мыслях нет поставить людей сердца выше людей ума. Люди ума, со своей стороны, – это двигатели общественного прогресса, руководители человечества в его созидательной деятельности. Те и другие – повторю это ещё раз – хороши такие, какие есть, и приписывание чужих достоинств не идёт им на пользу. «Глупость» Чацких не ниже «ума» Фамусовых и даже ума – без кавычек – Грибоедова. Но и не выше последнего.)

Залетев в экзистенциалистские выси, я должен теперь плавно спуститься на твёрдую почву *лексикона*. Если Гончаров не прав в своей оценке образа Чацкого и места его в «Горе», то он стопроцентно прав, уделив большое внимание языку комедии, видя в нём, языке, чуть ли не главный источник её жизненной силы и долговечности. «Горе от ума», – пишет Гончаров, – появилось раньше Онегина, Печорина, пережило их (в смысле: они его не затмили. – М. К.), прошло невредимо через гоголевский период (...) и всё живёт своей нетленной жизнью, переживёт и ещё много эпох, и всё не утратит своей жизненности». Живучести «Горя» не помешало даже то, что, как отмечает Гончаров, «грамотная масса (...) разнесла рукопись на клочья, на стихи, полустушья, развела всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники, и до того испестрила грибоедовскими поговорками разговор, что буквально истаскала комедию до пресыщения. Но пьеса выдержала и это испытание – и не только не опошлилась, но сделалась как будто дороже для читателей, нашла себе в каждом из них покровителя, критика и друга, как басни Крылова, не утратившие своей литературной силы, перейдя из книги в живую речь». Золотые слова!

Впрочем, за полвека до Гончарова о том же сказал Пушкин (в неоднократно уже упоминавшемся письме Бестужеву): «О стихах я не говорю: половина – должны войти в пословицу». Мне как-то пришла фантазия выписать из «Горя» все стихи и «полустушья» (по выражению Гончарова), которые мы сегодня, спустя сто

семьдесят пять лет после появления грибоедовской комедии в тогдашнем столичном «самиздате», употребляем в обиходной речи, нимало не задумываясь над тем, откуда они взяты. У меня их набралось сто шестнадцать! Я нашёл их почти на каждой странице «Горя», а из шестидесяти одного явления пьесы не перстрят «грибоедовскими поговорками» (Гончаров) лишь двадцать семь (то есть менее половины). И такой афористичной речью наделены практически все сколько-нибудь заметные герои комедии. Вот Скалозуб:

«Мы с нею вместе не служили».

«Довольно счастлив я в товарищах моих, Вакансии как раз открыты; То старших выключат иных, Другие, смотришь, перебиты».

«Дистанции огромного размера».

«Теперь ребра недостаёт, Так для поддержки ищет мужа».

«Я князь-Григорию и вам Фельдфебеля в Волтеры дам. Он в три шеренги вас построит, А пикнете, так мигом успокоит».

А вот Наталья Дмитриевна Горич: «Мой муж – прелестный муж...» (как это чудно перекликается с молчалинским: «Ваш шпиц – прелестный шпиц...»).

И тот в свою очередь: «Я правду о тебе порасскажу такую, что хуже всякой лжи» (это о Загорецком).

А вот и он сам, Антон Антонович Загорецкий: «Кто что ни говори: Хотя животные, а всё-таки цари».

Старуха Хлёстова:

«Всё врут календари».

«А ты, мой батюшка, неисправим, хоть брось» – о Репетилове.

Репетилов:

«А у меня к тебе влечение, род недуга».

«Шумим, братец, шумим».

«В журналах можешь ты, однако, отыскать Его отрывок, взгляд и нечто. Об чём бишь нечто? – обо всём».

«...Умный человек не может быть не плутом».

«Всё служба на уме!» – о Скалозубе.

«Да! водевиль есть вещь, а прочее всё гиль».

По поводу некоторых из этих речевых блёсток не могу не признаться, что всякий раз, перечитывая «Горе», сам себе поража-

юсь: как это прежде не обратил внимание на то, что они принадлежат Грибоедову! Из только что приведенных это, в первую очередь, реплика Горича о Загорецком (правда хуже лжи), а также «влеченье, род недуга» и «взгляд и нечто» Репетилова. Скажи какому-нибудь литератору, работающему в жанре «взгляд и нечто», что жанр этот изобретён Репетиловым, так он (литератор имярек) ещё обидится; а ведь правда!

И, что не менее поразительно, ведь на том русском языке, каким написано «Горе», мы говорим по сю пору. А если не на нём, тем хуже для нас. Не знаю, составлялся ли *словарь* языка Грибоедова; в нём нашлось бы немало сюрпризов разного рода, иные – к нашему посрамлению.

Мы помним филиппики Чацкого против «низкопоклонства» высшего света: и «как с ранних пор привыкли верить мы, Что нам без немцев нет спасенья!» И как «на съездах, на больших, по праздникам приходским Господствует смешенье языков: Французского с нижегородским». Оставляя в стороне идеологическую составляющую этого явления, скажу лишь о влиянии его на язык. Как раз в наши дни русский язык подвергается, быть может, самому тяжёлому в своей истории испытанию. Тут действуют сразу две опасности: одна – со стороны англоязычных «немцев», наводняющих Россию (и во плоти, и, так сказать, виртуально), другая – со стороны эмигрантов из России (включая репатриантов в Израиль), расселившихся ныне по всему белу свету и куда быстрее усваивающих отдельные понятия языка страны проживания (которые они иногда удачно, чаще совершенно безграмотно прививают к родной русской речи), чем сам этот язык. Кроме того, дух раболепия, и прежде не чуждый правящей российской элите (и как-то чудно сочетающийся с квасным патриотизмом и духом шапкозакидательства), в наше время цветёт пышным цветом, ибо на повестку дня вновь – в который уже раз! – поставлен вопрос о выборе Россией исторического пути. Дети многих крупных российских чиновников и олигархов обучаются либо в специальных школах с иностранными языками преподавания, либо вообще во всяких Лондонах и Парижах. А что читают в сегодняшней России? А какая речь чаще всего несётся с театральной сцены? С экранов? С эстрады?

Отпрыски богатых семей в Москве говорят нынче по-английски без русского акцента, по-русски – зачастую с английским акцентом. В Америке, Германии, Израиле русский язык выходцев из России засорён дикими словообразованиями («смешенье языков») типа: «вэлфэрник», «хильфщик». «давка подходит» («давка» на иврите – именно, точно), «мамаш красивый» («мамаш», тоже на иврите, – истинно), «кибенамать».

София

Смесь языков?

Чацкий

Да, двух, без этого нельзя ж.

София

Но мудрено из них один скроить, как вам.

София иронизирует, но Чацкий совершенно справедливо замечает по поводу «своего» языка: «По крайней мере, не надутый». И это, собственно, можно сказать о речи всех персонажей «Горя». Все они: и сторонники просвещения, как сам Чацкий, и душители его, наподобие Скалозуба или Фамусова, – говорят на языке *не надутом*. И это не случайно. Отвечая П. А. Катенину на многочисленные упрёки последнего по адресу его комедии, Грибоедов, в частности, писал (в январе 1825-го): «Знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? (...) Я как живу, так и пишу свободно и свободно».

«Горе от ума» – одно из самых внутренне свободных произведений российской словесности. По слову современного поэта (Б. А. Чичибабина): «Тяжело словесности российской. Хороши её Учителя».

2000

СБЫВШЕЕСЯ ПРОРОЧЕСТВО (О романе Ф. М. Достоевского «Бесы»)

Достоевский – отгадчик будущего.
Ю. Трифонов

ПАСКВИЛЬ

*Я знаю, что сижу в односторонности, но
не хочу выходить из неё и жалею и болею
о тех, кто не сидит в ней.*

В. Белинский

В 1870-1872 годах был написан роман, быть может, удивительнейший в русской литературе. Роман замышлялся как памфлет против русского нигилизма. Его автор хотел изобличить, заклеить, смешать с грязью идеи и практику молодой, революционной России, оторвавшейся, как ему, автору, казалось, от родной почвы, безжалостно отринувшей родных богов и пошедшей на выучку к европейским социалистам.

Вышел не то что памфлет, а форменный пасквиль. Даже нечаевцы на деле не были такими махровыми мерзавцами, какими выставлены в романе Пётр Верховенский и большинство его приспешников. А ведь нечаевцы отнюдь не были характерны для русского освободительного движения вообще и для 60-х годов позапрошлого века в особенности. Боже мой, революционер-шестидесятник – рыцарь без страха и упрёка, Чернышевский, Добролюбов, Писарев! Мышкин, пытавшийся организовать побег Чернышевского из Сибири, – вот фигура русского революционера 60-х годов. Герцен, гремевший «с того берега»!

Можно было бы сказать, что автор «Бесов» – вероотступник, ренегат, ополчился против собственных «заблуждений молодости». Но для такого утверждения нет оснований. «Социализм слишком великая мысль, чтобы Степан Трофимович не сознавал того», – эти слова идиотки губернаторши дискредитируют «великую мысль» уже по одному тому, что их произнесли её уста. Но последовавшая в ответ реплика Степана Трофимовича, несомненно, звучит серьёзно, и горечь её – горечь автора. «Мысль

великая, но исповедующие её не всегда великаны». «Не всегда», но, кажется, прочтя «Бесов», скорей выведешь «всегда не», и, стало быть, всё-таки пасквиль. Пасквиль, но особого рода. Пасквиль-пророчество.

Достоевский готов был сознательно пожертвовать художественной стороной, когда работал над «Бесами». До такой степени поглотила его идея, «съела идея» (как Кириллова в «Бесах»). И он, художник, романист, весьма высоко ставивший свои творческие достижения, не постеснялся признаться в этом постороннему человеку: «Хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь» (из письма Н. Н. Страхову от 5 апреля 1870 г.). Как видим, тут уже не просто «пропадай моя телега, все четыре колеса», но и некоторый вызов, похвальба почти что. «Я знаю, что сижу в односторонности, но не хочу выходить из неё...» Очень похоже.

Достоевский чувствовал большое удовлетворение, создавая «Бесов». Он видел, что тенденциозность перехлестывает у него через край, что не могло, конечно, не сказаться на художественности. Он видел, что впадает в чудовищные преувеличения при обрисовке действующих лиц, и как психолог аттестовал это – «погибла художественность». Всё же что-то, помимо «художественности», но столь же значительное «в высшем смысле», заключалось в его романе, и это что-то, как и прежде, приносило радость и подсказывало, что он снова победил. Достоевский не ошибся.

Типическое – не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заострённостью выражает сущность данной социальной силы. Как мы смеялись над этой формулой, прозвучавшей на XIX съезде ВКП(б)-КПСС (октябрь 1952 г.) из уст жирного и мало смыслившего в искусстве секретаря! А между тем в ней много верного (формулу-то не секретарь придумал). То, что сделал Достоевский в «Бесах», не было ли выявлением глубинной, спрятанной, никому ещё не ясной сущности движения, в котором в 60-е годы XIX века честные люди встречались несопоставимо чаще «бесов»? Не содержали ли выведенные Достоевским монстры большую правду о явлении, чем голубые герои «Что делать?» Чернышевского?

Была ли нечаевщина только накипью, язвой на здоровом теле революции? Не выросла ли она органически как продукт некоторых весьма важных тенденций, определявших ход вещей в революционном лагере? Не оказались ли эти – «бесовские» – тенденции, в конечном счёте, душой всего дела? И не отсюда ли берёт своё начало то страшное, что довелось пережить нескольким поколениям революционеров (и русских, и многих иных) в последующие сто двадцать лет? Сегодняшний вдумчивый читатель «Бесов» не может пройти мимо всех этих вопросов, как не может не задуматься над роковой повторяемостью «дел», подобных нечаевскому, со всей их кровавой мутью, уголовщиной и аморализмом. (Примечание 2005 года: «сегодня» – это начало 70-х годов века XX-го.)

То, что современники Достоевского третировали как карикатуру, до неузнаваемости искажившую подлинные черты революционеров, нам, потомкам, представляется рентгеновским снимком.

СИСТЕМА

*Меня убьёте, а рано или поздно
всё-таки придёте к моей системе.*

Шигалёв («Бесы»)

Фигура Шигалёва обрисована с некоторой, быть может, невольной, симпатией. Даже «длинноухость» его воспринимается как черта скорее юмористическая – не то что «довольно сытенькое брюшко» Кармазинова. Если вдуматься, Шигалёв как человек не так уж плох, много лучше Петра Верховенского, Липутина, Лямшина. Подкупает в нём научная добросовестность, примером которой является его публичное признание: «Я запутался в собственных данных, и моё заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу». Когда человек запутывается в собственных данных, в этом не всегда виноваты данные. «Прибавлю, однако ж, что кроме моего разрешения общественной формулы не может быть никакого». Сопоставляя эту фразу с предыдущей, не трудно увидеть, что Шигалёв, как и по-

добает мыслителю, не склонен собственную несостоятельность приписывать учению, приверженцем которого он является. Он далёк от самолюбования: доискаться истины для него важнее, чем поддержать свой научный авторитет.

Не следует также забывать, что Шигалёв – единственный из всех «наших» – отказался участвовать в убийстве Шатова, не побоялся перед лицом смертельной опасности громогласно объявить о своём отказе и покинул место происшествия без малейших колебаний и без страха: «не спеша и не прибавляя шагу, окончательно направился домой через тёмный парк».

«Обдумав дело, я решил, что замышляемое убийство есть не только потеря драгоценного времени, которое могло бы быть употреблено более существенным и ближайшим образом, но сверх того представляет собою то пагубное отклонение от нормальной дороги, которое всегда наиболее вредило делу и на десятки лет отклоняло успехи его, подчиняясь влиянию людей легкомысленных и по преимуществу политических, вместо чистых социалистов».

Словом, как человек Шигалёв достоин нашего уважения.

Тем ужаснее представляется Достоевскому система взглядов Шигалёва, что в ней отсутствует элемент личной заинтересованности, личной корысти, что о переделке в стадо девяти десятых человечества трактует человек, сам по себе не злой и по-своему благородный. Сам Шигалёв искренне сокрушается, что, «выходя из безграничной свободы, он заключает безграничным деспотизмом». Он к этому вовсе не стремился, теория его к этому привела, ему это не нравится, но он не может идти наперекор логике научного мышления.

Достоевский отнюдь не склонен насмехаться над терзаниями Шигалёва, как это делают Лямшин и офицер, издевательски предложивший «вотировать, насколько отчаяние Шигалёва касается общего дела». Автор здесь скорее на стороне хромого учителя, отдающего должное уму и знаниям Шигалёва и логичности предлагаемых им мер, «основанных на естественных данных».

Комизм эпизода у «наших» больше всего проистекает из вопиющего несоответствия между мрачной убеждённостью Шигалёва в неотвратимости предсказываемых им событий, отчего он

сам приходит в отчаяние, и дурацким легкомыслием его слушателей, не способных заглянуть дальше собственного носа.

Хорошо смеётся тот, кто смеётся последним. Достоевский очень опасался, что последним будет-таки Шигалёв со своей шигалёвщиной, именно благодаря её логичности и соответствию естественным данным. Впрочем, Шигалёв был бы действительно последним, кто стал бы ликовать по случаю воцарения шигалёвщины. Образом Шигалёва Достоевский как раз хочет сказать, что человек – это одно, а его убеждения – совсем другое, и если человек действует в соответствии со своими убеждениями, то его деятельность не перестаёт быть вредной оттого, что сам человек – добрый малый.

Имелись ли у Достоевского серьёзные основания считать шигалёвщину научным прогнозом будущего социального устройства – это вопрос, с нашей сегодняшней точки зрения, второстепенный. Ибо мы-то знаем: Достоевский не ошибся, предвидя, что рано или поздно Россия придёт к системе Шигалёва. Важно, что автор «Бесов» сумел предрешить «даже самые мелкие, так сказать, кухонные подробности в будущем социальном устройстве». Как это ему удалось – загадка гения, сознающего, что он «сидит в односторонности», но выходить из неё не желающего...

Заслуга Шигалёва (то есть Достоевского) тем значительнее, что он предвозвестил не одну, а разные формы будущего «земного рая». Элементы шигалёвщины в разных сочетаниях находим в гитлеровской Германии, сталинском Советском Союзе, маоцзэдуновском Китае.

Рассмотрим основные принципы шигалёвщины и то, как они воплотились в сегодняшних (70-х годов XX века) тоталитарных обществах.

1. «Каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом». Вспомните стихи Брехта: «Идут прелестные детки, что служат в контрразведке. Доносит каждый юнец, о чём болтают и мама и папа, и вот уже мама и папа – в гестапо, и маме и папе копец» («Страх и отчаяние в Третьей империи»). Вспомните историю Павлика Морозова, ставшую составной частью официального катехизиса советских пионеров. Вспомните милую практику китайских студентов, доносивших на своих профессоров-«ревизионистов».

2. «Каждый принадлежит всем, а все каждому». Не правда ли, как это напоминает советские лозунги: «Один за всех, все за одного»; «Кто не с нами, тот против нас», которые служили оправданием при всех расправах с инакомыслящими? В качестве гарнира в необходимых случаях добавлялось саркастическое при словье: «Выходит, вся рота шагает не в ногу – один ты в ногу?» Никто не имеет права шагать, куда ему вздумается, все должны *маршировать* в направлении, указанном свыше. А если кто-то уклонится и собьётся с шага, остальные должны ему «помочь» – даже вопреки его собственной воле. По существу, это заповедь круговой поруки, при которой каждый отвечает не только за свои собственные поступки, но и за лояльность всех близких, друзей, подчинённых. Конечно, согласно конституции (и «сталинской», и «брежневской») каждый волен поступать так, как он считает нужным. Однако на практике мы то и дело скатываемся к соглашательству – уже и одного того ради, чтобы кого-то не подвести.

3. «В крайних случаях клевета и убийство». Ну, этого «добра» мы столько перевидали на своём веку, что не стоит и примеры приводить.

4. Но «главное – равенство». «Все рабы и в рабстве равны. (...) Мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство». Век спустя Владимир Дудинцев напишет в своём романе «Не хлебом единым»: «Сидит перед тобой русский человек и грозит тебе великой опасностью – тем, что ты можешь стать в своей стране гением. Нельзя, нельзя быть рекой, можно быть только каплей». (Интересно почти текстуальное совпадение последней дудинцевской фразы со следующим пассажем из антиутопии американца Рея Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», написанной почти одновременно с романом Дудинцева, по свежим следам маккартистского, совершенно «бесовского» по методам, зигзага в США: «Мы все должны быть одинаковыми. Не свободными и равными от рождения, как сказано в конституции (на сей раз, вестимо, американской. – М. К.), а просто мы все должны стать одинаковыми. Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды; тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют своё ничтожество».)

Зачем понадобится тушить гения в младенчестве? А затем, что «высшие способности (...) всегда развращали более, чем приносили пользы». Высшие способности развращают – порождают недовольство существующими порядками, что-то ищут, повсюду сеют семена сомнений. Во избежание этого умственного разврата «их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается камнями – вот шигалёвщина!» Как тут снова не вспомнить Брехта: «Профессоры маршируют, их лоботрясы муштруют и жучат, отставкой грозя. Зачем для безусых отречений знать о земле и о небе, когда им думать нельзя?» («Страх и отчаяние в Третьей империи»)! О, изгнанный, а затем павший от руки наёмного убийцы Лев Троцкий: твоей виной был длинный язык. О, Николай Вавилов, зачем Бог дал тебе слишком зоркие глаза? – ты преуспел бы в науке больше, если бы умел закрывать их на многое. О, Булгаков, Пастернак и Солженицын, вас побили камнями за «высшие способности» и за то, что своим творчеством вы пробуждали в рабах «скуку», а уж этого ни один достойный правитель допустить не может.

5. «Жажда образования есть уже жажда аристократическая. Чуть-чуть семейство или любовь, вот уже и желание собственности. Мы уморим желание...» В этой части указания Шигалёва досконально учтены и претворены на практике современными (70-х годов XX века) китайцами. Но и Сталин оказался тут на высоте. Он сделал образование (в том числе высшее, с некоторыми урезаниями для евреев) общедоступным, как проезжий шлях, но – в полном соответствии с мудрыми заветами Шигалёва – понизил его уровень до такой степени, что «образованные» люди оказывались сплошь и рядом ещё более послушными, чем необразованные. Этот парадокс удивил Неру, когда он впервые знакомился с Советским Союзом; он привык, что образование порождает в человеке стремление к свободе, а не подавляет его; но он не учёл «пустяка» – уровень образования здесь совсем не тот.

б. И наконец знаменитая «судорога», которую властители пускают раз в тридцать лет, когда у рабов появляются первые признаки «скуки» – «и все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты». Единственное, в чём ошибся Шигалёв, так это в сроках. Сталин пускал судорогу раз в *десять* лет.

Замечательно, что Шигалёв ни слова не говорит о путях развития, которые могут привести к прогнозируемому им «разрешению общественной формулы». Коль скоро из всех прогнозов осуществим лишь его, шигалёвский, стало быть, предопределён и путь, по которому человечество устремится к своему «светлому будущему». Что же это за столбовая дорога? Тут встаёт вопрос о методах и типах революционного лагеря, вопрос уже не научный, а нравственный и психологический.

МЕТОДЫ

*Сколько я вижу и сколько судить могу,
вся суть русской революционной идеи
заключается в отрицании чести.*

Кармазинов («Бесы»)

Шигалёв дал картину будущего, которое революционеры готовили для России. «Великий писатель» Кармазинов объяснил, почему шигалёвское будущее является для России неизбежностью.

Кажется, Энгельсу приписывают утверждение, что с конца XIX века центр мирового революционного движения переместился в Россию. Не кто иной, как Ленин, в 1917 году выдвинул идею о неравномерности развития и возможности победы социалистической революции в стране, оказавшейся наиболее слабым звеном в цепи капиталистических государств (то есть опять же в России).

И всё это были только зады. И чьи – «великого писателя» Кармазинова, фанфарона и пошляка, пытавшегося подольститься к «русской молодёжи», то есть к Петру Верховенскому и его сателлитам! Почти за пятьдесят лет до Ленина предрёк Кармазинов: «Я уже потому убеждён в успехе этой таинственной пропаганды, что Россия есть теперь по преимуществу то место в целом мире, где всё что угодно может произойти без малейшего отпора».

Ленин объяснял всё экономическими, социальными причинами. Кармазинов – исключительно нравственными. «Русскому че-

ловеку честь одно только лишнее бремя. Да и всегда было бременем, во всю его историю. Открытым «правом на бесчестье» его скорей всего увлечь можно». «Право на бесчестье» – вот формула, гениально найденная Достоевским для объяснения сути социализма, и вот причина, почему в России «всё что угодно может произойти без малейшего отпора».

Революционеры сочли, разумеется, эту формулу злобным наветом. Сами по себе такие люди, как Чернышевский и Писарев, не были повинны в отстаивании «права на бесчестье». Но в их головах родилась теория, которая при всём благородстве своих первоначальных посылок могла реализоваться – и реализовалась, как мы знаем, – в формах самых неблагородных. Роковой шаг состоял в признании примата целесообразности над справедливостью. Критикам «Бесов» из революционного лагеря не хватило пронизательности, чтобы уловить связь между этой теорией и убийством студента Иванова (в романе – Шатов) одной из нечаевских пятёрок. Но её хватило Достоевскому. Революционеры, отмежевавшиеся от действий Нечаева, искренне считали нечаевщину инородным телом в своей среде. Разумеется, мало общего было в побуждениях Нечаева и какого-нибудь Желябова. Но в одном пункте они, безусловно, сходились: оправданы любые меры, включая преступление, осуществление которых приближает революцию.

Оправданы ещё и потому, что в их цель входит предотвратить худшие преступления властей. Боюсь, что и Желябов подписался бы под следующей тирадой Петра Верховенского: «Кричат: “Сто миллионов голов”, – это, может быть, ещё и метафора, но чего их бояться, если при медленных бумажных мечтаниях деспотизм в какие-нибудь во сто лет съест не сто, а пятьсот миллионов голов? Заметьте ещё, что неизлечимый больной всё равно не вылечится, какие бы ни прописывали ему на бумаге рецепты, а, напротив, если промедлить, до того загниёт, что и нас заразит, перепортит все свежие силы...» Но если бы даже кого-нибудь из тогдашних социалистов и шокировали столь откровенные высказывания героев Достоевского, то сегодняшние (70-х годов XX века), воспитанные на «Кратком курсе истории ВКП(б)» и «Вопросах ленинизма», прошедшие школу сталинской «диалектики» («Да, я

груб, но я груб с врагами народа...»), привыкшие к таким вещам, как оккупация Чехословакии в 1968 году и решительная поддержка в 70-м таких действий Индии, за какие в 67-м был столь же решительно осуждён Израиль, – сегодняшние наши социалисты не увидят в словах Петра Степановича ничего предосудительного. Такова судьба идей, не зависящая от доброй воли тех, кто их выдвинул.

Надо было быть Достоевским, чтобы при самом зарождении социал-прагматизма понять, какое это зло. Надо было быть Достоевским, чтобы узнать в Нечаеве гостя из будущего. Надо было быть Достоевским, чтобы признать неизбежность этого будущего – по крайней мере, для России.

...Итак, «право на бесчестье». Как уже было сказано, оно лежит в основе той революционной программы, которую провозглашают и которой пытаются следовать (впрочем, каждый на свой лад) социалисты у Достоевского. Первое упоминание о «новейшем принципе всеобщего разрушения для добрых окончательных целей» мы встречаем в беседе Степана Трофимовича Верховенского с только что приехавшим в Россию Кирилловым и Липутиным, который свёл этих двоих. Липутин излагает взгляды Кириллова: «Они (то есть Кириллов. – М. К.) уже больше чем сто миллионов голов требуют, для водворения здравого рассудка в Европе, гораздо больше, чем на последнем конгрессе мира требовали. В этом смысле Алексей Нилыч дальше всех пошли».

Стоит заметить, что это – изложение взглядов одного персонажа другим – вообще излюбленный приём автора «Бесов». Ведь и с шигалёвщиной мы знакомимся в передаче Петра Верховенского. Тем самым достигается двойной эффект. Во-первых, серьёзные герои «Бесов» – Шигалёв и Кириллов – не несут ответственности за искажение своих взглядов, весьма вероятное в устах таких проходимцев, как Пётр Степанович и Липутин. Во-вторых, мы воочию видим, что ждёт идею, когда её «подхватят неумелые и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу». Однако же нет дыма без огня.

«В этом смысле» Алексей Нилыч «пошли» даже дальше, чем некоторые современные «благодетели» человечества, например Гитлер, который готов был удовлетвориться восемнадцатью мил-

лионами евреев и примерно таким же количеством поляков. Пожалуй, лишь Мао Цзэдун переплюнул Кириллова, ибо ему и половина человечества казалась не слишком дорогой ценой за торжество социализма на нашей планете.

Вопрос в том, как может человеческий мозг породить идею о целесообразности (какая бы тут ни подразумевалась цель) братской могилы для ста миллионов. Как вообще решаются люди дискутировать на столь странную тему: стоит или не стоит лишиться жизни себе подобных – одного или многих? Право на бесчестье – это такое настроение умов, для которого характерно «перемещение целей, замещение одной красоты другою»: Шекспира – сапогами, Рафаэля – петролеем, человечности – земным раем. Одно дело – убить человека затем, чтобы завладеть его кошельком. Это уголовщина чистой воды. Совсем другое – экспроприировать кошелек богача, чтобы вложить его содержимое в дело революции, хозяина же кошелька убить как нежелательного свидетеля. Это – *революционная целесообразность*. Ну, а «подговорить четырёх членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесёт», дабы «их всех пролитую кровью, как одним узлом, связать» – это что, мошенничество? В устах Николая Ставрогина такой совет звучит откровенным издевательством. Он-то, Ставрогин, не сомневается, что это мошенничество. Но ведь Ставрогин не революционер. Пожалуй, и Пётр Верховенский, слишком откровенно аттестующий себя: «Я ведь мошенник, а не социалист, ха-ха!», в глубине души признал бы это мошенничеством. Но Сергей Нечаев возмутился бы этим определением, а Иосиф Сталин сказал бы, что в таком совете есть рациональное зерно. В 1968 году мы были свидетелями того, как четырёх членов «социалистического содружества» подговорили участвовать в расправе над пятым, хотя подговоривший (Советский Союз) мог справиться с этим делом (оккупацией «братской» Чехословакии) одними своими силами. В наше время право на бесчестье проявляется и в таких формах...

«Новейший принцип всеобщего разрушения для добрых окончательных целей» – альфа и омега всех рассуждений главнокомандующего нигилистами Петра Верховенского (недаром он – *Верховенский*). О чём бы он ни вёл речь – о методах вербовки

сторонников, об организационной структуре революционной партии или о «партийном» долге, – везде эта мысль главенствует над всем. «Весь ваш шаг пока в том, чтобы всё рушилось: и государство и его нравственность», – Пётр Степанович, когда надо, умеет чётко формулировать свои мысли, но, как правило, вы и без формулировок понимаете, что разговор всегда ведётся об этом и только об этом.

«О, дайте взрасти поколению! Жаль только, что некогда ждать, а то пусть бы они ещё попьаннее стали! Ах, как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идёт...»

Тут, пожалуй, ещё и пародия на марксизм. Не приходится разъяснять, что Маркс связал все свои надежды с пролетариатом по мотивам несколько иного свойства. Но что же поделаешь, если добрыми намерениями марксистов оказалась вымощена дорога в тот самый ад, который готовили для человечества бесы Достоевского. Маркс и Энгельс были счастливы оттого, что пролетариату нечего терять кроме своих цепей. Пётр Верховенский злорадствовал фактически по тому же поводу. Снова перед нами судьба идеи, вытащенной на улицу. Но ведь осуществилась-то она именно в этом, «уличном», варианте! В который раз убеждаемся, что пародия Достоевского обнажает более существенные черты явления, чем объект этой пародии.

Или, к примеру, Пётр Степанович посвящает Ставрогина в организационные секреты «наших»:

«– Там, куда мы идём, членов кружка всего четверо. Остальные, в ожидании, шпионят друг за другом взапуски и мне переносят. Народ благонадёжный. Всё это материал, который надо организовать, да и убираться. Впрочем, вы сами устав писали, вам нечего объяснять.

– Что ж, трудно, что ли, идёт? Заколodило?

– Идёт? Как не надо легче. Я вас посмешу: первое, что ужасно действует, – это мундир. Нет ничего сильнее мундира. Я нарочно выдумываю чины и должности: у меня секретари, тайные согладатаи, казначеи, председатели, регистраторы, их товарищи – очень нравится и отлично принялось...»

И чуть дальше:

«Дураки попрекают, что я всех здесь надул центральным ко-

митетом и «бесчисленными наставлениями». Вы сами раз этим меня корили, а какое тут надувание: центральный комитет – я да вы, а разветвлений будет сколько угодно».

Интересно, что «секретари» идут у Петруши впереди «председателей», а центральный комитет – сплошное надувательство: я да вы. Сталин переплюнул своего предтечу: с некоторых пор он перестал терпеть около себя любое «вы».

Ещё одно замечательное приспособление революционеров (правда, не ими самими изобретённое) – *ложь* для добрых окончательных целей. Надувать своих противников – ну, это, кажется, сам Бог велел. Надувать массы? Иногда требуется и это (так называемая ложь во спасение). Но разве имеет хоть какой-то смысл надувать своих сторонников? «Нет», – сказал бы Чернышевский. «Ни в коем случае!» – сказал бы Маркс. «Без этого не обойтись», – сказал бы Нечаев и объяснил бы, что в известных случаях правда может нанести больший вред движению, так как вызовет долгие и бесплодные дискуссии по вопросам, требующим немедленного разрешения. И вообще, правда – это не то, что есть, а то, что должно быть. Пётр Верховенский прекрасно иллюстрирует эту мысль примером с центральным комитетом. Назовёмся центральным комитетом – вот и будет центральный комитет, вот и вся правда.

...Какой эпизод гражданской войны в Советской России был решающим для её исхода? Оборона Царицына. Почему? Потому, что там был Сталин. Алексей Толстой «внезапно» осознал это, уже написав «Восемнадцатый год». И вот, вместо того чтобы продолжить свою трилогию («Хождение по мукам»), он сперва сочиняет – именно что сочиняет, от начала до конца! – повесть «Хлеб» об этой внезапно осознанной «правде», и «правда» становится неотразимой...

Впоследствии понятие «правда» стало в советском «новоязе» растяжимым, как хорошая пружина или как рот Фернанделя. Стали говорить о «правде факта» и «правде явления», «правде события» и «правде века», об «окопной правде» и «всей правде войны». Одна правда возводилась в ранг божества, другая, хотя и называлась правдой, ограждалась таким частоколом оговорок, что за ним её было не видать. Примерно то же самое происходило

и в других тоталитарных (социалистических тож) государствах нашего времени – недаром Эптон Синклер писал, что «чернорубашечники превратили ложь в новую науку, новое искусство; это искусство один за другим переняли все фашистские диктаторы, пока в конце концов половина человеческого рода не утратила всякую возможность отличать правду от лжи» (роман «Между двух миров»). Он ошибся лишь в одном: превращение лжи в науку и искусство – это, прежде всего, заслуга героев Достоевского, его пресловутых «наших». Впрочем, если этому слову придать смысл, так сказать, государственный, то кавычки окажутся излишними.

«Ну и, наконец, самая главная сила – цемент, всё связующий, – это стыд собственного мнения. Вот это так сила! И кто это работал, кто этот «миленький» трудился, что ни одной-то собственной идеи не осталось ни у кого в голове! За стыд почитают». Не из этих ли рассуждений Петруши Верховенского почерпнул заголовок своего лучшего (раннего) рассказа Даниил Гранин? Поистине поразительно, что формула «стыд собственного мнения» была выведена в ту пору, когда в революционных партиях вовсе не считалось крамольным иметь оное, когда борьба мнений была бытом социалистической молодёжи, когда, более того, сомнение и критика были объявлены условием развития передовой мысли! А между тем, через каких-нибудь сто лет после появления романа «Бесы» и спустя более полувека с момента социалистической революции в России «на всех языках всё молчит». Не мудрено: только начни проповедовать – тут же языка лишишься, а то и всей головы (прежде, при Сталине, непременно всей головы, ныне, в 70-х, как правило, только языка). В «Бесах» вождь нигилистов без малейших колебаний упреждает на сей счёт своего неосторожного собеседника.

Хромой учитель:

«В случае постепенного разрешения задачи пропагандой я хоть что-нибудь лично выигрываю, ну хоть приятно поболтаю, а от начальства так и чин получу за услуги социальному делу. А во втором, в быстром-то разрешении, посредством ста миллионов голов, мне-то, собственно, какая будет награда? Начнёшь пропагандировать, так ещё, пожалуй, язык отрежут».

Пётр Степанович отвечает с прямоотой римлянина: «Вам не-

пременно отрежут». Бедный наивный Белинский, позавидовавший незадолго до смерти потомкам, которым суждено видеть Россию в 1940 году! Послушал бы он Петра Степановича! Счастливый Белинский, не доживший ни до Петра Степановича (можно не сомневаться, что его голос присоединился бы к хору недальновидных хулителей романа Достоевского), ни до шигалёвщины («Цицерону отрезывается язык»), ни до 1940 года, когда ему непременно отрезали бы язык под улюлюканье всяческих Петров Степановичей и Андреев Александровичей (последние имя-отчество принадлежат незабвенному Жданову).

В фильме Вольфганга Штаудте (ФРГ) «Ярмарка», одной из самых глубоких интерпретаций фашистского феномена, местный фюрер произносит фразу, не уступающую по точности ни кармазиновскому «праву на несчастье», ни «стыду собственного мнения» Петра Верховенского. «Партия должна быть всюду» – так и сдаётся, что эти четыре слова по чистой случайности не слетели с языка нашего гения «вечно готовых слов»; ну, хоть в том эпизоде, когда он ошеломляет своих приспешников, в том числе видавшего виды Липутина, осведомлённостью в их личных секретах и разного рода интимностях:

«– Я говорил шёпотом и в углу, ему на ухо, как могли вы узнать? – сообразил вдруг Толкаченко.

– Я там сидел под столом. Не беспокойтесь, господа, я все ваши шаги знаю. Вы ехидно улыбаетесь, господин Липутин? А я знаю, например, что вы четвёртого дня исщипали вашу супругу, в полночь, в вашей спальне, ложась спать.

Липутин разинул рот и побледнел».

Партия должна быть всюду! Наш сегодняшний быт, быт злочастных «семидесятников», – это подслушивающие устройства в телефонах, микрофончики, вмонтированные в стены и настольные лампы, обширные досье на каждого гражданина, хранящиеся за обитыми дерматином дверьми, стукачи на работе, партийные «члены», разными способами залезающие нам в душу, да мало ли что ещё. И вдруг в один прекрасный день – обыск. И вдруг вы – на скамье подсудимых: вас судят не за преступные действия, которых вы не совершали, а за преступные замыслы, которыми вы делились лишь с самыми близкими друзьями... Партия должна быть всюду.

Патологическая подозрительность, недоверие даже к ближайшим единомышленникам – черта, характерная для руководителей любых организаций, ставящих своей целью установить «земной рай» через безоговорочное послушание и шигалёвское «равенство». В книге современного американского философа Берроуза Данэма «Герои и еретики» замечено: «Любовь к организации, как мы это наблюдаем у руководителей, имеет особое свойство: чем больше любят организацию в целом, тем больше недостатков усматривают в каждом из её членов в отдельности». Иначе говоря, руководители любят в организации воплощение собственного «я», а рядовым членам отводят роль «материала, который надо организовать», оболванив одних, запугав других, всех одинаково презирая и ожидая от каждого в любой момент любой пакости.

Самым тяжким преступлением почитается выход из организации вследствие идейных расхождений – или угроза выхода. Тут видят двойное предательство: доверенных тайн (хотя, скорей всего, отколовшийся не собирается их разглашать, да и тайн никаких, в сущности, нет) и – главное! – самих руководителей, чтобы, дескать, подорвать их авторитет в глазах остальных членов организации и сочувствующей массы. То, что прощается противникам, никогда не прощается так называемым ренегатам, отступникам, перебежчикам. Нечаев организует убийство Иванова, Петруша Верховенский – убийство Шатова, Ленин употребляет площадную брань в полемике с Троцким, Сталин организует убийство последнего. Примеры можно умножить...

Дело, однако, ещё и в том, что «ренегатство» предполагается вероятным с самого начала. Не предавший сегодня может предать завтра и уж наверняка предаст послезавтра. Рядовые члены организации – все поголовно потенциальные предатели. Надо, чтобы предательства они боялись пуще казней египетских. Для этого следует не только жестоко расправляться с действительными отступниками, но время от времени приносить в жертву невинных людей, ославленных предателями. Пётр Верховенский, конечно, прекрасно знал, что не только никакого доноса нет со стороны Шатова, но что в ближайшем будущем ему некогда будет этим заниматься, если б даже и захотелось. Ведь к нему только что вернулась жена и на другой день родила ребёнка, так что

Шатов ныне весь в хлопотах и «в счастье», по свидетельству видавшего его Виргинского (да и Эркель мог бы подтвердить то же самое, если б не был так «молчалив»). Но Пётр Степанович не только не останавливается перед прямой ложью, утверждая, что он видел несуществующий донос Шатова, но ещё и приписывает последнему побуждения, из которых он *должен* был донести: «Ну так знайте, что Шатов считает этот донос своим гражданским подвигом, самым высшим своим убеждением». Эх куда хватил, а ведь чёрт его знает, в эту самую минуту, может, он и верит, что для Шатова донос равняется гражданскому подвигу (по себе, небось, судит!). Тут как раз та точка, где Пётр Верховенский, по словам Ставрогина, «перестаёт быть шутком и обращается в полупомешанного». «Они уверены, – продолжает Ставрогин, – что я тоже шпион. Все они, от неуменья вести дело, ужасно любят обвинять в шпионстве».

Мы видим, как легко неопределённое подозрение превращается в непоколебимую уверенность и как – столь же легко – изыскиваются правдоподобные (или неправдоподобные – какая разница!) мотивировки. Превосходный фундамент для того, что лет через пятьдесят будет названо «революционным правосознанием». Революционное правосознание исходит из презумпции виновности. Тебя обвинили – докажи ошибочность или облыжность обвинения. А то лучше и не пытайся: раз уж обвинили, стало быть, виноват (меня же вот ни в чём таком не обвиняют). Крайний случай такого «судопроизводства» описан Хемингуэем в романе «По ком звонит колокол». Главный комиссар интербригад Андре Марти отдаёт приказ арестовать двух испанцев, как только узнаёт, что они несут из фашистского тыла донесение генералу Гольцу. Допрашивая арестованных, Марти ничего не старается выяснить, а лишь придумывает аргументы, позволяющие его подозрению превратиться в уверенность:

«– Откуда вы знаете, что Гольц здесь? Вы понимаете, что это значит – являться сюда и спрашивать генерала перед началом наступления и называть его по фамилии? (...)

Чтобы Гольц тоже был с ними заодно! Чтобы Гольц завязал явные связи с фашистами! Гольц, которого он знает почти двадцать лет. (...) Но он действительно был близок к Тухачевскому. Правда,

и к Ворошилову. Но и к Тухачевскому. И к кому ещё? Здесь, разумеется, к Каркову. И к Лукачу. А венгры все интриганы...» и т. д. и т. п. (Забавно, что Марти называют сумасшедшим, что мало отличается от «полупомешанного» Петра Верховенского.)

...В связи с убийством Шатова надо ещё вспомнить, что Виргинский, будучи человеком по натуре порядочным, предложил участникам «операции» своеобразный компромисс: «Когда он (Шатов. – М. К.) придёт, все мы выйдем и все его спросим: если правда, то с него взять раскаяние, и если честное слово, то отпустить». Для нас, сегодняшних, честное слово кажется слабой гарантией чего бы то ни было, но когда-то ведь оно означало «слово чести», а за честь дрались на дуэлях. Для Виргинского честное слово товарища (пусть и бывшего) послужило бы достаточной гарантией. Но мы-то с вами наследники не Виргинского, а Петра Верховенского и иже с ним (и иже после него). И потому нам не режет слух ответ Петра Степановича Виргинскому: «На честное слово рисковать общим делом – это верх глупости!» Отвергающие нравственность, признающие «право на бесчестье» не могут себе позволить полагаться на чью бы то ни было честь; они живут в мире, в котором нельзя никому довериться, в мире, созданном их собственными руками.

Но вот жертва принесена, Виргинский в горестном изумлении, Лямшин впал в буйство, а Петруша как ни в чём не бывало витийствует: «Господа, теперь мы разойдёмся. Без сомнения, вы должны ощущать ту свободную гордость, которая сопряжена с исполнением свободного (! – М. К.) долга. Если же теперь, к сожалению, встревожены для подобных чувств, то, без сомнения, будете ощущать это завтра, когда уже стыдно будет не ощущать. (...) Вы не должны конфузиться. Надо перевоспитать поколение, чтобы сделать достойным свободы. Ещё много тысяч предстоит Шатовых...»

Стоп! Умри, палач, лучше не скажешь. Личным примером ты уже начал в эту минуту «великое» дело перевоспитания людей в духе «свободного» перешагивания через трупы. Дело твоё не умерло вместе с тобой: ещё многие тысячи Шатовых обрели угованную им тобою участь.

ТИПЫ

*Если у вас гильотина на первом
плане и с таким восторгом, то это
единственно потому, что рубить головы
всего легче, а иметь идею всего труднее!*

С. Т. Верховенский («Бесы»)

Роману-памфлету приличествуют герои-пародии. За исключением Ставрогина и некоторых второстепенных лиц, в «Бесах» действуют не живые люди, а какие-то странные существа, лишённые присущей всякому человеку сложности и противоречивости. Ни до, ни после «Бесов» Достоевский не выводил механических людей, людей-«органчиков», настолько чуждых его обычной углублённо-психологической манере, что они кажутся списанными со щедринских градоначальников («История одного города»).

Типичное не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заострённостью выражает сущность данной социальной силы. Пётр Верховенский или, к примеру, Эркель – это люди-сущности. Верховенский – вождь-сущность, Эркель – исполнитель-сущность. Есть и другие варианты (например, «женщины, изображающие собою женский вопрос»), но представляемые ими сущности менее существенны для нашего разбора.

В этом отношении Достоевский также оказался впереди своего века. Прошло некоторое время – люди-сущности обнаружались в жизни, размножились необыкновенно и стали забирать всё большую силу. Ныне они на авансцене истории, тогда как обычные люди, выражающие сами себя, а не «сущности», окончательно переместились на задворки.

В 1873 году «Санкт-Петербургские ведомости» писали, что выведенные Достоевским «фантастические призраки с нечеловеческой подлостью, глупостью и дикостью нигде, ни в каком обществе не могли бы играть такой роли, какая им представлена в романе». Автор этих строк понял бы свою ошибку, если бы ему довелось дожить до наших дней: до Эйхмана, планировавшего

массовое уничтожение евреев исключительно по долгу службы, а отнюдь не из личной к ним неприязни; до советского министра, молящего: «Верните нам смертную казнь, Иосиф Виссарионович!» (А. Солженицын, «В круге первом»); до советского охранника, желающего своим подопечным – «врагам народа» – одного: «Их бы говном кормить!» (А. Солженицын, «Раковый корпус»).

Пётр Верховенский – карикатура на социалиста XIX века, даже, может быть, на такого социалиста, как Нечаев. Пётр Верховенский – абсолютно реальный гость из будущего, социалист века XX-го, единокровный брат Гитлера и Геббельса, Сталина и Абакумова, Андре Марти и Эрне Гере (венгр, как и генерал Гольц, заподозренный в измене Андре Марти; помните: «венгры все интриганы» из «По ком звонит колокол» Хемингуэя?).

Что является определяющим в духовном облике этих людей? То, что у них ничего нет за душой, никаких собственных идей. Они нуждаются во всём готовом и, по выражению того же Петра Степановича, действуют по принципу: «Что праздно лежит и само на нас рот пялит, того стыдно не взять рукой». И они берут, тащат отовсюду, и вот – с миру по нитке, голому сорочка.

Пётр Степанович без малейшего стеснения выбалтывает Ставрогину источники своей «государственной мудрости»: «Вы не верите, что мы сделаем смуту? Мы сделаем такую смуту, что всё поедет с основ. Кармазинов прав, что не за что ухватиться. Кармазинов очень умён. Всего только десять таких же кучек по России, и я не уловим».

И чуть ниже: «Шигалёв гениальный человек! Знаете ли, что это гений вроде Фурье; но смелее Фурье, но сильнее Фурье; я им займусь. Он выдумал «равенство»!»

Но вот что любопытно: сегодня Пётр Степанович объявляет Шигалёва гением, а завтра вопит: «К чёрту шигалёвщину! (...) Нужно злобу дня, а не шигалёвщину, потому что шигалёвщина ювелирская вещь. (...) Шигалёв ювелир и глуп, как всякий филантроп. Нужна чёрная работа, а Шигалёв презирает чёрную работу». Пётр Степанович – человек стремительный, у него «завтра» может наступить спустя пять минут после «сегодня». В жизни на это обычно требуется больше времени, но дело тут не во времени. Сама черта схвачена Достоевским гениально. Известна

фраза Сталина, адресованная Бухарину: «Николай, мы с тобой Гималаи». Известно и другое: как Сталин глумился над Бухариным в «Вопросах ленинизма», перетолковывая по своему вкусу соответствующий пассаж ленинского «Письма к съезду». Известен и печальный конец Бухарина, который ожидал бы и Шигалёва в случае успеха «наших»...

Природа не терпит пустоты. Отсутствие личности компенсируется «адской», по слову Зощенко, энергией (это он о Леопольде Авербахе сказал, что адская энергия присуща этому литератору *взамен* таланта, а не в дополнение к нему). Если нечем убедить, остаётся производить впечатление, лгать и запугивать. Кому нечего сказать, тот долбит одни и те же лозунги или, напротив, молчит с таким видом, будто знает нечто важное, чему ещё не время быть обнародованным. Современный «вождь» – это либо попугай, либо сыч, либо и то и другое вместе, если воспользоваться предложенной Хемингуэем классификацией плохих писателей. Гитлер и Муссолини были попугаи, Андре Марти в «По ком звонит колокол» – сыч, Сталин был больше сыч, Петруша Верховенский – больше попугай.

Перед некомпетентным пастырем стоит трудная задача – скрыть от пасомых свою некомпетентность и, больше того, заставить их уверовать в свою непогрешимость. Вот почему, идя к «нашим», Пётр Степанович «сочиняет физиономию», так чтоб «по-больше мрачности». Вот почему, находясь в их среде, постоянно сбивает их с толку: то какой-нибудь грубой выходкой (в самый разгар тайного собрания требует подать ему коньяк, демонстративно зевает, чистит ногти и т. п.), то язвительной репликой по адресу очередного оратора (тот дурак, а я, стало быть, умный), а то вдруг как бы промахнётся «значительным словом», как например: «Ну, да я не для рассуждений приехал». «Загадочный человек» – вот ампула, в котором он выступает наиболее часто и с наибольшей охотой. «Скрывающийся», «легендарный» самодержец – вот роль, которую он предлагает Ставрогину. Он знает, на каких струнках толпы легче всего играть. В чём другом, а в этом он специалист! Вводить людей в заблуждение, покуда это удаётся. Пустить в ход угрозы, когда кто-то начинает сомневаться. Сомневающимся опорочить в глазах остальных, ещё лучше – убрать.

Такова эволюция отношений Петра Верховенского с Шатовым. Таков ход мыслей Андре Марти о Каркове, разгадавшем его суть да ещё осмелившемся иронизировать над его «военными занятиями».

Стоит ли после этого удивляться, что всякий деспот быстро усваивает вторую специальность – палача. Для него это не роскошь, а средство удержаться в седле.

Человека следует полагать целью, а не средством, – гласит один из категорических императивов Иммануила Канта. Человека следует полагать средством, а не целью, – таково глубочайшее убеждение диктаторов всех времён. (Это, кстати, их единственное убеждение.) «Умных приобщим к себе, а на глупых поедем верхом», – учит несравненный Пётр Степанович Верховенский, готовый всё человечество запрячь в свою социалистическую колесницу.

В сцене убийства Шатова Петруша ведёт себя как заправский фюрер-палач XX века. Он освобождает рядовых исполнителей от моральной ответственности; мало того, он внушает им, что совершённое преступление – не преступление вовсе, но подвиг во имя торжества общего дела. «Вы призваны обновить дряхлое и завонявшее от застоя дело; имейте всегда это пред глазами для бодрости». Не трудно узнать здесь будущие аргументы Гитлера и К°, развязывающие германскому народу руки в отношении других народов. Не трудно узнать аргументы «Краткого курса» в пользу массовых репрессий против «врагов народа». «Низшая раса», «недочеловеки», «жалкие пигмеи, осмелившиеся поднять руку на завоевания социализма» и прочее в том же духе... Одним словом, те, кого вы будете уничтожать, не такие люди, как мы с вами. Уничтожив «низшие расы» и «жалких пигмеев», вы «обновите дряхлое и завонявшее от застоя дело».

Миллионы людей впитали эту отраву, и вот простая разгадка всех нацистских и «интернационалистских» эксцессов.

Другой вопрос: почему миллионы людей оказались столь восприимчивы к отраве? Достоевский отвечает фигурой прапорщика Эркеля.

«Вы-то, вы-то, такой мальчишка, – такой глупенький мальчишка, – вы тоже туда влезли с головой, как баран? Э, да им и

надо этакого соку! (...) Э-эх! Тот подлец (Петруша Верховенский. – М. К.) вас всех надул и бежал», – сокрушается Шатов, но он бы содрогнулся, если б мог знать *всю* истину. «Глупенький мальчишка» явился к Шатову вестником судьбы, и он, знавший, какая участь уготована Шатову, Шатова не пожалел...

А ведь этот же самый Эркель «отсылал половину своего скудного жалованья» больной матери и, должно быть, не встретив на своём пути Петра Верховенского, прожил бы всю жизнь нешумно, незаметно. Однако встретил – и тотчас же «преклонился». «Если б он встретился с каким-нибудь преждевременно развращённым монстром и тот (...) подбил его основать разбойничью шайку и для пробы велел убить первого встречного мужика, то он непременно бы пошёл и послушался». Не следует ли расценивать это предположение как намёк? То есть что не первому встречному подчинился бы прапорщик Эркель, и что нужен был именно монстр, чтобы его себе подчинить? Пётр Степанович был как раз подходящий монстр.

А что же такое был Эркель? Ничтожный офицеришка, без средств к существованию, без корней, без малейшей надежды добиться чего-нибудь в жизни. Мальчишка, никому не нужный, кроме своей матери. Жалкий и униженный. Обозлённый на весь свет. Ко всему притерпевшийся пушкинский Евгений (из «Медного всадника»), у которого не достанет душевных сил выкрикнуть наиболее «Ужо тебе!» Люмпен с воспалённым мозгом, с путаницей понятий. Нечто сбивчивое, неясное, аморфное. Нечто серое, невыразительное, сливающееся с общим фоном. Социальный пассив, но такой пассив, который в подходящий момент («революционная ситуация») может стать весьма активным орудием в руках очередного демагога. «Эта сволочь, сама не зная того, почти всегда подпадает под команду той малой кучки «передовых», которые действуют с определённой целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно...» Именно куда угодно, и завидную проницательность проявляет тот майор, который говорит о своей племяннице-«атеистке»: «Ну, положим, умные люди не веруют, так ведь это от ума, а ты-то, говорю, пузырь, ты что в Боге понимаешь? Ведь тебя студент научил, а научил бы лампадки зажигать, ты бы и зажига-ла». Наши современные (образца 70-х годов XX века) антисемиты

по долгу службы – не родня ли они «дурынде»-племяннице? Их науськали на евреев – они евреев «не пушают». А науськали бы «пушать» одних евреев и никого больше – евреям бы стали «лампадки зажигать».

Когда же «сволочь» уже подпала под команду «передовых», на дрессировку не требуется много времени. Дрессированный пёс по команде хозяина бросается на правого и виноватого; его «целью» не является восстановление справедливости или упразднение беспорядка. Он желает лишь как можно точнее выполнить команду, послужить своему повелителю. Так и люди, подобные Эркелю, понимают служение идее не «иначе как слив её с самим лицом, по их понятиям, выражающим эту идею».

Разумеется, верой и правдой служа своему «фюреру» или «вождю и учителю», «сволочь» и себя не забывает. Поскоблив как следует шелуху громких слов, присяг на верность и прочего восторженного ржання, мы без труда докопаемся до мотивов личной выгоды. «Маленьких фанатиков» Эркелей меньшинство, и, кстати, такой инженер человеческих душ, как Петруша Верховенский, предпочитает иметь дело с «чистыми мошенниками».

Но Эркель выдвинут у Достоевского на первый план, потому что Эркель опаснее любого мошенника. В деле тотального разрушения один Эркель принесёт больше пользы, чем сотня мошенников. Это гений фанатической преданности лицу, воплощение холуйства, собака своего хозяина. И потому-то «чувствительный, ласковый и добрый Эркель, быть может, был самым бесчувственным из убийц, собравшихся на Шатова, и безо всякой личной ненависти, не смигнув глазом, присутствовал бы при его убиении». Таким Эркелем был по отношению к Гитлеру Геббельс. Сталин имел своих Эркелей (не был ли немножко Эркелем Хрущёв в сталинский период?). Эркели – цвет холуйства и цвет палачества, и уже по ним равняются дюжинные, добросовестные, исполнительные работники. Эркель – архимедов рычаг Петра Верховенского, и разве они не перевернули мир?

Все мы вышли из «Шинели».
Приписывается Достоевскому

Многие современные авторы могли бы сказать о себе: «Все мы вышли из «Бесов».

Шариков из булгаковского «Собачьего сердца», бездомный пёс Шарик, превращённый в человека путём пересадки ему человеческих гормонов, забияка и хам, кажется списанным с Петра Верховенского, настолько у этого последнего собачья внешность и собачьи повадки:

«Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. (...) У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придаёт ему вид как бы выздоравливающего после тяжкой болезни. (...)

Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится. Кажется, ничто не может привести его в смущение; при всяких обстоятельствах и в каком угодно обществе он останется тот же. В нём большое самодовольство, но сам он его в себе не примечает нисколько.

Говорит он скоро, торопливо, но в то же время самоуверенно, и не лезет за словом в карман. (...) Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно вострым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком».

Антипов-Стрельников в «Докторе Живаго» Б. Пастернака, став партизанским комиссаром, упивается властью; его все боятся, о его беспощадности ходят легенды, но при этом он смотрит всем ровней. Чем не Ставрогин, каким бы его хотел видеть Петруша Верховенский! Да и вообще вся атмосфера послереволюционной части романа – сбывшиеся горячечные мечты Петра Степановича. Вот они, эти мечты: «И застонет стоном земля: «Новый правый закон идёт», и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное».

Сталин в солженицынском «Круге первом» совершенно по-верховенски грезит о том, как бы объявить себя императором. И

мотивы те же: «Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внёс. А тут сила, да ещё какая, неслыханная!» (это из «Бесов», а не из «Круга»). «Саша» Поскрёбышев – вылитый Эркель; такой же «лакей мысли», такая же «золотая середина, самая мешанская, подлая бездарность», то же воплощение холуйства, фанатической, собачьей преданности.

Замысел лучшего своего рассказа «Улыбка» Брэдбери мог позаимствовать у Степана Трофимовича Верховенского: «Я расскажу о том подлом рабе, о том вонючем и развратном лакее, который первый взмоется на лестницу с ножницами в руках и раздерёт божественный лик великого идеала, во имя равенства, зависти и...пищеварения». А «451 градус по Фаренгейту» – развёрнутая картина торжествующей шигалёвщины!

Можно ещё назвать «1984» Оруэлла с вездесущим Большим Братом, который, подобно Петру Степановичу, знает, что творится в супружеской постели каждого подданного великого тоталитарного «рая»; и «Процесс» Кафки, где с главным героем происходят такие же странные и чудовищные вещи, как с Шатовым, и так же является к нему некто и назначает ему час смерти; и «Войну с саламандрами» Чапека – апофеоз «бесовской» смуты, столь ярко и пророчески охарактеризованной в первой главе третьей части «Бесов»: «Дряннейшие людишки получили вдруг перевес, стали громко критиковать всё священное, тогда как прежде и рта не смели раскрыть, а первейшие люди, до тех пор так благополучно державшие верх, стали вдруг их слушать, а сами молчать; а иные так позорнейшим образом подхихикивать»; и не гениальны ли «генералы, перебежавшие в адвокаты», дабы уцелеть при новой власти – социалистов ли, нигилистов или саламандр!

* * *

Необычный роман Достоевского, в художественной ценности которого готов был усомниться сам автор, а идеологию освистали все «передовые» тогдашней России и вся её «сволочь», в последующие сто лет возвысился, словно новый Апокалипсис, возвес-

тивший конец старого мира и приход нового – без нравственности, без красоты, без сложности.

При самом зарождении «новейшего принципа всеобщего разрушения для добрых окончательных целей» проник Достоевский в сатанинскую сущность этого принципа и орлиным взором великого художника и мыслителя доглядел «кухонные подробности» будущего социального устройства, проросшего на почве этого принципа.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что Достоевский первый сигнализировал человечеству об опасности, грозящей ему «слева». Увы, он не был Господом Богом, чтобы заставить бесов выйти из человека, вселить их в свиней и утопить последних в озере. Бесновавшийся не исцелился. Исцелится ли когда-нибудь? Кто знает...

1971-1972, 2005

ДВОЙНОЕ ПОПАДАНИЕ

(О романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы»)

Иудушки из каждой лезут щели.

Игорь Северянин

1

К числу пророческих книг русской литературы относится роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» (1880). Он оказался пророческим во многих отношениях. В частности, в отличие от большинства последующих антиутопий – как русских, так и иноязычных, – он не ограничился демонстрацией расцвета того явления, которое находилось в центре авторского внимания, но и изобразил его неминуемый конец. Что же касается главного персонажа романа – Порфирия Владимыча Головлёва, больше памятного миллионам читателей под кличкой «Иудушка», то в его «посмертной» судьбе произошло нечто и вовсе не виданное и не слыханное. В силу однозначной мерзости этого литературного

героя никто, конечно, не пожелал бы, чтобы его сочли птенцом из гнезда Иудушки, зато всяк, кому не лень, и в жизни, и особенно в политике отождествлял своих недругов (политических противников) с этим милым персонажем. Известно, что Ленин честил Иудушкой Троцкого – в дни, когда тот шёл в другой политической упряжке. Но тому же Ленину и в голову не могло прийти, что и он полностью вписывается в рамки этого типа.

Собственно говоря, все советские вожди были в разной степени Иудушками. Сталин, не питавший особой страсти к *устному* пустословию и пустоутробию (впрочем, мы ещё разберёмся далее, что такое это *пусто-*), успешно реализовывал Иудушкину манеру на письме и ещё более успешно – в отношениях с людьми, правда, несколько иными методами, но со вполне сопоставимыми результатами (с учётом, разумеется, разницы в *масштабах* смертей). Хрущёв – помесь Иудушки с другим бессмертным русским литературным героем (гоголевским Ноздрёвым). При всей кажущейся простоте Брежнева, и в нём было немало от Иудушки Головлёва. (Предстоит разобраться, было ли это Иудушкино природным и помогало в *продвижении* обладавшим им деятелям или благоприобретённым – *в процессе продвижения*.) Горбачёв – тоже, конечно, Иудушка, по крайней мере, в том, что, как и его литературный «прототип», он не просто пустословил, но вкладывал в это почтенное занятие весь свой клокочущий темперамент и страстную веру человека, загипнотизированного собственным пустословием.

Я мог бы назвать не одного *европейского* Иудушку. Я вижу их не только среди социалистов разного колера (в том числе национал-социалистов: Гитлера и Геббельса). Чем не Иудушка – Де Голль периода сближения с Советским Союзом и арабскими странами? (И даже фамилии похожи.) Обращу свои взоры к тому региону, который с 1990 года стал моим приютом, – к Ближнему Востоку, а точнее, к Израилю. Можно априори предполагать, что и здесь сыщутся близнецы щедринского «брильянта»: ведь во всех поколениях израильтян имеется немало выходцев с родины Порфирия Владимировича Головлёва, а русская земля, видать, горазда рождать не только «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов», но и демагогов вроде Иудушки. В нынешней

израильской элите таких пруд пруди. Многие из них, а может, и все, об Иудушке слыхом не слыхали. Но это ничего. Есть Иваны (в данном случае Абрамы), не помнящие родства. И есть принципиальные *не*читатели книг.

Вот был такой полковник Скалозуб Сергей Сергеевич, мечтавший о том, чтобы все имеющиеся в мире книги собрать и сжечь. Грибоедовский персонаж, конечно, не в ответе за своих последователей, кое-где буквально осуществивших его мечту. А вот они – в ответе за свои бесчинства, даже если не читали «Горе от ума». Незнание законов не освобождает от ответственности за их неисполнение.

Книги пишутся не для улады интеллектуалов. По крайней мере, серьёзные, большие (не по размеру, а по замаху) книги. Есть такие, что нацеливают людей на своевременное обнаружение грозящих им опасностей (от себе же подобных). «Бесы» Достоевского (1870-1872). «Палата № 6» Чехова (1892). «Собачье сердце» Булгакова (1925). «Котлован» Платонова (1930). «Господа Головлёвы» – из этого ряда. И есть одна вина, которую мы не можем вменить обильному мерзостями Иудушке. Он предупреждал. Предупреждал внятно и убедительно. Он обнажался со сладострастием не меньшим, чем плёл свою страшную паутину. Не увидели? Не оценили? Тем хуже для вас, люди.

Иудушкин завет нам: люди, я ненавижу вас – будьте бдительны! Иудушка – ловец человеков в паутину, плетомую его слюнявыми устами и змеиным языком. Страшно попасться в эту словесную сеть (снова приходит на ум Грибоедов: «Ах! злые языки страшнее пистолета».) Иудушкино открытие, впоследствии взятое на вооружение многими специалистами в области «человеко-Едческой» лингвистики, – новояз. И Иудушкино же предостережение всем будущим «иудушкианцам» (хотя они, может быть, и не ведают, откуда пошло есть их вероучение, как многие христиане не догадываются об иудейском происхождении Иисуса): слово, вышедшее из-под контроля человеческого разума, становится разрушительной силой, сметающей вокруг себя всё, в том числе и своего творца. Прав Маяковский: «Слово – полководец человечьей силы». Он только не додумал, что эта сила может восстать против самого человека. А Щедрин додумал. «Подобно

тому, как оба брата его умерли, одержимые запоем, так точно и он страдал той же болезнью, – пишет автор «Господ Головлёвых» о своём персонаже, впавшем в предсмертную умственную агонию. – Только это был запой иного рода – запой праздномыслия». И далее: «Он любил мысленно вымучить, разорить, обездолить, пососать кровь». Наконец, он доходит до «душеспасительных» бесед с... мертвецами и – незаметно для себя – до собственного превращения в призрак...

2

Теперь, когда высказана генеральная идея моей работы, я расскажу, как к ней подошёл.

Я всегда любил «Господ Головлёвых», выделяя эту вещь в творчестве Щедрина, а образ Иудушки считал одним из самых гениальных во всей русской классике. Поэтому был несказанно рад, обретя союзника в лице Игоря Северянина, написавшего в эмиграции сонет «Салтыков-Щедрин» (1926). Его кредит в моих глазах, до того не слишком высокий, сильно вырос благодаря этому сонету. Тем более что в поэзии Северянина он хронологически соседствует с другими сильными опусами («Отходная Петрограду», 1918; «Крашенные», 1919; «Поэза правительству», 1921), каковое соседство не может быть случайным.

*А общество, смотрящее спокойно
На притесненье гениев своих,
Вандального правительства достойно,
И не мечтает ему о днях иных...*

Эта концовка «Поэзы правительству» аукается с заключительными строками «щедринского» сонета:

*Иудушки из каждой лезут щели.
Страну одолевают. Одолели.
И нет надежд. И где удел иной?*

В сонете упоминаются и Пошехонье, и помпадур, и «неразрушимый вечно город Глупов». Но венчает его эпидемически размножившийся Иудушка.

Затем попала мне в руки небольшая, но весьма затейливая книжка под интригующим названием «Демонология». Автор – Владимир Свирский – издал её в Риге в 1991 году, после чего, как и я, переселился в Израиль. В книге В.Свирского рассматривается вопрос о прототипах образа Угрюм-Бурчеева в «Истории одного города». Автор приходит к выводу, хорошо аргументированному, что главным прототипом был не Аракчеев (как принято считать), а... Сергей Нечаев. Впрочем, для меня наибольший интерес в «Демонологии» представили не литературоведческие «штудии», а «обратный» ход, также прослеженный В. Свирским, – из литературы в жизнь. Наследниками Угрюм-Бурчеева (читай: Нечаева) названы Ленин, Троцкий и Сталин. Подчёркнута фатальная заразительность нечаевского феномена для общества, не обладающего иммунитетом к подобного рода заразе, и, в конечном счёте, гибельность такого социального инфицирования. Но именно так рассуждал и я в отношении другого щедринского персонажа – Порфирия Головлёва.

Наконец, в одном из интервью Владимира Войновича прочитал я отзыв о великом сатирике, с которым – в целом – не могу согласиться, но тем более солидарен в одной частности. Войнович Щедрина не жалуется, особенно «Историю одного города» (он её называет по-своему: «Город Глупов») и «Сказки» (оговариваясь, что пишет похожие). А вот Иудушка – это да, это сила, и блеск, и сласть. Иудушка, говорит Войнович, – вообще персонаж не щедринский, а гоголевский. Конечно, детальность обрисовки этого образа (как внешних его проявлений, так и внутренней сути) не идёт ни в какое сравнение с приёмами изображения других господ Головлёвых и не-Головлёвых. Выпуклость (и «вогнутость») этого образа – вне конкуренции. Но как бы там ни было, написал его Щедрин, а не Гоголь. Главное же в том, что фигура Иудушки действительно громадна, а стоящее за нею общественное явление (не «выморочность дворянства», как нас учили в школе, а живость, плодovitость и грозная симптоматика) не только не локально – в смысле места и времени, – но

бросает свою тень на весь подлунный мир и на грядущее, протяжённость которого никем не измерена. «Эпизод, – как пишет о нечаевщине В. Свирский, – растянулся на весь XX век, стал нормой, повседневной реальностью». И, добавлю, не только в России.

3

Я хочу, да простит меня мой великий тёзка, проделать над его детищем ту же операцию, какую задолго до меня проделал Добролюбов над героем Гончарова. Я не смею назвать свою статью «Что такое головлёвщина», но мною движут те же побуждения, что и Добролюбовым, так обозначившим их в начале своей знаменитой статьи:

«...Нам кажется несколько не предосудительным заняться более общими соображениями о содержании и значении романа Гончарова, хотя, конечно, **истые критики** и упрекнут нас опять, что статья наша написана не об Обломове, а только **по поводу Обломова**».

Непосредственно вслед за этим критик обосновывает особую необходимость именно в случае Гончарова «изложить общие результаты, выводимые из его произведения». Это, по мнению Добролюбова, связано с особым умением Гончарова «охватить полный образ предмета, отчеканить, изваять его», но при этом «не дать никаких выводов (...), а там уж ваше дело определять степень достоинства изображённых предметов; он к этому совершенно равнодушен».

Итак, выводы из образа предмета, жизненное явление, стоящее за художественным типом. Позволю себе ещё несколько выписок из статьи Добролюбова.

Говоря о других героях русской литературы, которых, с лёгкой руки Тургенева, по сей день принято называть «лишними людьми», и сравнивая их с Обломовым, критик признаёт *личную* разницу между людьми, но, продолжает он, «над всеми этими лицами тяготеет *одна и та же* обломовщина, которая кладёт на них неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и со-

вершенной ненужности на свете». Я вовсе не считаю, что Обломовщина тяготеет, например, над Печориным, и в этом решительно не согласен с Добролюбовым. Но вообще-то объединение под доминирующим знаком во многом не сходных между собой литературных персонажей (и живых людей) представляется вполне корректным. И я не премину использовать этот приём в дальнейшем анализе.

Но в чём Добролюбов не прав по существу, в чём он крайне недалёковиден, так это в убеждении, будто в современном ему обществе «фраза потеряла своё значение» и потому, дескать, изменилась точка зрения общества «на образованных и хорошо рассуждающих лежебоков», у которых нет в жизни «дела, которое бы для них было жизненной необходимостью, сердечной святыней, религией...»

Не знаю, кого Добролюбов называет обществом (должно быть, его «передовую» часть, а попросту себя самого), но, читая «Господ Головлёвых», видишь как раз обратное всем его заключениям. В Иудушке счастливо соединились некоторая образованность, отменное фразёрство (хотя и не в том, быть может, смысле, который вкладывал в это слово автор «Обломовщины») и бешеная деловитость. Про него уж никак не скажешь, что у него не было жизненно необходимого дела. Другой вопрос: была ли хоть какая-то *польза* от дел, которыми занимался Иудушка? Но ведь это как посмотреть. Для его собственного хозяйства пользы, может, и не было. (А если бы и была, разве это гарантировало бы пользу для *общества*, о какой так пёкся Добролюбов? И больше того: если смотреть на всё это с высоты дня сегодняшнего, то неизвестно, чего больше – блага или зла – принесла России деятельность самих так называемых «революционных демократов», к лагерю которых принадлежал критик.) Зато для самого Иудушки польза была, да ещё какая! Он своей бесполезной деятельностью *наслаждался* (добролюбовская «сердечная святыня»).

«С утра он садился за письменный стол и принимался за занятия: во-первых, учитывал скотницу, ключницу, приказчика, сперва на один манер, потом на другой; во-вторых, завёл очень сложную отчётность, денежную и материальную: каждую ко-

пейку, каждую вещь заносил в двадцати книгах, подводил итоги, то терял полкопейки, то целую копейку лишнюю находил. Наконец, брался за перо и писал жалобу к мировому судье и к посреднику. Всё это не только не оставляло ни одной минуты праздной, но даже имело все внешние формы усидчивого, непосильного труда. Не на праздность жаловался Иудушка, а на то, что не успевал всего переделать, хотя целый день корпел в кабинете, не выходя из халата. Груды тщательно подшитых, но не обревизованных рапортчиков постоянно валялись на его письменном столе...»

Вот уж воистину трудился человек не за страх, а за совесть.

А чуть ниже Иудушкин создатель, тонко и пронизательно заметив, что, несмотря на все свои потогонные хлопоты, этот трудяга «не знал даже, что делается у него в хозяйстве», сравнил его с «закоренелым департаментским чиновником». Я готов по собственному опыту засвидетельствовать долговечную достоверность этого сравнения.

В своё время трудился я в одном большом научном институте и должен, без ложной скромности, признаться, что, подобно Иудушке, явившись на службу, садился за письменный стол и принимался за занятия. (Далее см. вышеприведенную цитату из «Господ Головлёвых».) И, несмотря на тщание, не уступающее Иудушкиному, я тоже не всегда знал, что делается у меня «в хозяйстве». Правда, в своё оправдание скажу, что не я заводил это хозяйство и не я изобретал формы отчётности. Это – дело рук вышестоящих Иудушек, каковые в те, недоброй памяти, 70-80-е годы минувшего века если и не лезли из каждой щели, то лишь потому, что уютно себя в своих щелях чувствовали. И ещё: в отличие от Иудушки, я понимал, что занимаюсь пустяками, и иногда это создавало в моей душе некий дискомфорт. Но, если не было какой-либо иной, более живой и полезной работы (а её частенько не бывало), я, подобно Иудушке, радовался тому, что завален хотя бы этой дурацкой: всё лучше, чем открытое безделье.

Впрочем, всё это только цветочки. Если бы дело было только в пустых хлопотах...

«Работать» Иудушка предпочитал в одиночестве. Другое дело, что его «труд» (как любой труд) базировался на определённой информации, а к её составлению, тем более, по сложной отчётности, необходимо должны были привлекаться другие люди. Но, к счастью для этих людей, они имели дело с Иудушкой только в момент передачи своих рапортчиков, и, к сугубому счастью для нерадивых (на взгляд того же Иудушки) работников, их шеф был постоянно так занят, что «никак не мог найти свободную минуту учесть» деятельность подозрительных «контрагентов» вроде скотницы Фёклы.

Куда хуже пришлось тем, кто был вынужден к регулярному общению с этим даровитым человеком, совмещавшим в себе, как уже отмечалось, деловитость с аппетитом к обстоятельной беседе (с равными по уму), дружескому наставлению (оступившихся), высококравственной проповеди (по адресу малых сих) и целящему, сочувственному утешению (страждущих). Я хочу сказать, что у Иудушки всегда было наготове «доброе слово» для тех, кто в нём нуждался, равно и для тех, кто не нуждался, и даже тех, кого это доброе слово вгоняло в гроб.

Настало время коснуться главного таланта Порфирия Головлёва, по поводу которого он с полным правом мог бы «повторить» сентенцию Маяковского: «Я – поэт. Этим и интересен».

У поэта должно, прежде всего, исследовать его манеру изъясняться. Такая слушательница, кровно близкая Иудушке, как его собственная мать, женщина ума трезвого и практического, видела своего сына насквозь, но, обладая менее выраженной, чем у него, склонностью к многоглаголанью, определила кратко: «Ну, затарантила таранта (то есть затараторил болтун. – М. К.)!» В другом месте (глава «По-родственному», живописующая конец младшего брата Иудушки – Павла) автор, уже от себя, предлагает следующую многозначительную метафору: «Ну, пошёл теперь паук паутину ткать!» Наконец, спустя ещё пятьдесят страниц, даётся характерологическое, научное описание Иудушкиного ораторского стиля: «...Уже заранее в голове зарождаются всевозможные пустословные поучения. Поучения эти имеют то достоинст-

во, что они ко всякому случаю пригодны и даже не представляют собой последовательного сцепления мыслей. Ни грамматической, ни синтаксической формы для них тоже не требуется: они накапливаются в голове в виде отрывочных механизмов и появляются на свет Божий по мере того, как наползают на язык. Тем не менее, как только случится в жизни какой-нибудь казус, выходящий из ряда обыкновенных, так в голове поднимается такая суматоха от наплыва афоризмов, что даже сон не может умиротворить его».

«Суматоху» мы оставим до другого, более удобного случая, а пока поговорим об афоризмах. Вообще-то мы знаем, что афористичность речи есть верный призрак её содержательности, а также совершенного владения оратором (писателем) искусством выразить свою мысль. Знаем и другое: как неумеренные льстецы горазды всякое, в том числе самое бессмысленное, высказывание своего покровителя размножать (сопровождая это щедрыми словословиями) в качестве афоризма. Ближайший пример – брежневское «экономика должна быть экономной». Еще один: рабинско-пересовское «мы будем вести переговоры с палестинцами, как будто нет террора, и бороться с террором, как будто нет переговоров».

Есть и третий вариант: когда афоризмы (чужие, разумеется), стёршиеся от частого употребления, заменяют живую мысль, выражаемую свежими, пусть и не самыми точными, словами. Вот это как раз случай Иудушки и его школы.

«Он знает, что **ничто** не застанет его врасплох и **ничто** не заставит сделать какое-нибудь отступление от той сети пустых и насквозь прогнивших афоризмов, в которую он закутался с головы до ног. Для него не существует ни горя, ни радости, ни ненависти (это мы ещё посмотрим. – М. К.), ни любви. Весь мир, в его глазах, есть гроб, могущий служить лишь поводом для его бесконечного пустословия».

Познакомимся с образчиками Иудушкиных (то есть употреблённых им) афоризмов. «Бог непокорных детей наказывает». «Гордым Бог противится». Или: «Сам запутался – сам и распутывайся; умел кашу заварить – умей её и расхлёбывать; любишь кататься – люби и саночки возить». Вот Иудушка ложится спать.

«Он переворачивается с боку на бок, усиливается уснуть и не может. Только что начнёт заводить его сон – вдруг: и рад бы до неба достать, да руки коротки». И так далее. Любопытный репертуар, не правда ли? Ведь это всё такая премудрость, которая призвана освободить усвоившего её и преподносящего другим от всякой ответственности и всякой деятельности. (Кроме того делового бездельничества, которое стало второй натурой Порфирия Владимирыча.) Заметьте, он никогда не пользуется пословицами, побуждающими к решительному действию, как например: «На Бога надейся, а сам не плошай». И это снова приводит на ум имена некоторых исторических лиц, умевших хорошо кататься и заваривать кашу, а саночки возить и расхлёбывать несъедобную кашу – заставлять других. Нетрудно догадаться, кого я имею в виду. Конечно, Ленина-Сталина в первую очередь. Но ещё и Ицхака Рабина, в бытность свою премьер-министром Израиля любившего раздавать поселенцам поучения столь же издевательского толка, что советы Иудушки собственному сыну.

И кстати. Как мы помним, Петенька приехал к отцу просить денег на погашение карточного долга. Дело, спору нет, дрянное, – тут не согласиться с Иудушкой невозможно. Но ведь – сын! И здесь Иудушка выказывает прямо-таки большевистскую принципиальность. Не могу поступиться принципами, да и только! Когда, в решающем разговоре, Иудушка, по своему обыкновению, пытается утопить дело в словах (на сцене является «старое, но грозное оружие» – афоризмы), Петенька резко его обрывает: «Знаю, знаю. Много у вас на языке слов...» Выясняется, однако, что Головлёв-старший при нужде умеет сосредоточиться, и тогда в голосе его звучит металл, а слова становятся, как пудовые гири. Вот его ответ непочтительному сыну: «На дрянные дела у меня денег нет, нет и нет! И не будет – ты это знай! И не смей говорить, что это одни «слова», а понимай, что эти слова близко граничат с делом». А незадолго до этого разговора он честно предупредил просителя: «...Я, брат, говорю прямо: никогда я не обдумываю. У меня всегда ответ готов». И это тоже характерный штришок. Характерный не для одного Иудушки. У людей, чья философия базируется на готовых рецептах, есть ответы на любые вопросы, и ответы эти никогда не учитывают «вновь от-

крившиеся обстоятельства», тем более чьи-то личные (даже близких людей) переживания. Так приснопамятный Алекс Гольдфарб «урезонил» собственную дочь, молившую его выступить в пользу принятия закона, отменяющего рутинную процедуру голосования по вопросу о Голанах. (А то, что он долго думал, как проголосовать, не есть результат действительных сомнений, а всего-навсего тактический ход в известной игре «ты – мне, я – тебе».)

5

Итак, мы видели, что пустословие Иудушки, его праздномыслие не так уж бессмысленны и бескорыстны. То же можно сказать о его лицемерии и лганье. Я не могу согласиться со Щедриным, когда он (в тех же «Господах Головлёвых») выделяет в качестве специфической русской черты бесцельность прозябания, лжи и пустословия у носителей национальной бытовой и нравственной традиции. Тут, пожалуй, я стану на сторону братца Павла Владимирыча, относившегося к Иудушке более пристрастно, а именно ненавидевшего его «всеми помыслами, всеми внутренностями, (...) беспрестанно, ежеминутно». Вообще-то, ненависть (как и любовь) ослепляет, но в данном случае, как мне кажется, она, напротив, придала взгляду этого слишком пристрастного «наблюдателя» (потому что и жертвы!) обострённую зоркость. «Словно живой, метался перед ним (Павлом, в его запойном фантазировании. – М. К.) этот паскудный образ, а в ушах раздавалось слёзно-лицемерное пустословие Иудушки, пустословие, в котором звучала *какая-то сухая, почти отвлечённая злоба ко всему живому, не подчиняющемуся кодексу, созданному преданиями лицемерия*».

В звуках Иудушкиных трелей и даже в его молчании явственно слышны две доминирующие ноты: мстительность и тиранство. Первую отмечает Арина Петровна, когда «почтительный сын», наконец, выходит из своей мнимой почтительности (она больше не нужна) и за прощальным обедом в Дубровине (после смерти Павла) «словно нарочно медлит: поест, потом положит

ножик и вилку, покалякает, потом опять поест и опять покалякает. Сколько раз в бывалое время Арина Петровна крикивала за это на него: «Да ешь же, прости Господи, сатана!» – да, видно, он позабыл маменькины наставления. А может быть, и не позабыл, а нарочно делает, мстит. А может быть, даже и не мстит сознательно, а так нутро его, от природы ехидное, играет». Нутро нутром, а всё-таки «нарочно», да ещё дважды повторенное.

Другой источник Иудушкиного пустословия и вранья упоминается и того чаще. Аннинька в разговоре с Евпраксеюшкой жалуется на угнетающую бессмыслицу дядюшкиного плетения словес. Она всё пытается понять, какую цель тот преследует своим бесконечным говорением. «Тиранит», – односложно отвечает Евпраксеюшка, за годы совместной жизни хорошо изучившая нрав своего повелителя.

Ту же самую аттестацию (по тому же адресу) слышит Аннинька из уст ещё одного дворового человека в собственной Погорелке. Умный Федулыч даёт головлёвскому барину более развёрнутую (хотя и лапидарную; вот кто воистину афористичен!) характеристику: «Не очень страшен, а тиранит, слов не жалеет. Словами-то он сгноить человека может». И Аннинька, по достоинству оценив пронизательность простого мужика, даже «невольно улыбнулась. Именно гной какой-то просачивался сквозь разглагольствования Иудушки! *Не простое пустословие это было, а язва смердящая*, которая непрестанно точила из себя гной». Тут Иудушка вырастает в какого-то сказочного великана, чуть ли не в историческую фигуру на броневике!

И наконец (это действительно уже почти конец романа, его предпоследняя глава с характерным названием – «Выморочный»), Евпраксеюшка, сама же и прилепившая к своему барину словцо «тиранит», после разговора с Аннинькой вошла во вкус изучения нетривиального Иудушкиного характера. Выводы, до которых она доработалась, заслуживают того, чтобы выписать их, невзирая на размер цитаты. Тем более, её рукой водила могучая мысль великого сердцеведа и душезнатца, непревзойдённого диагноста социальных уродств и недугов.

«Прежде ей (Евпраксеюшке. – М. К.) никогда не приходило в голову спросить себя, зачем Порфирий Владимирович, как только

встретит живого человека, так тотчас же начинает опутывать его целою сетью словесных обрывков, в которых ни за что уцепиться невозможно, но от которых делается невыносимо тяжело; теперь ей стало ясно, что Иудушка, в строгом смысле, не разговаривает, а «тиранит» (...). И вот она начала вслушиваться в его бесконечные словоизлияния и действительно только одно в них и поняла: что Иудушка пристаёт, досаждаёт, зудит».

«Вот барышня (Аннинька. – М. К.) говорила, будто он и сам не знает, зачем говорит, – рассуждала она сама с собою, – *нет, в нём злость действует!* Знает он, который человек против него защиты не имеет, – ну и вертит им, как ему любо!»

Иудушка – гений манипулирования людьми в целях их тотального порабощения своей воле, превращения в бескровных (недаром Стёпка-балбес, которому он обязан прозвищем «Иудушка», наделил его ещё одним – «кровопивушка») и бездушных марионеток, беспрекословно исполняющих любой его каприз. А так как люди не такой уж податливый материал (особенно по первости), инстинктивно защищают свою суверенность (пока могут), – манипулятору, чтобы добиться своего, приходится напрягать все силы, и это, естественно, его злит. Идеал Иудушки – обуздать все стихии, всякое проявление жизни, ибо стихия и «кодекс», жизнь и кодекс – вещи несовместные.

Александр Галич в одной из своих знаменитых песен («Закливание») рассказал нам об Иудушке-вертухае на пенсии, намечавшем спросонья мечту:

*Будто Чёрное море, под стражею,
По этапу пригнали в Инту!
И блаженной блаженного во Христе,
Раскурив сигаретку «Маяк»,
Он глядит, как ребяташки-вохровцы
Загоняют стихию в барак!
Ой, ты море, море, море Чёрное,
Ты теперь мне по закону поручённое!
А мы обучены, бля, этой химии:
Обращению со стихиями!..*

Порфирий Головлёв тоже знал толк в «этой химии» и тоже страдал от того, что не всё ей подвластно («Ой, ты море, море, море Чёрное – Не подследственное, жаль, не заключённое!»). Чем неподатливей стихия, тем она ненавистней. Так Иудушка возненавидел свою бывшую наложницу, вышедшую из его воли. Так ненавидел он и сына Петеньку, навязывавшего ему, из родственных видов, своё спасение от неминуемой гибели. Но и покорившихся он не может в глубине души (снаружи-то всё «ладно и плавно», «с лаской да с утешением», «благословясь да Богу помолясь») не ненавидеть, ибо знает, что и рабы иной раз восстают (как та же Евпраксеюшка). Самое лучшее, самое надёжное – смерть; только она приносит окончательное смирение и полную покорность.

В связи с этим думается, что и собственную смерть этот укротитель стихий принял не ропща: конечно, к тому времени он уже совсем разложился как личность. Но, с другой стороны, как последовательный мыслитель, он теоретически и себе должен был желать того же успокоения, что и своим ближним. Его конец до известной степени превосходит описанную у Кафки полудобровольную гибель в тесных «объятиях» экзекуционной машины одного из её создателей, обалдевшего перед чудом её совершенства (новелла «В исправительной колонии», 1914). И точно так же необъяснимо (с точки зрения здравого смысла) устремляются к своему бесславному и мучительному концу ретивые создатели модели ближневосточного мирного урегулирования («Осло»), модели, пренебрегающей природным своеволием всего живого, основанной на кодексах лицемерия и страха...

6

Так всё-таки – сознательно или бессознательно лицемерил, и лгал, и вязал свои петли Иудушка Головлёв? Оно, конечно, «самое лучшее – это, оставив в стороне вопрос о преимуществах лицемерия сознательного перед бессознательным или наоборот, запереться и от лицемеров, и от лгунов». Да где же от них запрётся? Кто, кроме взбунтовавшейся (после подлости Иудушки,

сплавившего в приют их младенца) Евпраксеюшки, сумел спрятаться, защититься от головлёвского тиранства? Никто!

В предыдущей главке говорилось преимущественно о мотивациях Иудушкиного зуденья. Но Щедрин прав, настаивая на том, что все эти «добродетели» тот впитал, так сказать, с молоком матери. Кто внимательно читал «Господ Головлёвых», припомнит сцены, в которых Арина Петровна выказывает себя истым... Иудушкой. Взять, к примеру, её письмо Порфирию Владимычу, которым заканчивается первая глава романа – «Семейный суд». Оно посвящено смерти Стёпки-балбеса.

«Ещё с вечера накануне был здоров совершенно, а наутро найден в постеле мёртвым – такова сей жизни скоротечность. (...)

Сие да послужит нам всем уроком: кто семейными узами небрежёт – всегда должен для себя такого конца ожидать. (...)

Жаль сына, но роптать не смею, и вам, дети мои, не советую. Ибо – кто может сие знать? – мы здесь ропщем, а его душа в горних увеселяется!»

Право, если не знать, кому принадлежат эти словесные выкрутасы над свежей могилой собственного детища, можно подумать, что это «облегчает душу» сам Иудушка.

Впрочем, дело не только в прямой наследственности. Лицемерие вообще в человеческой природе. Если Иудушка – гений лицемерия, это ещё не значит, что до него не было специалистов в этой области. Поэтому многое, что он делает, он действительно делает не по злему умыслу, а рефлекторно и спонтанно.

Так, убеждая Анниньку остаться в Головлёве, «он сам хорошенько не знал, точно ли ему нужно, чтоб Аннинька осталась (...), или совсем это не нужно, а просто блажь в голову на минуту забрела».

Или, во время болезни брата Павла, сведшей того в могилу, инстинктивно чувствуя вред для себя вмешательства Арины Петровны, Иудушка велел наущнице своей Улитке всеми мерами таковое устранять. «Это было одно из тех родственных злодейств, – читаем в авторской ремарке, – на которые Иудушка не то чтоб решался по зрелом размышлении, а как-то само собой проделывал, как самую обыкновенную затею».

Попутно отметим ещё одно обстоятельство. Даже патологиче-

ские лгуны порой высказывают то, что думают. (И лгуну ничто человеческое не чуждо.) Но вот беда: в устах такого человека и правда звучит ложью.

Вот Аннинька упрекает дядю в мелочном сквалыжничестве: ограбил киот в Погорелке, вынув из него образа святых!

«– Теперь киот-то весь словно в дырах...

– Что ж делать! И перед таким помолись! Богу ведь не киот, а молитва твоя нужна! Коли ты искренне приступаешь, так и перед плохонькими образами молитва твоя дойдёт».

И ведь прав, подлец! Но как подумаешь, что этой своей правотой прикрывает он грабёж среди бела дня...

А кстати, как у него обстоит с верой и молитвой? Стояние Иудушки на молитве описано в главе «Семейные итоги», той самой, где решается участь непутёвого Петеньки. Ах, как аппетитен и духовит абзац, посвящённый этому священнодействию! Да ещё и то следует учесть, что многочасовая молитва Порфирия Владимыча в *это* утро служит, помимо всего прочего, и оттяжке решительного разговора с сыном, которого тот и жаждет, и боится. В данном пункте злой умысел несомненен. Потолкуем, однако, о «прочем», то есть о самом молитвенном ритуале, принятом Иудушкой (независимо от сопутствующих конкретных обстоятельств).

«Он был набожен и каждый день охотно посвящал молитве несколько часов. Но он молился не потому, что любил Бога и надеялся посредством молитвы войти в общение с Ним, а потому, что боялся чёрта и надеялся, что Бог избавит его от лукавого».

Далее говорится, что этот человек, набожный на весьма специфический манер, «в особенности отлично изучил *технику* молитвенного стояния. (...) И глаза и нос его краснели и увлажнялись в *определённые минуты, на которые указывала ему молитвенная практика*».

Короче говоря, в молитве, как в капле воды, отражалась Иудушкина натура. Его набожность ничем не отличалась от его злобы ко всему живому, носившей, как мы помним, характер «почти отвлечённый». Как и все его жизненные проявления, она подчинялась одному из кодексов, созданных преданием лицемерия.

Вот только вопрос: вправду ли жизненными были все эти Иу-

душкины подёргиванья и подпрыгиванья? И соответственно: считать ли такие вполне человеческие качества, как склонность к праздномыслию (демагогии), лганью («во спасение» и из любви к искусству), лицемерие, порождением жизни в человеке? А если не жизни, то чего?

7

Когда умирала Арина Петровна, «Порфирий Владимирович стоял на коленях у постели матери и вопил:

– Маменька! друг мой! благословите!

Но Арина Петровна не слышала. Открытые глаза её тускло смотрели в пространство, словно она старалась что-то понять и не понимала.

Иудушка тоже не понимал. Он не понимал, что открывшаяся перед его глазами могила уносила *последнюю связь его с живым миром*, последнее живое существо, с которым он мог делить *прах, наполнявший его*. И что отныне этот прах, не находя истока, будет накапливаться в нём, пока окончательно не задушит его».

Итак, к злобе и лицемерию, в качестве атрибута Иудушкиной натуры, добавляется теперь и прах. В обычном словоупотреблении, прах – то, во что превращается человеческая плоть в результате её окончательного разложения. Но прах как нечто имманентное *живому* существу? Это, пожалуй, открытие Щедрина. Прах, замещающий в человеке душу живую. Прах – *исходный* материал, определяющий жизненное поведение человека; злокачественное перерождение всей его эмоционально-психической сферы, ведущее к постепенному отмиранию живых «клеток», чтобы в конце концов сожрать, поглотить всего человека.

Есть выражение «гроб с прахом». Кому бы пришло в голову назвать так живое существо, даже с самыми отталкивающими чертами? Щедрин аттестует своего героя: «наполненный прахом гроб!» И это отнюдь не в конце романа, а ближе к его середине (глава «Недозволенные семейные радости»). Следующая, предпоследняя глава называется «Выморочный». Речь в ней идёт о затянувшейся духовной агонии Иудушки, но мы понимаем, что

эта самая выморочность не свалилась на него с неба, не была, так сказать, справедливым возмездием за его гнусности, а свила гнездо в нём самом – в неразрывной связи со всеми прочими свойствами. В равной мере и они, прочие, являлись другими ипостасями выморочности, её инобытием.

Судьба Иудушки Головлёва – в этом смысле – манифестирует изначальную обречённость всех, вплоть до самых гениальных, попыток искажения человеческой сущности (стремления к свободе и способности любить ближнего) ради установления абсолютной власти над человеком, превращения его в раба, «наймита» (слово Щедрина), в «винтик» (слово... известно кого).

...Недавно довелось мне прочесть замечательную книгу Доры Штурман «Мёртвые хватают живых. Читая Ленина, Бухарина и Троцкого». В конце первой части – «Победа и крушение Ленина» – автор размышляет об итогах ленинской судьбы и, при всей своей антипатии к герою, старается проявить максимум объективности. Это, конечно, много лучше, чем – по-ленински! – обливать Ленина-мертвеца помоями, как это нынче принято в «лучших домах» Москвы и Санкт-Петербурга. Но мне хочется подойти к этому вопросу с несколько иной стороны.

Допустим, права Д. Штурман, полагая (весьма, впрочем, осторожно), что для Ленина – «в самом последнем и личном счёте – не утратили смысла исходные побуждения его молодости», что «он и в самом деле надеялся как-то, когда-то, в расплывчатом и неопределённом «далеко», осчастливить человечество...» (Именно в этом случае, по мысли исследовательницы, можно говорить о величайшем и непоправимом поражении Ленина – исторического деятеля.)

Мне кажется, однако, что даже и при этих условиях «истинный, глубокий, интимный стимул /своих/ действий, самых жестоких и нелепых» (Д. Штурман), не определил бы, будь он честен с самим собой, и сам премудрый Ильич.

Описывая «душевные» метания Иудушки, когда вышла на свет история его прелюбодеяния с Евпраксеюшкой, Щедрин не позабывает отметить: «В этих внутренних беседах с самим собою, как ни запутано было их содержание, замечалось даже *что-то похожее на пробуждение совести*». Но, зная своего

героя как облупленного, он тут же и выражает сомнения насчёт *результатов* этой глубокой внутренней работы. (Занятно, что Щедрин использует здесь ту же синтаксическую форму, что и Дора Штурман в концовке ленинской части. У неё: «Победил Ленин в непрестанной борьбе всей своей жизни или потерпел поражение?» У него: «Пойдёт ли Иудушка дальше по этому пути, или же пустомыслие и тут сослужит ему обычную службу и представит новую лазейку?»)

Всё дело в том, что Иудушка был «таким человеком, который на всё готов и на всё согласен». Таким же человеком был и Ленин, не говоря уже о его ближайшем преемнике. (Кстати, этим двоим удавалось – по крайней мере, в политике – то, что Щедрин называет «счастливым соединением роли прелюбодея с ролью постороннего наблюдателя результатов собственного прелюбодеяния». В этом они, безусловно, превзошли своего духовного отца.)

И не случайно «оба Ленина» (Сталин – ведь это Ленин «сегодня») кончили свои дни в таком же безумии и мраке, что и Порфирий Головлёв. «Лень как-то обуяла его, общая умственная и нравственная анемия. Так и тянуло его прочь от действительной жизни на мягкое ложе призраков, которые он мог перестанавливать с места на место, одни пропускать, другие выдвигать, – словом, распорядиться, как ему хочется». Именно таким, несмотря на прямо противоположную установку Михаила Шатрова, выглядит Ленин в его публицистической трагедии «Так победим!» (1981).

А что происходит с делом всей жизни этих ловцов человек, когда они покидают историческую сцену?

«А на барском дворе между тем шла ежедневная открытая гульба».

То, что ещё вчера казалось незыблемым порядком, шедевром стабильности, сегодня рушится и – с большей или меньшей скоростью, что зависит от конкретных обстоятельств места и времени, – приходит в полный упадок. На смену режиму тотального соподчинения, строгой иерархичности, гранитной монолитности («монолитной сплочённости вокруг...») приходит смута, неразбериха и «такая суматоха от наплыва афоризмов, что даже сон не может умиротворить её». И ничто больше не работает: ни афо-

ризмы, ни молитвы, ни демагогия, ни угрозы.

Исполняются пророчества. Прах, который был существом Иудушки Головлёва, душит всё, что близко к нему, – и его самого. Становится окончательно ясно, что «Головлёво – это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву».

Демагогия всесильна, потому что она... нет, не верна, а потому что в благоприятных (для демагога) обстоятельствах оплетает жертвы своей вязкой паутиной, заражает их своим гноем и прахом. Но власть, которую она обретает над умами, временна. Рано или поздно эта власть кончается. Ибо, как по совершенно другому поводу говорил Хемингуэй, «человека можно (в конечном счёте. – М. К.) уничтожить, но его нельзя победить». Этому учит нас и великий роман Щедрина. Да и сама жизнь. Давно сметены российские Иудушки, и распалась их империя зла и пустоутробия. Аналогичная участь ожидает нынешних еврейских «головлят», заполненных прахом своих пустоутробных афоризмов...

1995

СВЕТЛОЕ БУДУЩЕЕ ПАЛАТЫ № 6

(А. П. Чехов как зеркало русской неудачи)

Трудно предугадать, какие новые стороны творчества Чехова откроются людям грядущих поколений.

Г. Бердников. «А. П. Чехов. Идеи и творческие искания»

Странные вещи творились с Чеховым. То современная российская жизнь казалась ему каким-то монстром, и тогда он писал «Палату № 6». То...

«**Вершинин**. И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной...

Тузенбах. Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут вы-

сокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем столько страданий! (...) Страдания, которые наблюдаются теперь, – их так много! – говорят всё-таки об известном нравственном подъёме, которого уже достигло общество...»

Чехов не Вершинин и уж, конечно, не Тузенбах. Но всё-таки можно утверждать, что эти персонажи по-человечески ему ближе, чем, скажем, Солёный или Кулыгин. Впрочем, дело даже не в этом. *Обойдёмся без Чехова*. Здравый смысл и известная осведомлённость в фактах новейшей российской истории позволяют нам судить о высказываниях чеховских героев, минуя такой ориентир (иногда важный, порой сомнительный), как *точка зрения автора*.

Речи Вершинина не содержат положительной информации. Они расплывчаты и прекраснодушны. Перечитайте «Трёх сестёр» от начала до конца; уверяю вас, во всех вершининских философических монологах вы не встретите ни малейшей конкретики, кроме вот этого: «Если бы начинать жизнь сначала, то я не женился бы...» А вот вам его, так сказать, прогнозы: «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной». Само словечко «невообразимо» заведомо отводит всякие вопросы, касающиеся того, как именно представляет себе наш мечтатель прекрасную жизнь на земле.

Информации нет, но оценка есть. Налицо недовольство сущим, которое желательно изжить.

Обратимся к Тузенбаху. Его ответ Вершинину конкретен и точен, как военная сводка: пытки, казни, нашествия – вот что делает жизнь низкой и недостойной уважения. Отсутствие подобных прелестей, напротив, позволяет её считать высокой и достойной...

Пьеса «Три сестры» писалась в 1900 году. То есть до русско-японской войны, революции 1905 года и «столыпинской реакции». Следовательно, формально Тузенбах не погрешил против истины. Но, увы, только формально. Чехов опроверг Тузенбаха в тех же «Трёх сёстрах», на свой лад вышутив его искренний, но выпененный панегирик «нашей жизни». Сперва устами Солёного («Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать»), затем – Чебутыкина («Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди всё же низенькие. (...) Смотрите, какой

я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая...»).

Но главным опровержением была, конечно, повесть «Палата № 6», написанная Чеховым почти за десять лет до «Трёх сестёр».

Что такое чеховский доктор Рагин? Вариант Ионыча с более стойким, чем у того, интересом к «общественным вопросам» и всё тому же философствованию. (Последнее, надо сказать, вообще «пунктик» всех без исключения интеллектуальных героев позднего Чехова.) Впрочем, это ещё вовсе не означает, что Рагин по-человечески лучше Ионыча. Скорей наоборот. Оба они достаточно толстокожи, но от толстокожести Рагина – большой вред. При всей расположенности к несчастному Громову, Рагин, объективно говоря, помогает системе, бросившей Громова в палату № 6, добивать его. Замордованного узника «психушки» Рагин пытается убедить в том, что его участь не хуже любой другой. «Между тёплым, уютным кабинетом и этою палатой нет никакой разницы, – сказал Андрей Ефимыч. – Покой и довольство человека не вне его, а в нём самом». Мы ещё вернёмся к этому самонадеянному заявлению, но сначала о другом.

Есть такое понятие в психологии – *эмпатия*. Согласно одному из определений, эмпатия есть наша способность войти в шкуру другого человека и его глазами посмотреть на окружающий мир. Ясно, что доктор Рагин такой способности начисто лишён, и за это Чехов, обладающий эмпатией в высшей степени, так жестоко наказывает его в финале повести.

Вспомним пушкинское стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...», в котором выражено, по-моему, отношение здорового, нормального человека к проблеме сумасшествия. В отличие от Рагина, лирический герой Пушкина не ставит превыше всего пресловутую «способность мыслить и рассуждать». Напротив: «Не то, чтоб разумом моим Я дорожил; не то, чтоб с ним Расстаться был не рад...» Пушкин ясно видит диалектику явления. В самой по себе утрате разума не было бы ещё ничего страшного. Разум – то, что выделило человека из природы. Лишившись разума, он вернулся бы в лоно матери-природы, и это было бы прекрасно:

*Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в тёмный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных чудных грез,
И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса.*

(Ср. с рассказом Громова: «Когда я мечтаю, меня посещают призраки. (...) И кажется мне, что я гуляю по каким-то лесам, по берегу моря...»)

Страшное – в другом. Люди, общество не позволят собрату своему «пуститься в тёмный лес». И не потому, что они, подобно Рагину, считают, будто разум – всё, а свобода (внешняя) – ничто, но из соображений сугубо гуманных. (Рагин, конечно, занимается интеллектуальным разворотом, когда внушает своему собеседнику, что «всё зависит от случая. Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и всё».) Другое дело, что гуманность эта отвлечённая, заботящаяся о благе *всех*, а не *одного* и готовая этого одного принести в жертву, лишь бы поддержать общественное спокойствие и порядок. «...Сойди с ума (...), Как раз тебя запрут», – Пушкин не нападает на укоренившийся порядок вещей, он *знает* о нём и именно поэтому не желает ни себе, ни другим «выйти из круга». Здесь тоже не пахнет эмпатией, потому что страшиться слышать по ночам «крик товарищей моих, Да брань зрителей ночных, Да визг, да звон оков» можно и вчуже, не входя в шкуру другого. Но здесь подлинное, а не мнимое (как у Рагина) примирение с действительностью, концепция, опирающаяся на факты жизни, а не на чистое умозрение. Сказать «я боюсь» часто требует большей смелости, чем гордое «ничего не боюсь». И прав Громов, сердито обрывающий разглагольствования Рагина своим: «Страдание презираете, а небось, прищеми вам дверью палец, так заорёте во всё горло!»

Рагин не скрывает от Громова, что он наслаждается общением с ним. Вот это уже криминал! Быть до такой степени эгоистом, чтобы восторгаться чужими *стонами*, видеть оригинальность и «склонность к обобщениям» там, где мука и кровоточащая рана, – равносильно пиру во время чумы, пляске на костях. Может быть, этому мотиву в первую голову обязана чеховская повесть своим громадным удручающим воздействием на читателей. И когда Лесков написал, что «в "Палате № 6" в миниатюре изображены общие наши порядки и характеры», то, скорей всего, он имел в виду характер Рагина и порядок, зиждущийся не только на таких откровенно пошлых людях, как почтмейстер Михаил Аверьяныч, и тупых держимордах, как сторож Никита, но и на Рагиных...

Стало быть, вот что такое Россия! Это место, где порядочные люди *обречены* сидеть взаперти (например, в палате № 6; но есть ещё и тюрьмы, и каторга, где тоже, надо думать, немало таких Громовых), страдать от жестокого обращения «смотрителей ночных», да ещё и выслушивать всякий учёный вздор от людей, которые *признают* страдание, покуда оно *чужое*. (Если бы доктор Рагин был способен хоть на каплю сочувствия ближнему, он, по меньшей мере, перестал бы «кротко улыбаться», «смеяться от удовольствия» и «потирать руки», что он делает постоянно при встречах с Громовым.) Но если Россия – это палата № 6 (а это утверждает всё тот же Лесков, в знании которым России сомневаться не приходится), то откуда же черпают персонажи Чехова свою веру в «светлое будущее»?

Рагин превратил веру в оправдание собственной нечестности. И, надо отдать ему должное, сам это отлично осознаёт. А Громов? «Таким господам, как вы и ваш помощник Никита, нет никакого дела до будущего», – бичует он Рагина, и правота его не вызывает ни малейших сомнений. Но – «но можете быть уверены, милостивый государь, настанут лучшие времена! Пусть я выражаюсь пошло, смейтесь, но воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и – на нашей улице будет праздник!» Да откуда, спрашивается, он возьмётся? С неба, что ли, свалится? «...Я глубоко верю, что если нет бессмертия, то его рано или поздно изобретёт великий человеческий ум», – продолжает прорицать

увлѣкшийся пациент палаты № 6, хотя спроси его, согласился бы он на бессмертие в своём теперешнем положении, вряд ли он ответил бы утвердительно. Скептик Рагин, легко, впрочем, принимающий тезис о торжестве правды в каком-то туманном будущем (славны бубны за горами), в ответ на громовское «верую» по своему обыкновению «улыбается от удовольствия». По его мнению, «с такой верой можно жить припеваючи даже замуравленному в стене», но нам-то понятно, что эта воспалѣнная вера есть не что иное как соломинка, за которую хватается утопающий.

Вернёмся к «Трёх сестрам». Мы помним, что Тузенбах не только не презирал страдания, но даже возводил их в некий культ. Нравственный уровень, достигнутый обществом, он ставил в прямую зависимость от «количества страданий» – разумеется, не всяких, не тех, которые вызываются пытками и казнями (у самих пытаемых и казнимых), а тех, количество и интенсивность которых нисколько не уменьшается и в самые благополучные периоды жизни общества. Что же это за страдания? «В полной и здоровой натуре тяжело лежат на сердце судьбы родины», – утверждал Белинский. «Страдания и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца», – вторил ему Достоевский. И, наконец, сам Чехов (устаами Громова): «Чем выше /организм/, тем он восприимчивее и энергичнее реагирует на действительность».

Что отсюда следует? Что действительно светлым можно считать такое состояние общества (разумеется, будущего, ибо ни о каком прошлом обществе этого не скажешь), при котором растёт число людей, способных страдать чужими страданиями (и радоваться чужими радостями – почему бы нет?), то есть со-страдать, то есть обладать эмпатией. Я мог бы продолжить эту мысль в том направлении, что, собственно, вся премудрость заключена в пяти словах, сказанных давным-давно: «Живи и жить давай другим». Ведь давать жить другим означает умение понять, что другие не ниже тебя, имеют те же права, что и ты, в том числе право на твоё уважение к их личностям и их убеждениям. (Каковы бы они ни были; исключение составляет лишь одно, выражаемое глаголом «дави».) Я – за такой свет, а всякий другой для меня – тьма.

Выше я писал, что Чехов опроверг Тузенбаха в том пункте,

что, быть может (как полагал Тузенбах), современную им жизнь назовут высокой. Опроверг, ибо «нет пыток, нет казней, нашествий», – это лишь краткий миг истории (да и то ещё – так ли оно было?), вообще-то изобиловавшей всякими злодействами и умерщвлениями плоти (недобровольными). Но Тузенбах не остановился на перечислении того, что «нет», он добавил: «Но вместе с тем, сколько страданий!» И тут, мне кажется, Чехов не стал бы с ним спорить. Чехов, думаю, согласился бы, что при прочих равных условиях рост сострадательности в обществе способствует его нравственному подъёму, и предпочёл бы, может быть, такой рост всякому иному (например, росту материального благосостояния). Но тогда снова возникает вопрос: мог ли Чехов серьёзно верить (именно верить, а не желать) в светлое будущее общества, которое он рембрандтовскими красками изобразил в «Палате № 6»? По-моему, нет. По-моему, он боялся, что светлое будущее вряд ли окажется возможным для России.

«Палата № 6» заканчивается информативно-повествовательно: как провёл свой последний день на земле избитый Никитой доктор Рагин, как он умер и как его похоронили. Но главе XIX-й, которая, по сути, является эпилогом повести, предшествует та, где описан вечер в палате № 6, недавно пополнившейся ещё одним постояльцем. Только что подавлен бунт Громова и Рагина, ставших теперь товарищами по несчастью, – подавлен руками и коленями Никиты.

«Громко вскрикнул Иван Дмитрич. Должно быть, и его били.

Затем всё стихло. (...) Было страшно. Андрей Ефимыч лёг и притаил дыхание; он с ужасом ждал, что его ударят ещё раз. (...) И вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди (...). Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят».

Чехов прекрасно, может быть, лучше, чем кто бы то ни было из его современников, понимал, что коль скоро даже просвещённые люди в его время *не знают и не хотят знать*, что чувствуют

другие, то со светлым будущим дело плохо. Да, конечно, просвещённый человек испытывает иногда муки совести, но почему-то по большей части слишком поздно и чаще всего лишь когда ему прищемят дверью палец. Но вина просвещённого человека даже больше: подчас ему удаётся приручить свою совесть до такой степени, что она позволяет ему внушать болящим, будто боль им только снится. Помните рагинское: «Покой и довольство человека не вне его, а в нём самом»? Следовательно, боль можно полагать чем-то внешним и, так сказать, несуществующим. И только расшибив собственный лоб и через это поняв, что боль таки есть существование, а не сон, просвещённый человек вдруг узнаёт, что и совесть, пробудившаяся от долгой спячки, становится несговорчивой и грубой...

Иван Иванович Чимша-Гималайский, рассказчик «Крыжовника» (1898), несомненно, выражает чеховскую мысль (а впрочем, это, повторяю, не важно; важно, что мысль здравая), когда «много довольных, счастливых людей» называет «подавляющей силой». «Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днём едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами». Понятно, что и первые (те, что ходят на рынок за провизией, и т. п.) тоже могут страдать, да и вообще Иван Иванович не вполне справедлив к ним в своём горьком сарказме. Тут важно другое: что *мы*, то есть «благородные», не видим и не слышим чужих страданий. «И такой порядок, очевидно, нужен, – продолжает Иван Иванович, – очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут своё бремя молча». (Впрочем, на примере Рагина из «Палаты № 6» мы уже убедились, что можно хорошо себя чувствовать и тогда, когда вопли несчастного предназначены для твоих ушей.) И вот какой безнадежно утопический рецепт прописывает человечеству ветеринарный врач Чимша-Гималайский: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясётся беда – бо-

лезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других». Не о Рагине ли это сказано?

...Я знал одну женщину, которая во второй половине 40-х–начале 50-х годов XX века не желала и слышать, будто в Советском Союзе, где мы все тогда жили, преследуют евреев как *евреев*. Всегда, уверяла она, есть конкретная причина преследования того или иного человека. И только когда её самоё выгнали с работы *ни за что* (на счёт себя-то она это точно знала), тогда она поняла. Не знаю, приходило ли ей в голову, что и её случай может показаться кому-то ровно ничего не доказывающим. Но если она и столкнулась с чем-то подобным, она не вправе была пожаловаться на чужую слепоту и глухоту. Увы, «кто-нибудь с молоточком» не стоял за её дверью и не напоминал ей, «что есть несчастные». А главное, кого в наше время удивишь несчастьями: как писал современный поэт, «мы все привыкли к страшному, на сковородках жариться. У нас не надо спрашивать ни доброты, ни жалости...» (Борис Чичибабин, 1961).

Как-то так вышло с Россией, что её будущим (по отношению ко времени Чехова) стала в буквальном смысле палата № 6. Нет, сперва, пожалуй, в ней воцарились пытки и казни, отсутствие которых в те времена с удовлетворением констатировал Тузенбах. Потом случилось нашествие. Потом, вопреки ожиданиям, пытки и казни усилились. А потом, наконец, явилась и палата № 6.

«Если бы чеховским интеллигентам, всё гадавшим, что будет через двадцать-тридцать-сорок лет, ответили бы, что через сорок лет на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом, опускать человека в ванну с кислотами, голого и привязанного пытаться муравьями, клопами, загонять раскалённый на примусе шомпол в анальное отверстие («секретное тавро»), медленно раздавливать сапогами половые части, а в виде самого лёгкого – пытаться по неделе бессонницей, жаждой и избивать в кровавое мясо, – ни одна бы чеховская пьеса не дошла бы до конца, все герои пошли бы в сумасшедший дом».

Когда писались эти строки, их автор (Солженицын) ещё, вероятно, не знал – а может быть, просто эта мера ещё не применялась карательными органами *общенародного государства разви-*

того социализма, – что и сумасшедший дом можно превратить в один из видов пытки и казни. Через короткое время он об этом узнал, и тогда его перо сменило насмешливость на негодование. «Именно отзывчивость его на несправедливость, на глупость оказалась болезненным отклонением: "плохая адаптация к социальной среде"!» – сказано о человеке, которого врачи, сопровождаемые милиционерами, объявили помешанным и увезли в сумасшедший дом. Жорес Медведев, ставший одной из жертв советской карательной психиатрии, – по своей профессии собрат Андрея Рагина, но только по профессии. По призванию же он был как раз тем самым человеком с молоточком, о каком мечтал ещё один чеховский доктор – Иван Чимша-Гималайский.

Круг замкнулся. Палата № 6 оказалась более универсальным заведением, чем предполагал её «изобретатель». Ещё раз вспомним отзыв Лескова: «Чехов сам не думал того, что написал (он мне говорил это), а между тем это так. Палата его – это Русь!» Ещё добавим: создавая образ палаты № 6, Чехов замышлял его как некий зловещий символ и как призыв к людям отверзнуть свои глаза и уши (что-то вроде «Есть ещё время, братья!» в финале креймеровского фильма «На последнем берегу»); Лесков же, толкуя этот образ расширительно, тоже, конечно, ни сном, ни духом не предполагал, что в России когда-нибудь дойдут до того, чтобы *намеренно* сажать в сумасшедшие дома *здоровых* людей – с целью их духовного убийства. А вышло так, что литературный образ – фикция, тень тени! – шагнул в реальную жизнь. Оправдались *худшие* опасения *лучших* людей России. Все мы многие годы оставались потенциальными узниками палаты № 6. Она была нашим «светлым» настоящим.

1985

2. СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

ВОПРОКИ ВРЕМЕНИ

(О нонконформистской драматургии советских лет)

*Вы, шагающий по дороге истории
государственный муж и строитель жизни,
посмотрите поглубже на труп
Подсекальникова. (...) И тогда он
посмотрит и спросит нас: «Что же он
означает, сей труп Подсекальникова?» И
мы скажем ему: «Это наша рецензия на
вашу работу».*

Н.Эрдман. «Самоубийца», 1928

*Конфликт советский: лучшее с хорошим –
бумажными мечами шурх да шурх.
А если в пьесе появлялись рожки,
то наставал черёд карандашу
гулять по пьесе, чёркая и правя,
но и у этих шустрых черкачей
затмения случались, когда пламя
костров они за язычки свечей,
бывало, принимали. Вот тогда-то
и становились достояньем сцен
доподлинные храбрые солдаты,
подонкам не прощавшие измен.
В тех пьесах жизнь текла сама собою,
а не по предписаньям черкачей.
Оружие нешуточное к бою
взамен бумажных чистилось мечей...*

Автор, 2004

ВСТУПЛЕНИЕ

Сакраментальный вопрос: советская литература – реальность или блеф? Что речь идёт о литературе, а не о подделках под неё, понятно без дальнейших пояснений. А вот – советская?

Советская литература – это не просто тексты, написанные в период существования советской власти. Это литература, которая была бы немыслима в иное время и в ином месте. Подлинный драматизм – а случилось, и трагизм – великих произведений *этой* литературы во многом, если не целиком, обуславливался реальным кошмаром подсоветского существования. Занятно поразмышлять на такую тему: какие бы творения вышли из-под пера, допустим, Ахматовой или Замятина (примеры можно умножить), сочинителей, уже забивших свои колышки в литературе до наступления настоящего, а не календарного XX века? Какие бы вышли, сказать трудно. Но можно ли себе представить, вне декораций 20–50-х годов того века, «Мы», «Реквием» и «Поэму без героя»? Ответ предопределён.

А если взять писателей, революцией мобилизованных и призванных? (Что касается самого Маяковского, то он как раз входит в первую группу; только в противоположность упомянутым Ахматовой и Замятину – и не только им – он в советские годы раздвоился, причём одной из ипостасей стало прислуживание большевистскому режиму.) Такие художники-исполины, как Бабель и Платонов в прозе, как Заболоцкий и Пастернак в поэзии, являются никем иным, как советскими, и, чтобы это доказать, не придётся опираться на их собственные однозначные высказывания на сей счёт. Не только «Конармия», но и часть «Одесских рассказов» («Фроим Грач», например) Бабеля, «Котлован», «Чевенгур» и «Ювенильное море» Платонова, «Столбцы» и ряд поздних стихотворений Заболоцкого, не говоря уже о революционных поэмах и многих лирических опусах Пастернака (вроде «На ранних поездах»), суть столько же порождения талантов их создателей, сколько и времени своего создания.

Если же говорить о драматургии, то, будучи родом творчества, рассчитанным не столько на чтение, сколько на сценическое воплощение, что ведёт к значительному расширению аудитории, она, драматургия, в сравнительно большей, чем другие роды литературы, степени зависит от доброй (ещё лучше – от недоброй) воли разных инстанций, стоящих между драматургом и публикой. Поэтому, при прочих равных условиях, хорошей пьесе труднее, чем роману или поэме, пробиться к своему читателю и осо-

бенно зрителю. Так или иначе, подлинно великой драматургии в советское время не возникло, хотя на закате этой эпохи появились два великих драматурга. Я назову их имена чуть ниже, а сперва пройду по неторным тропкам большой советской драматургии, начиная с 20-х годов минувшего столетия. 20-е годы – это, прежде всего, Булгаков и Эрдман. Первый написал немало пьес, среди которых и растиражированные «Дни Турбиных», и феерический «Бег», и горькая «Кабала святош», и уморительный «Иван Васильевич»; но театр Булгакова я миную: потому, во-первых, что о нём написаны горы исследований, и потому, во-вторых, что, на мой (не только на мой) взгляд, булгаковские пьесы по своему художественному уровню уступают его же прозаическим сочинениям. Особенно заметно это проявляется при сопоставлении «Дней Турбиных» с ранее написанной «Белой гвардией».

Николай Эрдман (1900-1977), как мне кажется, ещё слабее Булгакова-драматурга. Обе его пьесы – «Мандат» (1924) и «Самоубийца» (1928) – ярки, зрелищны (впрочем, сам я их на сцене не видел); в них есть перчинка («скоморошина», если употребить сочный ахматовский термин; помните: «За такую скоморошину, Откровенно говоря, Мне свинцовую горошину Ждать бы от секретаря?»), за что автор и был примерно наказан. Но Эрдману, как и многим советским сатирикам – от Маяковского-драматурга до авторов знаменитой дилогии об Остапе Бендере, – присуща и некая бессердечность. Сатирики дореволюционной эпохи (Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин) тоже не отличались особой мягкостью, но посмотрите, в кого они, как правило, целили, и сравните это с мишенями того же Эрдмана. В «Мандате» высмеиваются так называемые «обыватели», но и тени вопроса не возникает по поводу стремления обличаемых героев примазаться к партийной кормушке и обзавестись тем самым мандатом. Так ведь профессор Преображенский из булгаковского «Собачьего сердца» не чета идиоту Гулячкину («Мандат»), а туда же – за мандатом! Иначе, видать, в обществе всеобщего равенства просто не выжить.

Всё же, справедливости ради, процитирую некоторые наиболее «благоуханные» (пахнущие той самой скоморошиной) пассажи из обеих пьес.

«Мандат», диалог Гулячкина с матерью из первого действия:

«Надежда Петровна. Как же теперь честному человеку на свете жить?

Павел Сергеевич. Лавировать, маменька, надобно, лавировать. Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу.

Надежда Петровна. Тёмное дело, Павлуша, разве её увидишь».

Тут по смыслу положено смеяться над маменькой и сыночком, и я не сомневаюсь, что зрители-современники смеялись «правильно». Но какой же тут, в сущности, смех! Тут вопрос экзистенциальный!

Ещё один диалог – Надежды Петровны с Тамарой Леопольдовной Вишневецкой (тоже из первого действия):

«Надежда Петровна. Да когда же это старое время настанет?

Тамара Леопольдовна. Мой супруг мне сегодня утром сказал: «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли Советская власть?» «Нет, говорю, кажется, ещё держится». «Ну что ж, говорит, Тамарочка, опусти занавесочку, посмотрим, завтра как».

Надежда Петровна. И когда же это завтра настанет?

Тамара Леопольдовна. Терпение, Надежда Петровна, терпение».

Этот пародийный текст сегодня читается на полном серьёзе. Боюсь, у обеих дам не достало терпения дождаться конца советской власти. Думается, лета их были немалые – вряд ли они дотянули до 90-х.

Всё-таки главный идейный посыл пьесы – быть может, помимо воли автора – содержится во вполне бытовой реплике сестры Гулячкина Варвары, которую любящий братец обвинил в том, что она «рожи выстраивает». Отпасовка Варвары: «Это вовсе не рожа, Павлушенька, а улыбка». Вот и вся пьеса – не столько «рожа», сколько улыбка. Хотя и эта рожа сделала своё дело – поселила в высоких сферах недоверие к драматургу.

В «Самоубийце» же встречаем убийственный по своей социологической точности анализ тенденций развития социализма, опять-таки невольно (так мне кажется) раздраконивший оный общественный порядок, а не тот, подлежащий осмеянию слой,

который в этот анализ пускается. Егорушка прогнозирует, что при наступившем социализме не только вина не будет (а потому нынче не стоит к нему приохочиваться), но и дам, за коих предлагает ему выпить Маргарита Ивановна. В ответ на возмущённую реплику ещё одного участника беседы: «Ерунда-с! Человеку без дамочки не прожить!» – Егорушка провозглашает: «Между прочим, при социализме и человека не будет». Тут бы «зафигачить» немую сцену а ля финал «Ревизора». Но у Эрдмана до финала ещё далеко. Следует вопрос: «А что же будет?» Ответ Егорушки подписывает приговор его создателю: «Массы, массы и массы. Огромная масса масс». Как говорится, дальше ехать некуда. Впрочем, драматург вскоре поедет – не по своей, разумеется, воле – в матушку Сибирь... (См. также первый эпиграф к данным заметкам.)

Все последующие пьесы, которые я хочу рассмотреть, выйдут за пределы данного вступления. Каждой пьесе посвящается отдельный раздел. Предварительно замечу ещё, что беру по одной пьесе каждого из представляемых драматургов, чьи имена, с указанием дат рождения и смерти, здесь и перечислю:

1. Юрий Олеша (1889-1960).
2. Евгений Шварц (1896-1958).
3. Александр Солженицын (род.1918).
4. Виктор Розов (1913-2004).
5. Александр Володин (1919-2001).
6. Вера Панова (1905-1973).
7. Александр Вампилов (1937-1972).
8. Людмила Петрушевская (род.1938).
9. Людмила Разумовская (род.1946).
10. Венедикт Ерофеев (1938-1990).

Что касается пьесы В.Ерофеева, то она, безусловно, заслуживает специального рассмотрения, хотя и написана уже на исходе существования большевистского режима и самого СССР. Весь её материал и пафос – беспощадное обвинение советской власти, и – по аналогии с названием пьесы Ю. Олеша – её можно было бы озаглавить «Добавление к списку преступлений» (имея в виду, что в «Списке благодеяний» речь идёт, в основном, именно о преступлениях власти). Я уже писал о «Вальпургиевой ночи», но

считаю, что для полноты картины имеет смысл перепечатать здесь мою старую (1992) статью. Все остальные тексты, за исключением ещё приложения к очерку о Володине, печатаются впервые.

ЮРИЙ ОЛЕША. «СПИСОК БЛАГОДЕЯНИЙ»

Странный человек был Юрий Карлович Олеша. Ему никак не удалось сочетать законным браком собственную молодость с «молодостью мира» – коммунизмом, всегда жившее в нём ощущение собственной творческой состоятельности – с социальным заказом советской эпохи, последовательно отвергавшим «мелкие» чувства и «формализм» (в устах советских критиков и коммунистического начальства это понятие всегда толковалось расширительно; формализм был почти синонимичен социальной чуждости) и, как правило, сводившимся к призыву воспевать достижения социализма.

И писателем Олеша был странным. Если говорить о его попытках как-то примириться в своём творчестве с социализмом, с «нашим прекрасным новым миром» (а не то что его воспевать), то попытки эти укладывались в довольно простую схему: сперва спонтанным потоком шла «чернуха» (или, что то же, «очернительство»), затем, словно автор вдруг спохватывался, всуперечь этому потоку запускалась тонкая струйка приятя, каковая странным образом всё вздувалась и вздувалась и в конце концов совершенно погашала ту, первичную, волну. (Именно это дало основание Аркадию Белинкову назвать свою книгу об Олеше «Сдача и гибель советского интеллигента».) Так написана «Зависть» (1927). Так построена речь на Первом съезде писателей (1934). И точно так же скомпонована главная пьеса Олеша – «Список благодеев» (1931). А вместе с «лейтмотивной» композицией кочуют из текста в текст и сами лейтмотивы, сигнализируя колебательное отношение автора к современному материалу, лёгшему в основу его творчества 20–30-х годов. (Позднее он, как известно, надолго замолчал. Лишь писал – в стол – свой великолепный дневник, который, разумеется, с купюрами, был из-

дан только после смерти писателя под ставшим знаменитым названием «Ни дня без строчки».)

Ниже я подробно разберу «Список благодеяний», привлекая всюду, где это покажется мне уместным, сходные пассажи из «Зависти» и речи на съезде писателей.

Прежде всего, отрину концовку пьесы, её, так сказать, «чистое небо». Главная героиня, советская драматическая актриса Лёля Гончарова гибнет в Париже чуть ли не на баррикадах, выкрикивая те самые демагогические лозунги, которые раньше мешали ей жить и творить. «Я видела глобус в руках пастуха. (...) Я видела знание в глазах пролетария», – поскольку до этой сцены Лёля стихами не изъяснялась, можно предположить, что у неё помутился рассудок; или другая, более достоверная версия: автор потерял над собой контроль, вылезая из кожи вон, чтобы заставить героиню под занавес «исправиться».

И Иван Кавалеров в финале «Зависти» признаёт свои «ошибки». И Юрий Олеша в речи на съезде – свои: он пообещал впредь писать так, «чтобы доказать, что новое социалистическое отношение к миру есть в чистейшем смысле человеческое отношение. Таково возвращение молодости». Но кажется, что это не возвращение молодости, а приближение творческой смерти. Как сказано у Цветаевой: «И первый ком о крышку гроба грянет, – И наконец-то будет разрешён Себялюбивый одинокий сон».

Обратимся к началу пьесы. Поскольку она мало издавалась и ещё меньше шла на сцене (как я понимаю, впервые пьеса издана московским издательством «Федерация» в 1931 году тиражом три тысячи экземпляров; кроме того, в том же году она поставлена в театре Мейерхольда – этот факт я почерпнул из Большой советской энциклопедии; вот только там не указывается, сколько она выдержала представлений), стоит напомнить основной конфликт и развитие действия в этом *списке отнюдь не только благодеяний*.

Лёля Гончарова едет (в первых двух сценах – собирается) на гастроли в Париж. В сцене второй – «Тайна» – она признаётся своей подруге, что у неё есть особая тетрадка, состоящая из двух половин: в первой половине – список преступлений революции (понятно, какой), во второй – список её же благодеяний. Лёля со-

ветуется с подругой, спрятать ли тетрадку на время поездки, или взять с собой в Париж. В итоге всё-таки берёт.

Что же составляет первую половину тетрадки? Лёля подчёркивает, что это не «грубые жалобы на отсутствие продуктов. Я говорю о преступлениях (советской власти. – М. К.) против личности». Главнейшее преступление: она, талантливая артистка, чей талант признан, «не имеет права чувствовать себя лучше всех». Может быть, это не очень удачно сформулировано, но ясно, что речь идёт о праве чувствовать себя единицей, а не нулём, общественной ценностью, а не шутихой при царствующем партийном доме. Объясняя, почему она не умеет «устроиться по-человечески» в стране Советов, Лёля приводит яркую аналогию. Как-то она увидела в теплице цветы жасмина, и ей пришло в голову, что *этот* жасмин – «не вещь, а идея... Потому что это жасмин нового мира. Чей он? Мой? Не знаю. Нет частной собственности. (...) Ощущение запаха и цвета жасмина становится неполноценным... он превращается в блуждающее понятие, потому что разрушился ряд привычных ассоциаций...» Итак, ликвидация частной собственности, осуществлённая революцией и возглашаемая со всех трибун как её величайшее благодеяние, обесцветила и лишила запаха (то есть отобрала индивидуальное лицо) даже детей природы – цветы.

Ещё раньше (в первой сцене – «Прологе») Лёля, выступая на диспуте после спектакля «Гамлет», где она играла самого принца датского, с возмущением и болью утверждает, что советским зрителям, по всей вероятности, эту шекспировскую трагедию впредь показывать не будут, и что им (а значит, и ей самой) не удастся посмотреть знаменитые зарубежные кинофильмы. Насчёт конкретных невозможностей Лёля порой ошибается, но тенденцию она почувствовала точно.

И ещё она поняла, что не должна играть в современных советских пьесах, ибо те «схематичны, лживы, лишены фантазии, прямолинейны». Несомненно, что тут Лёле суфлирует её создатель.

В речи на съезде Олеша – «от себя» – выразил ту же мысль в смягчённой редакции: дескать, он не может описывать рабочих, так как индустриальная тема не идёт от его кровеносной системы, от его дыхания. «Я не был в этой теме настоящим художником. Я бы лгал, выдумывал...»

А в «Зависти» есть пассажи, предвосхищающие «индивидуалистские» размышления Лёли. «У нас нет пути для индивидуального достижения успеха, – утверждает Кавалеров. – В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами. Одарённый человек либо должен потускнеть, либо решиться на то, чтобы с большим скандалом поднять шлагбаум». В этом, собственно, и состоит основной пафос «Списка благодетелей»: движимая желанием «поднять шлагбаум», Лёля Гончарова решается на большой скандал. (Правда, когда доходит до дела, решимость её постепенно сходит на нет.)

А вот ещё одна прямая перекличка пьесы с повестью. Как Кавалеров «вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела», так и Лёля жалуется подруге на то, что ощущает себя «человеком старого мира», который, правда, «спорит сам с собой». Те же ламентации слышим из её уст в сцене третьей – «Приглашение на бал», – действие которой происходит уже в Париже: «Мыслью я воспринимала полностью понятие коммунизма. Мозгом я верила в то, что торжество пролетариата естественно и закономерно. Но ощущение моё было против. Я была разорвана пополам. Я бежала сюда (в Париж. – М. К.) от этой двойной жизни, и если бы не бежала, то сошла бы с ума». (И уже после «Списка благодетелей», в речи на съезде писателей, Олеша мечется между защитой Кавалерова и предательством собственного альтерэго.)

Однако вернёмся к сюжету пьесы. Лёля в Париже. Вокруг неё клубятся два роя «доброжелателей»: русские эмигранты и советские... не то командированные хозяйственники, не то чекисты (а может, и то и другое вместе). Идёт борьба за Лёлю. Федотов, который, как он сам аттестуется, «по тракторным делам», вполне профессионально (не в качестве тракторного специалиста, а как опытный вербовщик) старается отвратить Гончарову от парижских соблазнов. Его антипод, коварный Татаров, напротив, всячески обольщает Лёлю. Когда в сцене третьей они встречаются, и Федотов спрашивает Татарова, зачем он пришёл, тот с располагающей откровенностью объясняет: «Борьба за душу. Ангел вы. Я, конечно, диавол. А госпожа Гончарова – праведница». Вот и надо вынудить праведницу согрешить. В следующей сцене –

«Серебряное платье» – происходит грехопадение Лёли, соблазненной тем самым балом и тем самым платьем. Провидец Татаров празднует свой успех... априори. Помните, у Маяковского: «У советских собственная гордость» («Бродвей», 1925)? Так вот, Татаров знает ей цену: «Этой гордости хватит на неделю. Видали мы многих праведников из советского рая, которые, подышав запахами Парижа, отказались навсегда от своей веры». Снова вспоминается Владимир Владимирович (не Путин, а Маяковский): «Я хотел бы жить и умереть в Париже, если б не было такой земли – Москва» («Прощанье», 1925).

Татаров вообще хорошо осведомлён о происходящем в СССР. (Ещё бы: у него ведь прекрасный источник информации – советский писатель Юрий Олеша, мечущийся, как и его героиня, между двумя мирами: идиллическим – так ему запомнилось – прошлым и бурным настоящим.) Он знает, что там «искусство низведено до агитации за разведение свиней, за рытьё силосных ям...» Знает, «что в России – рабство. Мир говорит об этом. Но что слышит мир! Он слышит жалобы лесорубов, мычание рабов, которые не могут ни мыслить, ни кричать». Знает, «что в России уничтожают интеллигенцию (...), что большевики расстреливают лучших людей России». Право, это уже почти «Архипелаг ГУЛАГ»! (Значит, в 31-м такое ещё можно было опубликовать и ставить на сцене. Гм-гм...) А лесорубы – это, случаем, не «ударники» лесоповала?

В диалогах с Татаровым Лёля защищает свою страну-подростка. Но как! «Расстреливают тех, кто мешает строить государство». Жаль, что Лёлин собеседник не догадывается задать ей вопрос: а кто мешает? С Федотовым же, «своим», она откровенней: «Я уже три недели отдыхаю от мыслей о революции...» Должно быть, они очень её утомляют, чтобы не сказать – мучают. Федотов внушает Лёле: «О чём же вы теперь думаете, если не думаете о революции? Можно думать либо о революции, либо о контрреволюции. Других мыслей сейчас не бывает». Узнаёте? Кто не с нами, тот против нас! Но Лёлю не так-то легко сбить с толку. «Я артистка, – заявляет она, – и сущностью моей должна быть человечность».

«Нет человечности», – возражает Федотов. И слышит в ответ

замечательную филиппику: «Скучно. Вы хотите сказать, что нет человека вообще, а есть представитель класса? Скучно. Слышала. Думала. Продумала. Неправда это».

Стоп! Что-то слышится родное. У Эрдмана, в «Самоубийце»: «Между прочим, при социализме и человека не будет». Да и сам Олеша уже отражал эту ситуацию: Андрей Бабичев, «хороший сын века» (в противоположность приюченному им Кавалерову) размышляет: «Я знаю: масса, а не семья примет мой последний вздох». Хорошо это или дурно? Мысленно он разясняет Володе Макарову (а заодно и самому себе): «Революция была... ну как? Конечно, очень жестокая. Хо! Но ради чего она злобствовала (! – М. К.)? Была она великодушна, верно? Добра была – для всего циферблата... Верно? Надо обижаться не в промежутке двух делений, а во всём круге циферблата... Тогда нет разницы между жестокостью и великодушием». (Невольно вспоминаются строки Бориса Слуцкого из его позднего стихотворения «Царевич»: «Революция – ты Большая. Ты для маленьких – нехороша».)

В старые пьесы нередко вводился персонаж, которого принято называть резонёром. В «Списке благодетелей» роль резонёров выполняют Федотов и Татаров. Впрочем, первый – резонёр на советский лад; к нему больше подходит аттестация «демагог». Продолжая спор с Лёлей в сцене третьей, он тему личного благополучия (так он сам её определяет; Лёля же использует иную терминологию: «Тема одинокой человеческой судьбы. Тема Чаплина») обзывает кулаческой. Не менее демагогичны его рассуждения о «нашем Союзе» и «буржуазной Европе». Первый он называет «самым лучшим миром», среду трудящихся – «самой умной, самой передовой, единственно мыслящей» (особенно трогательно последнее). А что такое современная Европа? «Это развалившийся храм (...), лагерь лавочников, кулаков (опять? – М. К.), мелких собственников...» Всё сие говорится, дабы переубедить Лёлю, которая непосредственно перед красочными описаниями Федотова объявила ему о своём нежелании возвращаться в «самый лучший мир». Однако мы уже знаем, что героиня постоянно колеблется в своих притяжениях и отталкиваниях. С тем, что она в Москве клялась вернуться из Парижа, считаться не будем. Но и в самом Париже с течением времени

Лёля постепенно (я уже говорил об этом) склоняется к «благодетельному» решению вернуться.

В сцене пятой – «Флейта» – у неё есть монолог, тональность которого, как теперь выражаются, амбивалентна: то ли это пафос, то ли сарказм. Судите сами: «Я хочу домой... (не отсюда ли почерпнул название и самоё тему своей послевоенной пьесы С. Михалков? – М. К.) (...) Я мечтала о тебе, Париж. (...) Чего я хотела? Бального платья? Зачем оно мне? Разве я не была красивой в платье из тряпочек (?! – М. К.)? Я хочу домой... (...) Родина, я хочу слушать шум твоих диспутов. Рабочий, только теперь я понимаю твою мудрость и великодушие, твоё лицо, обращённое к звёздному небу науки. Я смотрела на тебя исподлобья и боялась тебя, как глупая птица боится того, кто ей даёт корм... Прости меня, страна Советов, я иду к тебе... я не хочу на бал... я хочу домой... я хочу стоять в очереди (!! – М. К.) и плакать...» Монолог – загляденье!

Сходный пассаж имеется в речи Олеси на съезде писателей. Тут уж тональность однозначна: звон литавр. «...Люди, которые строили заводы, герои строительства, те, которые коллективизировали деревню, (...) эти люди – слава им! – всей своей удивительной и прошедшей мимо меня деятельностью (ха-ха! – М. К.) создали государство, социалистическую страну, родину!» Что ж. Олеша доказывает здесь, что можно и не ездить так далёко, чтобы, подобно своей героине, перековаться в стопроцентного гомо советикуса, апеллирующего к «товарищам»: «Товарищи... скажите им... что я всё поняла... раскаялась...» Это – последние слова умирающей Лёли.

Но я не закончу на этом свой разбор пьесы «Список благодарений».

Итак, интрига её проста, позиции сторон ясны, концовка искусственна (впрочем, в определённом отношении её можно считать пророческой), однако исходный посыл необыкновенно плодотворен и конституирует все сцены пьесы (исключая последнюю – «Просьба о славе»). Хочу коснуться ещё двух моментов: содержимого списка преступлений революции и советской власти (оно ещё не исчерпано) и некоторых особенностей авторской манеры.

В упоминавшемся выше диалоге с Татаровым Лёля простодушно проговаривается об экспансионистских устремлениях «нашего Союза»: «Если завтра произойдёт революция в Европе... скажем: в Польше или Германии (напророчила! – М. К.)... тогда эта часть войдёт в состав Союза. (...) Таким образом, советская территория не есть понятие географическое». Даже выдавший виды Татаров озадачен: «А какое же?» Ответ Лёли чуден, как Днепр при тихой погоде: «Диалектическое. Поэтому и качества людей надо расценивать диалектически. Вы понимаете? А с диалектической точки зрения самый хороший человек может оказаться негодяем». И наоборот: «Был ты видом – довольно противен. Сердцем – подл... Но не в этом суть: Исторически прогрессивен оказался твой жизненный путь» (Наум Коржавин, «Иван Калита», 1954).

Далее. В седьмой (предпоследней) сцене – «Букет» – Татаров добавляет к Лёлиному списку преступлений ещё одно: «...Советское посольство инспирирует своих агентов на террористические акты против эмиграции». Ого! Конечно, это говорит эмигрант, «белоэмигрант» (а он по определению клеветник), но ведь и в самом деле ГПУ-НКВД засылали тайных убийц как до, так и после создания Олешей его убийственной пьесы!

И наконец: «Революция освободила нас от мелких чувств». В беседе со своей подругой Лёля квалифицирует такое освобождение как благо, благодеяние революции. Больше, кажется, список благодеяний не пополняется, да и это благодеяние представляется сомнительным. Позже, Федотову, Лёля уже с упрёком говорит, что революция лишила её прошлого и не показала будущего, и она вынуждена была заставлять себя мыслью постигнуть то, чего не могла постичь ощущением (то есть «мелким чувством»). Это лишило её жизнь гармонии, сделала её неестественной. Лёля ставит все точки над «і»: «Я уже три недели отдыхаю от мыслей о революции...» Вместо этих «великих» мыслей целых три недели Лёля с удовольствием погружалась в «болото» мелких чувств, «вновь обрела глаголы настоящего времени. Я ем, трогаю, смотрю, иду...» Прав ли Федотов, называя эти откровения обывательскими? Конечно, прав. Но и Лёля права, утверждая, что «обывательский» значит «человеческий». (Иван Бабичев в «Зависти» заявляет следователю ГПУ: «...Целый ряд человеческих

чувств кажется мне подлежащим уничтожению». И уточняет, какие это чувства: жалость, нежность, гордость, ревность, любовь. А его брат Андрей буквально повторяет соответствующую реплику Лёли Гончаровой: «...Нужно понимать время, чтобы освободиться от мелких чувств».)

Эта серьёзная пьеса местами иронична и остроумна. Так, Татаров невозмутимо и ядовито парирует угрозу Федотова его убить: «Застрелите? Не думаю. Не рискнёте. Здесь не любят убийц. Здесь человеческая жизнь – не отвлечённое, а весьма конкретное понятие». Здесь! Так сказать, здесь вам не «самый лучший мир». Не менее забавен диалог Лёли с Трегубовой. Та, будучи портнихой, естественно интересуется, «какие платья теперь шьют в России? Короткие или длинные?», а также тем, «какой материал в моде». На первый вопрос Лёля отвечает: «По-моему, какие-то средние», а на второй: «Чугун в моде». И уже совершенно уморителен диалог Лёли и Федотова в сцене шестой – «Логика»:

«Лёля. Ну, расскажите, как там в Америке?

Федотов. Да ничего, всего много... только неорганизованно как-то. Без карточек».

Что к этому добавишь? В целом «Список благодеяний» – свидетельство оголтелой оппозиционности автора в пору создания этой пьесы. (Какая оппозиционность очень скоро сменится трусливой благонадёжностью.) С другой стороны, пьеса, за вычетом шитого белыми нитками услужливого финала, несомненно, художественно состоятельна и превосходит в этом отношении Эрдмана.

2004

ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ. «ДРАКОН»

Шварц был драматургом-сказочником. Его пьесы отличаются двумя особенностями. Во-первых, они относятся к тому типу сказок, к которому особенно подходит пушкинское «Сказка – ложь, да в ней намёк! Добрым молодцам урок». И во-вторых, они, наподобие басен Крылова и многих других литературных произведений (той же «Сказки о золотом петушке»), представ-

ляют собой своего рода парафразы более ранних сочинений. Так, «Голый король» (1934) и «Тень» (1940) написаны по мотивам сказок Г.-Х. Андерсена. С «Драконом» дело обстоит сложнее.

Мне кажется, что, создавая «Дракона», автор больше ориентировался на отечественные, чем на иноязычные источники. Разумеется, мои рассуждения на сей счёт не претендуют на научность. Но всё-таки...

Сказка Шварца начинается с того, что нас с вами (а не только главного героя – Ланцелота) вводит в курс дела персонаж по имени Кот. Он очень напоминает кота учёного из пролога к «Руслану и Людмиле». В том же прологе «в облаках перед народом Через леса, через моря Колдун несёт богатыря». У Шварца дракон тоже нередко носится в небесах: согласно объявлению часового «его превосходительство, как туча, парит над нами, закрыв солнце». Он, правда, богатырей за собой не таскает, зато, по рассказу архивариуса Шарлеманя, в сражениях с богатырями неизменно придерживается одной и той же тактики: атакует врага *сверху* и, вместо того чтобы поднять его в воздух своими когтями, разрывает его ими. (Нет богатыря – нет проблемы.)

Карла Черномор в «Руслане» в ночной час похищает Людмилу с брачного ложа. Дракону нет необходимости тратить силы на подобные подвиги. К нему его избранницу приведут добровольно и среди бела дня. Но – в конечном счёте – битва Ланцелота с драконом преследует ту же цель, что и сражение Руслана с Черномором: освобождение любимой из когтей чудовища.

Конечно, упоминание о цыганах в первом действии шварцевской сказки вызвано не ассоциациями с поэмой Пушкина. В 1943 году уже было известно о преследовании цыган нацистами. И вообще, мне кажется, цыгане в контексте «Дракона» – собирательное имя гонимых народов и племён; не исключено, что, прежде всего, это эвфемизм евреев. Но аттестация Ланцелота: «цыгане – очень милые люди», несомненно, восходит к ключевому в пушкинских «Цыганах» слову «мирный» («весел их ночлег И мирный сон под небесами»; «Заботы мирные семей»; «Телеги мирные цыганов, Смирной вольности детей»). Да и фонетически (и, отчасти, семантически) близкое «милый» тоже встречаем в эпилоге «Цыган»: «И долго милой Мариулы Я имя нежное твердил».

Отсылка к Гоголю дана в «Драконе» прямым текстом. Сам дракон, делаясь с Ланцелотом одним из секретов своего могущества, объясняет, что в результате его «работы» над человеческими душами в его городе водятся только души-калеки, души-обрубки и, того хуже, «мёртвые души».

Наконец, есть тут прямая перекличка с Горьким, его пьесой «На дне», где, помним, устами Сатина провозглашается: «Человек! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо!» Ланцелот у Шварца, в самую трудную для себя минуту, после обессилевшего его боя с драконом, полагая, что умирает, завершает свой монолог и всё второе действие пьесы словами прямо противоположного смысла: «Не бойтесь! Жалейте друг друга. Жалейте – и вы будете счастливы! Честное слово, это правда, чистая правда, самая чистая правда, какая есть на земле». Последнее утверждение приводит на память ещё и другие слова Сатина – о людях, «которые лгут из жалости к ближнему». У Горького из жалости лгут, а у Шварца – сама жалость есть самая чистая правда на земле!

Да и вообще, вся философская подкладка «Дракона» основана на опыте как раз российском, а если быть точным – даже на советском, что бы по этому поводу ни говорили исследователи творчества Шварца. И даже если бы сам автор этой великолепной антисоветской сатиры откровенно от её потаённого смысла (соответствующие высказывания Шварца мне неизвестны), я бы с ним не согласился.

Я располагаю сборником пьес Шварца издания 1960 года (вероятно, первого посмертного), осуществлённого в Ленинграде. Тираж книги крошечный: четыре тысячи экземпляров. Книга оформлена Николаем Павловичем Акимовым (1901-1968), которому драматург предоставил право первой постановки «Дракона» (1944), как четырьмя годами ранее и «Тени». В предисловии к сборнику автор С. Цимбал, трактуя «Дракона», с одной стороны, справедливо утверждал, что «сатирическая сказка не терпит попыток буквальной и примитивной расшифровки её образов». С другой же стороны – всячески напирал на тевтонское происхождение дракона, «вставленное» в пьесу, думается, специально, чтобы не вызвать ненужных кривотолков. Цимбалу так хотелось

убедить читателей, будто за фигурой дракона стоит Гитлер и никто другой, что он прибег к откровенной передержке. Цитируя ремарку, сопровождающую первое появление дракона в пьесе, он без тени смущения заявляет, что уже сама внешность дракона намекает на его «настоящее имя». Но так ли это? Автор делает данное (одно из многих) воплощение героя человеком крепким, моложавым, белобрысым, с волосами ёжиком. Что здесь от Гитлера? Вот если бы вместо волос ёжиком были усы щёткой... Да и солдатской выправкой (ещё одна черта, представленная в той же ремарке) бывший ефрейтор не отличался. Словом, версия *одного* прототипа, избавляющая драматурга от подозрений в политической неблагонадёжности, исключается.

Так или иначе, сознательно или руководствуясь художественской интуицией, сделал Шварц свою сатирическую сказку пародией на *любую* (и, стало быть, в том числе, коммунистическую) тиранию. «Дракон» стоит в ряду таких выдающихся антитоталитаристских сочинений, как: «Мы» (1924) Евгения Замятина, «О дивный новый мир» (1932) Олдоса Хаксли (предшественники), «1984» (1944) Джорджа Оруэлла, «В круге первом» (1955-1958) Александра Солженицына, «Факультет ненужных вещей» (1964-1975) Юрия Домбровского, «Маздак» (1967-1970) Мориса Симашко, «Белые одежды» (1985) Владимира Дудинцева (авторы последующих «призывов»).

Антитоталитаристскими я называю сочинения, в которых не только достоверно и убедительно раскрыта сущность тоталитарного режима (и на его «верхах», и в «низах»), но многие феномены, такому режиму присущие и им порождаемые, *предугаданы*. Из того, что Шварц наблюдал в окружающей действительности, то есть наличных проявлений деспотизма, драматургу удалось художественно претворить следующие.

1. Постепенное укрепление драконовой власти в первые годы (скорее, десятилетия) её существования. Не всегда город был таким покорным, как на исходе четырёхсотлетнего царствования дракона. Это нынче «мы, не мякнув, отдаём» своему повелителю ежегодную дань в виде выбранной им девушки. А в прежние времена – в первые двести лет правления дракона – «с ним часто сражались» и даже выступали против него целым городом (не

намёк ли это на крестьянские восстания в СССР в 20-30-е годы XX века?). Но ни один противник дракона не преуспел, «и в конце концов против него перестали выступать». А коллективный мятеж привёл к тому, что дракон «сжёг предместья и половину жителей свёл с ума ядовитым газом». (Знал или не знал Шварц о применении карателями во главе с Тухачевским ядовитых газов против взбунтовавшихся крестьян Тамбовщины? Если не знал, то догадался!)

2. Опора деспотической власти на могучую силу привычки людей покоряться обстоятельствам, относительно которых они, в массе своей, решили, что обстоятельства эти необоримы. Ницшевский Заратустра твердил: «Всё живое есть нечто повинующееся». Ему вторил его соотечественник Фейхтвангер, написавший в одной из своих книг: «Когда за гнусностью скрывается власть, люди хотя и осуждают гнусность, но быстро забывают о ней». А вот что говорит бесстрашный диссидент и узник совести Эдуард Кузнецов: «Тот не видит дальше своего носа, кто скептически вопрошает: "Ну, поднялись чехи... И что? Против такой-то силищи?" Для побед, сколько бы ни было до них далеко, нужна традиция борьбы, легенды и ореолы мученичества...» Ну вот, а в городе-государстве, управляемом драконом, «никогда и ничего не случается», разве что «на прошлой неделе был очень сильный ветер. У одного дома едва не снесло крышу». Сила привычки, возраст которой измеряется столетиями, такова, что, во-первых, люди убеждены: не существует иного общественного устройства кроме драконьего; «единственный способ избавиться от драконов – это иметь своего собственного», как говорит Шарлемань. А во-вторых, подданные научились даже видеть пользу в существовании дракона. Всё тот же Шарлемань с удовлетворением вспоминает случай, когда дракон спас город от угрозы холеры, вскипятив озеро – источник заразы – огнём своих пастей.

Не напоминает ли это вопли нынешних россиян-маргиналов о том, что при Сталине в стране был порядок и регулярно снижались цены на ширпотреб?

Когда началась «битва века» между драконом и Ланцелотом, симпатии большинства горожан парадоксальным образом оказались на стороне первого. Из любви к дракону? Нет, из любви к

давно установившемуся статус-кво! Дракон всегда побеждал, иначе просто быть не может. Причём побеждал в мгновение ока. И вдруг – осечка:

«1-й горожанин. Как мучительно затягивается бой.

2-й горожанин. Да! Уже две минуты – и никаких результатов.

1-й. Я надеюсь, что сразу всё будет кончено.

2-й. Ах, мы жили так спокойно... А сейчас время завтракать – и не хочется есть. Ужас!»

Вот в чём ужас: привычка колеблется под ударами Ланцелотова меча.

3. Выдвижение – в качестве другой опоры режима – тотальной лжи, исходящей от власти. Сама смена обличий повелителя преследует цель создать впечатление не только его сверхъестественных способностей, но и принципиального отсутствия у него какого-то одного лица, которое можно было бы считать истинным. Это особый род скрытности, когда неуязвимость властителя обеспечивается не наличием у него как две капли похожих на него двойников, а напротив, бесконечной изменчивостью собственного, Богом данного внешнего облика.

С подданными дракона произошло то, что весьма красноречиво описал в одном из своих романов («Между двух миров», 1941) американец Эптон Синклер: «Чернорубашечники (итальянские фашисты. – М. К.) превратили ложь в новую науку, новое искусство; это искусство один за другим переняли потом все фашистские диктаторы, пока в конце концов половина человеческого рода не утратила всякую возможность отличать правду от лжи». Читал или не читал Шварц книгу Э. Синклера? Скорей нет, чем да. Ибо, насколько мне известно, издание её на русском языке осуществлено лишь в 1948 году (переводчики – Р. Розенталь и В. Станевич).

Тем не менее, картина всеобъемлющей лжи, представленная в «Драконе», неотличима от изображения Синклера. Бургомистр говорит своему сыну Генриху (в ответ на реплику последнего «Ну а теперь скажи мне правду...»): «Ну что ты, сыночек, как маленький, – правду, правду... Я ведь не обыватель какой-нибудь, а бургомистр. Я сам себе не говорю правды уже столько лет, что и забыл, какая она, правда-то. Меня от неё воротит, от-

швыривает. Правда, она знаешь чем пахнет, проклятая?» Смешно, не правда ли? Однако сейчас я процитирую слова, которые никому не покажутся смешными, – и это при том, что они представляют собой чуть ли не кальку бургомистрова монолога:

*Додумать не дай, оборви, молю, этот голос,
Чтоб память распалась, чтоб та тоска раскололась...*

.....
*Не дай доглядеть, окажи, молю, эту милость,
Не видеть, не вспомнить, что с нами в жизни случилось.*

Это – начальные и концовочные строки стихотворения Ильи Эренбурга, датированного 1938-1939 годами, но в ту пору, разумеется, не предназначавшегося для публикации. Какой голос молит оборвать поэт? Голос правды! О чём он не хотел ни видеть, ни вспоминать? О том, что *на самом деле* произошло с его ближайшими друзьями, с его поколением, с его страной! А почему он отшвыривал от себя прозреваемую правду? Потому что не хуже шварцевского бургомистра знал, чем она пахнет, проклятая!

До какого беспредела способна дойти ложь в тоталитарном государстве, показывают «коммунике городского управления», освещающие (ха-ха!) ход боя дракона с Ланцелотом. Вот одно, оглашённое Генрихом:

«Бой близится к концу. Противник (Ланцелот. – М. К.) потерял меч. Копьё его сломано. В ковре-самолёте обнаружена моль, которая с невиданной быстротой уничтожает лёгкие силы врага. Оторвавшись от своих баз, противник не может добыть нафталина и ловит моль, хлопая ладонями, что лишает его необходимой манёвренности. Господин дракон не уничтожает врага только из любви к войне».

Люди моего поколения хорошо помнят аналогичные «коммунике», публиковавшиеся в Советском Союзе в июне 1967 года. Когда арабские армии были уже разбиты, советские СМИ ещё сутки по инерции долдонили что-то вроде: «Обессиленный Ланцелот (в моём примере "израильская военная машина". – М. К.) потерял всё и частично захвачен в плен». Дальше тон сообщений постепенно меняется, но привычка врать берёт своё. «На фрон-

тах, – ораторствует Генрих, – ну буквально, буквально-таки ничего интересного не произошло. Всё обстоит вполне благополучненько».

Остаётся добавить, что ложь настолько въелась в души и рядовых граждан, что, когда мальчик, единственный в городе, кто не отравлен официально предписанной ложью и политкорректностью, простодушно обратил внимание на ретираду дракона («Мама, от кого дракон удирает по всему небу?») и на необычное положение его хвоста («А почему он поджал хвост?»), – один из горожан, пассивный наблюдатель событий, объясняет «несвоевременному» правдолюбцу: «Он не удирает, мальчик, он маневрирует» и: «Хвост поджат по заранее обдуманному плану, мальчик». (Кажется, к этому времени, то есть в 1943-м, Сталин уже успел объявить, что беспорядочное бегство советских войск на восток в первые недели войны происходило по заранее обдуманному плану.)

Из людей, твёрдо усвоивших, что ложь – это правда, можно верёвки вить. Что и делает бургомистр, ставший президентом после гибели дракона и предписавший «свободным» горожанам считать победителем дракона себя (а не исчезнувшего на время Ланцелота).

4. Опутывание общества сетями тотальной слежки (всех за всеми и каждого за каждым) и всеобщего доноительства. Ещё Достоевский в «Бесах», обдумывая «самые мелкие, так сказать, кухонные подробности в будущем социальном устройстве», в качестве одной из главнейших определил следующую: «Каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом». Вслед за ним Брехт несколько сцен своей пьесы «Страх и отчаяние в Третьей империи» (1938) посвящает теме шпионства, рассматривая этот феномен в самых разных проявлениях. В предваряющих каждую сцену «зонгах» не раз возникают «апологии» шпионам и доносчикам. Вот один пример: «Идут прелестные детки, Что служат в контрразведке. Доносит каждый юнец, О чём болтают и мама и папа, И вот уже мама и папа – в гестапо, И маме и папе – конец». Этот стишок тотчас приводит на память исторический эпизод отечественного (советского) «разлива», – я имею в виду эпопею Павлика Морозова, как раз и донёсшего на своего папу, и вот уже папе – конец...

В пьесе Шварца папа-бургомистр оказывается хитрее сыночка, более, чем он сам, приближённого к дракону. Что касается Генриха, тот готов доносить на отца любому повелителю, будь то дракон или Ланцелот.

«Генрих. Не хочешь ты, папочка, попросту, по душам, поговорить с единственным своим сыном!

Бургомистр. Не хочу, сынок. Я ещё не сошёл с ума. (...) Это дракон приказал тебе допросить меня? (...) Ах ты мой единственный, ах ты мой шпиончик... Карьерочку делает, крошка».

Это – из второго действия. А вот – из третьего. После возвращения в город Ланцелота он, как и положено, производит суд и расправу над теми, кто несправедливо, своекорыстно воспользовался плодами его победы над драконом. Генрих – в видах спасения собственной шкуры – немедленно начал стучать на родителя: «Как он тут без вас вёл себя – это уму непостижимо. Я могу вам представить полный список его преступлений...» (Привет от Олеши!)

Сам дракон, в минуту жизни трудную (а точнее, смертную), пожалел о том, что всех и вся превратил в доносчиков и предателей: ясное дело, они и его самого предали, едва почувствовали в нём слабинку. «Надо было скроить хоть одну верную душу», – произносит третья голова дракона, упавшая с его плеч, как и две другие. Говорят, сам Сталин в последние годы жизни сетовал на то, что совершенно некому доверять: стоит отпустить поводья – начнётся повальное предательство. Автор «Дракона» предвидел всё это за десять лет до смерти тирана.

И ещё другое он предвидел.

Не напоминает ли бывший бургомистр, а ныне (в третьем действии) «президент вольного города» Никиту Хрущёва, при Сталине весьма и весьма активничавшего в деле выявления и уничтожения «врагов народа», а спустя три года после смерти диктатора подсуетившегося разоблачить «культ личности Сталина», так что прежние холуи – воспеватели гения всех времён и народов сочли для себя более выгодным теперь его безудержно клеймить? Совершенно по образцу 1-го горожанина: «Ровно год назад окаянный, антипатичный, нечуткий, противный сукин сын дракон был уничтожен вами» (то есть бургомистром!). А что этот

гусь гоготал «ровно год назад»? «После того как вы подружились с этим чужаком, мы с вами говорим на разных языках», – это он Шарлеманю (чужак, натурально, Ланцелот). И ещё (во время боя Ланцелота с драконом, в момент, когда свалилась его первая голова): «Она падает сюда. Я этого не перенесу!»

А как похожи речи шварцевского новоявленного «и. о. дракона» на демагогию его живого воплощения в лице всё того же Хрущёва! «Рабство отошло в область преданий, и мы переродились». Тогда как на самом деле...

Продолжаются наушничество и расправы с неугодными. Продолжает «работать» (авторское словечко) тюремщик. Что касается самого «героя дня», то он не прочь унаследовать от дракона не только власть, но и связанные с нею привилегии. В частности, заполучить в жёны ту самую Эльзу, дочь Шарлеманя и возлюбленную Ланцелота, которая чудом спаслась из когтей дракона. Короче говоря, «дракон не умер, а, как это бывало с ним часто, обратился в человека» (это слова Эльзы).

Пьеса Шварца, как и положено сказке, кончается на оптимистической ноте. Зло наказано, добро торжествует, грядет свадьба Ланцелота и дважды спасённой им Эльзы. И вообще, по словам Ланцелота, «все мы после долгих забот и мучений будем счастливы, очень счастливы наконец!» Но недаром появляется здесь прилагательное «долгий». Тот же Ланцелот чуть раньше говорит Эльзе: «Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них (горожан. – М. К.) придётся убить дракона». Когда же 1-й горожанин интересуется, не сопряжена ли эта работа с болью для обрабатываемых, Ланцелот недвусмысленно отвечает: «С вами придётся повозиться». «Повозиться», то есть опять-таки до счастья далеко...

Так выходит, «Дракон» – пьеса мизантропическая? Нет, разумеется. Во-первых, Ланцелот – тоже ведь человек. И человек не просто отчаянно смелый, он благородный борец с несправедливостью. И хотя в плане результативности этой борьбы с ним не сравнить Дон-Кихота, но по готовности к ней эти двое – родные друг другу. Не намекает ли Шварц на это родство в той сцене, где члены городского самоуправления «вооружают» Ланцелота тазиком от цирюльника и медным подносиком в качестве «исполняющих обязанности» шлема и щита? Ланцелот трогательно лю-

бит Эльзу и облакает свою любовь в трогательные слова: «Я, Эльза, люблю вас. Не сердитесь. Я ужасно хотел, чтобы вы знали это». И чуть ниже: «...Вот как я буду любить тебя. А ты, засыпая, будешь улыбаться и звать меня – вот как ты меня будешь любить. (...) Ты будешь ходить спокойная и гордая. Ты поймёшь, что уж раз я тебя такую целую, значит, ты хороша».

Во-вторых, Ланцелот, будучи, как мы только что видели, подготовлен к решающей битве столь оригинальным образом, сразу же находит себе прекрасных преданных помощников в лице двух ткачей и двух мастеров: шапочных и музыкальных дел. Один из них – шапочник – произносит следующий монолог: «...Я делаю вещи, которые удивительно украшают людей, и в этом моя радость. Одну даму, например, муж любит, только пока она в шляпе моей работы. Она даже спит в шляпе и признаётся всюду, что мне она обязана счастьем всей своей жизни».

Наконец, есть в «Драконе» ещё один персонаж – садовник, которому передоверяет Шварц наиболее заветные свои мысли. Вот они: «...Будьте терпеливы, господин Ланцелот. Умоляю вас – будьте терпеливы. Прививайте. Разводите костры – тепло помогает росту. Сорную траву удаляйте осторожно, чтобы не повредить здоровые корни. Ведь если вдуматься, то люди, в сущности, тоже, может быть, пожалуй, со всеми оговорками, заслуживают тщательного ухода».

Ах, если б деятели постсоветской России вняли совету шварцевского садовника! Увы, как и их драконоподобные предшественники, они меньше всего задумывались над тем, что люди, какими бы они ни были (кроме, разумеется, самых отпетых, вроде Генриха, которого сдержанный на язык Ланцелот назвал скотиной), «заслуживают тщательного ухода». Таким образом, сети этой пьесы Шварца «закинуты далеко вперёд». Так Ю. Трифонов выразился о книгах Достоевского. И ещё он сказал о них: «Проходят десятилетия, вот уже минул целый век – и, как на фотобумаге, под воздействием бесконечно медленного проявителя (проявителем служит время) проступают знаки и письмена, понятные миру». Эта характеристика вполне приложима к шварцевскому «Дракону».

2003

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН. «РЕСПУБЛИКА ТРУДА»

Очень многие русские писатели, начиная с Пушкина, оставили заметный след в разных родах литературы, в том числе в драматургии. В советские годы эта традиция успешно продолжалась. Я уже упоминал (во вступлении) Булгакова; и герой моего первого очерка – Олеша – был прозаиком более сильным, нежели писателем драматическим. То же, вне всяких сомнений, относится и к Солженицыну, чьи прозаические сочинения большого и малого жанров значительно превосходят его же драматургию. И тем не менее.

Солженицын – автор большой драматической трилогии «1945 год», целиком сочинённой им в лагере и ссылке. Стоит привести пометы, сопровождающие все три части, – пометы эти представляют отдельный интерес. Часть первая – «Пир победителей. Комедия» – помечена так: «1951, Экибастуз, на общих работах, устно». Вторая – «Пленники. Трагедия» – так: «1952, Экибастуз, на общих, устно – 1953, Кок-Терек». И третья – «Республика труда. Драма в 4-х действиях» – так: «1954, Кок-Терек».

Если бы драматург был более точен в определении жанра своих пьес, он бы пояснил, что «Пир» – это комедия в стихах, «Пленники» – трагедия в стихах и прозе, а «Республика труда» – драма в прозе. Ну вот, я сделал это за него. Прибавлю, что стихи его по большей части – не самого высокого разбора (Грибоедову, Пушкину и Лермонтову драматическая поэзия была сродственной). Но, с другой стороны, нельзя не принять во внимание, что первые две пьесы автор-узник сочинял, как мы видели, *устно* (первую целиком, вторую частично), – стихи, как материя легче запоминаемая, были тут весьма кстати.

Другое дело, что «Пир» и «Пленников» вообще нельзя признать большими творческими достижениями Солженицына. В них есть многое, что оставляет их в границах Литературы: ясность видения многих вещей, для взора большинства соотечественников автора закрытых в те далёкие 50-е (а кое для кого и поныне); гражданский пафос, сродни грибоедовскому и пушкинскому; моральная высота, свойственная любимым героям пьес, зачастую (если не всегда) выражающим собственные убеждения

драматурга. И кстати: в этих пьесах впервые появляются некоторые персонажи будущих солженицынских романов. В «Пире» – это Нержин (правда, ещё Сергей). В «Пленниках» – Рубин (и тоже, как в «Круге первом», Лев Григорьевич), Пряничков (опять же Валентин) и полковник Воротынцев (см. «Красное колесо»). Кроме того, один из самых привлекательных персонажей «Республики труда» – Павел Гай, недавний фронтовик, – перекочевал в третью пьесу трилогии прямоком из второй, где он обозначен как сержант Красной Армии, разумеется, бывший, ибо ныне (а действие «Пленников» происходит в течение одних летних суток 1943 года в контрразведке СМЕРШ) он – сперва подследственный, затем осуждённый.

«Пир» и «Пленники», вне всяких сомнений, обладают *идейными* достоинствами, которые и не снились советским драматургам конца 40-х–начала 50-х, дружно ратовавшим как раз за эту самую идейность. (То есть, конечно, не эту самую, а риторически-туфтовую, за которую платят гонорары, награждают премиями и допускают «до туфли».) Но что касается сугубо художественной стороны, в них (особенно в «Пире») ощущается серьёзная недостаточность, проявляемая в однотонной психологической обрисовке персонажей (отсутствие «диалектики души») и слабости сценического мышления автора, что приводит к пробуксовке некоторых мотивов и провисанию связи между действующими лицами.

Однако «Пленникам» отмеченные недостатки присущи в меньшей степени, чем «Пиру», а в третьей пьесе трилогии – «Республике труда» – они уже вовсе изжиты. Эта драма во всех смыслах полнокровна, основные герои её объёмны и каждый на особицу (со своим секретом внутри), сюжетная ткань внятна и связна, без зияющих обрывов, свойственных пьесам-предшественницам. Сказалось, видимо, то, что создавалась «Республика» уже не устно, а нормально – пером (или карандашом) на бумаге, и это позволяло перечитывать (и, вероятно, переписывать) сцену за сценой, сосредоточенно выстраивая сквозное действие.

Далее речь пойдёт у меня именно о «Республике труда», как и обозначено в заголовке данного раздела. Однако кое-где обращусь и к материалу двух предыдущих пьес.

«Республика» впервые появилась на родине писателя в октябрьском номере журнала «Театр» за 1989 год. Затем вошла в том пьес Солженицына, выпущенный библиотекой журнала «Новый мир» в 1990-м. Кроме трилогии «1945 год», в этом томе помещена ещё одна пьеса – «Свет, который в тебе (Свеча на ветру)», написанная уже в Рязани в 1960-м. Пьеса – аллегория, в целом несколько головная, но местами очень сильная. Её минуя.

В «Республике», прежде всего, бросается в глаза убийственное сходство лагерного образа жизни с привычным большинству из нас, живших в то время (в 45-м и позже – в 50-х) на так называемой «воле». Я имею в виду, разумеется, не режим, не тяжесть трудового распорядка, а стремление всех и каждого «кантоваться» (то есть только делать вид, что работаешь), ездить на чужом горбу, приписывать себе «липу», а также повсеместное воровство, обвешивание и обмеривание, грубость и хамство. В первой же картине пьесы выясняется, что в лагерной бане чего ни хватись, ничего нет: ни белья, ни мыла, ни даже... воды. Как «разъясняет» зэк-банщик (в авторской ремарке он обозначен как «краснорожий отъевшийся»), воду «перекрыли». Специфична и реакция на сей пассаж врача и фельдшера зоны (оба также зэки). Фельдшер Ага-Мирза: «Ещё лучше, гражданин начальник, быстрее вымоем (новый этап. – М. К.)». И врач Мерещун, в ответ на вопрос начальника «Как, доктор, ничего, что без воды?», – «Ничего-о. (Этапу.) Сколько дней в дороге?» Чей-то (какого-то этапника. – М. К.) голос: «Вторую неделю». «Ничего», – повторяет Мерещун, «полный, солидный человек». Итак, один – отъевшийся, другой – полный. Эти, как видно, и в лагере сумели неплохо пристроиться.

Или вот ещё «ароматная» сценка. Если не знать, что действие происходит в лагере, можно подумать – нормальная советская стройка (перечитайте хотя бы ранний рассказ В. Войновича «Хочу быть честным»). Разговор между зэком Нержиным (уже Глебом) и вольным Гурвичем, старшим прорабом строительно-монтажного объекта. (К сведению лиц, обвиняющих Солженицына в антисемитизме: Арнольд Ефимович Гурвич – конечно же, еврей; но, с другой стороны, пьеса посвящена Ане Браславской; видимо, прототип главной героини «Республики» – «шалашовки» Любы Негневицкой. Думаю, ни у кого не возникает сомнение в национальном

происхождении Браславской.) Нержин, который в первом действии пьесы занимает должность завпроизводством (во втором его с этой должности «попрут»), жалуется Гурвичу на невыносимые условия труда монтажников, конкретно – на «средневековую технику подъёма чугуна». А тот ему в ответ, как обычный советский администратор или профсоюзный деятель: «...Не суйтесь указывать! Вы должны по-мо-гать работать, а вы мешаете! Вы пойдите проверьте строительные бригады, вы поднимитесь на крышу – лежат, сукины дети, не работают! Вот кровное дело! А здесь без вас обойдётся». Знакомая демагогия. Помогать работать – значит не обращать внимания на условия работы, а только – давай, давай! А кто не по-мо-га-ет (в советском понимании), тот мешает. И точка. И в лагерь попадать не обязательно, чтобы усвоить эту простую истину. (Большевистский примитивный дуализм: кто не с нами, тот против нас; или-или, третьего не дано и т. п.)

А теперь хочу предложить характернейший образец сознательной липы, связанной как раз с травматизмом на производстве, ради предотвращения которого вышеупомянутый Гурвич, как мы только что видели, не желает ударить пальцем о палец. Машинистка зэчка Зина подаёт Гурвичу акт о «несчастном случае», происшедшем с одним из рабочих-заклужённых и вызванном наплевательским отношением начальства к технике безопасности. В акте значится: «Зэ-ка Матвеев оступился в колодец из-за отсутствия ограждения». Гурвич: «Что за чушь? Перепечатать немедленно: «Несмотря на имевшиеся около лифтного колодца ограждения, заклужённый Матвеев бросился в колодец...»

Один из литейщиков, мастер золотые руки, изобретает способ литья бронзы. Но его, бесправного зэка, не берут даже в *соавторы* изобретения. Оно нагло присваивается всё тем же Гурвичем и главным инженером треста Каплюжниковым. Ещё *приходится* делить чужое авторство с начальником литейки Фроловым, специалистом не в области литья, а по другой части. «Ты не знаешь, какие у него связи в отделе кадров. Он нас доносами закидает. Эти денежки боком выйдут», – растолковывает Каплюжников Гурвичу. Итог этой истории таков (по Лермонтову: «Дебют хорош. Конец не будет хуже»). По случаю «славной годовщины Великой Октябрьской революции» Каплюжников премируется

шестью тысячами рублей и путёвкой на курорт, а Фролов и Гурвич – двумя тысячами рублей каждый. Настоящий же автор печи «конструкции товарищей Каплюжникова, Фролова и Гурвича» как ходил в рваных штанах, так в них и дальше будет ходить. Ибо на штаны в тресте нет фондов.

Как обобщает в «Пире победителей» одна из героинь, «Магнитогорски и онучи – Страна чудес!» Это ведь не о лагерях сказано, а о великих стройках социализма (где, впрочем, как теперь хорошо известно, применялся рабский труд заключённых). А коллизия – та же: с одной стороны, победные рапорты, с другой – «онучи» (и хорошо ещё, если целые).

Итак, между зоной и волей нет (или мало) различий в таких вопросах, как социалистические принципы организации труда и его оплаты, отношение начальства к трудящимся исключительно как к *рабсиле*, приписки и всякая прочая «туфта» (у Солженицына – тухта). Просто в лагере все эти вещи ярче высвечены, проявляются цинично-открыто.

Но, с другой стороны, советский лагерь – это «доходиловка»: постоянное недоедание и недосыпание, отсутствие квалифицированной медицинской помощи, а также бесконечный произвол, безграничное насилие, неизмеримые глубины низости и подлости. Приведу (с купорами) характерный диалог между эком Кукочем (из тех, кто умеет устраиваться всюду, куда бы ни занесла их судьба; именно он очень скоро заменит Нержина в должности завпроизводством) и ээчкой Граней Зыбиной (отбывающей срок за убийство неверного мужа) из третьей картины первого действия.

«Кукоч. Ну, Граня, как тебе лагерёк?

Граня молчит.

Доходиловка подходящая. Хотя, как говорится, если работяга в ложке нуждается – это ещё лагерёк хороший. Доходиловка – когда миску пьют через бортик.

Граня молчит.

Попухли мы на этом этапе. (...)

Четыре года я в лагерях сижу – дня на общих не работал и не буду! По трупам пройду – но устроюсь.

Граня. Я не знаю. (...)

Кукоч. Я выставлю тебе лагерь так – ты не заметишь, что здесь проволочка! (...) Я инженер, я талантливый человек, я концентрированная

энергия, блестящий собеседник, ты не понимаешь этого, – кем бы я был, если б не сел!

Граня. На что мне твой ум?

Кукоч. Ты фронт забудь (Граня – фронтовичка. – М. К.)! И волю забудь! Здесь – свои законы жизни. Здесь – ГУЛАГ, незримая страна, которой нет в географиях, психологиях и историях, та знаменитая страна, в которой девяносто девять плачут – один смеётся!!»

Это написано за два десятилетия до «Архипелага ГУЛАГ».

Нержин спрашивает «старого лагерного волка» Яхимчука, отсидевшего к 45-му целых четырнадцать лет (то есть посаженного ещё в 1931-м!): «Значит, все годы, что мы воевали, защищали, – а здесь было так?» И получает обескураживающий ответ: «Хуже было гораздо. Вместо хлеба зерно выдавали. Смешаешь со снегом – вот и суп. Отказчиков (от работы. – М. К.) на разводе расстреливали. Сейчас – курорт». Удивительным образом оценка Яхимчука совпадает со... сталинской («В круге первом»): «И надо прервать санаторные условия в политических тюрьмах!»

А ещё раньше между теми же собеседниками происходит следующий обмен репликами:

«Яхимчук. Вы – ешьте, ешьте! Кто в лагере задумываться начинает, тот срока не доживёт.

Нержин (роняя ложку). А – как тут дожить? Как вообще тут можно – жить?! (Застывает)».

Ну, это он – по неопытности. Потом привыкнет. Как те литейщики, которые, согласно ремарке, смежной с только что процитированным диалогом, «мерно черпают кашу».

Об эволюции взглядов и поведения Нержина в пьесе – речь впереди. До этого стоит посмотреть на условия жизни в лагере глазами других его обитателей. Любы Негневицкой, к примеру.

В «Республике труда» есть любовная интрига. Взаимное чувство возникает между Нержиным и Любой (отсюда второе название пьесы – «Олень и шалашовка»). Но каковы перспективы? Люба (Нержину): «А что будет из этого, ты не думаешь? (Со внезапной силой.) Скажи, родной! А ты **есть** не хочешь сейчас? Я **есть** хочу! Я голодная! Я всю жизнь хотела **есть**!! Разве мы с тобой в лагере проживём? Устраиваться ты не умеешь, работать ты ничего не умеешь. Один ты ещё как-нибудь выплывешь, а со мной потонешь. Да ты сам скоро откажешься от меня».

Автор уберегает здесь своего героя от такого позорного финала. Но какой ценой? В литейке Нержину падает на голову чугуновая чушка. Тем самым он выпадает из сюжета. Из последних реплик пьесы мы узнаём, что он жив и находится в лагерной больничке.

А Люба? А ей ещё предстоит пережить приставания подонка Мерещуна (это ещё до нержинской «чушки»), но она, хоть и шалашовка (то есть лагерная проститутка), с честью выходит из этого испытания, найдя в себе силы отказаться от «лёгкой» жизни, которую обещает ей Мерещун.

«**Люба** (слабым голосом). Доктор! Кто может устоять?.. Любая женщина в лагере – ваша. Ну, не на мне же клином... Мне так тяжело слышать сейчас это всё... (Освобождается от его рук. Сидит понурясь.)».

Люба – из семьи раскулаченных. Она с шести лет – на положении репрессированной, и первым детским впечатлением её были «вышки вот эти гадкие», то есть такие же, как по периметру зоны.

Но вот «контингент» узников 1945 года посадки («Пленники»):

«**Воротынцев.**

- Капитан Красной армии Холуденев!
- Солдат американской армии Климов!
- Капитан королевской югославской армии Темиров!
- Оберлейтенант Вермахта Хальберау!
- Подпоручик Войска Польского Вжесник!
- Капрал итальянской армии Фьяченче!
- Борец бельгийского движения Сопротивления Пряничков!
- Профессор Мостовщиков!
- Кузьма Кулыбышев, председатель колхоза «Ивана Сусанина»!..»

По этому поводу полковник Воротынцев резюмирует: «Чья победа? И над кем? Народ, народ безумный! Над самим собой твоя победа...» Позднее тот же Воротынцев пеняет полковнику Рублёву из СМЕРШа: «Вы по советским представлениям всех в одну кучу валите, кто только не большевик». (Да и большевиков – туда же.) И далее он произносит «надгробную похвалу» большевистской революции: «Она была **очень** полезна почти всему человечеству. (...) Она напомнила им, что существует бездна! И

на Западе поняли. (...) Что можно было смягчить – смягчено, что можно было уступить – уступлено. (...) Выиграли все, кроме русского народа».

В «Республике труда» нет столь глубоких и всеобъемлющих обобщений, так как нет героев-идеологов типа Воротынцева, мыслящего, давно понявшего истоки и суть Русского Несчастья. Но есть другое: саморазоблачение Системы через её претворяемые в жизнь принципы и методы. Некто Колодей, по воинскому званию всего-навсего младший сержант, но по должности *старший* надзиратель, в сущности, правая рука начальника лагпункта, пожалуй, наиболее в этом отношении словоохотлив.

Бельгиец зэк Гонтуар в ответ на подозрение в шпионаже (всех иностранцев следовало в этом подозревать) разъяряет Колодею: «Я – ветеран и инвалид двух мировых войн!» А Колодей – ему: «Ты к чему это сказал, что – инвалид? Чтоб не работать? Я в Спасском лагере был (это не тот ли, к случаю, Спасск, про который пелось в знаменитой песне времён гражданской войны? – М. К.), так там четверых одноруких соберут, чтоб у двоих правая рука, у двоих – левая, и – носилки им с камнями. Ничего, несут...»

В другой раз Колодей ловится на «крючок» Любы Негневицкой. Этот диалог из шестой картины (второе действие) заслуживает того, чтобы привести его здесь целиком:

«Колодей. Негневицкая! Кто из вашей комнаты по ночам в мужской барак бежит, а?

Люба. Откуда я знаю, гражданин начальник! Я ночью сплю.

Колодей. Все вы спите. А поднимешь одеяло – там чучело. Или двое лежат. А потом в больничку тянутся, рожать. А работать кто будет?

Люба. Не понимаю, как можно запрещать любовь? Ведь человек же не из дерева, ведь десять лет дают.

Колодей. Раз запрещают – значит, можно. Не надо было преступления совершать.

Люба. Хотя правильно. И детей этих, лагерных, по-моему, надо уничтожать.

Колодей (встрепенувшись). Это почему?

Люба. Ну как же. Он – преступник, она – преступница, какой же может быть ребёнок? Только преступник. И что он в анкете будет писать, когда вырастет. Так чем потом морочиться, ловить его да судить, так сразу в душегубку и всё.

Колодей. Да-а... Получается так. Верно.

Люба. А с другой стороны – неверно. Ведь сын за отца не отвечает. И советской родине нужны солдаты. Двадцать миллионов заключённых – это б сколько миллионов детей было от них?

Колодей. То-оже верно... (Вздыхает, встаёт.) Ну, как скажут, так и – будет. Ох, тяжело товарищу Сталину обо всём самому думать».

Тут ни убавить – ни прибавить.

И, наконец, в последней картине третьего действия (девятой по сквозному счёту) Колодей ещё раз позорно засветился. На лагерном концерте Гонтуар читал знаменитый отрывок о дубе из «Войны и мира». Позже он нарядился для участия в постановке «Волков и овец» А. Н. Островского. Увидев его в гриме, Колодей простодушно воскликнул: «Ух какой ты размазался! Смешная будет пьеса?» Получив утвердительный ответ, он с удовольствием констатирует: «Значит, посмеёмся. После работы почему не посмеяться? А то ты рассказывал что-то, как кот за хвост тянул, – дуб да ёлки, уж и так лесоповал всем надоел (очаровательная реплика в устах вертухая. – М. К.). Нет, правда, в том дубе, может, каких четыре кубометра, а разгово-ору!»

Ну, а как человека в лагере умеют загнать, о том свидетельствует история Игорька. Фельдшер Ага-Мирза что-то нашёл у него под подушкой и – отнёс куму (оперуполномоченному). И бедного Игорька, туберкулёзника, из больницы препроводили в штрафной изолятор (шизо), в подвал. Литейщик Чегенёв, установивший связь с Игорьком, рассказывает товарищам: «Не выживет Игорёк. Письмо написал домой. Прощается. Сестре. Жены ещё не было. Отца в тридцать седьмом расстреляли. Мать в лагере умерла...» Павел Гай, выслушав эту горестную историю, на сетования Чегенёва («Что ж делать, Паша?») отвечает: «А что мы можем делать? Запоминать...»

Запоминать, чтобы когда-нибудь потом (а Гай в это «потом», если не для себя, то для других, верит) свидетельствовать. Чтобы не канул в небытие тот кошмар, что им всем довелось пережить.

Сталин отлично понимал, что это такое – живой свидетель. В конце войны карательным службам на сей счёт были выданы ясные директивы. В «Пленниках» один из следователей наркомата

(ещё наркомата) госбезопасности прямо говорит своему подследственному Кулыбышеву, бывшему председателю колхоза, который, находясь в плену, работал у бауэра в Германии (а там ему жилось и работалось совсем недурно. «...Где через край льётся, Там и живётся, – говорит стихами Кулыбышев. – Это название – бауэры, вроде бы мужики. А в подвалы к ним сойди, а залезь-ка на чердаки! От лета до лета яблоки лежат вò-каки!» и т. д. и т. п.): «Вот видишь, старик, вот видишь, – это ты мне – мне! – следовательно государственной безопасности! Апусти тебя в костромскую сторонушку (то есть домой. – М. К.)? – что ты там расскажешь? Кто захочет после твоих рассказов в колхозах работать? (...) Выпускать тебя, старик, **нельзя!** Не за то тебя сажают, виновен ты там, не виновен, изменил ты, не изменил, – ты **видел**, понимаешь? **Видел!**»

Видели и Гай с Нержиным. И последний, то бишь сам Солженицын, коего «по недосмотру» пустили в рязанскую сторонушку, а после даже и в столицу, постепенно всё и рассказал. И вся государственная махина, этот дуб, небось, не четырёхкубометровый, не смог заткнуть рот упрямому свидетелю. Но сперва, разумеется, он должен был вырасти до Свидетеля, из брыкливого «телёнка» превратиться в мощного и свирепого «быка».

В «Республике труда» Нержин довольно быстро расстаётся с последними иллюзиями и дурными привычками, привезёнными им с «воли». В третьем действии (картина седьмая) Люба говорит Нержину, уже рядовому литейщику: «Мне казалось, когда вы были завпроизводством, – вы людей не замечали». И тот признаёт: «Отчасти было... Я тянулся – попасть в милость. Поманили меня какой-то иллюзией погонов, и я пошёл. С такой высокой лестницы скатился, а на последней ступеньке хотел удержаться. Гнуть других, только б не гнуться самому... А оказывается, куда вольней простому чумазому». И добавляет: «Слушайте, а я, знаете, иногда что думаю?.. Может быть, шкура наша всё-таки не самое дорогое, что у нас есть?» И на вопрос Любы «А – что же?..» отвечает: «Да в лагере как-то сказать неудобно... Может быть, всё-таки... совесть?» В самом конце этого во всех отношениях замечательного диалога Нержин резюмирует: «Как хорошо быть **не** начальником!»

Но понятное дело: из порожнего и Соломон не нальёт. Чтобы не стать «шакалом» вроде Фетюкова в «Одном дне Ивана Денисовича» или стукачом вроде Сиромахи и Любимичева («В круге первом»), надо изначально иметь что-то за душой. Нержин – имел. Давно замечено, что человеческое в человеке лучше всего проявляется через окрашенность его половой любви. Нержин – и в «Республике труда», и, конечно, в «Круге» – обнаруживает высшую степень человечности в своём отношении к женщинам. Про «Круг» здесь умолчу, а вот «Республика»...

Ещё раз обращаюсь к диалогу из седьмой картины.

«Люба. Вы... осмотрели мои руки. Теперь отпустите...

Нержин. Они мне нужны...

Люба. Зачем?..

Нержин целует ей руки. (...)

Нержин. Вы должны быть одеты в лёгкое белое платье... а вот здесь, на груди, приколоть... Но даже и в лагерной телогрейке вы... Дайте мне ваши руки!

Люба. Зачем?

Нержин. Я их ещё поцелую!

Люба. Кто же целует – руки?..

Нержин. Я больше не смею».

Люба в ответ называет его чудачком. И этот «чудак» в девятой (последней в третьем действии) картине делает такое признание в любви к Любе, которое характеризует его всего (и культуру его чувства, и глубину интеллекта), и которое, вопреки присловью «Плетью обуха не перешибёшь», обещает полную победу человечности над силами зла: «С тех пор как я арестован, – я как в чёрном дыму, я улыбаться перестал. А с тобой мне так хорошо стало, будто ты меня **освободила!** На волю выпустила!» И это уже не та мнимая – советская – «воля», а подлинная, воспетая Пушкиным:

*На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.*

Пушкину его замысел удавалось осуществлять лишь урывками, и скорей до, а не после создания этого восьмистишия («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»). Солженицын, испытывавший на своей шкуре прелести подлинного рабства (Пушкин ни о чём подобном и помыслить не мог), оказался счастливее своего великого предшественника: его побег в ту самую обитель стал реальностью второй половины его жизни, и труды, созданные там (начиная, пожалуй, ещё с Кок-Терека, где написана «Республика труда»; туда он, впрочем, не бежал, а был препровождён), переживут наше смутное время, что бы ни пророчили на сей счёт многочисленные недоброжелатели писателя из всех идеологических станов.

2004

ВИКТОР РОЗОВ. «НЕРАВНЫЙ БОЙ»

Судьба драматурга Розова и его социально-публицистического театра по советским меркам уникальна. Десятки его пьес четыре десятилетия не сходили с больших и малых сцен на просторах родины чудесной, когда она ещё занимала одну шестую часть земной суши. Некоторые из них были экранизированы, причём такими выдающимися мастерами, как Михаил Калатозов («Летят журавли» по пьесе «Вечно живые») и Анатолий Эфрос («Шумный день» по пьесе «В добрый час!» совместно с Георгием Натансоном). Никогда Розова не обижали – только привечали. Не знаю, востребован ли он сейчас, в новой России (боюсь, что нет), но когда-то он был первачом, и даже появление таких драматургов, как А. Володин и А. Вампилов, несравненно более крупных и разнообразных, не отодвинуло его на задворки. Конечно, сегодня легче всего, говоря о Розове, отделаться присловьем: на безрыбье и рак – рыба. Но это было бы несправедливо по отношению к писателю, делавшему своё дело, в меру сил и возможностей, истово и увлечённо. И – насколько позволяла общественная атмосфера – честно.

А своим делом Розов считал так называемую «юношескую тему». «Я никоим образом не ограничиваю себя заранее заданными самому себе темами, характерами или ситуациями, я пишу о том, о чём мне хочется написать (разумеется, не выходя за рамки дозволенного в тоталитарном государстве; в противном случае он разделит бы судьбу Солженицына. – М. К.). И юношеская тема, можно сказать, помимо моей воли, вытесняет все иные темы. И я не горюю по этому поводу (и правильно делает. – М. К.). Напротив. Мне думается, что проблема воспитания (советский новояз. – М. К.) нашего нового поколения – одна из самых главных и острейших проблем современности». Так писал Виктор Розов 9 марта 1960 года в авторском предисловии к первому изданию своей пьесы «Неравный бой» (Москва, «Искусство», 1960).

Эта пьеса, как кажется, сегодня (не только, кстати, сегодня) прочно забыта. Не упоминается она в словарных статьях о Розове: ни в Советском энциклопедическом словаре издания 1983 года, ни во Всемирном биографическом энциклопедическом словаре 1998-го. А какие упоминаются? В первом – «В поисках радости», «Традиционный сбор», «Ситуация», ну и, конечно, «Вечно живые». Во втором – те же, плюс «В добрый час!», «В день свадьбы», «Кабанчик», минус «Ситуация». Не подумайте, что тут всё дело в том, когда та или иная пьеса была написана. Не говоря уже о «В добрый час!» (1954), другие, не вошедшие в словарь советских лет, за исключением «Кабанчика» (1987), также созданы до 1983 года. Ну, а почему в постсоветском словаре исключена «Ситуация» (1973), спросите у составителей.

Так или иначе, как видим, «Неравный бой» пропущен в обоих словарях. Не стану строить по этому поводу догадки, тем более объяснять сие зияние причинами идеологического порядка. Ведь идеология у составителей словарей, между коими пролегал полтора десятилетия, была полярно противоположной. Так что, скорее всего, в данном случае сработала простая забывчивость авторов статей, что и требовалось доказать.

А между тем, у «Неравного боя» была не менее счастливая сценическая судьба, нежели у соседних по времени розовских пьес. В самый год своего создания она была поставлена в Центральном детском театре; в спектакле участвовали такие замечательные ис-

полнители, как: В. А. Сперантова (фильм «Шумный день»), Е. В. Перов («Шумный день», а также «Драма из старинной жизни», снятая на Ленфильме режиссёром И. Авербахом по мотивам рассказа Лескова «Тупейный художник»), Т. Д. Надеждина («Шумный день») и молодой Лев Дуров. Я не видел этот спектакль, но вряд ли при таком актёрском составе он мог оказаться неудачным.

Но это всё присказка. Перехожу к «сказке». По моему глубокому убеждению, «Неравный бой» – вершинное произведение Розова. В этой «комедии в двух действиях», занимающей семьдесят страниц малого формата (3/4 стандартной машинописной страницы), драматургу удалось дальше всего отойти от нормативов соцреализма и дать, вместо пресловутого конфликта «передового с устарелым», совсем другой, экзистенциальный – конфликт чистой неиспорченной молодости (есть тут и заданный элемент идеализации юных героев пьесы, но ведь подобная заданность – неотъемлемое свойство любого притчеподобного текста, а «Неравный бой», несомненно, относится к таковым) с прагматично-циничной зрелостью. Это дорогого стоит. И потому, что самому Розову в момент написания пьесы было уже без малого пятьдесят, – это значит, что он сумел «переступить» через самого себя. И потому, что, в сущности, можно толковать коллизию «Неравного боя» как начавшееся пробуждение свободного самосознания в несвободном обществе, что неизбежно сталкивает его, свободное, с «носорогами» установившегося порядка, и, несмотря на первую, не Бог весть какую победу Свободы над Произволом, в целом это *неравный бой*: ростки свободы далеко ещё не окрепли, а носорожья упёртость столпов общества далеко не поколеблена. Впрочем, цензуре вольно было толковать название пьесы противоположным образом – как победу света над тьмой, культуры над варварством. Не помню, чтобы в критике, современной «Неравному бою», звучали голоса, ворчливо трактующие коллизию этой розовской пьесы как ещё одну «негодную» попытку поссорить поколения советских «отцов» и «детей» (за что чуть позже пострадали создатели «Заставы Ильича»).

Пьеса совсем камерная, в ней всего тринадцать персонажей (не считая соседкиной козы, которая тоже имеет одну собст-

венную «реплику»: «Бэ-бэ-бэ!»); ср. с многолюдной «Республикой труда», с её шестьюдесятью персонажами (не считая массовки). Соблюдены классические единства места и времени действия. Внешний, фабульный слой прост, как мычание (или – в данном случае – блеяние). Имеется большая семья Завариных, состоящая из одной сестры (она же, Тамара Тимофеевна, – хозяйка домика с огородом «около самой Москвы», где и разворачиваются все события «Неравного боя»), двух *наличных* братьев-москвичей (Роман и Тихон), одного отсутствующего, только упоминаемого (Константин), его сына – и, стало быть, племянника остальных Завариных – Святослава. Есть ещё жёны Романа и Тихона – Антонина Васильевна и Верочка. Остальные действующие лица – соседи Завариных и близкие соседей. Слава только что окончил десятилетку и поступил в университет – это выясняется по ходу дела, как и то, что он талантливый математик. Он влюблён в соседскую девочку – свою одноклассницу Лизу Галкину. У Лизы есть отец – Григорий Степанович (участник действия) и два брата, упоминаемые в разговорах; оба, кажется, непутёвые (один из них сидит в тюрьме за воровство). Слава – на попечении своей тётки, и похоже, что так тянется чуть ли не с самого его рождения: отец постоянно в разъездах, а мать... а про мать Славы в пьесе ни слова. Тётка над ним квохчет и хлопает крыльями, забывая о том, что он уже не младенец.

Ситуация, в которой застаём всю компанию, такова: в гости к Тамаре приехали оба её московских брата с жёнами; Тамара, Роман и его супруга Антонина жаждут учить уму-разуму повзрослевшего Славу, а тот удирает на свидание с Лизой, и вместе они возвращаются – пешком из Москвы – только ночью, и всё никак не могут расстаться. Есть ещё две побочных линии, связанных с другом Славы – Митей, тоже оставленным на попечение Тамары (своими родителями, уехавшими отдохнуть), и семьёй Шиловых (Ольга Петровна Шилова – одна из соседок Завариной), но они особого интереса не представляют, так как имеют лишь косвенное отношение к неравному бою, в который втянуты семейства Завариных и Галкиных (у последних тоже почему-то нет жены-матери). Вот, собственно, и всё.

Итак, первый – поверхностный – слой конфликта образуют грубые, бестактные взрослые и дети, о которых Галкин-отец справедливо говорит, что они «нежные очень... нажал, значит, потуже – и переломил!» Но уже на этом уровне проявляются некоторые специфические особенности как национального характера, так и социального климата *там и тогда*.

Смешно, но Роман с Антониной прямо, а Тамара осторожно проповедуют... домострой. Роман убеждён, что его право учить племянника зиждется на возрастном старшинстве. Для него «бунт» Славы граничит со светопреставлением. Когда Слава требует, чтобы дядя взял обратно свои оскорбительные выражения по адресу Лизы, тот орёт: «Ты бормочи, да соображай... Ишь ты!.. Униженья моего захотел! Не жирно ли будет!» Антонина – под стать супругу. Стоит Верочке, по поводу предполагаемого «жениховства» Славы, произнести: «Но ведь возраст – ничего не поделаешь», как Антонина с ненаигранным возмущением восклицает: «То есть как это – ничего не поделаешь?! Очень даже мы поделаем! Ты, пожалуйста, эти вольности брось!..» Слово «вольности» в данном осудительном контексте как нельзя более кстати. Наконец, и Тамара – тоже, так сказать, за строгость с молодыми: «Вообще, с ними надо пожёстче. Я и Константину (напоминаю, это отец Славы. – М. К.) всегда говорю: надо твёрже, категоричнее с ними».

Ещё тут действует невытравленное из человека чувство ответственности, распространяющееся не только на неодушевлённые предметы, но и на зависимых людей. А кто более всех других от нас зависит? Наши дети. Вот и тренируемся на них, вымещаем собственнические инстинкты. Тамара в «Неравном бое» делает это под влиянием нерассуждающей любви. Другие – просто по дедушке Крылову (басня «Волк и Ягнёнок»): «У сильного всегда бессильный виноват: Тому в Истории мы тьму примеров слышим...» и «Досуг мне разбирать вины твои, щенок! Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать...» Чаще всего инстинкт маскируется под морализаторство: дескать, молод ещё свои порядки устанавливать; или: надо быть благодарным взрослым за их заботу. Вот характерный обмен репликами из самого начала пьесы:

«Тамара Тимофеевна. Святослав стал невозможен. Распустился без отца.

Роман Тимофеевич. Ты что тётку расстраиваешь, тип? (Он ещё толком ничего не выяснил, но сразу настраивается на «любимую» волну. – М. К.).

Слава. Тётя сама нервничает из-за пустяков.

Роман Тимофеевич. Помни: она тебе мать заменила! Из соски тебя поила, пелёнки твои замаранные стирала... Одевала, учила...

Тамара Тимофеевна. Да уж дождёшься от них благодарности! Все они растут отвратительными эгоистами. Упрямые, самовлюблённые и воображают себя сверхчеловеками!

Роман Тимофеевич. Что говорить – поколение с червоточиной!

Тамара Тимофеевна. Посмотри на него! Будто и не его касается! Как держится-то! А? Как будто принц какой!

Слава. Что же мне, на четвереньках ползать?

Антонина Васильевна. Погоди, жизнь-то тебе углы пообломает, сделает кругленьким...»

Что здесь бросается в глаза? Взрослые мгновенно находят между собой общий язык, когда возникает потребность «поставить на место» юношу, проявляющего неподобающую, по их мнению, самостоятельность и строптивость. Солидарность собственников не выступает с открытым забралом, а прячется за высокими словами: «мать», «одевала, учила», «благодарность». Частный случай готовно обобщается чуть ли не до глобальных размеров: «все они растут эгоистами», «поколение с червоточиной». Ну и, конечно, ссылки на свой жизненный опыт...

Ещё один пример из того же разряда. Соседка Завариных, Ольга Петровна Шилова, оправдывает сына с невесткой, редко её посещающих: «Зачем лезть-то, зачем?.. У них свои интересы... молодые они... шуму хочется, беспокойства! Чего мешать-то?» На что многомудрая Тамара отвечает... категорическим императивом: «Мать не может мешать детям, Ольга Петровна». Это у неё такой способ оправдания собственных дурацких придирок к Славе. Оправдания, разумеется, на уровне подсознания.

Но этого мало. Тут вмешиваются ещё и некоторые «принципы», привитые социалистическим (читай: тоталитаристским) образом жизни. Продолжая наседать на Шилу (сочувствие со взломом), Тамара советует соседке обратиться в парторганиза-

цию сына по месту его работы. «Он ведь, кажется, член партии?» – на всякий случай осведомляется эта горевоспитательница молодого поколения. Услышав подтверждение своей догадки, она продолжает: «Вот-вот! Это беспартийного трудно поставить на место, а члена партии живо, в два счёта!» Гениальная формула социализма – куда до неё хвалёным сталинским афоризмам! Стоит процитировать ещё одно слово о партии, принадлежащее на сей раз главному «ментору» пьесы – Роману Заварину. Стоит хотя бы уже потому, что это был единственный раз, когда его жена – Роман в юбке – не согласилась со своим благоверным. Ночью оба наблюдали из окна своей спальни за гуляющими около дома Тихоном и Верочкой. Они... целовались! Реакция Романа: «Ай-яй-яй! Ну, скажи, не одурели Тихон: до седых волос дожил, на партийной работе продвигается, а такая чепуха в голове! А?» У Пушкина несовместны гений и злодейство, у Заварина – любовные поцелуи и партия. Такой пошлости и Антонина, обычно выступающая заодно с мужем, не выдерживает: «Чурка ты!.. Чурка деревянная!.. Чурка! (Заплакала и скрылась.)».

Всё это важно. Но это не главное. Второй, более скрытый, уровень неравного боя – битва за любовь. За право любить в юности. За возможность любить так, как Слава Заварин любит Лизу Галкину, – чисто и целомудренно. Битва против грубоживотного представления о половой любви, на которое только и способен Роман Заварин, и которое он, судя по себе, приписывает своему племяннику.

В упоминавшемся уже предисловии к «Неравному бою» Розов не выпячивает эту, на самом деле важнейшую для него, как драматурга и как гражданина, тему. Одним из главных вопросов, которых ему хотелось коснуться в пьесе, – «это бережное, тактичное отношение к сложному и тонкому миру чувств молодых людей». Осторожно выражается Розов («коснуться» – это тоже его слово). Но ему удалось здесь не просто коснуться «вопроса» о мире чувств молодых людей – он это сделал, что называется, «на полную катушку», нигде не впадая в разжёвывание, всюду проясняя уже художническую (а не гражданскую) осторожность и тактичность.

Дадим слово каждой из противоборствующих сторон. Соблюдая, как того требуют розовские «отцы», возрастное старшинство. Своё «понимание» столь тонких материй, как дружба и любовь, они высказывают неоднократно. Привожу диалог Тамары и Мити из первого действия пьесы:

«Тамара Тимофеевна. Митя, ты умный, уравновешенный мальчик... Вот о чём я хотела с тобой поговорить... Слава стал приходить поздно...

Митя. Тамара Тимофеевна, я не знаю, где и с кем бывает Слава, а если бы знал, всё равно не сказал.

Тамара Тимофеевна. Ты думаешь, такая прямолинейность красива?

Митя. Иначе – не знаю как.

Тамара Тимофеевна. Если бы ты был настоящим другом Славе, ты бы не покрывал его, а наоборот... Вот это называлось бы дружба. И от этого больше пользы было бы тому же Славе.

Митя. Может быть, только у нас такая дружба называется совсем иным словом».

Жившие в Советском Союзе помнят эту стукаческую логику и эту подлую мораль. «Каждый обязан доносом», как предсказывал автор «Бесов» будущую послереволюционную ситуацию в России. Впрочем, Тамара не идеолог (и, как нынче выражаются, не генератор идей). Она говорит то, что ей внушили. В данном случае она просто передатчик, рупор, приводной ремень...

То ли дело супружеская пара Роман-Антонина. Это – твёрдолобые. Они не просто лишены нормальных человеческих представлений, не просто бездумно (как Тамара) повторяют чужую премудрость. Они, может быть, и не вполне отдавая себе в этом отчёт, паразитируют на этих прописях, основывают на них своё жизнестроение. Это как если бы людей приучили дышать углекислым газом (дышат же им растения) – через несколько поколений они бы считали ядом воздух, которым мы дышим. Собственно говоря, в подобном изменении *морального* климата в обществе и были заинтересованы большевики-ленинцы, и они в этом весьма преуспели. Тому пример и Роман с Антониной, и – пусть в меньшей степени – Тамара.

Роман сперва благодушно урезонивает сестру, обеспокоенную

мерещащимися ей «похождениями» племянника: «Может, и не всерьёз у него всё это, первое-то чувство что – так, фьют!.. Дым!» Антонина, со своей стороны, подливает масло в огонь: «Распущенность всё это!» Чуть позже Роман приступает к исправительным беседам со Славой: «Ты, Святослав, говорят, котовать начал?» (Вообще, надо заметить, образ кота-кошки в специфическом контексте – ключевой у этой пары. Антонина, к примеру, походя бросает Верочке: «А ты, Веруня, уж если сама влюблена, как кошка, то помолчи... Не порти молодёжь». Особенно хорошо выглядит эта самая «кошка» в сочетании с призывом не портить молодёжь.) И вот ключевой диалог из второго действия:

«Роман Тимофеевич. Ты думаешь, может быть, я не понимаю, что вы с Лизой всю ночь делали?!

Слава (окаменев). Что?

Роман Тимофеевич. Назвать?!»

Назвать «что всю ночь делали» ему не дают. В разговор вмешиваются испуганная Тамара, Тихон с Верочкой, а напоследок отец Лизы – Григорий Степанович. Понимая, что лучше не связываться с этим монстром (Романом), он зовёт домой находящуюся здесь же Лизу. Вот тут-то Роман и даёт себе окончательную волю. Не позволили обозначить действие, компенсируем аттестацией девушки, в этом самом действии, как убеждён Роман, принимавшей участие. «Поздно спохватился!.. – орёт он на Лизиного отца. – Вора вырастил, теперь растишь гулящую...»

Ну что ж, после такого «самовыражения» этот персонаж разоблачён (саморазоблачён) до конца. Брат, Тихон, называет его дураком и мерзавцем, Ольга Петровна – бесстыжим, но это всё – на уровне эмоций. А если определить эту фигуру без гнева и пристрастия, то получится вот что: он, во-первых, традиционный российский самодур и деспот, во-вторых, законченный хомо советикус. Я бы сказал, что ближайшими его «родственниками» в большой советской прозе являются Русанов из солженицынского «Ракового корпуса» и Гетман из «Жизни и судьбы» Гроссмана. И он, Роман Тимофеевич Заварин, оказался бы на месте в роли медбрата в психушке наподобие Бореньки Мордворота из пьесы В. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора».

Кстати сказать, противостояние Романа и Григория Степано-

вича неслучайно. Хоть они и ровесники, но у них разная генетика. В отличие от Романа, отец Лизы многое понял в жизни и, в частности, заскучал по добру. («Старею, видать... Или время такое пришло... Добра охота...») Он же, напоминая, предостерегал против излишнего давления на молодых.) Вообще, похоже, Григорий Степанович – альтерэго самого Розова. Это ведь Розов его устами сетует по поводу того, что сын сбился с пути: «Дурацкая его голова! А ведь мог бы светлым человеком стать. Светлым-то как легко жить! Светлый-то и спит хорошо и смеётся переливчато...» Стоит ли оговаривать, что «легко жить» в устах Григория Степановича означает совсем не то, что в мыслях Романа Тимофеевича.

Дадим, однако, высказаться и «поколению с червоточиной». Они, надо заметить, не столько высказываются, сколько давят в себе рвущиеся наружу слова отпора распоясавшимся зубрам. Когда Роман демонстрирует Славе, что на него есть «управа» (берет его за руку и сжимает её), тот отвечает весьма сдержанно: «Этот способ воздействия, дядя Рома, самый рискованный, учтите». Его поддерживают Тамара и Тихон, после чего Слава уходит, предварительного вежливо попрощавшись.

Невдолге следует сцена с Митей. Тут-то и выясняется (невольно: Тамара догадывается), что Лиза... такой ужас!.. гуляет со Славой. Митя объясняет Тамаре, пытаясь, как сказано в ремарке, достучаться до её сознания: «Это совсем не то, что вы думаете! Не то!..» Достучаться не удалось, но Митя выступил хоть и кратко, да выразительно.

И вот последнее объяснение – всех со всеми.

«Роман Тимофеевич. (...) (Смотрит на Славу, смеётся.) Что уставился? Бить не буду, не бойся, – закон, к сожалению (к сожалению! – М. К.), не разрешает...Бесстыжая ты рожа! Весь дом из-за тебя не спит, тётка с ума сходит, а тебе хоть бы хны!.. Вчера языком-то бойко молотил. (Когда это Слава «молотил языком», да ещё и бойко? – М. К.) Теперь что скажешь? Попался!.. Математика из себя корчишь, через Вовку Шилова в университет пролез... (...)

Митя. Да как вам не стыдно... Вы просто завидуете ему!

Роман Тимофеевич. Чего ты ещё твякаешь?.. Тоже тихим прикидывался, а туда же!.. Двери им отворяет, пособничает!..

Антонина Васильевна. Они уж все друг за друга горой! (А раньше

она же изрекла по тому же поводу: «Вот шайка!..» – М. К.)

Слава. Митя, ты не обращай внимания, дядя Рома, видимо, не понимает сам, что говорит».

Конечно, юные борцы за права человека и главное его право (а скорее обязанность!) – при всех обстоятельствах оставаться человеком – ведут себя слишком осмотрительно и сдержанно-благородно. В жизни всё проще и грубей (вспомним «Республику труда»). Но это и надо Розову: *идеальные* герои, представляющие правую сторону в нешуточном бою, разгоревшемся в пьесе, своим безукоризненным поведением манифестируют *минимум* того, что им принадлежит по праву, и что у них пытаются отнять беззастенчиво-циничные и алчно рвущие куски чужой жизни двуногие, дабы насытить свои ненасытные чрева.

Кстати, недаром автор неоднократно обнажает чревные притязания Романа Заварина. Стоило ему появиться в доме Тамары, как он провозгласил: «А мы со своими ватрушками!..» А в одном месте он просто-таки поёт осанну своему ненаглядному брюху: «Свой желудок я после смерти учёным завещаю – пусть его изучают: так перемалывает! Жернова в нём, что ли, крутятся!.. (Хочет.)».

Последнее, что мне хочется сказать о пьесе «Неравный бой». Под занавес Тихон задаёт риторический вопрос своему окончательно зарвавшемуся братцу: «Неужели ты думаешь, на тебя управы нет?» Роман спокойно ему отвечает: «Нет». И хотя Тихону, а «вслед за ним» и самому Розову хочется верить, что управа таки найдётся, мы понимаем: Роман – из разряда победителей (хоть в финале пьесы автор заставляет его струсить). Так было всегда и всюду. А в нашей буче, боевой, кипучей, – того круче. За Романом – стада таких же, как он, та самая «огромная масса масс», скорое появление которой предсказывал Егорушка из «Самоубийцы» Эрдмана (см. вступление).

Пьеса Розова завершается многозначительной – светлой и оптимистической – репликой Лизы: «С добрым утром!..» Доброе утро, однако, наступит ещё ох как нескоро...

2004

АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН. «СТАРШАЯ СЕСТРА»

Не знаю, с чего начать этот очерк. С того ли, что я был лично знаком с Александром Моисеевичем Володиным (правда, виделся с ним всего три раза: в 1986, 1987 и 1999 годах), а также состоял с ним в переписке; располагаю двумя автографами его писем: от 9 октября 1995-го и от 31 мая 99-го. Но, поскольку последнее письмо есть отклик на мою большую работу о творчестве Володина, написанную в 1999 году, после встречи с автором в Петербурге, вероятно, стоит вернуться к нему в конце очерка.

Есть другой вариант начала. Поставить Володина в «связку» с Розовым. Для этого имеется достаточно оснований. Ну, хотя бы то, что они явились в литературе синхронно. Ранняя пьеса Розова «В добрый час!» создана в 1954 году, а первая володинская – «Фабричная девчонка» – годом позже (первая постановка осуществлена в 1956 году Г. А. Товстоноговым). И дальше они шли голова в голову. Розов, «В поисках радости» и «Вечно живые» – 1957, Володин, «Пять вечеров» – 1959. Розов, «Неравный бой» – 1960, Володин, «Старшая сестра» – 1961. Кстати: одно высказывание из «Неравного боя» могло бы стать эпиграфом к данному очерку. Я имею в виду реплику Антонины Васильевны, супруги Романа Тимофеевича Заварина, обращённую к их племяннику Славе: «Погоди, жизнь-то тебе углы пообломает, сделает кругленьким...» Почти то же самое и тоже *дядя* героинь «Старшей сестры» внушает старшей из них – Наде: «Погоди, жизнь ещё стукнет дубинкой по её (младшей, Лиды. – М. К.) одарённому лбу». Ведь в обеих пьесах – один и тот же *неравный бой*: свободы с деспотизмом, таланта с заурядностью, живого хрупкого вещества души с дубиной «общепринятых» представлений о жизни. А молодой персонаж «Старшей сестры» мужского пола, Володя, в сцене объяснения с Надей делится с нею своим «символом веры», как будто адресованным старшим Завариным из «Неравного боя»: «Я больше всего не люблю самодовольных, самоуверенных. Если это в человеке есть, – всё, он для меня не существует». (Приведенные цитаты даются по тексту первого издания пьесы: Ленинград-Москва, «Искусство», 1961, когда она ещё называлась несколько иначе – «Моя старшая сестра». В дальнейшем я ещё

буду говорить о смысле изменения названия и жанра пьесы; в конце концов она превратилась в киносценарий.)

Наконец, я мог бы начать с того, что не я один считаю Володина великим русским (советским) драматургом XX века. 15 сентября 1995 года по телевизионному каналу «Россия» (ныне – РТР-Планета) демонстрировалась очередная передача из серии «Фрак народа». Из этой передачи я узнал, что Александр Вампилов ещё в конце 60-х ставил Володина выше всех современников-драматургов. Что другой драматург (и прозаик; кстати, и Володин писал прозу, а также стихи, которые из скромности называл «полустихами»), Михаил Рошин, также считал Володина самым-самым советским драматургом 60–80-х. Что известный театральный режиссёр Кама Гинкас видел большую несправедливость в том, что Володина знают – и ставят – в мире меньше, чем А. Арбузова и Э. Радзинского. И что великая Алиса Фрейндлих «держит» Володина в прямых наследниках Чехова. (Вспоминаю, что близкий мне в Ленинграде 60–70-х годов критик и литературовед Е. С. Добин говорил нечто сходное: мол, после Чехова Володин – первый русский драматург милостью Божией. На мой вопрос: «А Булгаков вы не пропустили?» последовал категорический ответ: «Булгаков был неплохим драматургом, но не врождённым. Врождённым он был прозаиком».) И приведу цитату из статьи другого – бывшего, как и я, – ленинградца, а впоследствии гражданина США, критика Владимира Соловьёва: «Не Розов и не Радзинский, а именно Александр Володин с его «Фабричной девочкой», «Пятью вечерами», «Старшей сестрой» и «Назначением» заполнил тот вакуум, который образовался со смертью Евгения Шварца, а после Володина, хоть и при его жизни, в театр пришли Александр Вампилов и Людмила Петрушевская» (газета «Новое русское слово», Нью-Йорк, 26-27 июня 1999). Всё правильно, и я постараюсь как в этом очерке, так и в последующих, посвящённых Вампилову и Петрушевской, это показать. И ещё: замечательные стихи посвятили Володину Б. Окуджава и Б. Чичибабин.

Всё же правильнее всего, я думаю, начать с причин моего выбора именно «Старшей сестры» из того множества пьес и киносценариев (и пьес-киносценариев), которые создал Володин. С

Розовым было понятно: «Неравный бой» я выбрал потому, что, как уже писал, считаю его лучшим драматическим сочинением этого автора. Со «Старшей сестрой» дело обстоит сложнее. Большинство как ранних пьес Володина, так и поздних его «кентавров» (может быть, лучше назвать их драматическими повестями, а то и поэмами) – произведения одного, очень высокого, уровня. Если исходить из критерия художественной состоятельности, вместо «Старшей сестры» можно было бы с равным успехом взять «Пять вечеров», или «Назначение», или «Похождения зубного врача», или «Дульсинею Тобосскую», или «Две стрелы». Так почему же «Старшая сестра»?

А потому, что, исключительно высоко ценя и перечисленные вещи Володина, и другие, не вошедшие в этот перечень, я особенно люблю именно «Старшую сестру». А кроме того, это сочинение существует в двух, весьма отличных один от другого, вариантах, которые очень интересно сопоставить. Есть ещё и третья причина, но о ней – ниже.

О причинах любви вроде бы можно и не распространяться. Любовь свободна, мир чарует... Но всё-таки я скажу. Я не знаю в мировой драматургии другой пьесы о художественном таланте, в которой он проявился бы с такой подкупающей достоверностью, как в «Старшей сестре». Кроме того, на меня произвело сильное впечатление исполнение Татьяной Дорониной роли Нади в фильме Георгия Натансона по сценарию Володина (1967). Год спустя, когда на экраны вышел фильм Татьяны Лиозновой «Три тополя на Плющихе», мне показалось, что героиню играет... Надя Резаева. Впрочем, видевшие Доронину в спектакле Ленинградского Большого драматического театра утверждают, что на сцене она была в этой роли ещё ярче и убедительней.

Я вполне разделяю изумление Владимира Лакшина, который в рецензии на спектакль театра «Современник» по трилогии о революции («Декабристы» Леонида Зорина, «Народовольцы» Александра Свободина, «Большевики» Михаила Шатрова) писал о гениальном исполнении Евгением Евстигнеевым роли наркома Луначарского в «Большевиках»: «Для опытного актёра не составляет, должно быть, труда сыграть человека доброго или жадного, простодушного или жестокого. Но как сыграть на сцене человека

талантливом?» (журнал «Новый мир», 1968, № 9, с. 200). И Евстигнеев, и Доронина успешно справились с этой почти невыполнимой задачей.

Теперь о творческой эволюции «Старшей сестры». (На самом ли деле тут имеет место именно эволюция, я скажу позже. Эволюция ведь тоже бывает разной. Чтобы это понять, достаточно обратить внимание на помету в начале романа А. Солженицына «В круге первом»: «Написан – 1955-1958, искажён – 1964, восстановлен – 1968».)

Итак, пьеса «Моя старшая сестра» появилась в печати в 1961 году. Вскоре Г. Товстоногов поставил её на сцене, и, наряду с предыдущей володинской пьесой – «Пятью вечерами», – она стала одним из «хитов» (прошу прощения за это словечко, привнесённое из будущего) БДТ. А ещё несколькими годами позднее на основе (только на основе!) пьесы Володин написал киносценарий, назвав его сокращённо – «Старшая сестра». Этот сценарий и был поставлен в кино Г. Натансоном.

Между двумя произведениями – не только временная, но и содержательная дистанция огромного размера. Проследим, в чём разница. Ну, во-первых, название. Почему оно изменилось? Мне представляется, что главное тут – окрепшее в драматурге с годами нежелание разжёвывать: мол, читатели и зрители не глупее меня, сами всё поймут...

А что, собственно, они должны понять? Если просто «Старшая сестра», то это название сугубо тематическое. В пьесе фигурируют две сестры; главная, выходит, старшая. «Моя старшая сестра» означает нечто совсем иное. Если бы это было сочинение прозаического, а не драматургического рода и повествование в нём шло от первого лица – младшей сестры Лиды, «моя старшая» было бы то же самое, что «старшая» просто. А поскольку это всё-таки пьеса, притяжательное местоимение «моя», полагаю, исходит непосредственно от автора. Ну, и что он этим хотел сказать? Не то, конечно, что он и его Надя – одного *творческого* поля ягоды; к себе Володин всегда относился куда взыскательнее, чем к своей героине. Но, может быть, он хотел этим выразить своё отношение к женщине, всегда и всюду (не только в пьесах) нежное и трепетное?

Читая Володина, сталкиваешься с интересным феноменом: у него доминируют героини, а не герои. Так повелось ещё с «Фабричной девчонки». (Правда, в следующей пьесе – «Пяти вечерах» – мужчины и женщины действуют наравне.) О «Старшей сестре» нечего и говорить. И снова: «Происшествие, которого никто не заметил» – вариация вечного сюжета Золушки (только в роли принца сам автор); «Ящерица» – лирическая комедия каменного века; «Дульсинея Тобосская» – парафраз «Дон-Кихота»; «Дочки-матери» – последняя дань драматурга ностальгии по собственному скитальческому детству. Женщины, девушки, даже девочки-подростки (как в сценарии «Звонят, откройте дверь!»). В чём тут дело?

Сейчас я приведу цитату из книги, которую Володин, быть может, и не читал (мне в руки она попала случайно, из потока сам- и тамиздата), но идеология которой очень близка володинской. Это – роман австрийского писателя Макса Брода (друга и душеприказчика Ф. Кафки) «Реубени, князь иудейский».

«В красивой женщине любят не женщину, а цвет своего народа. (...) В её смеющихся глазах, в милом разрезе рта я вижу очень серьёзные вещи: первый мужественный захват владений и борьбу за землю, упорную борьбу поколений, неутомимость, суровую дисциплину, благородную простоту убеждений, всю суровую историю народа, даже его восхождение к Богу. Всё это в образе женщины представлено легко и играючи, но тем не менее это видимая форма самых плодотворных и скрытых сил, какие только существуют».

Не знаю, как насчёт захвата владений, тем более восхождения к Богу (Володин обычно бежит назойливой патетики), но благородная простота убеждений и – в общем плане – проявление именно в образе женщины самых плодотворных сил (как природных, так и мистических) – это то, с чем Володин согласился бы вне всяких сомнений. Ибо и у него самого немало высказываний того же порядка.

Читаем в «Записках нетрезвого человека»:

«Женщины *прошлого* красивы...»

«...Вон идёт девушка – золотоволосая, платье треплется на ветру, она трубит в трубу... А это она просто пьёт из бутылки

молоко, в обеденный перерыв идёт из магазина. Ну и что, ведь могла бы идти прекрасная с трубой где-нибудь в другом месте, в другое время».

«Если ни один из лугов, ни один из прудов, ни один из лесов, если ни один концерт для скрипки с оркестром или для рояля с оркестром, если ни одна женщина, её весёлый взгляд, её печальный взгляд, её случайный взгляд не могут поднять меня над моей скудной жизнью, значит, я другой и не стою».

В случае Володина этот «миллион терзаний» не слишком оправдан: любой случайный, не говоря уже о печальном, взгляд встречной женщины не оставляет его равнодушным. И он не устаёт ошеломлённо вопрошать: откуда снова этот свет?

*А женщины,
самые, казалось бы, несовершенные,
иногда говорят такие слова...
И так смешно шутят,
и так проникательно думают о нас –
чтобы нам было лучше,
чтобы нам было сладко –
с последней из всех – как с первой из всех.*

Потому-то так и получается, что драматург и в «последней из всех» видит «первую из всех», а уж которая покажется ему изначально совершенной...

Володин опрокидывает многие стереотипы, сложившиеся в патриархальном обществе. Женщины суетны, кокетливы, легкомысленны? Вздор! Взгляните на Тамару из «Пяти вечеров», с её «Какой был бы ужас, если бы я за кого-нибудь вышла замуж!» (это она говорит тому, кого любила в молодости и не разлюбила через годы). На Альдонсу из «Дульсинеи Тобосской», с её «Любая женщина хоть кому-нибудь да нужна» и «Я верующая в любовь и ласку. А кто никого не любит – тот грешник».

Женщины расчётливы, мелочны, злопамятны? Чушь!

*Как вы нас разумно утешаете,
как вы необходимо нас прощаете.*

.....
*Собственной судьбою
озабоченные,
собственной бедою
замороженные,
нас как будто и не утешаете,
просто между делом потешаете –
беспечными словами,
усталыми руками...*

Философствующая пятнадцатилетка Ирина («Происшествие...») откровенничает с Настей по поводу своего брата Толи: «Он мне брат, и я его люблю. Но, поверьте мне, – он не стоит вас!» А Настя ей отвечает: ты – злая. «Сейчас это у вас модно: сердитые молодые люди. Но если молодые люди сердитые – это ещё полбеды, а вот если женщины станут все злые, что тогда за жизнь начнётся, ты себе представляешь?»

Интересно: возникло ли уже тогда, когда была написана эта вещь (то есть больше трёх десятилетий тому назад), на волне феминистской революции в США, понятие «сексуальные домогательства», из-за которых – истинны ли они, или мнимы – можно нажать сегодня большие неприятности? Если и возникло, что мы тогда знали о внешнем мире? Нынче же дело обстоит иначе. Кое-кто из наших бывших соотечественников имел удовольствие лично столкнуться со специфической женской злостью и алчностью, а один из них даже написал об этом повесть (см.: Владимир Торчилин. «Университетская история» – Журнал «Континент», № 98, 1998). Но в том-то и дело, что это сравнительно новое и, к счастью, пока ещё не повсеместное явление. Просто Володин, как всякий истинный художник, обладает даром предвидения. В реплике Насти – предостережение. Что-то вроде: женщины! Я люблю вас. Будьте бдительны. Не дайте заловить себя в паутину злобы и стяжательства!

*Бегите же, пока бежится.
А не снесёте головы –
хотя бы память сохранится,
как весело бежали вы...*

Женщины лживы и коварны? Не больше, чем мужчины, и уж, во всяком случае, по более веским поводам, как вдова Длинного в «Двух стрелах». Но в той же вещи есть и Черепашка, способная на настоящую, жертвенную любовь.

Другое подтверждение приводимой здесь гипотезы о причинах изменения названия «Моей старшей сестры» таково. Упомянувшееся мною письмо Володина, в котором он разбирает мою статью о нём 1999 года, заканчивается следующим образом: «Может быть, назвать (статью; у меня она называлась "Записки об Александре Володине". – М. К.) иначе: "Женщина. Преклонение и жалость"?» Впрочем, эта рекомендация зачёркнута; видимо, и здесь драматург побоялся показаться назойливым.

О жанре. Не исключено, что превращение пьесы для театра в киносценарий обусловлено желанием будущего режиссёра-постановщика снять фильм по «Моей старшей сестре», о чём он уведомил автора. Однако у нас есть все основания предположить, что драматург воспользовался случаем, чтобы круто переработать финал вещи, а заодно и ещё некоторые эпизоды в ней. Иными словами, работа над сценарием убивала сразу двух зайцев: давала доброкачественный материал Г. Натансону и позволяла самому Володину реализовать, видимо, давно выношенный им замысел: отказаться от хеппи-энда, венчающего пьесу; вместо жирной точки, скорей даже восклицательного знака, завершить судьбу Нади Резаевой огорчительным многоточием.

Проследим динамику развития главной событийной линии в «Моей старшей сестре». (Я сделаю это довольно подробно ещё и потому, что эту пьесу, пусть и в экранной версии, Володин не счёл нужным включить в последний двухтомник, вышедший в Петербурге в 1995-1996 годах.)

Вот начало: Лида пишет доклад к диспуту на тему «В чём счастье нашей жизни?» На откровенное дуракаваляние Лиды («У нас человек не может быть несчастлив, потому что ему предоставлены все возможности») и подыгрывающего ей Кирилла Надя реагирует очень серьёзно: «Мне кажется, сказать "я счастлива" – просто неудобно, как бы сознаёшься, что большего тебе от жизни не нужно, ты довольна тем, что есть. (...) Но всё-таки хорошо, когда человек умеет радоваться и тому, что есть». Программа не-

дурна, а вот органична ли она для *этого* индивидуума, ещё вопрос. Все эти «но», «всё-таки»... Так нужно ей от жизни что-то большее или нет?

Далее: Ухов, дядя обеих сестёр, привычно разглагольствует о том, как дорого они ему достались. Надя – снова со смирением паче гордости (это нечто иное, чем собственно володинское смирение) – столь же привычно успокаивает дядю: мол, не подведём, мы девушки благодарные. «...Вот уже Лида кончает школу. Я работаю. На стройке меня ценят». И т. д. и т. п. И тут же впервые возникает тема одарённости. Правда, преподносится версия, уводящая в сторону: одарённую натуру Надя усматривает у Лиды, а не у себя.

Элементарный Ухов, вообще не очень-то верящий в талантливость (для него это нечто иррациональное, стало быть, не должно существовать), недовольно вышучивает навязчивую идею старшей сестры насчёт одарённости младшей: «Погоди, жизнь ещё стукнет дубинкой по её одарённому лбу. Самобытный талант. Всюду таланты. Полным-полно талантов. Молись на неё, молись!» Дело, однако, в том, что в этой семье самая трезвая и нормальная как раз младшая: она отлично сознаёт пределы своих возможностей, страдает от того, что куда более незаурядная Надя вынуждена жертвовать собой ради неё, Лиды. «Представляю, как тебе хочется оборвать поводья и поскакать по холмам», – говорит она сестре. В этом месте и автор начинает «натягивать поводья» интриги.

Р-раз – и Надя заводится. Тише! Идёт репетиция! Надя «играет» приёмную комиссию театральной студии, Лида – абитуриентку. (Но Надя – по собственной воле, а Лида – по принуждению.) Лида читает отрывок из «Войны и мира», Надя делает ей замечания. И они не случайны, а выстраданы героиней, в них – её подлинное жизненное кредо: «Не каждый человек способен испытать счастье (то есть для этого нужен *талант!* – М. К.). А она (Наташа Ростова. – М. К.) может извлечь для себя радость из чего угодно, – из того, какая сегодня ночь, какое небо!» Тут завязка центрального мотива пьесы о Наде Резаевой.

В «Старшей сестре» есть такой эпизод. Надя «приводит» Лиду на конкурс в театральную студию. Лида явно проваливается. Надя тут же прорывается на заседание приёмной комиссии, чтобы

объяснить ошибку, допущенную в случае с Лидой. Происходит нечто феноменальное: режиссёр, член комиссии, вспомнивший Надю по студии при Дворце культуры, куда она «когда-то ходила», просит комиссию послушать и её. «Пожалуйста, читайте», – просит он Надю. Та (как теперь бы сказали) в полной «отключке»: «Я... Зачем! Вы меня не поняли, я пришла с сестрой. (...) Я ничего не помню...» В конце концов чтение состоялось. И – тоже сюрприз: Надя прочитала отрывок из ранней статьи Белинского «Литературные мечтания» («Театр!.. Любите ли вы театр?..»), предшествующий разбору «Горя от ума». Надино чтение произвело в комиссии фурор, и режиссёр резюмировал: «Вот что такое индивидуальность».

Дядя сестёр комментирует происшедшее по-своему: «Девочки, вы извините, что я не переживаю, но ведь потешно получилось, а?» В данном случае его устами глаголет истина. Потешно – не значит глупо. Значит: необычно, может быть, чудесно...

И слово «чудо» не замедлит явиться – в реплике Лиды: «После того чуда, которое произошло, надо быть кретином, чтобы отказаться». Отношение Володина к так называемым чудесам – тема для отдельного разговора. Здесь отмечу лишь, что чудеса в его пьесах и сценариях нередки: см., например, «Происшествие, которого никто не заметил» (этот свой сценарий, единственный из всех, Володин реализовал на экране; то был удачный дебют драматурга в новом амплуа – режиссёра-постановщика; жаль, что в дальнейшем он отказался от подобных попыток), «Похождения зубного врача», «Загадочный индус» (впоследствии переименованный в «Фокусника»).

Ухов, разумеется, не виноват, что из его уст в кои-то веки вырвалось столь пронизательное замечание. Далее он по обыкновению возвращается на грешную землю и урезонивает зарвавшуюся племянницу (а Лида, как бы мстя старшей за прежнюю опеку, подзадоривает её). Та «понимает», что дядя прав, и капитулирует перед мудростью «рождённых ползать». (Хотя, с другой стороны, внушает Лиде и Кириллу, что ради определённой цели «можно подвергнуть свою жизнь любой опасности». Понимает ли она, как двусмысленно звучат её благие призывы, обращённые к другим, на фоне её собственной сдачи?..)

Следует (по времени не сразу, а лишь спустя два года) гениальная сцена «смотри», в которой Надя целиком оправдывает аттестацию младшей сестры насчёт обрывания поводов и скачки по холмам. Это уже второе – после чтения Белинского – её сценическое воплощение. Если там была патетика, открытая страсть, то здесь характерность, юмор, «песни и пляски». Надя дурачится в своё удовольствие, проявляя незаурядный *художественный* такт. (На незадачливого «жениха» Надина тактичность, конечно, не распространяется.) В общем, это пьеса в пьесе. Володин достиг здесь вершин сценичности и того, что называется «драматургическим общением». (Другие участники: Володя и Ухов – свита, играющая короля. В данном случае – королеву.)

После этой блестящей интермедии Надя – в последний раз в первом действии – обращается к Лиде. Внимание: это третья роль героини Володина! Она вспоминает свою и Лидину жизнь в детском доме, вскоре после войны. «Говорят, у нас нет родителей. Мы дети войны, мы дети всего народа... Вынесли знамёна. Мы стоим под знамёнами... Неужели этого больше никогда не будет в нашей жизни? Неужели никогда?..» Снова пафос, только на сей раз окрашенный в ностальгические «цвета». В одарённости героини мы больше не сомневаемся – и тем паче не одобряем (вслед за автором) смирение её перед трудными жизненными обстоятельствами. Почему я говорю – вслед за автором? В сценическом варианте вещи он, автор, конечно, прячется *за* сценой (впрочем, к концу всё-таки «срывается»). Художественный такт, присущий Володину в не меньшей степени, чем Наде Резаевой, налагает запрет на «суфлирование», на подзуживающие возгласы «Давай, давай!» Но в повести для кино есть пассаж (от автора!), правда, предшествующий ремарке «Прошло два года» и непосредственно следующий за вразумлениями Ухова.

В пьесе так:

«Ухов. (...) Или опять рассчитываете на меня? Я старый человек!..»

Некоторое время все молчат. Потом Надя поднялась, достала свой учебник (не по театру, конечно, а по строительству. – М. К.), как обычно, какую-то домашнюю работу и села за стол. Дядя подошёл к ней, потрепал по голове.

Надя (Лиде. – М. К.). И ты за дело».

В сценарии так (после слов Ухова «Я старый человек!..»):

«Надя бежала. Её волосы, незавязанные, бились сзади. Она бежала, открыв рот, задыхаясь, но не от усталости, а от радостного ожидания. Впереди было что-то счастливое, важное, но надо было торопиться, скорей-скорей, мимо странных распластанных деревьев, мимо одинокого дома...

Надя подошла к столу, достала свой учебник и села за стол. Дядя пошёл к ней, потрепал по голове.

– И ты за дело! – приказала Надя сестре».

Не помню, есть ли в фильме Г. Натансона эта Надина пробежка. В принципе же, в кино это можно показать. Вот только что сие? Такого откровенного «вмешательства поэта» (Э. Багрицкий) в драматическое действие русская драматургия до Володина не знала. Восхищение поступками героев (взгляд снизу вверх) бывало. И жалость к ним (взгляд сверху вниз) – тоже. Но чтобы драматург так «подыгрывал» любимым персонажам, как это делает Володин в «Старшей сестре», я что-то не припомню. Не говоря о Чехове (и тем более о драматургах-сатириках: Сухово-КобьILINE, Эрдмане), ни Горький в лучших своих пьесах («Мещане», «Варвары»), ни Булгаков (в драмах; комедия, разумеется, особь статья) не позволяли себе подобного «озорства». И после Володина драматурги: Вампилов, Петрушевская – держали видимый нейтралитет по отношению к своим героям. (Другое дело, что, например, Вампилов боготворит свою Валентину. Но не *благоволит* ей.) Позицию Володина уместно сравнить с пылом спортивного болельщика, для которого выигрыш любимой команды – вопрос жизни (проигрыш – катастрофа). И ведь это чувство совершенно бескорыстное; оно сродни великой заповеди: «Возлюби ближнего, как самого себя». Надю Резаеву Володин возлюбил более, чем самого себя.

Что же дальше? Дальше – «прошло ещё два года». В начале второго действия Надя «уступает» авансцену младшей сестре. Насчёт самой Нади выясняется одно – что она чем-то угнетена, «всё время готова на кого-то обидеться» (слова Ухова, которые Надя не опровергает). Но очень скоро старшая сестра вновь «отвоёвывает» сценическое пространство. Новый – и последний – «бенефис» Нади Резаевой. Она поёт. («Поёт» – эта ремарка по-

вторяется трижды.) О чём же она поёт? Она *отвечает* самоё себя. Внезапно настроение её переламывается, р-раз – и она вновь решается попытать счастья на сцене. «А что, пойду прямо в театр, скажу им: берите меня. Не надо мне денег, так буду играть!» Однако это уже, увы, не кураж, а отчаяние. Спустя несколько месяцев её берут в театр, но теперь уже скорей по старой памяти. И тот же режиссёр, который некогда уговорил комиссию прослушать Надю, беспощадно бичует её за эпигонское исполнение роли Сони в чеховском «Дяде Ване». Он напоминает Наде, что голосовал за неё «руками и ногами», когда она пришла в театр. Но понимает ли она, что потеряла с тех пор (кстати, с каких это «тех»: несколько месяцев или лет тому назад?) «Можно считать, что это немного, можно считать, что это всё. Индивидуальность». Это – приговор. «Это уж закон судеб-с», – ёрничает Надя в сцене с Лидой после неоднократных профессиональных провалов. А своей старой подруге Неле по прозвищу Колдунья (эту небольшую роль исполняет в фильме юная Инна Чурикова – исполняет вдохновенно) она признаётся: «Помнишь, я говорила: лишь бы взяли, я буду на всё согласна. Нет, видно, человек неблагоприятное животное. Вот мне уже и мало этого, вот мне уже и плохо». И снова Надя поёт...

Дальше вмешательство автора пьесы – «болельщика» становится неприличным. Почему-то после многих неудач Надю ждёт успех (так и хочется сказать – «заслуженный») в роли Лауры в пушкинском «Каменном госте». Ею интересуются артист Филиппов, «который снимается в кино», и «какая-то Маргарита» («Это не Маргарита Алигер? – спрашивает Ухов. – Нет, просто Маргарита»), на её спектакль откликнулась молодёжная газета «Смена», и, согласно оптимистическому прогнозу всё того же Ухова, её скоро станут «посещать люди, может быть, иностранцы». Но здесь «Надина» пьеса застревает, начинает пробуксовывать. Финал «Моей старшей сестры» проходит целиком под знаком младшей. Вот только ещё будет значащий монолог Володи о неуверенности...

Развязка пьесы совершенно фальшива. Автор запутался, как в сетях, в своих попытках «вытащить» героиню. Лида то выговаривает Наде за то, что ей будто бы «нравится лезть в чужую

душу», то хвалит её (заглазно) за то, что она всё-таки поднялась на ноги «и пошла себе дальше», а под конец и вовсе ложится щекой на коробку репродуктора (транслирующего голос Нади-Лауры), произнося что-то вроде чеховского «бедный, бедный дядя Ваня...»

Не удивительно, что этот слезливый финал убран Володиным в киноверсии пьесы. Никакого театра, никаких провалов и шумных «апофеозов». А только после сцены с Лидой, в которой та без обвиняков выкладывает ей всё, что о ней думает, Надя даёт младшей пощёчину – и тут же признаёт: «Я виновата. Я это давно знаю. Я ничего не имею права от вас (в смысле: от Лиды и Кирилла. – М. К.) требовать» и умоляет сестру не уходить, не оставлять её одну.

«...Стиснув зубы, Надя локтем ударила по окну. Стекло зазвенело, брызнуло осколками, в распахнутую раму подул ветер.

Она быстро шла по ночной улице, мимо чёрных окон, и по каждому с размахом била локтем или кулаком, и стёкла, звеня, сыпались на тротуар...

С коротким стоном, словно у неё подкосились ноги, Надя рухнула на кровать. Сжав веки, она качает головой и повторяет всё одно:

– Что делать? Ну что делать? Ой, ну что же делать?..»

Смирение перед неизбежностью, перед правдой жизни взяло верх в творческом сознании драматурга над его болельщицким желанием подсобить своей одарённой героине.

Так в чём же состоит нонконформизм «Старшей сестры»? Три момента делают эту пьесу вызовом существующему (существовавшему в ту пору) общественному порядку. Во-первых, как и предыдущие: «Фабричная девчонка» и «Пять вечеров», – она о простых людях, в которых нет ничего героического; типичное «мелкотемье», если воспользоваться излюбленным фразеологизмом «партийной» вульгаризаторской критики сталинских и пост-сталинских времён. (Тот же упрёк можно предъявить розовскому «Неравному бою».) Именно за мелкотемье, по свидетельству самого Володина, ругали «Пять вечеров». А «Фабричную девчонку» – за очернительство нашей жизни. За что поносили «Старшую сестру», скажу дальше.

Во-вторых, опять же сходно с «Неравным боем», «молодёжь» решительно настроена на то, чтобы вырваться из-под опеки «взрослых». Эта тема раскрывается в линии Лида – Кирилл, в отстаивании ими права на любовь вопреки существующему в обществе табу (Кирилл женат). Причём, поскольку Лида Резаева старше розовского Славы, самостоятельнее его, она борется за своё счастье более открыто и вызывающе. К тому же дядя сестёр Резаевых, Ухов, отёсаннее Романа Заварина из пьесы Розова и по своему любит племянниц. Словом, тема «обрыва поводьев и вольной скачки по холмам» обретает в «Старшей сестре» более мощное звучание, чем в «Неравном бое».

И в-третьих: Володин, кажется, первым из советских драматургов вывел на сцену подлинно талантливую человека и показал, что талант не может окрепнуть и состояться в условиях закупорки всех нормальных каналов его, таланта, реализации. Точнее, там, где правит идеология, таланту не дозволено разливаться, как реке в паводок, он должен быть введён в берега, должен понимать, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (Ленин). Приведу ещё одно высказывание – не идеолога, а поэта (о собственных стихах): «Чтоб дорога прямая привела их к рублю, я им руки ломаю, я им ноги рублю» (Борис Слуцкий). Вот так, с переломанными руками и отрубленными ногами, искусство (то есть талант) и могло существовать в республике труда. И, что самое ужасное, эту премудрость люди «научились» впитывать с молоком матери. В более поздней версии «Старшей сестры» Надя уступает давлению такого вот здравого смысла и отказывается от актёрской карьеры; её финал – разбитое корыто. В ранней же редакции, в «Моей старшей сестре», дело поворачивается иначе. Жизнеутверждающий конец пьесы напоминает «С добрым утром!...» «Неравного боя»:

«Голос Нади.

*Слушай, Карлос,
Я требую, чтоб улыбнулся ты!..*

Пауза.

Ну то-то же!»

Современный русский поэт и филолог Ольга Седакова писала в одной из своих статей («Другая поэзия», 1996): «Истребляя своих врагов, советская другая культура (имеется в виду официоз. – М. К.) превентивно защищала бездарность как слабость – от чужого, опасного своей "силой", защищала маленького человека от немаленького (здесь: неодарённого от одарённого. – М. К.), не предполагая, что сами измерения "силы" и "величины" принадлежат исключительно её (официальной культуры. – М. К.) миру – и что художественная одарённость, которой она страшилась и к которой ревновала, в самой большой мере и состоит из беззащитности».

Конечно, мысль автора полемически заострена против «другой культуры», которая в этом контексте прочитывается как антикультура, но относительно беззащитности настоящего художественного дара «без берегов» Седакова, безусловно, права.

В «Старшей сестре (я снова имею в виду сценарную версию) дар беззащитен перед житейской рутинной, – никакой антикультуры, противостоящей культуре и подавляющей её, у Володина нет. И, думается, создавая пьесу на переломе 50-х и 60-х годов прошлого века, отмеченную Седаковой коллизией автор и в мыслях не держал. Тем не менее, яркая и убедительная картина гибели таланта, представленная в «Старшей сестре», наталкивала советского читателя (зрителя) на вполне определённые размышления, далёкие от привычного удобного оппортунизма.

Тут самое время вернуться к вопросу об эволюции этой володинской пьесы. В своих «Оптимистических записках» (ранняя автобиография) автор сообщил по поводу «Старшей сестры»: «В одной газете («Советская культура»; пользуясь терминологией Ольги Седаковой, эту газету правильнее было бы назвать «Другая культура». – М. К.) написали даже, что здесь я выступаю против таланта». Прочитав эту фразу, я подумал, о какой редакции пьесы идёт речь. Насчёт сценария можно определённо утверждать, что пусть не автор, но жизнь таки растаптывает талант героини. Что же касается *пьесы*, там талант вроде бы торжествует.

В чём тут загвоздка? Это помогает понять письмо Володина ко мне от 31 мая 1999 года. «Кончалась эта пьеса так, как в книге "Для театра и кино" (Москва, "Искусство", 1967. – М. К.). Герои-

ня (...) становилась работой усреднённого здравого смысла, утрачивала душу и индивидуальность. Но в те времена печальный финал был немислим. Пьесу обвиняли в том, что она "против таланта". И я со зла – стыд мой! – дописал... Натё вам! Что теперь скажете?»

Ларчик открывается просто. Сперва была написана пьеса с пессимистическим финалом. Затем, в угоду требованиям официоза, к ней был «присобачен» благопристойный финал. Но при последующей переделке пьесы в сценарий автор этот финал отбросил. Получилось, как у Солженицына с «Кругом первым». Только Володину для восстановления первоначального замысла понадобилась одна пятилетка, тогда как Солженицыну – две.

Здесь уместно привести предуведомление к публикации (первой на родине) «Круга» в «Новом мире» (1990, № 1): «Судьба современных русских книг: если и выныривают, то ущипанные. Так недавно было с булгаковским «Мастером» – перья потом доплывали. Так и с этим моим романом: чтобы дать ему хоть слабую жизнь, смею показывать и отнести в редакцию, я сам его ужал и искажил – разобрал и составил заново, и в таком-то виде он стал известен».

В противоположность Солженицыну, Володин оправдываться не стал. Он никогда не простил себе это своё грехопадение, а ни в чём не повинную пьесу *возненавидел*. Из того же письма ко мне: «Ненавидистная «Старшая сестра»! Не случайно я не включаю её в книги (и будущие). Ненавидистно мне и имя её (героини. – М. К.) Надя Резаева». И чуть ниже – снова: «Ненавижу эту единственную мою предыдущую работу, и поменьше о ней или совсем не надо». Всё же в конце письма автор тактично оговаривается: «Вы имеете право писать о том, что Вам близко» (подчёркнуто). Вот я и пользуюсь этим правом. Да простит мне светлая душа великого драматурга мою любовь к столь ненавидистой ему пьесе (и героине её), которая, ещё раз повторю это, совершенно не виновата в том, что автор на каком-то этапе её изуродовал. Всё же в конце концов он восстановил своё чудесное дитя во всей его исходной красе.

1999, 2004

ПРИЛОЖЕНИЕ

БРАТ НЕУДАЧНИКОВ

(Памяти Александра Моисеевича Володина)

На исходе 2001 года умер Александр Володин (Лифшиц). Автор многих пьес и киносценариев, среди коих: «Пять вечеров» и «Старшая сестра», «Похождения зубного врача» и «Фокусник», «Назначение» и «Дульсинья Тобосская», «Ящерица» и «Две стрелы» («Детектив каменного века»), «Звонят, откройте дверь!», «Дочки-матери» и «Осенний марафон». Великий драматург. Реформатор русской сцены.

Среди драматургов гении встречаются реже, чем среди представителей других родов литературы. Может быть, потому, что пьеса должна, прежде всего, реализоваться как произведение *сценического* искусства. Но и нельзя ей не быть хорошей словесностью. Пожалуй, в этом драматургия уникальна.

Утверждение, что Володин был истинно великим драматургом, сегодня уже не воспринимается как ересь. Но и вчера, а точнее, вот уже три десятка лет тому, так думали: коллега Володина по ремеслу Александр Вампилов, считавший себя учеником старшего тѣзки; поэты Булат Окуджава и Борис Чичибабин, посвятившие Володину по дифирамбу; театральные режиссёры – от Георгия Товстоногова до Александра Белинского; и литературовед Ефим Добин, мечтавший написать книгу о Володине, которого он называл «единственным настоящим русским драматургом после Чехова».

Что же такого особенного принёс Володин на сцену – не забудем, советскую! – своими, казалось бы, бесхитростными и прозрачными драматургическими историями, которые к тому же легко, без видимых усилий и специальных ухищрений, трансформировались (самим автором) и в прозу, и в киносценарии? Между прочим, до Володина такие «фокусы» проделывал, кажется, только Брехт («Трёхгрошовая опера» и «Трёхгрошовый роман»). Главная новизна Володина – это новизна восстановления утраченных ценностей. Изначально интерес драматурга сосредото-

точен на обыкновенных людях, «малых сих», на повседневности, на частной жизни (в ущерб общественной), на деяниях негромких, но подлинных, на любви-любви, а не любви-декларации. Это было опасно. Сейсмически чуткое ухо партийного и литературного начальства тотчас же уловило некую имманентную чуждость в «идейном содержании» володинских пьес, начиная с вполне вроде бы невинной «Фабричной девчонки» (первая постановка – 1956 год).

Не знаю, когда было написано Володиным стихотворение «Отпустите меня, отпустите...» (да, он сочинял и хорошие стихи, которые из скромности называл «полустихами», и рассказы; с рассказов, а не пьес начался его творческий путь), но в нём всё только что сказанное мною и конкретизировано, и «программно» оформлено.

*Отпустите меня, отпустите,
рвы, овраги, глухая вода,
ссоры, склоки, суды, мордобитья –
отпустите меня навсегда.
Акробатки на слабом канате,
речки, заводы, их берега,
на декорационном закате
нитевидные облака,
мини-шубки, и юбки, и платья,
не пускайте меня, не пускайте,
на земле поддержите пока!*

И надо признать, они держали его долго – быть может, в благодарность за то, что их, незаметных и непрочных («акробатки на слабом канате»), он выдвинул со столь привычных им задворок на авансцену, под лучи софитов, пред очи таких же, как они, но сидящих по другую сторону «четвёртой» стены...

Я был знаком с Александром Моисеевичем Володиным. Правда, знакомство состоялось довольно поздно – лишь в 1986 году, хотя возможности ускорить это лестное и важное для меня событие представлялись и ранее. Но я робел. Робел именно в силу того, что ощущал Володина великим чародеем, сродни его собст-

венным волшебникам: фокуснику Кукушкину и зубному врачу Чеснокову. В конце концов для осуществления своей давней мечты я воспользовался посредничеством Бориса Алексеевича Чичибабина, в очередной раз приехавшего в гости ко мне и другим питерским друзьям. Посредничество было довольно экзотическим, так как и сам Чичибабин до той поры с Володиным знаком не был. Я подбил друга на телефонный звонок Володину, будучи заранее уверен в успехе этого «предприятия». В самом деле, мы тут же были приглашены, а по прибытии обласканы гостеприимным хозяином. Хоть то было ещё время вынужденной немоты Чичибабина (первые публикации его стихов после восемнадцатилетнего перерыва относятся к концу следующего, 1987-го, года), выяснилось, что Володин его поэзию, конечно же, знал по самиздатским спискам. В тот же визит Александр Моисеевич познакомил нас с перепиской Н. Эйдельмана и В. Астафьева, уже ходившей по писательским рукам.

Спустя полгода мне случилось побывать в Харькове, где жил Б. А. Чичибабин. (Кстати, это и моя родина.) Собираясь домой, я предложил Борису Алексеевичу воспользоваться оказией для передачи Володину письменного приветов и поздравления с наступающим 1987 годом. Я получил куда больше того, на что рассчитывал, – стихи. И какие! Приведу из этого четырёхстрочья две срединных строфы:

*Я не знаю, как где, а в российской беде в кой-то век
захотели сойтись государственность и человечность.
Александр Моисеевич, добрый вы мой человек,
может, счастье-то всё, чтобы в жизни почувствовать Вечность.*

*Как не верить в неё, когда сквозь тошноту бормотух
вечер, снег, Петербург ставят пьесу дворцов и каналов.
Александр Моисеевич, мудрый вы мой драматург,
неразгаданный брат неудачников и коммунаров.*

А наше с Александром Моисеевичем знакомство продолжалось. Не прервалось оно и с моим отъездом в Израиль. В сентябре 1995 года я написал Александру Моисеевичу письмо, навеянное

впечатлениями от только что прошедшей на телеканале «Россия» володинской передачи «Фрак народа». Приведу из него одну фразу: «Для меня вы самый-самый драматург советских 60–80-х». Володин ответил тёплым письмом (рукописным, что особенно приятно). В нём содержится такой пассаж, очень характерный для Володина:

«Сейчас пришло время вспоминать и терзаться ошибками и грехами прожитых лет. Ваше письмо помогло мне. Оно пришло вовремя. Только что я прочитал последние слова Вашего письма и сразу же, может быть, на время успокоился».

В марте 1999 года, спустя месяц после юбилейных чествований Володина (в связи с его 80-летием), мне довелось побывать в Питере. Получил в подарок от Александра Моисеевича двухтомник его избранного, выпущенный в 1995-1996 годах, а также совсем свежий, 1999 года издания, сборник стихов. Замечательны по субъективной мрачности и объективной забавности дарственные надписи на этих книгах. Второй том двухтомника: «В этой книге стоит прочитать "Записки нетрезвого человека". И то не обязательно. Саша (! – М. К.) Володин». Первый: «Ненавижу театр!» А стихи предварены следующей сентенцией: «Простите, как умею, так и пишу».

По возвращении домой я написал большую статью о творчестве Володина, которая, судя по его письменной реакции, пришлась ему по душе. Но вот его неожиданное замечание по поводу одной из собственных пьес, а именно «Старшей сестры»:

«Не случайно я не включаю её в книги (и будущие). Кончалась эта пьеса тем, что героиня (ненавистно мне и имя её – Надя Резаева) становилась рабой усреднённого здравого смысла, утрачивала душу и индивидуальность. Но в те времена печальный финал был немислим. Пьесу обвинили в том, что она "против таланта". И я со зла – стыд мой! – дописал... Натё вам! Что теперь скажете? Ненавижу эту мою последнюю работу...»

Это замечание было вызвано тем, что как раз «Старшей сестре», одной из моих любимейших володинских вещей, в статье было уделено очень много места. Что интересно: после процитированной филиппики против этой пьесы Володин приписал и подчеркнул: «Вы имеете право писать о том, что Вам близко».

Наглядное свидетельство ненавязчивости Володина, его уважения к другому, отличному от его собственного, взгляду на вещи.

Кончаю свой некролог-мемуар двумя строфами Окуджавы из его послания Володину:

*Что-то знает Шура Лифшиц:
понапрасну слёз не льёт.
В петербургский смог зарывшись,
зёрна истины клюёт.
.....
Жар души не иссякает.
Расслабляться не пора...
Слышно: времечко стекает
с кончика его пера.*

Перо великого драматурга остановилось. Но то, что создано этим пером, те зёрна истины, которые оно «склевало», и они проросли, и дали обильную жатву, – это всё останется. На наших книжных полках. И, что важнее, в наших душах, неотъемлемой частью которых сделалось всё написанное этим человеком. Оно и далее будет служить современникам и потомкам, просвещать их, смягчать их нравы, сильно испорченные ещё недавно могущественным коммунистическим режимом.

(Опубликовано в еженедельнике «Еврейский камертон» – приложении к газете «Новости недели», Тель-Авив, 10 января 2002.)

ВЕРА ПАНОВА. «СКОЛЬКО ЛЕТ, СКОЛЬКО ЗИМ!»

Панова за свою жизнь сочинила много произведений разного объёма и жанра – и это несмотря на то, что писать всерьёз начала довольно поздно. Вот что она сама говорит в очерке «О себе и своей работе»: «Лет с восьми-девяи я писала стихи и прозу, пытаюсь подражать то тому, то другому писателю. Всё это было очень смешно. (...) Уже тогда я знала, что буду писательницей. Никакая другая профессия мне и не померещилась...» Но человек полагает, а располагает всё-таки... жизнь: «...Она поразила меня иными впечатле-

ниями, (...) и писательницей я стала не так скоро, как задумывала».

Писательницей она стала в 1946 году, когда была опубликована её повесть «Спутники». Эта вещь, созданная более полувека назад, и сегодня читается с захватывающим интересом. Потому что в ней бьётся жизнь во всех её проявлениях. Потому что всё в этой повести – человеческое, очень человеческое. И ещё потому, что герои «Спутников», живя в тоталитарном государстве, дыша его отравленным воздухом, ведут себя так, будто не чувствуют давящего пресса несвободы, смыкающихся челюстей сталинской государственности. Конечно, тут важно, что «Спутники» – дитя Великой Отечественной войны (и содержательно, и хронологически). Ведь, как отмечали многие современники войны и её участники, те годы были самыми свободными за всю их жизнь. Данное обстоятельство (а не только патриотический подъём, который, понятно, тоже наличествовал) могущественно повлияло на умонастроение советских людей, до известной степени раскрепостило их, дало передышку от «госстраха» (В. Гроссман). Это понял и усатый тиран и постарался быстро подавить в своих подданных опасную для режима инфекцию свободы. Но об этом написали другие авторы.

Ещё одна выписка из автобиографического очерка Пановой «О себе и своей работе»: «В 1947-м закончена и опубликована «Кружилиха». В 1949-м – «Ясный берег», в 1953-м – роман «Времена года», в 1955-м – цикл рассказов о мальчике Серёже, в 1958-м – «Сентиментальный роман». За последние годы (книга, в которой помещён очерк, вышла в Ленинграде в 1964-м; в этом году, как помним, скончался Василий Семёнович Гроссман. – М. К.) я написала несколько рассказов, несколько пьес и несколько киносценариев».

Замечу попутно, что судьба киносценариев Пановой была довольно удачной. Фильм «Рабочий посёлок» В. Венгерова открыл зрителям «новую» Людмилу Гурченко. Лентой «Серёжа» дебютировали в кино Игорь Таланкин и Георгий Данелия, а Сергей Бондарчук сыграл в ней одну из лучших своих ролей. «Спутники» экранизировались дважды: давняя картина «Поезд милосердия» не запомнилась, зато телесериал Петра Фоменко «На всю оставшуюся жизнь» по сценарию сына Пановой Бориса Вахтина,

с редкостно ярким актёрским составом (что ни роль, то шедевр), исполненный открытой и благородной патетики, лично мне представляется наивысшим достижением советского телевизионного кино. Таланкин, после «Серёжи», экранизировал – и тоже отлично – рассказы «Валя» и «Володя» (фильм «Вступление»). Анатолий Эфрос снял интересный фильм «Високосный год» по «Временам года», в котором блеснул начинающий, но уже знаменитый И. Смоктуновский. Были и другие экранизации.

Отдельно отмечу картину «Вылет задерживается», снятую режиссёром Леонидом Марягиным в 1974 году. Потому что в её основу легла поздняя (1966) пьеса Пановой – «Сколько лет, сколько зим!», о которой и пойдёт далее речь. Почему именно эту пьесу я выбрал для подробного разбора? Во-первых, потому, что она *поздняя*; стало быть, в ней отражён опыт раздумий писательницы над многими фундаментальными явлениями, убивающими (скажу мягче: угнетающими) в человеке человеческое; явления эти специфичны для советского образа жизни. Во-вторых, потому, что эта пьеса – одно из очень немногих сценических произведений – появилась на страницах твардовского «Нового мира» (1967, № 7). В-третьих, потому, что «Сколько лет...» был первым спектаклем, увиденным мною на сцене ленинградского БДТ, которым в ту пору руководил великий Товстоногов (не помню, он ли ставил этот спектакль); произошло это не то в конце 1966 года, не то в начале 67-го. И в-четвёртых, потому, что моя первая статья, написанная после переезда в Ленинград из родного Харькова, была посвящена этой пьесе Пановой. Статья не была опубликована, но её прочитала сама Вера Фёдоровна, благодаря чему состоялось наше мимолётное знакомство и один разговор, в ходе которого она согласилась с моей оценкой (в целом негативной) упомянутого спектакля БДТ.

В «Сколько лет...» использован тот же фабульный ход, что в поздней драме А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1884; написана за два года до смерти драматурга). Только у Островского *он* – откровенный подлец, а *она* – неоспоримая жертва, при том что *он* обретается на втором плане, на первый же выходит дитя их связи по имени Незнамов, почти до самого конца пьесы *не знающий*, чьим сыном является. У Пановой дочь Бакченина и

Шеметовой, Алёна, до конца (и пьесы, и, надо полагать, всей своей жизни, ведь мать её – человек твёрдый) не узнаёт, что она – Елена Сергеевна Бакченина, а не Елена Дмитриевна Шеметова. В сцене представления между всё понявшим отцом и ничего не подозревающей дочерью происходит кратчайший обмен репликами:

«Бакченин. Можно поцеловать тебя, Леночка?

Алёна (*слегка удивлённо*). Пожалуйста.

Бакченин её целует».

Всё. Возвратившись к охмуряемому ею Колосёнку, Алёна удивляется уже не слегка, а, так сказать, на полную катушку: «Эти прелестные старики. Не знаешь, как реагировать на их выходы. Ну чего ради ему меня целовать? Какой-то мамин знакомый, первый раз друг друга видим...» И не кто иной, как смешной и наивный Колосёнок, ревнуя Алёну к «прелестному старику», коему было позволено прикоснуться к её свежей щёчке, попадает в «десятку», говоря: «По человечеству его можно понять».

Но в пьесе Пановой как раз «Незнамова» – персонаж второстепенный, хотя и сочный. На авансцене – бывшие любовники: Шеметова и Бакченин. Оба, а не только она, как Кручинина в «Без вины виноватых», вполне положительные. Оба – каждый на свой лад – несчастные. Оба – *виноватые* в том, что с ними произошло. Вот только *без вины* ли? Пожалуй, ради ответа на этот вопрос и написана пьеса «Сколько лет, сколько зим!»

Содержательный посыл пьесы можно сформулировать ещё и так: в какой степени человек сам кузнец своего счастья и в какой – жертва внешних обстоятельств? Что хуже (не лучше, а хуже!) – быть мельницей или мукдой? Что правильнее – внешняя респектабельность, замешенная на подчинении утвердившемуся ходу вещей, или бунт против него? И что достойнее человека – безоглядно отдаться непосредственному чувству (прекрасному по своей природе: ведь речь идёт о любви!) или, взвесив все «за» и «против», обуздать свой «дикий порыв» ради предсказуемого «светлого будущего», базирующегося на независимости и безответственности, в свою очередь сулящих многие радости?

В любом обществе нравственный человек вынужден считаться не только со своими прихотями, но и с интересами окружающих.

В любом обществе человек вынужден рано или поздно жертвовать одним ради достижения чего-то другого. Есть даже определение свободы, основанное на этом постулате жертвоприношения, или, если угодно, предпочтения главного второстепенному: «Способность стать выше хаоса случайностей, поставить себе далёкую цель и преследовать её, вопреки внешним и внутренним препятствиям, поминутно возникающим из ничего, есть то единственное качество, которое может обещать человеку свободу. (...) И только тому, кто при достижении далёкой цели поминутно готов принять отказ от своей свободы отклониться на цель помельче» (Александр Воронель). Сергей Бакченин в молодости, когда ему приходится решать, какая цель выше – сочетаться браком с любимой женщиной или «быть свободным, чтобы заставить себя заниматься, заставить сидеть над книгами в Публичке, (...) иметь право существовать на стипендию – впроголодь...», выбирает второе; он ставит перед собой «далёкую цель» и отказывается «от своей свободы отклониться на цель помельче». Стало быть, в этот час выбора он истинно свободен?

Как бы не так! Сам Бакченин чувствует уязвимость своей позиции. Иначе ему не пришлось бы в диалоге с осуждающим его Арефьевым прибегать к «избыточным» аргументам, которые в данном случае и выявляют истинную причину судьбоносного решения героя. Уже оттолкнув любимую (нам ещё предстоит проанализировать способ, к коему он прибег с целью облегчения разрыва с Олей), он мыслит вслух:

«И её отношение к нашим отношениям. Она даже не разбирала, где её рука, где моя. Где был, куда идёшь, что прочёл, что подумал... Ничего не имей за душой, всё на стол, как деньги из карманов... Рабство!»

Итак, Оля виновата. Арефьев, лучше поняв суть Олиной личности (он, конечно, тоже влюблён в неё, но великодушно уступил другу, ибо Оля того выбрала), рекомендует Бакченину подойти «к этому всему с крупной меркой. Как она подходила». Ответ Бакченина: «Я – с крупной. Или она и всё, что с ней и от неё. Любовное служение. Или – я чем-то стану стоящим.. А двум господам служить не умею».

Коротко и ясно. Для двадцатисемилетнего Бакченина, из жиз-

ни которого (как и Арефьева) война вырвала несколько лет, «любовное служение» – цель не стоящая. И он бестрепетно (а если даже и с трепетом?) решает не отклоняться на эту мелкую для него тогдашнюю цель. О, как он пожалеет о своем выборе спустя двадцать лет!

А что же Оля? Она полюбила Бакченина, хотя была уже замужем и имела дочь. Бывает. Бакченин, как любой мужчина на его месте, интересуется, любила ли она своего мужа – «раньше. Сначала». Оля отвечает, не задумываясь: «Да, конечно. Да, вероятно, – иначе как бы я шла за него?» А теперь это всё, выходит, не существенно? Включая судьбу дочери? «Она маленькая. Ей с бабушкой и дедушкой неплохо». Не слишком великодушно, пожалуй. И только одно угнетает влюблённую женщину: «Гора всяких сложностей. У, горища!» (Это она о том, что ведь придётся всё как-то объяснять близким, разводиться с мужем.) «Если б можно так, – добавляет героиня, – просто чтоб мы (с Бакчениным. – М. К.) вместе и не надо разлучаться... и никому чтоб от этого не было боли...» В ответ же на реплику Бакченина, что он не обязан беспокоиться о чужой (для него) боли, так как и своей хватает, Оля поневоле рисует привлекательный портрет оставленного мужа: «Он считает – семья должна существовать ради ребёнка. Что бы ни было. У ребёнка должны быть отец и мать, он говорит. (А она, стало быть, так не считает. – М. К.) Ну, и он... хорошо ко мне относится». И снова о трудностях: «Но когда представлю себе, как я буду забирать у них Ньюшу!.. И теперь ведь разводиться через суд. Эти процедуры!» Таким образом, «процедуры» смущают молодую женщину куда больше, чем боль близких людей. Не так уж привлекательно она выглядит!

Но вот Бакченин даёт задний ход. Что мы узнаём о реакции огорченной героини? Драматург проявляет тут похвальный такт; даже из чисто женской солидарности не позволяет Шеметовой упрекать «изменщика». Лишая свою героиню реплики, Панова ограничивается авторской ремаркой: «Молчание. Оно разрешается криком Шеметовой. Шеметова рыдает, упав головой в руки». Затем мы слышим «голос Шеметовой», постаревшей на двадцать лет: «И вернулась я в Москву. В дом, с которым мысленно уже распрощалась».

Итак, оба виноваты – каждый своей собственной виной. Но ведь это только присказка. Сказка – то, что происходит с героями потом, в эти самые два десятилетия после их столь бездарно окончившегося «фронтового» романа. (Бездарность – и даже нечистоплотность – такого финала обусловлена тем, что Бакченин свою «крупную мерку» измельчил ложью. Он «воскресил» умершую жену, чтобы его отступничество выглядело не тем, чем оно было на самом деле. Если жена – калека, нуждающаяся в его помощи, возвращение к ней – мнимое! – должно выглядеть благородной жертвой со стороны любящего мужчины: вместо счастья с любимой женщиной он взваливает на себя тяжкий крест – с больной сидеть и день, и ночь, не отходя ни шагу прочь.)

А происходит с ними вот что. Шеметова возвращается в семью и не пускается более ни в какие авантюры, хотя с самого начала ей было там сонно и чуждо, как она признавалась Бакченину. Младшей дочери не раскрывает тайну её рождения (в этом её упрекнуть нельзя). Живёт размеренной и обеспеченной жизнью, но – в сущности – тянет постылую ляжку. Её это устраивает? Но ведь и «фронтной эпизод», как она ныне с обидным пренебрежением аттестует давний роман с Бакчениным, на самом деле не забыт ею, в чём убеждает одна её проговорка.

В позднем объяснении (в аэропорту) Шеметова по справедливости резка и неуступчива с Бакчениным. Отвечая на его вопрос «Ты очень несчастлива?», она, как говорится, «опускает» былого любовника: «Это выкиньте из головы. С тех пор, как заставила замолчать посторонние голоса, всё у меня прекрасно». Но дальше, по ходу наращивания самобичеваний Бакченина («И уже никто твоё место занять не мог. Возмездие моё в этом, должно быть»), Шеметова, в свою очередь, признаётся: «Иной раз, если вдруг нарушится привычный ход вещей... вроде вот сегодняшней вынужденной посадки... Словно шёл-шёл, и вдруг стоп, и смотришь... и дико станет – что это мной так распорядились?..» Впрочем, это лишь минутная слабость – как сон. «Знаете, как бывает – заснёшь, увидишь страшное и велишь себе проснуться». А может, героиня тут неточна? Может, дело обстоит как раз наоборот: вся её жизнь – сон; когда же нарушается привычный ход вещей, явь-то и выходит на поверхность?

«Что ты сделал!» – кричит она ему, и этот крик, по меньшей мере, не тише того, первого, молодого...

Бакченин воплотил свою мечту. «Я занят наукой, хорошей наукой, химией, на одном из крупнейших наших химических предприятий заведу лабораторией, в будущем году буду защищать докторскую», – рассказывает он Шеметовой через столько лет, столько зим. Но: «...Прихожу домой – поздно вечером, – отпираю дверь ключом – ни души (...), ставлю чайник, сажусь один чай пить...» Шеметова восклицает – полагаю, неискренне: «Это же мужской рай!» Но в ответ слышит – полагаю, с удовлетворением: «Нехорошо так жить. Не по-человечески. Холодно...» Дальше выясняется, что личная его жизнь не сложилась: «Если разобраться – никого (кроме Оли. – М. К.) никогда больше и не было». И далее: «Я когда женился, думал: что ж, сейчас чужая, потом своей станет. Не стала ни одна. (...) Говорю себе – есть же другие области, где я и хорош, и нужен, не сошёлся свет клином на сердечных делах, на семейных! А старость передо мной стоит и говорит – всё равно ты пустоцвет, всё равно подохнешь – никто не заплачет...» Так и хочется сказать на манер фонвизинского Стародума: «Вот злонравия достойные плоды!» Но что-то всё-таки мешает. Что?

Коллизия Шеметова-Бакченин решена в жанре мелодрамы, и, если бы всё остальное, что происходит в «Сколько лет...», было лишь фоном для центральной интриги, пьеса не заслуживала бы столь пристального внимания. Но всё дело в том, что и побочные её линии, и второстепенные персонажи, хоть им отпущено куда меньше места, содержательно не менее важны для автора. Как говорил персонаж Гафта в фильме Рязанова «Гараж»: «Прошу не расходиться! Остался ещё один маленький, но довольно-таки большой вопрос».

Во-первых, старшие Шеметовы: бабушка и дедушка. Эта пара – из породы... кукловодов, тех, кто умеет дёргать за ниточку, а ведь, казалось бы, ну какая у них может быть власть над другими людьми! В ретроспективной части пьесы бабушка появляется всего один раз, в сцене возвращения в родной дом «блудной дочери» Оли Шеметовой. После дежурных приветствий и «отчёта» бабушки о здоровье Ньюши, только что переболевшей двусторон-

ним воспалением лёгких, свекровь – вроде бы ни с того, ни с сего – «одалживает» невестку мудрым житейским наставлением: «Бывают вещи, которые скрывать можно и нужно. Обязательно нужно! Ты меня поняла? Это ерунда, голубчик, будто все друг перед другом должны изливаться, всю свою подноготную выкладывать, и тогда будет гармония. Никакая это не гармония, а мещанская распущенность и нечистоплотность. Человек обязан в обществе вести себя опрятно. Если он уважает себя и других. Если он хочет укреплять жизнь, а не расшатывать».

Оля соглашается с этими резонами. То есть решает сделать ложь постоянным спутником своей семейной жизни. (Собственно, даже два вида лжи. Первый – ложь умолчания, второй – ложь супружеской любви.) И, в отличие от более спонтанного Бакченина, она последовательна и неколебима... почти неколебима.

Склонность бабушки и дедушки к поучительным сентенциям расцветает в основное сценическое время пьесы, синхронное с моментом её написания (середина 60-х). Вот дедушка издаёт лёгкое ворчание: «Если бы мои дамы прислушались к моему совету, мы бы ехали сейчас и ехали». А вот он интеллигентно сыплет соль на раны бедному Линевскому, опаздывающему на погребение матери из-за упрямства начальника по работе: «Принимая во внимание, как сложились обстоятельства, – в Одессу, боюсь, нечего и думать успеть к четырём, – может быть, вам есть смысл вернуться? Возобновить нормальные отношения (с начальником. – М. К.)? Вылить, так сказать, масло на бушующие волны?» (Говорит, как пишет.) А вот вступает со своей «сольной партией» бабушка. Выслушав инвективу Линевского по адресу начальника: «Вы не знаете, что это за тип! Для него законы не писаны!», бабушка решительно отменяет этот поклёп на правовое общество: «Ну, как это так. Для всех писаны. И гражданские законы, и законы совести писаны для всех». Воображаю, как смеялась Вера Фёдоровна Панова, перечитывая эту реплику. Она, чей первый муж сгинул в сталинской мясорубке конца 30-х, знала, какие законы правят в её сказочной стране.

Но это замечание в сторону. Главное, что я хочу сказать по поводу бабушко-дедушкина дуэта: они – советские номенклатурные люди с отрыжкой (языковой, а не поведенческой) «бывших»,

то есть людей, родившихся ещё до революции 1917 года и чуть ли не ровесников XX века. Они – приверженцы законов совести для всех, но, в особенности, для других. Благообразная видимость вместо режущего света правды, показная семейная монолитность вопреки внутреннему разладу – это, по их мнению, и есть опрятное поведение в обществе, основанное на уважении себя и других (главным образом, разумеется, себя). Плюс обязательное проявление сочувствия – опять же только словесное – нуждающимся в нём. (Тут действует известный и, в общем-то, не такой уж плохой принцип: доброе слово и кошке приятно. См. «Старшую сестру» А. Володина.)

Нам преподнесён урок... «разумного эгоизма». Мне хорошо; чужие неприятности мешают моему «хорошо»; поэтому я изо всех сил пытаюсь... нет, не помочь тому, кому плохо, а убедить его в том, что его «плохо» нетипично.

При всём том наши кукловоды зорко следят за тем, чтобы «куклы» не слишком натягивали свои нити, – из опасения, что те могут порваться. (Как в пастернаковской «Вахханалии»: «Но для первой же юбки Он порвёт повод, И какие поступки Совершит он тогда!» Ясно какие: не укрепляющие, а расшатывающие жизнь...) Дедушка, и читая газету, не забывает присматривать за снохой: «Оля беседует (с Бакчениным. – М. К.) очень серьёзно. Кажется, это не новое знакомство». А бабушка как раз в ней уверена (и, как видим, по справедливости). Её больше беспокоит младшая внучка, беседующая с Колосёнком, и она осторожно натягивает соответствующую нить, поручив старшей, Нюше, «отклеить» Алёну от ухажёра. Всё кончается идиллией «семья в сборе» и бабушкиным тостом «за всех наших прекрасных детей, украшающих нашу старость».

Та же Нюша, единственная среди всех Шеметовых позволяющая себе быть честной и критичной по отношению к заведённому в семье лицемерному благочинию, незадолго до финала пьесы доискивается до сути этого своеобразного «замка Броуди»: «Чужому среди нас трудно. С одной стороны – всё ему как будто разрешается. С другой – сделай он что-нибудь, скажи что-нибудь не так, не в нашем духе, – начинает чувствовать себя... на другом берегу. Не объяснишь даже почему. Никто ему не делает замеча-

ний, никто не дуется. Сам чувствует... Чтоб с нами ужиться, надо быть очень нашего поля ягодой... либо уж вовсе толстокожим».

Не стану настаивать на том, что перед нами аллегория советского образа жизни. Однако и вовсе отказываться от этого предположения не хочу. Тем более что рядом протекает ещё один сюжет, в коем действует ещё один дуэт: Линевский и его начальник. Это макабрический фарс посреди узнаваемых реалий обыкновенной жизни. Но в его основе – конфликт, в свою очередь, вполне жизнеподобный.

Отношения начальника и подчинённого – простейший пример социальной иерархии. Тут возможно одно из двух. Либо начальник по всем статьям превосходит подчинённого – тогда последний уважает и побаивается первого. Либо, как шутили в весёлые советские деньки: сегодня ты начальник, я – дерьмо, завтра я начальник, ты – дерьмо. В этом случае иерархия основывается на началах искусственных. Уважение со стороны подчинённого замещается мелким желанием доказать начальнику, что он – ничтожество. Ну, а начальник, видя такое отношение, мстит мелкими же придирками и зажимами. Перечитайте диалог Линевского и начальника, единственный в пьесе, и попробуйте решить, кто из них прав.

«Линевский. Подумать только, что с этим человеком мы когда-то вместе готовились к экзаменам!

Начальник. Линевский, а ведь могло быть так, что я был бы на твоём месте, а ты на моём? Сколько угодно! (...) Ты бы примирился с таким отношением? Ты бы мне прощал эти улыбки? (...) Эти шуточки, укольчики при всём честном народе? Эти постоянные нарушения распорядка, направленные на что? – на подрыв моего авторитета!»

И ещё – чуть ниже: «Из-за тебя на меня смотрят, как на крокодила. Из-за тебя я действительно становлюсь крокодилом, ты меня вынуждаешь».

И разве это не так? Александр Володин слепил из этой коллизии одну из лучших своих комедий – «Назначение», показав в ней, что, если начальник, будь он хоть семи пядей во лбу, начнёт входить в положение всех своих подчинённых, те немедленно сядут ему на голову, а уж постоянные нарушения служебного

распорядка просто войдут у них в привычку. Тем самым они вынудят доброго начальника превратиться в крокодила, пренебрегающего любыми просьбами подчинённых о «пощаде».

Специфично ли данное явление для «реального социализма»? Бог ведает. Но что-то я не встречал подобных сюжетов в переводной литературе. А в нашей буче боевой, кипучей этого добра было сколько угодно! Кстати, володинское «Назначение» написано всего лишь за три года до пьесы Пановой.

Ну, а как эта побочная сюжетная линия содержательно сопрягается с главной? Во-первых, темой эгоизма (и «разумного», и обыкновенного). Мы уже видели, что многие персонажи «Сколько лет...» заражены этим до такой степени рядовым человеческим пороком, что и само слово «порок» хочется в этом контексте заменить более учёным – «атрибут». Что и Бакченин, и бабушка с дедушкой, и Линеvский с его начальником – эгоисты, ясно без дальнейших комментариев. Остаётся Шеметова. Она, конечно, жертва в большей степени, чем Бакченин или Линеvский. Но и у неё есть своя вина – и перед мужем (он на сцене не появляется), и перед самою собой. Эта вина – добровольное согласие жить во лжи (я уже говорил об этом). И не стоит ли за этим согласием эгоистичное стремление к жизни без всплесков и извержений, каковые – себе дороже?

Во-вторых, ложь, эта, по выражению горьковского Сатина, религия рабов и хозяев, пронизывала все поры нашего подсоветского существования. Недаром Солженицын в своём обращении к согражданам «Жить не по лжи!» (12 февраля 1974 г.) подчёркивал: «Насилию нечем прикрыться кроме лжи, а ложь может держаться только насилием. И не каждый день, не на каждое плечо кладёт насилие свою тяжёлую лапу: оно требует от нас только покорности лжи, ежедневного участия во лжи – и в этом вся верноподданность». Разумеется, этот – сугубо гражданский – мотив не звучит в пьесе Пановой. Но воистину все отношения в ней пропитаны ложью!

Мне могут возразить: по крайней мере, у Шеметовой есть оправдание – желание во что бы то ни стало сохранить семью. Да, она не любит и, по-видимому, никогда не любила своего мужа. Так ведь и пушкинская Татьяна... Стоп! Пушкинская Татьяна,

сказав «Буду век ему верна», не нарушила своего обета (за что её укорял Писарев). Можно по-разному относиться к этой *верности из принципа*, но ясно же, что верность – категория абсолютная, а не относительная. Так что Шеметова – не Татьяна (хотя, конечно, и не Ольга Ларина, её тёзка). Ложь в жизни Шеметовой отступила лишь однажды – перед любовью к Бакченину, но тут в конце концов взяли верх его эгоизм и его ложь.

И есть в «Сколько лет...» ещё одна пара, чьи отношения полностью свободны от лжи. Это – официантка Люся и её несравненный Славик. Но они просты до примитивности, все их помыслы устремлены к двум целям: выкарабкаться из нужды и по дороге не растерять, не расплескать своё чувство. В гражданском плане они – чистая доска. А потому с них и спрос не велик...

Герои пьесы, и благоденствующие, и неустроенные, ведут себя как обитатели устоявшегося жизненного уклада. Трудности, которые им приходится преодолевать, относятся к разряду чисто житейских. Ни один из героев, даже чувствующий себя самым обездоленным Линевский, не «грешит» на социальную систему, чьими пленниками все они являются. Всё, что с ними происходит, целиком и полностью укладывается в сферы личную и производственную (включая пребывание на фронте). Сфера гражданская исключена из рассмотрения (не то, что у Олеси, Шварца или Солженицына). Но ведь это *наша* жизнь, *наш* социум, и для нас, бывших советских, не составляет труда, опираясь на одни лишь свидетельства бытового порядка, сделать определённые выводы относительно доброкачественности этого социума.

Повторю: герои пьесы – не без вины виноватые, но и смягчающие вину каждого обстоятельства имеются. В конце концов, это же правда, что, несмотря на весьма кратковременное (по историческим меркам) существование советского общества, оно преуспело в деле деформации человеческой психологии. И то обстоятельство, что персонажи «Сколько лет...» совершенно не ощущают себя изгоями – напротив, исходят из своей полноценности как членов данного социума, – тоже черта «совковая» (как знаменитый афоризм оставшейся безвестной мыслительницы: «У нас нет секса»). Да ведь и володинские, и вампиловские, и петрушевские герои – отнюдь не диссиденты, ибо если и восстают

против чего-то, то против каких-то частных безобразий. (Иное дело, что в их собственных глазах эти безобразия могут выглядеть как сигнал мирового неустройства, и их авторы весьма поддерживают свои создания в подобном убеждении. Пример: Валентина в «Прошлым летом в Чулимске» Вампилова.)

Мне остаётся сказать два слова о спектакле БДТ по разобранной пьесе Пановой и о фильме «Вылет задерживается». Спектакль показался мне заурядным и многое выхолостившим в первоисточнике. Постановщик не захотел проникнуть в глубь пьесы, ограничившись наружным – бытовым, комедийным, эксцентрическим, непритязательно «похожденческим» (вернётся или нет Шеметова к Бакченину) – слоем. Мысли, возникшие у меня при чтении «Сколько лет...», куда-то провалились во время спектакля. Экранизация оказалась удачней. Во-первых, хороши исполнительницы двух женских ролей: опытная Татьяна Лаврова (сыгравшая двух разных Шеметовых – молодую и зрелую) и юная Евгения Симонова (Алёна). Во-вторых, счастливо придуман трюк с исполнением ролей Линецкого и начальника одним актёром (Александр Вокач).

2003

АЛЕКСАНДР ВАМПИЛОВ. «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ»

Вампилов был моложе всех моих персонажей, предшествовавших ему и в творчестве, и соответственно в данных заметках, причём даже самый «молодой» из них – Володин – был старше Вампилова на целых восемнадцать лет. Но Володину судьба отпустила восемьдесят два года жизни (Розову и того больше – девяносто один!), а Вампилов не дожил одного дня до своих тридцати пяти. (То есть, можно сказать, тридцать четыре. Обращаю внимание на эту цифру вслед за моим героем. Он почему-то при жизни был к ней равнодушен. Из пьесы «Прошлым летом в Чулимске»: «Помни: пока я жив, твой дом здесь. Вот он стоит. Советская, тридцать четыре». Из пьесы «Воронья роща», раннего

варианта будущей «Истории с метранпажем»: «Я переехал отсюда тому назад тридцать... э-э... тридцать четыре года».)

Конечно, его творческий итог количественно не сравнить с достижениями тех же Розова и Володина. Однако по части качества только Володин ему не уступит. Все пьесы Вампилова, начиная со «Старшего сына» (1965) – правильнее было бы сказать: исключая «Прощание в июне» (1964), его первое большое драматическое сочинение, тоже совсем не дурное, но едва ли сравнимое с последующими пьесами, так вот, все после «Прощания» созданные им вещи превосходны, и, на мой личный вкус, каждая последующая – сильнее предыдущей. В 1968 году написана «Утиная охота». За ней последовали «Провинциальные анекдоты» (под этим названием объединены две одноактные пьесы, сочинённые в разное время: «История с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом»). Наконец, в 1971-м, то есть за год до смерти, Вампилов создаёт «Прошлым летом в Чулимске». Была начата ещё одна пьеса – «Несравненный Наконечников. Водевиль в двух действиях с прологом и эпилогом», но от неё сохранилась лишь первая картина первого действия.

Речь у меня пойдёт о «Чулимске», который, в отличие от многих других критиков, я считаю вершиной вампиловской драматургии. Конечно, никто эту пьесу не хаял. Но предпочтение отдавалось «Утиной охоте». На этом сошлись столь разные авторы, как Майя Туровская, Владимир Лакшин и Марк Липовецкий. Правда, чётко сказала об этом лишь М. Туровская в своей статье «Вампилов и его критики» (1976): «Чулимск» со всем его богатством и взаимосвязанностью своих мотивов и со своим просветляющим финалом всё же не достигает ни силы обобщения, ни удивительной для нашей драматургии художественной свободы «Утиной охоты». Со своей стороны, В. Лакшин видит в «Утиной охоте» «трагическую кульминацию» творчества Вампилова (см. его статью «Душа живая» в кн.: Александр Вампилов. «Дом окнами в поле». Иркутск, 1982). Наконец, М. Липовецкий называет «Охоту» «самой горькой из его пьес» (статья «“Шестидесятники” как “потерянное поколение”»: трагикомедии Александра Вампилова». – В журнале «Континент», № 104, 2000).

А что сам автор? Елена Якушкина, заведующая литературной

частью московского театра им. М. Н. Ермоловой, приводит фрагмент из адресованного ей письма Вампилова от 21 ноября 1969 года: «Новая пьеса (“Валентина” – в двух действиях) наполовину написана набело, второй акт (вчерне) надеюсь закончить буквально в три недели. (...) Скажу только, что в этой работе придерживаюсь уровня “Охоты” – пока, а там, авось, этот уровень и перемахну» (приведено в книге «Дом окнами в поле»). Я считаю – перемахнул. И постараюсь это доказать. Но прежде хочу обратить внимание на то, что, подобно своим предшественникам, как Леонид Андреев, и старшим современникам (и, вероятно, в какой-то мере учителям) – Александру Володину и Юджину О’Нилу, Вампилов писал параллельно пьесы двух родов: более, так сказать, реалистические и более условные. К первым отношу: «Дом окнами в поле» (1964), «Прощание в июне», «Историю с метранпажем» и «Чулимск». Ко вторым: «Старшего сына» (другое название – «Предместье»), «Утиную охоту» и «Двадцать минут с ангелом».

Какой признак лежит в основе моей классификации? Дело не только в большей или меньшей степени жизнеподобия драматургического хода, строящего пьесу, хотя и это, несомненно, имеет значение. Важнее другое: весь комплекс изображаемых обстоятельств и поступков персонажей. Ясное дело, что, скажем, в «Двадцати минутах с ангелом» не только первый «виток» интриги, но и все последующие коллизии (как единство всех антигероев этого «анекдота», включая под конец и самого «ангела» Хомутова) на порядок условней, чем в «Истории с метранпажем», где, кажется, только профессия Потапова может показаться экзотичной; эпиграф из гоголевского «Носа» скорее относится ко второму «анекдоту», нежели к первому. (А если бы сюжетная схема – так сказать, парадигма – обеих пьес была одна и та же, разве стоило бы объединять их в одну?)

В «Старшем сыне», при всей узнаваемости действующих лиц (а равно и бездействующих, вроде Кудимова, незадачливого жениха Нины Сарафановой) и антуража, на фоне которого развивается драматический сюжет, сам сюжет абсолютно неправдоподобен: кто примет всерьёз, что в реальной жизни двое взрослых людей (Сарафанов и его дочь Нина) так быстро и бесповоротно поверят в басню, сочинённую двумя проходимцами?

Наконец, «Утиная охота». Эта вещь и вовсе безразлична к житейской достоверности. Главные герои: сам Зилов, все женщины и официант Дима суть типы, а не индивидуальности; что касается мужчин, сослуживцев и собутыльников Зилова, то они своего рода Хор. И поэтика «Охоты» резко выделяет её из всего вампиловского театра. Беспрестанная смена текущего и воспоминаний Зилова. Контрастные чередования откровенно пародийных и поэтически приподнятых эпизодов. Необычно распространённые авторские ремарки; некоторые из них далеко выходят за рамки минимально необходимых пояснений происходящего и, по сути, представляют собой прямое вмешательство в действие персонажа по имени... Автор. Вот, к примеру: «На площадке, освещённой ярким прожектором, сейчас возникнут лица и разговоры, вызванные воображением Зилова. К моменту их появления траурная музыка странным образом преобразуется в бодрую, легкомысленную. Эта же мелодия, но исполненная в другом размере и ритме. Негромко она звучит в продолжение всей сцены. Поведение лиц, их разговоры в этой сцене должны выглядеть пародийно, шутовски, но не без мрачной иронии». Что это? Чеховым, на родстве с которым Вампилова настаивает М. Туровская, тут и не пахнет. А пахнет леонидандреевским символизмом, «Жизнью человека» и «Анатэмой». Тогда как не менее протяжённые ремарки в «Чулимске» (собственно, такова лишь первая, открывающая пьесу) призваны всесторонне – как в прозе! – обрисовать время и место действия. И, более того, дать «зелёный свет» самому действию, ибо Валентина уже в исходной ремарке открывает свою Мистерию с сестрой Калиткой. (Эти заглавные буквы, а также сами понятия будут объяснены ниже.) «Как в прозе» – это не для красного словца сказано. Возможно, не переставая писать пьесы, Вампилов вновь обратился бы и к прозе (с которой начинал), тем более что после «Чулимска» он как будто испытывал творческий кризис. Е. Якушкина приводит цитату из письма Вампилова от 2 марта 1971 года: «"Валентину" я привезу готовую, а новой работы я так и не начинал, всё обдумываю и бросаюсь от одного сюжета к другому. Это даже кризис какой-то». Впрочем, один сюжет он, кажется, выбрал: это «Несравненный Наконечников» – пьеса о «талантах и поклонниках» (-цах), первая картина которой была опубликована спустя месяц после гибели драматурга.

Перейду к «Чулимску». О чём эта пьеса? Мнения критиков расходятся на дистанции огромного размера. Один из первых интерпретаторов творчества Вампилова – А. Демидов, опубликовавший свои заметки о его драматургии в журнале «Театр» ещё в 1974 году (№ 3), настаивал: «В “Чулимске” герои пьесы тоже (как в “Старшем сыне”. – М. К.) как бы одна семья, странным путём расположившаяся в двух друг против друга стоящих домах – аптеке и закусочной». Далее критик отмечает будто бы присущую Вампилову поэтизацию семейного уклада жизни и тягу героев «в тихое безмятежное детство, ассоциирующееся с провинциальным бытом и природой». Шаманов, с точки зрения А. Демидова, – «романтический изгнанник». И ещё: гражданский пафос драматурга заключался, по Демидову, в поисках цельности человеческого характера, в свою очередь стремящегося выявить и реализовать «свою личную необходимость другим людям и обществу». К кому из персонажей «Чулимска» может относиться эта аттестация? Только к Шаманову! Хотя, скажу сразу, всё это подходит Шаманову, как, извините, корове – седло. И наконец: в этой статье Шаманов противопоставит Зилову как лучшее худшему: «Закономерно, что в пьесе "Прошлым летом в Чулимске" Вампилов представил совершенно иной (чем в "Утиной охоте". – М. К.) характер. Персонаж, наделённый "провинциально-печоринскими страстями" (это Зилов-то! – М. К.), уступил место герою с трезвым и глубоким отношением к жизни (это Шаманов-то! – М. К.)».

М. Туровская в своём анализе последней вампиловской пьесы куда трезвее и независимей от «директивного оптимизма», навязывавшегося сверху и изрядно инфицировавшего заметки А. Демидова. Она называет поведение Шаманова уклончивым и безответственным, говорит о роковой аморфности его души, особо подчёркивая, что все эти черты суть «причина и корень» эгоизма и индивидуализма вампиловских героев, а не их следствие (как можно понять из статьи А. Демидова, с которой М. Туровская полемизирует). Вместе с тем, не могу согласиться с утверждением М. Туровской, будто «небрежность и скука Зилова выражают более широкое состояние общественного индифферентизма», нежели «пенсионные настроения» Шаманова. На мой взгляд, состояние общественного индифферентизма, распростра-

нившееся в стране на переломе от 60-х годов к 70-м, Шаманов воплощает не менее «авторитетно», чем Зилов, но по-иному – как кажется, более тонко.

Характерно, что М. Туровская не фокусирует своё внимание на *героине* «Чулимска», по имени которой драматург сперва и назвал свою пьесу; затем был вынужден её переименовать, так как Михаил Рощин уже успел опубликовать свою «современную историю» – «Валентин и Валентина»; впоследствии Глеб Панфилов вернул вампиловской драме её первоначальное название в своей экранизации («Валентина», 1981). Я намерен показать, что Валентина – не просто главное лицо в этой драме, но и вообще совершенно новый для советской драматургии человеческий тип.

Напротив того, критики-мужчины не склонны «третировать» Валентину. Понимают, однако, эту фигуру совершенно по-разному. А. Демидов опрометчиво помещает её в общий ряд вампиловских героинь, замечая по их поводу нечто банально-расплывчатое: дескать, все они «символичны (? – М. К.) и выражают некое (? – М. К.) возвышенное представление автора о чистоте и душевной цельности». Чуть ниже он ещё присваивает им почётное звание «идеальных героинь». Специально о Валентине А. Демидов выражается ещё более высокопарно: «символическая поэтичность этого характера».

В том же 1976 году, когда статья М. Туровской «Вампилов и его критики» была впервые опубликована в первом выпуске альманаха «Сибирь» (впоследствии вошла в книгу критика «Памяти текущего мгновения», Москва, 1987), в столичных «Вопросах литературы» (№ 10) появились ещё одни заметки о драматургии Вампилова – «По ту сторону вымысла», – принадлежащие перу известного в ту пору театроведа Константина Рудницкого. К сожалению, вольно или невольно (очень может быть, что и вольно, дабы споспешествовать продвижению пьес Вампилова на советскую сцену) этот автор весьма приглушил и социальный смысл этих пьес, и их новаторскую (для отечественного театра) эстетику. Что касается Валентины, то критик не постеснялся сказать о ней: «скромная фигура официанточки», но и подметил в ней «силу, не подвластную ни интриге, ни Шаманову». Вот только, что это за сила, «забыл» объяснить. Любовь к тому же Шаманову,

каковую она лелеет? «Поэзия, которая властвует в её душе»? «Её бесхитростный идеализм»? Всё это – аттестации К. Рудницкого. Но, похоже, он и сам не придаёт им идееносного значения, растворяя в таких плоских, банальных эпитетах, как «ясная» (доброта) и «самозабвенная» (любовь). Конечная же оценка критика и вовсе произвольна: «Валентина – обещание, которое не сбылось». Это почему, спрашивается, не сбылось? Ведь даже если вменить ей одну-единственную заслугу – возрождение Шаманова, чья встреча с Валентиной, по собственному утверждению К. Рудницкого, «круто меняет шамановскую судьбу», и то было бы достаточно для вывода, диаметрально противоположного тому, который сделал критик.

В упоминавшейся выше статье В. Лакшина сталкиваются наблюдения и оценки, зачастую противоречащие одни другим. Так, он верно определяет суть образа Валентины: «мифология сознания, охраняющего свою "идеальность" вопреки назиданиям жизни». Но тут же и осторожно оговаривается, что эта мифология ещё не вполне состоялась, что до неё – «один шаг». Или обнаруживает в героине стремление к «красоте и благообразию» (последнее понятие, если его «расшифровать», очень важно для правильного понимания образа Валентины!), однако сам же и смазывает картину, когда это реально прописанное стремление «закрепляет» на таком зыбком фундаменте, как «победительная вера молодости». Слово «молодость» в этом контексте звучит умиленно-покровительственно. Но ведь именно молодость чаще и активнее сопротивляется житейской рутине и склонна самозабвенно идти на бой за Благообразие жизни (см. «Неравный бой» Розова и «Старшую сестру» Володина).

И только М. Липовецкий вплотную приблизился к подлинной доминанте образа Валентины, к формирующим этот образ идейно-нравственным константам. Он начинает там, где останавливается В. Лакшин. Последний констатирует некую «слепоту» дорогих сердцу Вампилова героев: Сарафанова и Валентины; они, как выражается критик, «имеют ту слабость, что готовы жить с закрытыми глазами: они не хотят видеть то, что противоречит их понятиям и желаниям...» М. Липовецкий резюмирует: «В "Чулимске" Вампилов нарисовал модель ежедневного стоического

подвига, найдя в провинциальной глуши, среди всеобщего морального одичания, Антигону эпохи безвременья и бездействия». И ещё: «Она (Валентина. – М. К.) чинит палисадник с очень малой надеждой "воздействовать на общественные нравы", но эта унылая и, по видимости, бесплодная работа нужна ей самой как выражение её неподчинения порядку вещей. Точно так же, как софокловская (и ануйевская. – М. К.) Антигона бессмысленно зарывала тело своего брата-преступника, не соглашаясь ни на какие компромиссы с законом или здравым смыслом».

(Замечу в скобках. О теме *одичания* в драматургии Вампилова первый, насколько мне известно, написал К. Рудницкий. Он же привёл свидетельство людей, близко знавших драматурга: «Сталкиваясь с фактами, его возмущавшими, не укладывавшимися в его сознании, вызывавшими у него смешанное чувство брезгливости и ненависти, Александр Вампилов говорил удивлённо и нараспев: "Одичали! Ну, одичали..." Впрочем, ту же фразу произносит в "Двадцати минутах с ангелом" скрипач Базильский: "Мы одичали, совсем одичали..."»)

Под статьёй М. Липовецкого нет даты. Опубликована же она, как помечено выше, в 2000 году. За два года до того я написал статью «Два мистика», которую безуспешно предлагал журналу «Театр». В ней речь идёт о вампиловском «Чулимске» и – параллельно – об одной из поздних пьес Юджина О'Нила (1888-1953) «Луна для пасынков судьбы» (1942). Обе вещи рассматриваются в контексте мистического отношения к жизни. Я, подобно М. Липовецкому (но независимо от него), тоже воспользовался понятием «упрямая слепота». Но иначе, в ином регистре.

Здесь самое время вернуться к терминам из области мистики, которые я употребил ранее в этих заметках. Начнём с определения самого слова «мистика». Просмотрев различные словари (толковые и энциклопедические), выпущенные в советское время (с 1938 года по 1983-й), выделив в их дефинициях общее и отбросив пропагандистскую шелуху, я пришёл к следующей квалификации: мистика – это религиозная вера (практика), основанная (имеющая целью) на переживании (экстатическом) чувства непосредственного общения (единения) с потусторонними силами (Богом). Краткую, но выразительную характеристику различных

течений христианского мистицизма я нашёл в примечаниях к книге М. М. Бахтина «Эстетика словесного творчества» (авторы – С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров):

«Проповеди Бернарда Клервосского на ветхозаветную Песнь песней, истолковывающие чувственные образы как описание огненной духовной любви к Богу, продолжили традицию, основанную ещё раннехристианскими мыслителями (особенно Григорием Нисским), и в свою очередь дали импульс мотивам "боголюбленности" в немецко-нидерландской мистике позднего средневековья (Хильдегарда Бингенская, Метхильда Магдебургская, Мейстер Экхарт, Генрих Сузо, Руисбрек Удивительный и другие).

Мистика Франциска Ассизского отмечена народной свежестью и бодростью: природа – просветлённый и таинственный мир, взывающий к человеческой любви, лукавство бесов бесильно и достойно осмеяния, доктрина о предопределении к гибели души – сатанинский вымысел. Олицетворяя солнце и луну, огонь и воду, христианские добродетели и смерть, Франциск обращался к ним, как в сказке, и называл *братьями и сёстрами*; переживание этого братства всех творений Божьих, соединяющего мир человека с миром природы, выражено в так называемой "Песни Солнца" – проникновенном лирическом стихотворении на народном языке. В это же братство входит как часть природы "брат Осёл" – собственное тело Франциска, сурово взнудываемое по законам аскетизма, но не отвергаемое, не проклиняемое и не презираемое...»

Разумеется, мистический экстаз не следует путать с алкогольно-наркотическим «кайфом». Природа этих переживаний совершенно различна. Во втором случае человек, «выходя из себя» (экстаз – буквально выход вовне из своего нормального, спокойного состояния), опускается *ниже себя*, на уровень элементарных и потому легко реализуемых (да ещё с помощью всяческой химии) вождений. В первом (мистика) – он возносится *над собой*, на уровень «огненной духовной любви» к Богу, но также и ко всем творениям Божьим. Тут уж не помогла бы никакая химия! Тут необходимы соответствующие *внутренние* ресурсы человека, его способность – и готовность – «сурово

взнуздать собственное тело», впрочем, не отвергая его, не проклиная и не презирая.

Так вот, я утверждаю, что главный мотив «Чулимска» проникнут мистицизмом.

Что встрепонуло Шаманова, узнавшего о любви к нему молодой, невинной и чистой девушки? Сильна, как смерть, любовь! Не секс, а именно любовь! И, более того, судьба. Шаманов насмешлив и своём диалоге с Кашкиной в первом действии «Чулимска» (во втором-то у него будет ого-го какой патетический монолог!), но насмешливость эта адресована собеседнице и себе самому, а не Валентине (о которой у них речь).

«Шаманов. Как, по-твоему, всё это называется?

Кашкина. Я не пойму, над кем ты сейчас издеваешься?

Шаманов (тем же тоном). Судьба – другим словом всё это не назовёшь (тем же тоном – значит, насмешливо, как разъяснено чуть выше в авторской ремарке. – М. К.). Судьба. И она говорит мне: дерзай, старик, у тебя ещё не всё потеряно. Вот, она говорит, тебе тот самый случай – лови, другого уже не будет... (Помолчал). Да вот так.

Кашкина. И что дальше?

Шаманов. Дальше?.. Известное дело. Я благодарю судьбу, плюю на предрассудки, хватаю девчонку и – привет. Я начинаю новую жизнь».

Он издевается, но ведь, в сущности, именно так он и попытается действовать в дальнейшем. Ловить. Плевать на предрассудки. Начать новую жизнь. Не вина его, а беда (точней, трагическая вина), что ничего из всего этого не выходит. Но, по крайней мере, этот случай, представленный судьбой, внутренне преображает Шаманова, позволяя ему «выйти» из пьесы совсем иной походкой, чем он «вошёл» в неё. Было:

«Шаманов (заговорил потише). Я буду *внизу*. (Шагает *вниз*, лестница под ним заскрипела. Он останавливается, затем ступает *осторожно*.)

Голос Кашкиной. Всё. Я иду».

В ответ на её слова Шаманов начинает *спускаться* быстрее, но при этом старается сохранить ту же *осторожность*, для чего ему приходится чуть *согнуться*.

Стало:

«**Шаманов** (*поднимается*, подходит к буфету. Взял телефон, снял трубку). Дайте милицию... Начальника... Добрый день. Шаманов... Скажите, есть у нас сейчас машина?.. Нельзя ли подбросить меня к *самолёту*?.. В город... Да, хочу выступить на суде... Да, завтра... Нет, я решил *ехать*. Нет, я *поеду*... Мне это надо».

Это он решил сделать то, чего до сих пор делать не собирался, объясняя своё поведение (всё той же Кашкиной) соображениями здравого смысла. «Биться головой об стену – пусть этим занимаются другие. Кто помоложе и у кого черепок потвёрже». А теперь ему захотелось именно что биться головой об стену. Ибо стена – символ эгоизма, глухоты к чужому страданию, а любовь – сила, толкающая людей друг к дружке, понуждающая их и помогающая им сметать любые препятствия на пути к «братству всех творений Божьих» (по Франциску Ассизскому; см. выше).

Речь идёт о ресурсах личности, которые выявляет любовь-судьба. В работе Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-1924) сказано: «Не моя, но человеческая природа во мне может быть прекрасна и человеческая душа гармонична» (в книге «Эстетика словесного творчества»). Это – о ресурсах. А «механизм» их выявления любовью хорошо уловил другой Михаил Михайлович – Пришвин, написавший жене: «Тот человек, кого ты любишь во мне, конечно, лучше меня: я не такой. Но ты люби, и я постараюсь быть лучше себя».

Шаманов покидает отведённое ему сценическое пространство лучшим, просветлённым, сменившим (в какой-то мере) старую кожу.

«**Шаманов** (мягко). А Бог всё-таки существует... Слышишь, Валентина? Когда я сюда подходил, я подумал: если Бог есть, то сейчас я тебя встречу... Кто докажет мне теперь, что Бога нет? (Сел рядом с ней, с чувством.) Я искал тебя... Ты слышишь?.. С десяти часов, где я только ни побывал... И чего я только ни передумал... Валентина... Ведь утром я сказал тебе совсем не то...

(...) Послушай меня... Что бы ни случилось – скажи слово, и я увезу тебя отсюда... (Взял её за плечи.) Хочешь, я тебя увезу? (...)

Да, Валентина. Ты не знаешь, чем стала ты для меня за эти не-

сколько часов... Понимаю, ты можешь мне не поверить... Но ты не знаешь, что со мною произошло. Я объясню тебе. Если можно объяснить чудо, то я попробую...»

Когда мы читаем все эти слова: «Бог», «чудо», то не слишком вдумываемся в их истинный смысл. Ведь в советском новоязе они стали пустышками, как слово «мистика» – сугубо книжным, имеющим отношение к учёным материям, бесконечно далёким от текущей жизни. Мы все привыкли к такому паразитарному словоупотреблению: «Ах ты, Господи! Ну, куда этот бездельник запропастился?» Или: «Чудо ты моё луковое!» А ведь в устах прозревшего Шаманова и «Бог», и «чудо» наполняются давно улетучившимся из них высоким смыслом.

Автор не даёт своему герою шанс попробовать объяснить чудо. И правильно делает. Вряд ли Шаманов на самом деле смог бы что-либо объяснить. Он же не читал не только Бернарда Клервосского или Франциска Ассизского, но и Библию. Где же он возьмёт слова, чтобы объяснить? А сам Вампилов? Тоже вопрос. Но Вампилов – гений; гении же, как известно, умеют до всего доходить собственными умом и интуицией. По крайней мере, драматург понял, что именно произошло с его слабым, изверившимся, изношенным героем *прошлым летом в Чулимске*. «Судьба – другим словом всё это не назовёшь. Судьба».

Однако основная тяжесть мистической смысловой нагрузки легла в пьесе на плечи героини. Как она справилась со своей ношей? Для русского читателя это вовсе не новинка – сильная героиня при слабом герое. Напомню самые известные классические пары: София – Молчалин в «Горе от ума» (Чацкий тут, конечно, не в счёт), Татьяна – Онегин, Катерина – Тихон («Гроза» А. Н. Островского), Сонечка Мармеладова – Раскольников в «Преступлении и наказании», Анна Каренина – Вронский, Нина Заречная – Тригорин в чеховской «Чайке».

Валентине, согласно авторской ремарке, не более восемнадцати лет. Но эта юная девушка столь невинна, столь и мудра. Постараемся вникнуть в оба феномена: и в невинность, и в мудрость. Потому что они особого рода. В них нет ничего житейского (кроме, разумеется, невинности в чисто физиологическом смысле). В них всё судебно, всё мистично.

Начнем с... калитки. Действие «Чулимска» и начинается с того, что Валентина, направляясь утром на рабочее место – в чайную, «неожиданно останавливается и, обернувшись, осматривает палисадник». Очевидно, она замечает в нём какой-то непорядок, ибо меняет направление своего движения: «Проходит в палисадник, поднимает с земли вынутые из ограды доски, водворяет их на место. Потом кое-где расправляет траву и принимается чинить калитку». А вот финал вампиловской пьесы:

«Все повернулись к Валентине. Тишина.

Строгая, спокойная, она поднимается на веранду. Вдруг остановилась, повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно спускается в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет доски. (...)

Валентина перешла к калитке палисадника. (...)

Тишина. Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник».

Полный параллелизм. Он ещё и в том, что, как в начале, так и в конце, чинить палисадник Валентине помогает Илья Еремеев. Меняется лишь одна деталь. Если в начальном эпизоде никакой мистики и не пахнет (починка палисадника – один из «пунктов» житейского распорядка), то в финальном – починка вырастает до некоторого внежитейского смысла. Недаром место «низких», обиходных глаголов: «возиться», «налаживать», «чинить» занимают глаголы совсем другого ряда (хочется сказать: уровня): «укреплять», «восстанавливать». И недаром же, если в начале Валентинину работу сопровождают обычные – и даже смешные – неурядицы и порождаемый ими шум («Но тут калитка срывается с петли и хлопает о землю»; звук удара будит спящего на веранде Еремеева), то в конце героиня действует (хочется сказать: священнодействует) в полной, ничем не нарушаемой тишине, и само слово «тишина», повторяясь дважды, как бы окольцовывает последнюю авторскую ремарку.

Важно понять природу этой тишины. Конечно, её можно объяснить и житейски: все присутствующие более или менее осведомлены о том, что произошло в промежутке между двумя утрами, и потому притихли, потрясённые почти маниакальной стойкостью (я бы сказал: стоицизмом, если бы не боялся чуждости этого слова героям «Чулимска») юного существа, пережившего за

эти сутки не одну, а целых две сердечных травмы, почти поверженного в прах. А можно и узко профессионально: как явный парафраз знаменитого финала – немой сцены – гоголевского «Ревизора». (Это не единственная отсылка к Гоголю в творчестве Вампилова. «Провинциальным анекдотам», как уже говорилось, предпослан эпитафия из повести «Нос» – и снова её заключительная фраза.) И то и другое оправданно. Но не исчерпывает, далеко не исчерпывает смысла этого эпизода.

Смысл его, прежде всего, *мистериален*. (Конечно, присутствующие на этой мистерии – люди простые, вполне земные, а кто – Мечеткин, например, – даже и профаны, но все они чувствуют, что оказались свидетелями чего-то экстраординарного, не имеющего ничего общего со скверной житейщиной; отсюда всеобщая тишина, сопровождающая действия Валентины.) Нельзя допустить, чтобы в мире торжествовали мелочный эгоизм и грубая разнузданность страстей, создающие дисгармонию мира. Всему этому должно быть противопоставлено неукротимое стремление к Мировому Порядку, и Валентина снова склоняется под тяжестью своей крестной ноши, которая делает её жизнь такой осмысленной и ценной.

Франциск Ассизский олицетворял солнце и луну, огонь и воду, а также собственное тело («брат Осёл»). Валентина Чулимская олицетворяет простую деревяшку, но под её привычными к работе руками и перед её любовно-требовательным взглядом деревяшка преображается в сестру Калитку.

Любовь Валентины к Шаманову, в свою очередь, и невинна, и мудра. Да, и мудра! Потому что Валентина, несмотря на свой юный возраст, проявляется в этой любви самым естественным, а, значит, и человеческим образом: она не считает нужным ни скрывать свою любовь от окружающих, ни корить себя за это неведь за чем овладевшее ею чувство, не имеющее (так она считает) никаких перспектив на взаимность. Более того, не афишируя из скромности (тоже вполне естественной) своё отношение к избраннику в житейских контактах с ним, она безошибочно выбирает время для признания. То есть она его не *выбирает* – просто наступает момент, когда таиться уже неестественно и безнравственно. «Я не сказала бы никогда. Вы сами начали».

Мы знаем, как повёл себя в этой ситуации «любовной гласности» Шаманов. Что оставалось бедной... едва не оговорился: Тане? Что её более всего огорчило (если не оскорбило) в поведении Шаманова в сцене невольного объяснения? Не его прежняя слепота и нынешняя глухота (впрочем, о глухоте сказано скорее шутки ради), а вот это: «Я пошутил», сказанное Шамановым «довольно сухо» в ответ на вышеприведенную реплику Валентины. Теперь, когда всё стало ясно, когда и надежда, которая, по известному присловию, умирает последней, обратилась бы бессмысленным упрямством горячего сердца, Валентина чувствует себя потерпевшей катастрофу. А тут ещё Мечеткин со своим нелепым сватовством, которое отец Валентины воспринимает вполне серьёзно. А тут ещё разговор Павла (тоже претендента на её любовь) с матерью, свидетельницей которого Валентина случайно оказалась, разговор едкий, оскорбительный для обоих участников. И в итоге:

«Пашка сидит, понурился голову.

Валентина (подходит к нему ближе и осторожно касается его плеча). Павел... Павел... Я пойду... На танцы...»

Это он раньше настойчиво приглашал её, а она категорически отказывалась.

Что произошло между молодыми людьми во время (или после) этих самых танцев, можно только догадываться. Павел откровенно ликует: «Всё, мать. Завилась верёвочка... Она моя». Валентина же, раздавленная, униженная (не только и не столько Павлом, сколько всеми событиями этих суматошных и роковых для неё суток), колебима, неуступчива, непреклонна в защите своего достоинства, своей гордости. «Не верь им (Павлу и Шаманову. – М. К.), отец. (...) Они здесь ни при чём, пусть не врут... И пусть... пусть они больше ко мне не вяжутся». И грубый, идущий напролом Павел, и так неудачно «пошутивший» Шаманов более не существуют для неё. Они не распознали её великую душу: один – по своей естественной душевной не деликатности и эмоциональной неразвитости, другой – в силу своей житейской «опытности», пресыщенности и охлаждённости.

А всё-таки Валентина вышла из этого испытания не только не сломленной, но, напротив, как бы заново родившейся. Что опять-

таким свидетельствует о мудрой невинности вампиловской героини, принявшей свою судьбу не то чтобы смиренно, но просветлённо. Эти мужчины: и тот, что домогался её, и тот, кого избрала она сама, – оказались ей не по росту. Но «сестра Калитка» и стоящая за нею, олицетворяемая ею боговлюблённость не изменят никогда. Ибо назначение человека – творить добро, исправлять неполадки этого мира, вносить в него свет любви и разумной гармонии.

А теперь насчет «упрямой слепоты». У великого немецкого поэта конца XVIII – начала XIX века Фридриха Гельдёрлина есть строки, в русском переводе звучащие так: «Самые слепые – сыны богов. Ведомо человеку, где своё жилище строить, а зверю – своё логово. Только неискушённым душам ниспослан изъясн, дабы не знали они пути своего». Это – и о Валентине. Ибо с наступлением утра следующего дня, после судьбоносной для неё ночи, она с упорством, достойным своего применения, продолжила свою работу по сохранению мира в его вековых устоях. Её задача как подлинно мистической героини, не осознаваемая ею, но упрямо – вопреки всей пошлости, накопившейся в мире, – реализуемая, – не допускать ни малейшего ущерба в мировых скрепах, ибо и микроскопический сдвиг с предуказанной орбиты может привести к непредсказуемым, катастрофическим последствиям для всего мира. Не важно где: пусть и в маленьком таёжном посёлке! Не важно когда: пусть и в разгар одичания, будь то на индивидуальном или групповом (общественном) уровне. Не важно как: пусть и налаживая, как всегда в эти утренние часы, калитку палисадника.

А Шаманов, обновлённый своей любовью, уходит. Но не потому, что, как писал А. Демидов, осознал свою необходимость другим людям и обществу, а потому, что удел мужчины, *правильный* его удел, – не сиднем сидеть, а идти в мир, завоевывать в нём новые территории, девственные в мистическом смысле, осваивая их для гармоничной, благообразной, богоугодной жизни.

Не знаю, был ли Вампилов хотя бы в малой степени религиозным человеком. Вероятно, не был. Но в своей последней пьесе он выступает как несомненный мистик. Просто его «боговлюблён-

ность» выражается не прямо, как у средневековых мистиков, а превращенно, через судьбы вымышленных героев, в которых (судьбах) сверхъестественное просвечивает через *ценностную атмосферу*. Выделенные слова принадлежат М. Бахтину, который в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» вводит, наряду с этим понятием, равнорядное ему «доверие к Богу». Вот что он пишет:

«В абсолютной ценностной пустоте невозможно никакое высказывание, невозможно самое сознание. Вне Бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самосознание и самовысказывание, и не потому, конечно, что они были бы практически бессмысленны, но доверие к Богу – имманентный конститутивный элемент чистого самосознания и самовыражения. (Там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности, преодолевается именно то, что закрывало Бога, там, где я не совпадаю с самим собой, открывается место для Бога.) Известная степень тепла нужна в окружающей меня ценностной атмосфере, чтобы самосознание и самовысказывание могли осуществиться в ней, чтобы началась жизнь».

Чтобы началась жизнь... Вот этого момента – доверия к Богу – не уловил в «Чулимске» великий театральный режиссёр Георгий Товстоногов, отчего и не началась подлинная жизнь вампировских героев на сцене БДТ. Не уловил его и великий кинорежиссёр Глеб Панфилов, перенося «Чулимск» на экран, и потому в его фильме «Валентина» не соткалось никакой ценностной атмосферы, кроме ценностного самодовления бытия-наличности. Панфиловская «Валентина» – вообще карикатура на «Чулимск», в которой переосмыслено (точнее, обесмыслено) всё: от главного фабульного хода (Шаманов в пьесе передаёт адресованную Валентине записку Еремееву, а Зина Кашкина перехватывает её; Шаманов в фильме прямо вручает эту записку своей любовнице – для передачи адресату; ну, не идиот ли?) до переименования – очевидно, в угоду цензуре, улицы, на которой живут отец и дочь Помигаловы (вместо Советской – улица Декабристов). И много там ещё всяческих несуразиц...

2003

ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ. «ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ»

Эта статья написана мною более двадцати лет назад в недоброй памяти Советском Союзе. В ту пору я не был знаком ни с прозой Петрушевской, ни с большей частью её пьес. Комедия «Три девушки в голубом», созданная в 1980 году, была обнаружена мною в альманахе «Современная драматургия» (1983, № 3). Эта вещь меня оглушила, и я тотчас сел писать о ней – разумеется, в стол, ибо весь мой разбор был выдержан в последовательно антисоветском духе. Я и сейчас считаю «Девушек» лучшим драматическим сочинением Петрушевской, да и вообще, начиная с 90-х, она, кажется, перестала работать для театра. Прозаик она тоже отменный: у неё есть отличные небольшие рассказы и великолепная, трифононской силы, повесть «Время ночь» (1992). Отмечу также несомненно удачную поэму в стихах и прозе – «Карамзин (Деревенский дневник)», впервые опубликованную в сентябрьском номере «Нового мира» за 1994 год.

Перечитав старую статью (я назвал её – «Конфликт плохого с худшим», в насмешку над высочайше утверждённым в конце 40-х годов прошлого века – в качестве единственного разрешённого – конфликтом хорошего с лучшим), я решил включить её в эти свои заметки такую, как она написалась в 83-м, чтобы сохранить дух времени и собственную тогдашнюю интонацию.

Итак, «Конфликт плохого с худшим». (Та статья предварялась эпиграфом из стихов Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда...»)

Пьеса Л. Петрушевской «Три девушки в голубом» поражает своей непривычностью. Начать с названия. Оно напоминает старую загадку: «Висит зелёное, пищит. Что такое? – Селёдка. – Почему зелёная? – Своя вещь, захотел – покрасил. – Почему пищит? – Сами удивляемся».

На протяжении всей комедии нет ни единого указания на цвет платьев, которые носят героини. Зато с самого начала, а именно с перечня действующих лиц, ясно, что никаких *девушек* – ни в голубом, ни в серо-буро-малиновом – в пьесе нет. А есть молодые мамы, и у каждой по маленькому сыну. Две мамы безмужние,

третья замужем за пьянчугой и прохиндеем. Кроме вышепоименованных, в комедии действуют ещё три особы женского пола, все преклонного возраста, а также двое мужчин – Николай Иванович, сорока четырёх лет, да парень в Коктебеле, двадцати четырёх. И... кошка Элька. Впрочем, последняя не столько действует, сколько претерпевает. То от приبلудных котов, то от собственной хозяйки, которая таскает её на руках и громогласно жалеет по случаю пропажи её котёнка. Весь этот кошачий сюжет приводит на память столь же драматические поиски пропавшей козы в пьесе В. Розова «Неравный бой». Кажется, будто Л. Петрушевская схватила за шиворот эту бабку, мелькавшую на периферии розовской пьесы с хватающим за душу призывом: «Бяшка, бяшка, бяшка!..», и выволокла на авансцену, чтобы поближе нас с нею познакомиться.

Ну что ж, знакомство состоялось. Алевтина Фёдоровна Чанцева, или просто Фёдоровна, – это, конечно, персонаж! Что в ней подкупает, так это определённая. Она *никого* не любит и ото *всех* ждёт подвоха. Читаешь её высказывания о бывшем муже – оторопь берёт. И какой махровой, мохом поросшей скукой веет от этой фигуры! Это существо вконец одичавшее, заброшенное, лишённое какого бы то ни было человеческого участия, да, в сущности, и вряд ли в нём нуждающееся. Сказано: доброе слово и кошке приятно. Кошке – может быть; Алевтина же Фёдоровна, кажется, забыла все добрые слова на свете.

Обратимся к другим персонажам. Следующая по старшинству дама – мать Иры, одной из «девушек в голубом». Тоже очень колоритная персона! Своей дочери она жалуется на подорванное здоровье, что мешает ей принять участие в уходе за пятилетним внуком. Своим приятельницам – на то, что родная дочь держит её в чёрном теле, совершенно о ней не заботится, и что внук её растёт, как трава в поле (так сказать, плоды современного воспитания). Это – бабушка новейшей формации, так называемая бабушка-эгоистка, решившая остаток жизни (а она только что вступила в пенсионный возраст) посвятить тщательному изучению отклонений своего организма. Предмет куда более захватывающий, нежели благо близких. При этом ей постоянно кажется, что она тяжело, неизлечимо больна, и, значит, она вправе рассчитывать

на повышенное внимание и сочувствие окружающих. Более того, она убеждена, что в её состоянии ей простительны любые капризы, в том числе и такой: то и дело заводить с дочерью разговоры о своей близкой неминуемой кончине. Я поздравляю Л. Петрушевскую с такой находкой. Это подсмотрено и подслушано у самой жизни...

Впрочем, дочь её не остаётся в долгу. Кажется, Ира вполне приспособилась к «невинным чудачествам» матери и в соответствующих случаях поступает, как кот Васька в известной басне: «А Васька слушает да ест». Она проводит в отношении матери политику свершившихся фактов (тоже черта в высшей степени современная!). Ира просто *бросает* на неё Павлика, а сама закатывается в Коктебель со своим привилегированным хахалем и каждый день звонит оттуда, как будто с подмосковной дачи.

Остальные «девушки» совершенно под стать Ире. Когда Ира жалуется на свою мать Татьяне, та отвечает: «У меня бы мама здесь была, я бы этого (...) тут же бы погнала». Это она о муже. Третья – Светлана – мучается со свекровью, про которую она постороннему человеку – Татьянинному Валере – рассказывает: «Это моя свекровь, мне в наследство досталась от мужа. (...) Он умер, она как с нами жила, так и живёт по старой памяти. Я, в основном, на ночных дежурствах, всё-таки Максим спит не один. В моём положении родных не выбирают».

А как они лаются из-за детей. Каждая нудно выгораживает своего и так же нудно кроет чужих. Свой – ангел небесный. Чужие – несовершеннолетние сформировавшиеся бандиты. А ангел небесный потчует свою мамочку и нас, грешных, такой милой сказкой собственного сочинения: «Жили-были два брата. Один средний, другой старший и один молоденький. Он был такой маленький-маленький. И пошёл ловить рыбу. Потом он взял совок и поймал рыбу. Она по дороге у него захрипела. Он её разрезал и сделал рыбную котлету». Согласитесь, для пятилетнего ребёнка что-то уж больно плотоядная сказочка. Складывается впечатление, что в семье Ченцевых всякое яблочко недалеко падает от своей яблони. То ли воспитание виновато, то ли гены.

Кажется, до того паскудный сброд (надо думать, не зря автор наградил Татьянинного Валеру звучной фамилией Козлосбродов) прижился на подмосковной даче Чанцевых-Ченцевых, что если

попадёт туда новый человек (из окружающего, так сказать, мира), то непременно покажется голубым (не в теперешнем брутальном смысле), будь он и не девушка вовсе, а мужчина в летах. Но куда там! Николай Иванович затмевает всех наших героинь и героев своей, как бы это выразиться поэтичнее, допотопностью. Это просто какой-то звероящер в современной престижной упаковке («очень дорогой шерстяной тренировочный костюм с белой молнией и белым кантом», как указано в ремарке, вводящей Николая Ивановича в пьесу). Он почти неправдоподобен, этот селадон с повадками трактирного вышибалы, этот «великий русский умелец», коему всё доступно в подлунном мире, словно это и не мир вовсе, а ВсеОбъемлющий Распределитель Товаров и Услуг для Заслуженных Администраторов (сокращённо ВОРТУЗАД). Допотопный? Да. Но и сверхсовременный. Неправдоподобный? Но в том-то и штука, что таких неправдоподобных мы с вами встречаем на каждом шагу, так что иной раз кажется, что мы живём не в цивилизованном обществе, а в царстве носорогов (вспомним Ионеску).

По-моему, Николай Иванович задуман автором как итоговая фигура, в которой всё скверное, что делает остальных героев пьесы такими мелкими и жалкими, достигло концентрации, приличествующей монументу. У всех «петрушевцев» речь испорчена дурацкими ударениями и безграмотной фразеологией, однако лишь Николай Иванович придаёт этому словесному сору такую завершённость, что он начинает звучать как стихи (правда, стихи особого рода, наподобие «пиесы» незабвенного Игната Лебядкина: «Жил на свете таракан, Таракан от детства, И потом попал в стакан, Полный мухоедства...»). Вот несколько перлов из седьмой картины пьесы:

«Вы знаете, на что я пойду благодаря моей семье! Вы мешаете! Вас здесь не должно быть!»

«Ты кончай с этими преследованиями меня тобой!»

«Таким явлениям, как ты, нет места на земле» (вот, пожалуйста, стихи!)

И всё это адресовано женщине, которую ещё так недавно он, пусть на свой лад, ласкал такими прозвищами, как «моя ночная бабочка-птица» и «королева красоты». («Ты должна сменить всё то, что на тебе, и всё то, что под этим». – Трудно остановиться, цитирую

речи Николая Ивановича, настолько они в своём роде совершенны.)

Что же перед нами? Ещё одна пьеса «из жизни», с рядовыми героями и бытовыми конфликтами, которые есть не что иное, как элементарные составляющие Бытия? Что-то в духе: но ведь это же всё-таки мы в небеса запускаем ракеты, потрясая сердца и умы (Евг. Евтушенко). Вроде не похоже.

Так, может, наоборот? Вариация на тему ильф-петровского Великого Противостояния Двух Миров: большого, «в котором живут большие люди и большие вещи», и маленького – «с маленькими людьми и маленькими вещами»? Нет, тоже не то. Потому что так называемый большой мир не только физически отсутствует в комедии Л. Петрушевской, но не ощущается даже гипотетически. Ни как урок, ни как укор. Нет Мира, кроме мира, и Николай Иванович – пророк его!

«Три девушки в голубом» – это драма абсурда о мире абсурда, в котором не ждут никакого Годо, а живут как живётся и с кем живётся, готовы зубами держаться за своё и зубами же вцепиться в чужое, а если нельзя по-волчьи – зубами, пробуют по-лисьи, языком (опять же по дедушке Крылову: «Спой, светик, не стыдись...»), или по-рабьи, коленями (как Ира в конце седьмой картины). Это вещь принципиально антилакировочная (именно «анти», а не «а»), где конфликт «хорошего с лучшим» обернулся конфликтом плохого с худшим. Отсюда все достоинства пьесы и все её недостатки. Адекватно переданная чёрная безысходность нашего «затерянного мира». Но и противопоставленная сцене бесконфликтность навыворот, потому что, какая она ни есть – бесконфликтность, для драмы она всегда смертельна.

Л. Петрушевская, с её острым зрением и слухом на нашу сегодняшнюю обывательщину, есть всецело дочь своего времени и своего народа. Но неверием в то, что спасение ещё возможно, атрофией самого этого стремления – *статис* она тоже пошла в родню, и это прискорбно. Отрицания не хватит на долгую жизнь в искусстве. Петрушевской нужно найти своего Хомутова, свою Валентину, как нашёл их Вампилов в их запредельных Чулимсках.

1983

Спустя одиннадцать лет, уже в Израиле, я снова читал и перечитывал Петрушевскую, в том числе упоминавшуюся в начале этого очерка прозу «Время ночь». Хотя я пишу здесь исключительно о драматургии и исключительно прозой, сделаю единственное отступление и приведу своё *стихотворение*, навеянное прозой Петрушевской.

Я тебя люблю

*Среди нелюбвей и нежизней,
среди сумасшедших забот,
бутылок, ошметков, абортот,
болезней, недужных сирот,*

*среди злости людской ненасытной,
копящихся мелких обид,
случайных приятельских связей,
предательств, мучительств навзрыд,*

*среди первобытного быта –
почти уже небытия –
внезапно возникнет (откуда?)
лазури светлее струя.*

*И новым, неслыханным, гулким,
бодрящим застойную кровь,
ожжёт непривычное ухо
великое слово «любовь»!*

*И выйдут из нетей в герои
заблудшие горе-мужья,
едва свои уши откроют
для тихого: вечно твоя...*

ЛЮДМИЛА РАЗУМОВСКАЯ. «САД БЕЗ ЗЕМЛИ»

Разумовская, как и Володин, – ленинградка. Я чуть было и с ней не познакомился. Что-то помешало. А вот пьесы её прочитал довольно рано и спектакли по двум из них – «Под одной крышей» (1978) и «Сад без земли» (1981; шёл в БДТ под другим названием – «Сёстры») – видел в ленинградских театрах. Что касается самой известной пьесы Разумовской – «Дорогая Елена Сергеевна» (1980), то её я на сцене не видел. Зато, как и большинство зрителей, увидел на экране, в одноименном фильме Эльдара Рязанова; заглавную роль в нём исполняла всеми любимая Марина Неёлова, но я бы не сказал, что эта работа относится к выдающимся достижениям её искусства. (И это понятно: её ампула – живая, любящая, мятущаяся героиня, а не деревянная идеалистка, не способная поступиться принципами, почти Нина Андреева.)

Незадолго до отъезда в Израиль я купил в Ленинграде сборник пьес Разумовской, получивший своё название по менее известной, но более центральной её вещи – «Сад без земли» (Ленинградское отделение издательства «Искусство», 1989), – первый, как сказано в аннотации. С тех пор я ничего не слышал о Разумовской и даже не знаю, жива ли она и продолжает ли работать в отечественной драматургии. Надеюсь, жива и продолжает. Ибо она – замечательный драматург, свободно, как её ближайшие предшественники (Володин, Вампилов, Петрушевская) владеющая этим старым, но грозным оружием – искусством строить и разрешать сложные жизненные коллизии, лепить персонажей по образу и подобию... живых людей, а также вносить в перипетии своих пьес то, что Б. Пастернак называл «вкусом больших начал».

Предисловие к сборнику «Сад без земли» написал Володин. Оно очень короткое: всего двадцать пять строк. Но этот автор всегда умел эффективно использовать и самый маленький «плацдарм». Выпишу из володинского текста несколько фраз:

«Это грустные, даже жестокие пьесы. (...)

Однако драмы эти одухотворены поэзией доброты, сострадания, внезапных жизненных прозрений. И верх одерживает вера в прекрасное. (...) Сценическая жизнь у неё (Разумовской. – М. К.)

течёт стремительно. Мгновенны перепады настроений, взаимоотношений, высокого и мелкого. (...)

Всех действующих лиц здесь обуревают страстные чувства. Ненависть. Пожизненные обиды. Пожизненная вина. Оскорблённая любовь. Жизнь во вражде с собою.

И – вопросы, вопросы. Смысл жизни, цель жизни? Почему так трудно даётся нам благо её?..»

Почему я выбрал для анализа «Сад без земли», а не «Дорогую Елену Сергеевну»? Последняя – пьеса, несомненно, более жестокая. И сценическая жизнь в ней течёт стремительнее, а, выражаясь по-володински, «перепады взаимоотношений» не только мгновенны, но и подобны обвалу в горах. Ненависть доминирует в этой вещи над всеми другими страстными чувствами. Ну и, конечно, пожизненная обида Елены Сергеевны на своих учеников-штурмовиков. Пожизненная в буквальном смысле, ибо пьеса кончается самоубийством героини.

И всё-таки «Дорогая Елена Сергеевна» – сочинение скорее публицистически заострённое, нежели художественно полнокровное. Я не хочу этим сказать, будто подобная литература не имеет права на жизнь или должна рассматриваться как «осетрина второй свежести». Публицистичны и «Список благодетелей» Ю. Олеси, и первые две части трилогии А. Солженицына «1945 год» (я писал об этом в соответствующих очерках данного раздела), и большинство пьес В. Розова («Неравный бой», пожалуй, в наименьшей степени), и даже некоторые вещи А. Володина (в первую голову блистательное «Назначение»). Собственно говоря, и «Вальпургиева ночь» В. Ерофеева (о ней речь впереди) – тоже публицистика, хотя и особого рода. Короче, по-настоящему конфликтная публицистика, особенно на театральной сцене (или в кино; ближайшие – для меня – примеры: «Обратная связь» В. Трегубовича, «Средь бела дня» В. Гурьянова, «Рейс 222» С. Микаэляна, а также итальянская лента «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани и американский «Нюрнбергский процесс (Суд над судьями)» С. Креймера), вполне уместна, и дай Бог, чтобы такой – я бы назвал её «ядерной» по аналогии с ядерным оружием – публицистики появлялось побольше.

Но, во-первых, пьеса Разумовской всё-таки немножко натяну-

та, и сейчас я объясню, в чём тут дело; а во-вторых, за редкими исключениями публицистика производит на читателя (зрителя) если не менее яркое, то уж точно сильно уступающее по длительности (долговечности) впечатление.

В чём натянутость «Дорогой Елены Сергеевны»? Сама учительница вполне достоверна: я таких знавал. Кроме того, она мне напомнила героиню давнего советского телефильма Г. Полонского по сценарию Н. Рязанцевой «Урок английского». Там тоже авторская симпатия была на стороне учительницы, хотя и там не скрывалась некоторая, мягко выражаясь, заикленность героини на идеалах, впитанных с молоком матери (в том числе на таком, как ложь во спасение). Елена Сергеевна – это уже продукт иной эпохи, точнее, иного периода советской эпохи, но и она воспитана, что называется, в лучших традициях. И для неё расплывчатые и давно уже не работающие нормы коммунистической морали (типа: общественное выше личного; золото – презренный металл) значат куда больше, чем живая жизнь. Понятно, что она неспособна – и слава Богу! – принять мораль «новых русских» юношей, оказывается, уже в конце 70-х явившихся на сцену (не театральную, а жизненную). И так же понятно, что она, если и уступит злополучный ключ от шкафа с выпускными сочинениями, за которым явились к ней юные мерзавцы, то только ради спасения от насилия *одной* из вымогателей (всего их четверо, одна – девочка). И заплатит за свою «слабость» собственной жизнью...

Но вот ученики... Я не стану входить во все подробности происходящего в пьесе. Скажу лишь, что, на мой взгляд, драматург, рисуя своих прохиндеев, так же переусердствовал в нагнетании негативного, как несколько раньше Р. Быков в своём «Чучеле». Да, конечно, эти молодые люди и по жизни совсем не похожи на Славу и Митю из «Неравного боя» Розова («отцы» и «дети» в пьесе Разумовской, так сказать, поменялись местами). Но уж слишком подчёркнуто в них деячество на грани рэкета, и уж больно по-взрослому рассуждает о высоких материях (несомненно, и не без некоторого блеска, их развенчивая) один из громил, в сущности, их предводитель, готовящийся к карьере... дипломата. Опять же и перерождение двоечника и тупицы (оказывается, только по видимости) Вити в рыцаря почти без страха и упрёка, в

Виктора-победителя, мало мотивировано автором пьесы.

И теперь я перейду, наконец, к «пункту моего назначения» – драме «Сад без земли». Считаю эту вещь шедевром как самой Разумовской, так и всей – ещё советской по времени, но по смыслу и пафосу уже совершенно *несоветской, внесоветской*, а в чём-то и *антисоветской* – драматургии.

Прежде всего, – о смысле названия. Я уже говорил, что эта пьеса имеет и другое название – «Сёстры». Оно сугубо тематическое и, боюсь, просто явилось уступкой театральному начальству, всё ещё могущественному в начале 80-х. Но неожиданным образом оно, это название, сблизило пьесу Разумовской с володинской «Старшей сестрой», хотя, конечно, и время другое, и героини иные, и смысл конфликта переместился из области, скажем так, сугубо советской в сферу метафизическую и едва ли не мистическую. Последнее как-то роднит «Сад без земли» уже с вампиловским «Чулимском» (есть в «Саде...» и персонаж, очень напоминающий Шаманова; это Марк, муж *старшей сестры* – Ольги и любовник младшей – Ани), а ещё пуше с квазидраматической поэмой Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)».

К сходству с «Чулимском» я ещё вернусь. Что касается чухонцевской поэмы, в которой вразнобой звучат четыре голоса: современных (поэма написана в 1977 году, вторая редакция – в 1980-м) папы, мамы, дочери и бабушки Матрёны, то наиболее близки между собой вот эта самая Матрёна и «старуха» (так она обозначена в перечне действующих лиц «Сада без земли») Настасья Савельевна. Молитва Матрёны, вся состоящая из слов покаяния – не за свои малые прегрешения, а за большие грехи близких, – могла бы послужить эпиграфом к пьесе Разумовской:

*...пошли, Господь, Своё терпенье всем
и ухо преклони к нетерпеливым,
к изверившимся, к сбившимся с пути,
кто матерью гнушается и домом,
и стар и мал, мы все в Твоей горсти,
так с сердцем не оставь ожесточённым
нас в тесноте фанерной без икон...*

.....

*спаси нас от душевной тесноты,
и так по горло сыты мы презреньем...*

*.....
не оставляй, прошу, мужей и жён
и огради детей Своей десницей,
отставь от тех, кто алчет, самогон,
а тем, кто выпил, дай опохмелиться
слезами их, и если грех наш весь
перед Тобой, Тебе метать и громы:
что со слезами мы посеём здесь,
потом с великой радостью пожнём мы.*

Таков финал «Пробуждения». А вот завершение трагической истории о двух сёстрах, погрязших в душевной тесноте: одна из них – старшая – смогла найти в себе силы, после всех пережитых ею неурядиц и несчастий, совершить воистину богоугодное дело – взять на воспитание двух девочек-сирот, чей отец отбывает наказание за убийство её, Ольги, неверного мужа.

«Старуха. Вчера к куликовским дочкам из сиротского дома приезжали. Заберут девок-то. Вот ещё горе-то.

Ольга. Не заберут.

Старуха. Как не заберут? Ихнее дело теперь сиротское, деваться некуда.

Ольга. Я их решила к себе взять. Уже договорилась.

Пауза.

Старуха. Бог тебе, Бог за это даст! Бог даст!»

И чуть дальше:

«Тихонько заскрипела дверь. На пороге две девочки – дочери Куликова. Застенчиво прячась друг за дружку, искоса поглядывают то на старуху, то на Ольгу.

Старуха. Эва, кто к нам пришёл, глядь! Ну, проходите, гостьюшки дорогие, не стойте на пороге, чего заробели? (...) Вставай, Ольга, встречай, дочки пришли, кормить-поить надо. (Уходит.)

Пауза. Ольга и девочки молча стоят друг против друга.

Ольга. Как тебя зовут?

– Таня.

Ольга. А тебя?

– Лена.

Пауза.

Ольга. Ну вот. А меня зовут Оля. Я теперь буду ваша мама. (...) Будете ходить в школу. Я – работать. Так и заживём потихоньку. (...) Ничего. Как-нибудь проживём... Как-нибудь проживём.

Обнимает детей. Медленно опускается занавес».

Вернусь, однако, к началу. Итак, «Сад без земли». Есть простое, житейское объяснение сего странного понятия. Сад без земли – это гидропоника. Как объясняет решившая этим заняться, чтобы подзаработать денег, Ольга, «это я знаю. Это просто. Это я уже изучила. (...) Выгонка цветов без почвы. (...) Высаживать на деревянные стеллажи с сеткой, посыпанной битым стеклом, галькой, поливать специальным раствором. Это я знаю, это просто (повтор выдаёт неуверенность, желание убедить, заговорить самоё себя. – М. К.). Пять цветочков к ноябрьским (очередной годовщине «великого Октября» – М. К.) – три рубля, к Новому году – пять. Я всё подсчитала. За два месяца можно заработать пять тысяч».

В итоге всё оказалось не так просто. И ничего горепредпринимательница Ольга так и не заработала.

Но есть у сада без земли и фигуральное, образное наполнение. Марк растолковывает Ане: «Когда-то именно так и рассуждали: дом, дети... Но теперь это всё как-то утратило смысл». И Аня вынуждена, скрепя сердце, с этим согласиться. Марк – сам перекачиполе, пыль на ветру. Ему даже в известной степени выгодно рассуждать подобным образом, внушая окружающим им ощущение мировой нескладицы и неблагообразия и тем самым растлевая их (в точности так же, как некоторые персонажи «Чулимска» – святую этой пьесы – Валентину). Тем самым он, этот идеолог сада без земли, бездомного и бездетного мира, создаёт для себя удобную и просторную жизненную нишу. Но ему предназначено жестокое поражение.

Конечный вывод мудрости земной выражает у Разумовской её «старуха», тоже в принципе ужившаяся с «прекрасным новым миром» и на основании уроков, преподанных жизнью, выстраивающая новую (по жизни-то она совсем не нова) концепцию пло-

доносящего сада, сада на земле. «Баба – она всегда одна. Мужик – что ветер. Бросил семя и полетел дальше. А бабе – рости да жить. (...) Оттого бабий век и долог, что вся жизнь на ней держится. Ты, бабонька, упрись лучше, обеими ногами упрись в землю получше, как дерево корнями, стой крепко. Потому никто, кроме бабы, жизнь на плечах не вынесет. Одна ты (это она – Ольга. – М. К.). И помощи тебе нет, и опоры нет. Но всё в тебе самой. Сама ты – и помощь, и опора. Ты – кормилица, ты – подательница, и вся сила жизни и продолжение её – в тебе. Такова твоя судьба, такова твоя доля бабья. Смирись, и терпи, и веруй!»

В этом потрясающем монологе, берущем за душу своим целым, есть два момента, о которых хочется сказать особо. Во-первых, насчёт продолжения жизни. «Старуха» знает, что Ольга беременна (от своего, вскоре изменившего ей мужа), отсюда её «продолжение жизни – в тебе». Но если бы и не знала, слова эти в её устах звучали бы как колокол надежды. Надежды на женское чрево – великий источник жизни. (У раннего А. Вознесенского было изумительное стихотворение – «Сидишь беременная, бледная...» Одна из редакций концовки, во владимирском – первом – сборнике поэта «Мозаика», 1960 года издания, такова: «И поворачиваясь к свету В ночном быту необжитом – Как понимает их планета Своим огромным животом».)

Второй момент – вера. Её отстаивает в пьесе всё та же Настасья Савельевна, «старуха». «Для чего живёте, ироды? Для какой такой пользы?» – вопрошает она неспособного услышать её Марка. А позже укоряет и Ольгу: «Живёте без Бога. И Ему нет до вас никакого дела. Оставлены вы. И не Бог вас наказывает. Сами себя...» Впечатляющая теология, не правда ли? А дальше, после неудачной попытки брошенной мужем Ольги покончить с собой, Настасья Савельевна, деревенская и, вероятно, неграмотная женщина, терпеливо объясняет образованному горожанину (и, кстати, градостроителю по профессии) Марку, в чём смысл жизни.

«Марк. Но должен же быть во всём какой-нибудь смысл... (Ему не приходит в голову, что это он и ему подобные отнимают у жизни смысл, обесмысливая и обесценивая всё, что попадает им на зуб. – М. К.)

Старуха. Какой смысл? Тебе жизнь дана (Кем-то? – М. К.), дак жи-

ви! Вот Ольга твоя сына скоро родит. Родить будете. Какой ещё смысл? Не понимаю. Не любите вы жизнь, оттого вам и смысл какой-то ещё нужен, отдельный. Всё мудрите, ищите, ум исхищряете, а только мудрее жизни ничего нет. Всё в ней. Вся премудрость, вся радость, вся загадка. Рождение – загадка, смерть – загадка, любовь – загадка. А что важнее этого на свете есть? Ничего нету. А кто это сотворил и для чего – разве это человеческого ума тайна? Оно, конечно, лестно человеку тайну эту открыть. Да только отгадка-то всё равно человеческая будет, один так повернёт, другой – этак. А истину один только Бог знает».

Ай да Настасья Савельевна!

Проповедовать подобное с советской сцены – да это же революция! И, пожалуй, порадикальнее и глубже содержательно, чем более поздние, уже перестроечных лет, «Пожар» В. Распутина и «Деревенский детектив» В. Астафьева. А главное – много дальше отстоящая от шестидесятилетней традиции язычески-варварского образа мыслей, столь характерного для тиранической и атеистической идеологии коммунизма.

Она, эта идеология, проникла во все поры человеческого существа, справедливо именуемого «хомо советикус». От её вирусов и ядовитых спор ещё труднее очиститься, чем выдать из себя психологию раба. И, как видим – на примере и «Сада без земли», и пьес Вампилова и Петрушевской, – ею заражены практически все слои советского общества, подавляющее большинство женщин и мужчин (в особенности последних) первого в мире социалистического государства.

Вот прямые свидетельства затапывания человека коллективом и одного человека другим. Ольга рассказывает младшей сестре историю своей жизни, совершенно той неизвестную. Среди прочего:

«Мы жили в общежитии, по четыре девочки в комнате, и некоторые, понимаешь... к некоторым уже приходили на ночь ребята. И тогда мы уходили в другие комнаты, но иногда оставались тут же, потому что некуда было, ну не будешь же каждый раз бегать. И вот однажды учителя устроили на нас облаву. И всех, у кого в комнате нашли парней, нас всех выгнали!

Пауза.

Аня. Но ведь к тебе...

Ольга. Разумеется, нет. Но выгнали всех».

Ну, конечно. Облава – и выгнали всех. По-советски. (Ср. с ситуацией, описанной Солженицыным в «Республике труда». Соответствующая цитата приведена в очерке, посвященном этой пьесе.)

Ещё. Отец Ольги и Ани, фактически бросивший малолетних дочерей на произвол судьбы, на старости лет хочет прилепиться к ним: ведь дети, считает он, должны холить престарелых родителей за одно то, что те произвели их на свет. Аня принимает старика, но Ольга не может ему простить свою загубленную молодость. Она грозит отцу сдачей в дом престарелых. Но, как говорится, не на того напала. «Я тебя, может, тоже упеку! Спекулянтка! – набрасывается он на Ольгу. – Ране-то таких раскулачивали, поди. Будешь с отцом спорить, дак я тоже куда следует сообщу, не думай».

Ольга изумлена: «Дочь родную грозишься... в тюрьму?!»

И вздорный старик её сражает: «А и в тюрьму могу. Я честный труженик, я всё могу. Хочешь наживаться за государственный счёт, дак сиди тихо».

Вот тебе, девушка, и отцова ласка! Павлик Морозов, согласно легенде, донёс «куда следует» на отца. А тут отец не прочь такой же угрозой осадить дочь. По-советски.

И вообще: мужики у Разумовской – уж такие советские! Марк – человек без хребта, сам неустойчив, и никакие моральные устои не удержат его от прохиндейства и предательства. Он, в сущности, представляет тот же тип, что Шаманов у Вампилова (я уже говорил об этом). Как и Шаманов, мечтавший о пенсии, будучи ещё довольно молодым человеком, и ко всему, кроме собственного покоя, равнодушный, Марк ощущает себя «пустым, мёртвым». Он признаётся безрассудно влюбившейся в него Ане (как Валентина – в Шаманова): «Я не знаю, для чего жить. У меня нет ни одной радости, ни одного желания, ни одной надежды. Я никому и ничего уже не смогу дать. Единственное, чего я хочу, чтобы меня все оставили в покое и перестали дёргать, как огородную репу! Неужели тебе нужен такой мужчина, Аня?»

Аня, со всем пылом страсти, готова «выпрямить» своего избранника: «Я вылечу тебя! Я волью в тебя новые силы! У тебя снова появятся желания и захочется жить!»

Валентине, как мы помним, удалось воскресить «мёртвого» Шаманова (правда, цена оказалась слишком высокой). Но Марк оказался неизлечим. И, совершенно по пословице, Разумовская «исправляет» этого горбатого – могилой.

Зададимся вопросом: есть ли причинно-следственная связь между никчёмностью этого социального типа (тут можно ещё вспомнить Зилова из «Утиной охоты» того же Вампилова; или Сергея из сценария А. Битова «Заповедник»; обе вещи экранизированы, причём одинаково успешно: «Утиную охоту» снял В. Мельников, «Заповедник» – А. Эфрос, а главных героев обоих фильмов сыграл несравненный Олег Даль) и вредоносностью породившего его социума? Я отвечаю на этот вопрос положительно и думаю, что не искажаю замысел автора «Сада без земли».

Писарев был довольно прямолинейным публицистом, и во многих его категорических утверждениях истинное переплетается с ложным. Вероятно, не составляет исключения и тот его тезис, который я хочу здесь процитировать: «Общество виновато во всём том, что совершается в его пределах; всякая дрянная личность самым фактом своего существования указывает на какой-нибудь недостаток в общественной организации». Всё-таки удельный вес истинного здесь довольно высок.

В той общественной организации, которая сформировала Марка и ему подобных, недостатков – тьма. На один из них указывает тот же Марк в разговоре со «стариком» – отцом Ольги и Ани: «У нас ведь только с выпившим человеком и можно душевно поговорить». Не знаю, слыхала ли Разумовская байку Виктора Платоновича Некрасова о Василии Шукшине, но Марк пересказывает её довольно близко к «оригиналу». Она такова: заходит уже изрядно набравшийся Шукшин с кем-то из собутыльников в ресторан Дома писателей и направляется к одному из занятых столиков. Компаньон Шукшина предостерегает: «Что ты, Вася, неудобно. Ты же выпивши». А «Вася» ему в ответ: «Конечно, выпивши. Как я могу подойти к порядочным людям трезвым? Они же сочтут меня стукачом». Это последнее слово Разумовская, разумеется, не могла включить в реплику персонажа своей *легальной* пьесы 1981 года.

Помимо всего прочего, пьеса переполнена ненавистью. И это тоже примета общества-зоны, каким постепенно сделалось советское государство. О нём можно сказать знаменитыми словами Ахматовой, из её «Реквиема»: «И ненужным привеском болтался Возле тюрем своих Ленинград».

Ольга ненавидит отца, Марк – временами – Ольгу, Куликов –

Марка (и ненависть свою реализует в акте убийства соперника); он также мстит Ольге, которой сперва помогал, – уничтожает её гидропонику. Даже тишайшая поначалу Аня вот-вот превратится в мегеру, чувствуя, что Марк ускользает от неё.

«**Марк.** Аня... когда-нибудь... не сейчас... ты поймёшь, что мудрая баба Настя избавила нас обоих от многих мучений, которые приносит нечистая совесть...

Аня. Не говори мне так, или я стану очень злой!»

А в ответ на пошло-циничные слова Марка, «что в любви все взаимозаменяемы», она признаётся: «Мне иногда хочется тебя задушить».

В начале пьесы та же Аня, размышляя о взаимоотношениях отца и старшей сестры, говорит совсем иные вещи. Цитирует «древнеиндийское... из Дхаммапады»: «Никогда в этом мире ненависть не прекращается ненавистью, но отсутствием ненависти прекращается она». Замечательная максима, но, увы, утопичная: в *этом* мире ненависть никогда не прекращается – лишь иногда перемагается любовью. Иногда всё-таки перемагается! И об этом не забывает Разумовская. Её Ольга приходит к пониманию того, что все происходящие с ней пертурбации (в частности, попытка Куликова взять её силой) являются наказанием за её собственные грехи. «За отца. За отца! Непрощённый ушёл. Не простила ведь я его, бабушка Настя. Ох, грех какой! Отца, отца своего не простила! За жестокосердие своё терплю». Именно в ответ на эту реплику бабушка Настя бросает в сердцах мятущейся, сбитой с толку женщине: «Не Бог вас наказывает. Сами себя...»

И насчёт справедливости эта мудрая старуха рассуждает трезво, в полном соответствии с правилами этого мира, инстинктивно ею уяснёнными. Когда Марк произносит тривиальные пошлости о справедливости («Несправедливо как-то ваш Бог поступает»), она ему отвешивает: «Несправедливо, говоришь... Вот два дерева. Одно растёт, другое взяли да срубили. Какая справедливость?»

Марк. Ну, это другое. Человек не дерево.

Старуха. Всё одно, милый. И человек, и дерево, и скотина, всё одно, всё живое, всё Божье. Всё рождёно, чтобы жить».

Последнее, что приходит на ум, когда читаешь «Сад без земли». Судя по тому, что говорят в пьесе о таких нравственных категориях, как вина и обида, автор почерпнул свои мировоззренческие принципы не из тех источников, которые были обязательны для усвоения во всех высших учебных заведениях страны. Она явно училась не по Ленину – по Бердяеву.

Вот Аня, самая юная героиня «Сада без земли» (не считая дочерей Куликова). Слушая жалобы отца, которого жалеет, она всё же – «невольно», как подчеркнуто в ремарке, – упрекает его, а заодно и всех окружающих, в эгоизме: «Господи, папа! Да что же это мы все так обиды свои любим? Злопамятные какие все! Никто не хочет простить. Никто! Каждый только свои обиды помнит. Только себя считает обиженным. А своей вины и знать не желает. А ведь мы все... каждый из нас... друг перед другом виноват».

Эстафету этих поистине золотых слов и стоящей за ними истины перенимает Ольга. Увидев свою изувеченную мстительными руками гидропонику, свой теперь уже монструозный сад без земли, она подлинно, всем сердцем кается перед Настасьей Савельевной: «Права ты, старуха... О Боге-то мы перед смертью лишь... (...) Знамение ведь это мне, знамение. Умереть хочу. (...) Упокой, господи. Как это молились раньше, старуха? Упокой, господи, душу рабы твоей... Душу мою, душу мою, душу мою неприкаянную, упокой, Господи!»

Молитва её услышана. Ей дано будет возродиться через трудный, но высокий подвиг отдачи всей себя чужим детям (см. выше). Через спасение ближних спасёт она и свою израненную душу. Тут – катарсис, наподобие того, какой получаем в финале гениальной пьесы Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Рано ушедший Вампилов умер таким образом не без наследника (-цы).

Эти пьесы разделяет десятилетний интервал, а их авторов – расстояние в тысячи километров. Но руки двух драматургов соединились поверх всех барьеров – и временных, и пространственных, и даже тех, что отделяют этот мир от потустороннего.

2004

ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ. «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ, или ШАГИ КОМАНДОРА»

Как сказано во вступлении к этим заметкам, пьеса Ерофеева – единственная, разбор которой уже был опубликован: сперва в одном из русскоязычных периодических изданий Израиля, затем в моей первой книге.

Воспроизвожу свою старую (1992) статью по тексту упомянутой книги, без какой-либо редакционной правки. Замечу лишь, что та статья называлась «Без страха и упрёка (пьеса Венедикта Ерофеева о еврее)».

Венедикт Ерофеев – имя едва ли не легендарное. Одно время казалось, что это просто миф. Когда в середине 70-х годов мне дали почитать «Москву–Петушки», я, возвращая машинопись её владельцам, потрясённый, ошеломлённый, жаждал у них дознаться: кто этот новый Гоголь, новый Блок? – Не знаем, – был ответ. – А ваши московские друзья? – Никто не знает. – Так есть ли мальчик-то? – В ответ пожатие плечами.

Уже гораздо позднее, лет через десять, довелся я – с немалым удивлением, – что первая публикация «Петушков» на русском языке состоялась в Иерусалиме в 1973-м. Воистину тесен мир! И будь у меня такое же пристрастие к игре имён, как у Ерофеева (есть она и в «Петушках», и в «Вальпургиевой ночи»), я бы отметил, что недаром наш город содержит в своём названии сочетание букв: -РУСА-.

...А сами эти слова: «Без страха и упрёка», вынесенные в заголовок моей статьи, взяты из тех же «Петушков», из следующего контекста: «Чтобы по ней (общественной лестнице. – М. К.) подыматься, надо быть жидовской мордой без страха и упрёка, пидором, выкованным из чистой стали с головы до пят. А я – не такой». «Я» – сам Веничка, герой «Петушков», русский человек до мозга костей (как и его создатель и тёзка, чьи родители – волжане, заброшенные прихотливой советской судьбой в заполярный Кировск). И в его тираде – шутивно-серьёзной; не поймёшь, какая в ней доля шутки, а какая серьёза, – все высокие уподобления отнесены, как видим, к «жидовской морде». Конечно, когда создавались «Петушки» («на кабельных работах в Шереметьево, осенью 69-го года» – такой пометой снабдил свою повесть В. Ерофеев), он ещё и думать не думал

о пьесе, замысел которой родился у него только через полтора десятилетия. Тем ценнее это свидетельство, что из него мы можем заключить о давности и постоянстве приязни пополам с восхищением, питаемых русским писателем к этим самым «лицам еврейской национальности», некогда создавшим Библию (Веничка не раз её цитирует), потом давшим пищу многочисленным анекдотам, а в самое последнее время (то есть в конце 60-х) снова удивившим мир блистательной победой в Шестидневной войне. Вот как сказано об этой войне в «Петушках»: «Отбросив стыд и дальние заботы, мы жили исключительно духовной жизнью. Я расширял им (товарищам по кабельным работам. – М. К.) кругозор по мере сил, и им очень нравилось, когда я им его расширял: особенно во всём, что касается Израиля и арабов. Тут они были в совершенном восторге – в восторге от Израиля, в восторге от арабов (должно быть, от того, как те здорово драпали. – М. К.), и от Голанских высот в особенности. А Абба Эбан и Моше Даян с языка у них не сходят».

Пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» – последнее произведение последнего большого русского национального поэта, прожившего пятьдесят с небольшим, преждевременно унесённого в могилу тремя супостатами: советской властью, водкой и раком гортани. Эта пьеса – и расчёт, и завещание несравненного Венички. И соответственно этому двуединому заданию сформировался своеобразный жанр пьесы. Снова автор неточен (может, от безразличия?) в своём жанровом определении. Он пишет: трагедия. На самом же деле кентавр: сплав трагедии с гротеском. Но всё, что связано с личностью и судьбой главного героя пьесы Льва Исааковича Гуревича, – вне всяких сомнений, относится к жанру трагедии.

Итак, Гуревич. Кто он? По происхождению (если верить его собственному свидетельству, а верить таковому можно с осторожностью, ибо Гуревич не чужд мистификации) полукровка: папа у него еврей, мама вроде бы русская. По профессии универсал: «Мне всё равно, какая работа – массовый сев гречихи и проса или наоборот... Сейчас я состою в хозмагазине в должности татарина». По убеждениям пацифист: «Вообще-то я противник всякой войны. Война портит солдат, разрушает шеренгу и пачкает мундиры», но патриот: «...Я люблю Россию, она занимает шестую часть моей души. Теперь, наверно, уже немножко побольше...» В отношениях к женщи-

не – рыцарь; своей пассивности – медсестре психушки Натали – он говорит: «Ты – чистая, как прибыль» и ещё: «Ты – Натали! Которую с тахты на музыку переложить бы надо!..» Щедр и справедлив в делёжке – и чего? Самого святого – спирта! За что удостоивается высочайшей похвалы старосты третьей палаты, истинного русского человека Прохорова: «Я думал о тебе хуже, Гуревич. И обо всех вас думал хуже: вы терзали нас в газовых камерах, вы гноили нас в эшафотах. Оказывается, ничего подобного. Я думал вот как: с вами надо блюсти дистанцию! Дистанцию погромного размера!.. Но ты же ведь Алкивиад! – тьфу, Алкивиад уже был, – ты граф Калиостро! Ты – Канова, которого изваял Казанова, или наоборот, наплевать! Ты – лев! Правда, Исаакович, но всё-таки Лев! Гней Помпей и маршал Маннергейм! Выше этих похвал я пока что не нахожу...»

Но, увы, и пьяница! Еврей-пьяница! (А может, это – наследие русской мамы?) И по этой-то причине «татарин из хозмагазина» Лев Гуревич и попадает – не в первый уже раз – в психбольницу. «О, грустно быть татаринком – до гроба!» – высоким ямбом комментирует это обстоятельство наш герой и далее, переходя на прозу, поясняет: «Я решил покончить с собой, бросившись на горкомовский шпиль...» Правда, чуть позже, на randevу со своей Натали, Гуревич изобретает иную – но не менее романтическую – причину очередного (и ставшего роковым) посещения дурдома: «Я здесь по подозрению в суперменстве».

Впрочем, пьянство пьянством, а рассудок Льва Исааковича продолжает функционировать преотличнейшим образом, и своими разнообразными познаниями он способен удивить не только сердобольную и любвеобильную Натали («Почему это, Гуревич, ты так много пьёшь, а всё-всё знаешь?..»). И потешки потешками, только ведь всё-таки трагедия! Юмор Ерофеева – того самого свойства, что, читая пьесу, ежеминутно хохочешь во всё горло, а, прочитав, сникаешь от глубокой грусти и неприкаянности.

Во-первых, всё действие пьесы происходит в советской психбольнице – обычного, кстати, не закрытого типа. Чеховская палата № 6 – курорт в сравнении с этим домом жестокости и скорби. Тумаки, коими награждал непослушных пациентов больничный сторож Никита, – верх милосердия в сравнении с теми изощрёнными мучительствами, которым подвергаются больные со стороны мед-

брата Бореньки Мордоворота и сестры Тamarочки. И наоборот, старший врач советской больницы, рядом с чеховским доктором Рагиным, выглядит питекантропом. В этих обстоятельствах смерть в результате отравления метиловым спиртом, после «весёлой» Вальпургиевой ночи, – может быть, и не самая худшая смерть.

Во-вторых, условия больничного содержания и «лечения», как в капле воды, отражают все характерные особенности общественного устройства в стране победившего социализма. Злоба, нетерпимость, первобытная грубость нравов, поминутное сквернословие (причём персонал грешит этим больше, чем больные), рукоприкладство по любому поводу (а иной раз и безо всякого) и, конечно, вечный симптом российского неблагополучия – антисемитизм. Есть антисемитизм самый примитивный, так сказать, животный, – тут отличается сестра Тamarочка («А почему у этого жидёнка до сих пор постель не убрана?») или: «Ого! Что ни день, то новый кавалер у Натальи Алексеевны! А сегодня – краше всех прежних. И жидяра и псих – два угодья в нём»). Встречается и «облагороженная» разновидность, антисемитизм упрекающий, чуть ли не дружеский. Наше первое знакомство с главным врачом и главным больным (Гуревичем), собственно, и происходит под сенью этого вполне миролюбивого, домашнего задиранья беспомощного еврея всевластным русским.

«Доктор. Родители живы?..

Гуревич. Живы.

Доктор. Интересно, как их зовут.

Гуревич. Исаак Гуревич. Маму – Розалия Павловна...

Доктор. Она тоже Гуревич?

Гуревич. Да. Но она русская.

Доктор. И кого вы больше любите, маму или папу? Это для медицины совсем немаловажно.

Гуревич. Больше всё-таки папу. Когда мы с ним переплывали Геллеспонт...

Доктор (очкастой Люси). Отметьте у себя. Больше любит папу-еврея, чем русскую маму...»

Затем антисемитизм злодейский, палаческий, питаемый аналогиями из недавней истории, – таково отношение к данному «вопросу» Бореньки Мордоворота. В финале пьесы он расправляется с ослепшим, полуживым Гуревичем совершенно по-эсэсовски; за ноги

втаскивает его на середину палаты, бьёт «в бок и в голову тяжёлым ботинком», приговаривая: «Ну, как поживаешь, гнида?.. Тоскуем по крематорию?.. Вонючее ваше племя! Мало вам было крематориев?» – и далее: «Душегубки вам строить надо, скотское ваше племя!» Здесь следует авторская ремарка: «Серия ударов в почки, рычание слепого и сопение медбрата» и снова реплика остервеневшего от безнаказанности убийцы: «Тварь ползучая! Сскотобаза!» Это – последние (не считая ещё одной ремарки) слова пьесы В. Ерофеева...

Ну, и мы уже видели (со стороны старосты Прохорова) ещё одну разновидность – антисемитизм наружный, не нутряной, такой, без которого нельзя появиться «на люди». Кстати, тот же Прохоров в другом месте почти жалеет наше утесняемое племя: «Всем хороши эти люди, евреи. Но только вот беда – жить они совсем не умеют».

Это заявление возвращает нас к Гуревичу, ибо относится оно как раз к его несуразному, нонконформистскому поведению. Дело в том, что Гуревич, по существу, учинил бунт: мало того, что не убрал постель, так ещё и не встаёт, как положено, при появлении начальства (тех же Мордворота и Тamarочки). За это он получает от Мордворота жестокую взбучку плюс укол сульфазина, от которого, если верить Прохорову, температура за ночь подскакивает выше сорока и, если верить Мордвороту, получивший укол к вечеру вряд ли «сумеет шевельнуть хоть одной левой».

Но, как говорится, не на того напали. Этот еврей – как раз из тех, о которых со знанием дела сообщает всё тот же Прохоров: «Как только появляется еврей – спокойствия как не бывало, и начинается гибельный сюжет». Так оно и есть. Гуревич, со своей стороны, задумывает первомайский «подарок» своим мучителям: он хочет их... взорвать. Его замыслу не дано осуществиться. Вместо динамита Гуревич, на свою и своих сопалатников беду, находит в дежурке ведро спирта (того самого, метилового) и, не будучи в силах устоять против чудовищного искушения, умерщвляет всю третью палату и умирает сам. И, конечно, такой финал достоверней любого другого. Как заметил по этому поводу сам Ерофеев, решение «в финале героев ухайдакать, а подонков оставить» было им принято, поскольку «это понятно нашему человеку». Но самое главное: трагическая развязка пьесы, оставаясь жизнеподобной, не теряет в героике. Гуревичу удалось-таки изрядно насолить подонкам от медицины, своими

действиями исключившим себя не то что из почтенного сословия врачей – целителей человечества, но и из самого человечества. Одновременная гибель десятка пациентов, да ещё по столь наглядной, неоспоримой халатности персонала, да ещё накануне Первомай, конечно, не пройдёт им даром. Но это лишь одна – и не самая главная – победа Гуревича. Другая, куда более важная, состоит в том, что Гуревич, точно в насмешку и над гнусными порядками заведения (больницы и всего социума, подобные больницы породившего и с ними сжившегося), и над злой силой не лечащего, а калечащего препарата, и над всевластием монструозной клики, распоряжающейся телами и душами людей, – что этот самый Гуревич, пусть на кошмарно искажённый лад (а какой иной может быть доступен в условиях тоталитаризма!), дал беспомощным и безропотным жертвам сатанинской системы ещё разок вдохнуть вольного воздуха, почувствовать себя не пешками, не болванами для колотушек, а существами, созданными Творцом по образу и подобию Его...

Эта победа – вопреки смерти – делает Гуревича подлинно трагическим героем, а все его шуточки и прибауточки – не более чем камуфляж закалённого борца со Злом, маскировка опытного сопротивленца, чьё тактическое искусство выходит за рамки общепринятого. Так что покровительственная жалость Прохорова, выраженная в формуле «жить евреи совсем не умеют», близорука.

...Сразу после войны 1941-1945 годов в Советском Союзе был популярен такой анекдот.

Сидят в поверженном Берлине двое нищих. На земле перед ними перевёрнутые шапки – для сбора подаяний. На груди у каждого – табличка. На одной надпись: немец, на другой: еврей. Первому в шапку бросают медяки, второму – плюют. Наконец один сердобольный прохожий останавливается и из жалости даёт нищему неудачнику совет: «Смени табличку на груди – еврея на немца. Разве ты не видишь, как преуспевает твой сосед? Всем хороши эти евреи, только жить совсем не умеют». Нищий не удостоивает философа ответом, а обращается к коллеге: «Ты слышишь, Хаим? Он будет нас учить, как делать коммерцию!»

Еврей Гуревич в пьесе русского Ерофеева знает, «как делать коммерцию», и умеет постоять за своё человеческое достоинство.

1992

3. СОВЕТСКОЕ И ЗАРУБЕЖНОЕ КИНО

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ ПРОТИВ АЛЕКСАНДРА ВАМПИЛОВА

(О фильме «Валентина»)

В. Распутин писал о «восторженном непонимании Вампилова» в нашей критике. Похоже, однако, что эту формулу следует распространить и на театр, и на кино. Я видел «Утиную охоту» в постановке О. Ефремова, игравшего в своём спектакле главную роль. Я помню, как ещё в период работы над спектаклем Ефремов высказывался в «Литературной газете» о своём замысле. Высказывания были многообещающими, но обещания реализовались лишь в малой мере.

Я также видел у Г. Товстоногова «Прошлым летом в Чулимске». Кажется, и К. Лавров грамотно сыграл Шаманова, и оформление было на высоте, а всё же спектакль в целом оставил впечатление какой-то необязательности: так, ещё одна пьеса о неурядицах жизни.

«Зритель, приходя в театр на Вампилова, невольно попадает под нелёгкое нравственное испытание, своего рода исповедь – его, зрителя, исповедь, в которую он, один раньше, другой позже, так или иначе вовлекается ещё во время спектакля, и которая долго продолжается после спектакля – в этом незаметная, но удивительная сила и тихая страсть его таланта», – похоже, что тут Распутин выдаёт желаемое за действительное, ибо в упомянутых двух спектаклях двух известнейших театров страны («Современника» и БДТ) ни под какое нравственное испытание зритель не попал.

Пожалуй, можно сказать, что в кино Вампилову повезло больше. Телевизионный фильм «Старший сын» ленинградского режиссёра В. Мельникова с неподражаемым Е. Леоновым в роли Сарфанова оказался адекватным вампиловской пьесе. Я слышал также об удачной экранизации тем же Мельниковым «Утиной охоты», где Зилова сыграл покойный О. Даль, – к сожалению, этот фильм пока не вышел на экран. (Это писалось в 1982 году, а спустя при-

мерно пять лет после написания данной статьи я посмотрел фильм «Отпуск в сентябре». Слух об удачной экранизации полностью подтвердился. – Примечание более позднего времени.)

Но вот за Вампилова взялся Глеб Панфилов, режиссёр, покоривший нас некогда тоже своего рода исповедью, – я имею в виду его необыкновенное «Начало», где столько удалось сказать, а обещалось (на будущее) ещё больше.

...В 1957 году М. Калатозов, мастеровитый постановщик «Верных друзей», снял фильм по сценарию В. Розова, в основу которого была положена его пьеса «Вечно живые». Конечно, Калатозову сопутствовала Госпожа Удача, и, может быть, время, в которое создавались «Журавли», было в известном смысле более важной предпосылкой успеха, нежели литературный первоисточник. (О нём, впрочем, я не хочу сказать ничего плохого: ведь и спектакль «Вечно живые» многие годы значится в афише «Современника».)

Но, с другой стороны, Панфилов пришёл к «Валентине» более многообещающим художником, чем был Калатозов перед «Журавлями». Что-то ведь он хотел сказать, обращаясь именно к Вампилову!

Калатозов сумел действие камерной пьесы Розова вынести на широкие просторы воюющей России, где извещения похоронные и перестуки эшелонные. Не знаю, можно ли было и стоило ли нечто подобное сделать с «Чулимском», однако и столь демонстративное сохранение сценической структуры вещи, какое мы увидели в «Валентине», свидетельствует не в пользу Панфилова, как кажется, рабски скопировавшего пьесу в своём сценарии. Странная для такого мастера инертность!

Но, ни на шаг не отступив от формы, Панфилов существенно изменил содержание пьесы Вампилова, и я не берусь решить, сделано это по небрежности или сознательно.

Начну с персонажа второго плана – старика-эвенка Ильи Еремеева. Второй план – не *вторая степень* (как известно, в хорошей пьесе ни один персонаж не может быть второстепенным). Илья в пьесе – полноправный герой, со своей темой и, я бы сказал, болью. Он не просто является в город погостить из опустыленной тайги. Он приходит к людям за помощью. И люди ему в

ней *отказывают*. И мало того, что отказывают, – ещё и дают (Мечеткин) пошлые и циничные советы: судиться с собственной дочерью из-за алиментов. Он с ужасом отбивается от этих непрошенных советов и почти с облегчением собирается в финале в родную тайгу, где прокурор – медведь, да зато нет таких шакалов, как Мечеткин.

Затем он выполняет в пьесе и сугубо сюжетную роль: ведь это его, а никак не шустрюю Зинаиду просит Шаманов передать записочку Валентине.

В фильме Панфилова роль Ильи сведена до собутыльничества Дергачёву и дешёвого этнографизма. Из-за этого, хотел того или не хотел режиссёр, получается, что выбор его пал на известного тувинского актёра М. Мунзука только ради внешних данных последнего. Но вот ведь в спектакле БДТ Ильёю играл О. Борисов, весьма мало загримированный под эвенка, а старый таёжный могиканин запоминается как единственный подлинный союзник Валентины в этом мире потерпевших жизненное крушение и смирившихся с ним людей.

Устранив тему Ильи – тему трагического столкновения «необразованной» простоты с изощрёнными сложностями современной городской жизни (как тут не вспомнить Пастернакову антиномию простоты и сложности: простота всего нужнее людям, но сложное *понятней* им; понятней, потому что привычней), – Панфилов попутно обеднил и другие линии вампиловской пьесы. Это неудивительно: ведь любое художественное произведение (я говорю о высоком искусстве) есть замкнутая система, где всё взаимосвязано и взаимообусловлено.

Дергачёв в фильме – грубиян и пьяница. Дергачёв в пьесе – фигура не менее драматичная, чем его жена Анна. И своя гордость у него есть, и своя мораль. И в тайгу ему хочется с Ильёй не молодостью тряхнуть, не из блажи хмельной, а потому, что «всё лучше, чем здесь». И жалеет он Ильёю по-настоящему – единственный из всех. И единственный из всех понимает, что неграмотный, беспомощный в «городских» делах Илья – самый счастливый человек в Чулимске, ибо сомнительные веяния здешней цивилизации уже не испортят его девственную натуру.

Довольно бледной получилась и Зинаида Кашкина. И этот об-

раз серьёзно пострадал из-за переделки Панфиловым всей истории с запиской Шаманова Валентине. В пьесе, передавая эту злощастную записку Еремееву, Шаманов специально предупреждает своего случайного наперсника: «Отдашь ей... Да смотри, другому кому не отдай...» Неужели непонятно, что «другой кто» – Кашкина? Так нет же, словно в насмешку над сюжетным замыслом драматурга, Панфилов заставляет *своего* героя использовать в качестве «почтового голубя» собственную любовницу. Что же хотел этим сказать сценарист? Что Шаманов не только опустившийся человек, но и просто, извините, идиот? Или что он уже до такой степени неразборчив в средствах, что готов на глазах женщины, которая всё-таки привязана к нему, и которой он многим обязан, «крутить любовь» с новой пассией?

Вернёмся, однако, к Зинаиде. У Вампилова, подслушав разговор Шаманова с Ильёй, она обманом овладевает запиской, которая иначе ни под каким видом ей бы не досталась. Но это ещё не всё. Может быть, стократ важней – для характеристики как самой Зинаиды, так и простодушного Ильи – суть обманного манёвра, к коему прибегла спасающая себя чулимская гетера. Недаром говорится: голь на выдумки хитра. Зинаида искусно играет на самых чувствительных струнах бедного старика, обещая ему помощь в пенсионных хлопотах. Она знает, что всё это – сплошное враньё, но, как и многих здесь, жизнь научила её руководствоваться принципом: цель оправдывает средства. В этом весь её, как и большинства окружающих, жизненный опыт, и она не испытывает мимолётнейшего укола совести, посылая Илью в райздрав, к своей приятельнице, которая столько же способна ему помочь, сколько медведь в тайге. Илья уходит, а она звонит этой самой Розе, чтобы предупредить её о визите «одного старика»: «Он насчёт пенсии. Не удивляйся. Ему надо помочь, если можно... Ну я не знаю. Ты сама подумай. Может, санаторий, может, дом престарелых... Во всяком случае выслушай его, посоветуй что-нибудь, посочувствуй... Да, надо... Ладно. Посочувствуй старому человеку – это само по себе неплохо». Весь этот чудный монолог в фильме опущен, как и предшествующий ему не менее замечательный диалог Зинаиды с Ильёй:

«Кашкина. А кому передать?
Еремеев. Валентину знаешь?
Кашкина. Ну а как же?
Еремеев. Она придёт, ей отдай.
Кашкина. Ну-ну, хорошо.
Еремеев (пошёл, остановился). Роза, говоришь?
Кашкина. Роза Матвеевна, не забудьте.
Еремеев (снова приостановился). Бумагу Валентине отдай. Другому не отдай.
Кашкина. Ладно, ладно».

Грустный комизм этой сцены в том, что Илья ещё и цитирует своего поручителя, которого он, по наивности, так ужасно, так непоправимо подвёл. Он верит в магическую силу слов, хотя живёт спустя целые века после Гамлета, и это тоже подымает его над гнусной трезвостью провинциального эльсинорья.

...Шаманову (вампиловскому, а не панфиловскому) вообще везёт в том смысле, что его слова повторяют другие, словно он не мелкий бес, а целый Заратустра. «Напрасный труд», – говорит он Валентине по поводу починки палисадника. И как запоздалое эхо вырываются эти два слова из уст самой Валентины, когда она решает уступить домогательствам Павла, чувствуя себя безнадежно отвергнутой любимым человеком, а любовь свою безжалостно выставленной для всеобщего осмеяния. Она повторяет слова своего недостойного избранника в тот момент, когда в отчаянии решила всё в себе растоптать, вышвырнуть на помойку свою никому не нужную девственность, а заодно и свою чистую, высокого строя душу. И – мелочь, но характерная. На вопрос Павла, куда идти – в Потеряху или в Ключи, она обречённо отвечает: «Всё равно».

А в фильме? А в фильме эта ключевая сцена *целиком отсутствует*, и не мудрено, что, по какой-то странной прихоти, Валентина выбирает Потеряху. (Может быть, чтобы зрителю было понятней, что она готова *всё потерять*?)

Наконец, финал панфиловской ленты достойно венчает всё то нагромождение несуразностей, что преподнесено нам взамен глубоких раздумий выдающегося драматурга над сложными явлениями сегодняшней советской действительности.

У Панфилова Валентина как ни в чём не бывало снова чинит порушенный палисадник. Её лицо дано крупным планом, словно затем, чтобы мы убедились, что ничего страшного не произошло. Больше на экране никого и ничего нет.

Не то в пьесе. «На веранде все, кроме Валентины и её отца», – подчёркнуто в ремарке, и, что ещё более существенно, Шаманов и Кашкина сидят вместе за одним из столиков чайной, заканчивая завтрак. (А за соседним столиком Мечеткин «обставлен едой со всех сторон».) Вот оно, торжество пошлости, скверной житейщины, которая рано или поздно берёт своё, хотя рядом человек сгорел. На *таком* фоне появление и все последующие действия Валентины (укрепление досок палисадника, затем налаживание калитки) воспринимаются не как фарс, а как мистерия. Нельзя допустить, чтобы в мире торжествовали мелочный эгоизм и грубая разнузданность страстей, создающие дисгармонию и неурядицу мира. Всему этому должно быть противопоставлено неукротимое стремление к Мировому Порядку, и Валентина снова склоняется под тяжестью своей крестной ноши, которая делает её жизнь такой осмысленной и ценной. Да, я забыл добавить, что, «когда, как это случается часто, в работе её происходит заминка, сидящий ближе всех к калитке Еремеев поднимается и помогает Валентине». Еремеев, возвращающийся в тайгу, – вот единственный подходящий помощник Валентине в восстановлении гармонии мира. Прочие сидят за столиками, а «Валентина и Еремеев восстанавливают палисадник».

Так увенчивается одна из вершин современной советской драматургии – пьеса А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», – которую Г. Панфилов, один из лучших современных кинорежиссёров, превратил в заурядную мелодраму пополам с фарсом.

Мне остаётся добавить немного об этом странном фильме. Как всегда, на высоте И. Чурикова – исполнительница роли Анны. Собственно, это единственный характер пьесы, перенесённый на экран без искажений. Типажно хорошо совпадает с образом Валентины молодая актриса Д. Михайлова. Наоборот, талантливый Р. Нахапетов чувствует себя в «Валентине» явно не в своей тарелке. Его Шаманов абсолютно недостоверен и неубедителен, начиная с прилизанной внешности и кончая с трудом подавляемым сокрушительным темпераментом не знающего поражений

самца. Наконец, стоит отметить ещё один небольшой курьёз. За чем-то понадобилось Панфилову изменить название улицы, на которой живут и общаются герои Вампилова: в пьесе она называется Советской, в фильме – Декабристов. Можно предположить, что это произошло из-за реплики Помигалова, отца Валентины, в контексте которой (реплики) и возникает название улицы: «Помни: пока я жив, твой дом здесь. Вот он стоит. (Показал.) Советская, тридцать четыре. Отсюда и располагай. (Пошёл, остановился.) Загони кур, телка накорми. И чтоб к одиннадцати дома была». (Пустяк, конечно, но довольно характерный для той системы бессмысленного и жестокого препарирования, которому подверг пьесу А. Вампилова постановщик фильма «Валентина».)

1982

ЭТЮД ОБ «ОСЕНИ», ФИЛЬМЕ АНДРЕЯ СМИРНОВА

И с каждой осенью я расцветаю вновь...

А. С. Пушкин

Два слова просятся на язык, когда думаешь об этой ленте: сложность и простота. Сложность запечатлённых психологических ситуаций и простота средств, с помощью которых это сделано.

Как сложно всё, что происходит с вами! – хочется сказать героям «Осени»: Саше Никитиной (Наталья Рудная) и Илюше (Леонид Кулагин). И дело тут даже не в самой жизненной ситуации, в которой они очутились, сойдясь после почти десятилетней разлуки, после неудачных попыток каждого построить собственную семейную «ладью». Давно известно: одни и те же жизненные испытания разными людьми преодолеваются по-разному. Всё зависит от духовной структуры личности, от её эмоциональной, этической, культурной развитости. Герои «Осени»: и он, и особенно она – натуры противоречивые, мятущиеся, редко довольные собой, склонные к «самоедству», то есть отличающиеся повышенной рефлексивностью при полном неумении владеть собой.

Это – психологический фон их отношений. А есть ещё фон природной среды (русский Север), времени года (осень), бли-

жайшего человеческого окружения (хозяева домика, в котором они снимают комнату). И есть ещё быстротечность времени, отпущенного им в обрез (уже на восьмой день они возвращаются восвояси). И – накопленный за годы жизни врозь опыт любовных разочарований. И (у него) – необходимость врать жене (нелюбимой, но ни в чём не виноватой), так как не хватает мужества «огреть» её правдой. (Саша, будучи человеком более решительным и импульсивным, ушла от мужа, как только...)

Всё это делает их любовь такой, какова она есть. Отсюда лихорадочная ненасытность объятий. Но отсюда же и взаимное мстительное «подкусывание», и раздражительность, и (у неё) истерики, страх, что ничего-то у них не сложится, не выстроится, и (у него) – «убеги», желание побыть одному. Но ещё и минуты полного растворения друг в друге, и чувство благодарности судьбе за эти великие минуты.

А как это сделано? Ноль интриги, почти полное отсутствие антуража (не считая самой Осени), приглушённые краски (Север же!), текст – только самый необходимый, дискретное (а не непрерывное) движение внутреннего времени, пропуски мотивировочных звеньев... Словом, скупость художественных средств редкостная, хочется сказать – невероятная.

Впрочем... Имеется и кое-какая компенсация. Это, во-первых, Дуся, роль которой исполнена дебютанткой (тогда дебютанткой: фильм снят в 1974 году) Натальей Гундаревой с ошеломляющим блеском. Слияние актрисы с образом здесь таково, что поначалу казалось (не мне одному), будто режиссёр фильма Андрей Смирнов пригласил на роль Дуси некую реальную Дусю. Правда, сегодня ощущение иное. Может быть, в этом «виноват» шлейф последующих актёрских достижений Н. Гундаревой, но тем более поражаешься тому, в каком всеоружии мастерства начинала свой путь в кино эта замечательная артистка.

Во-вторых, музыка, написанная Альфредом Шнитке, в пору создания «Осени» тоже ещё вполне молодым и начинающим. Музыкальный эквивалент переживаний героя, эта всё шире и шире разливающаяся тема Родины, говорит нам о нём больше, чем сказали бы многие слова. (Кстати, как мне показалось, у Л. Кулагина текст едва ли не меньший, чем у второстепенных

персонажей ленты, а если взять такую героиню, как Маргоша, – эта роль – большая удача Людмилы Максаковой, – то в сравнении с ней наверняка меньший.)

И, в-третьих, «виды за окном». Я потому так говорю, что первый патетический пик «Осени» приходится на утро четвёртого дня пребывания наших героев на Севере, точнее – на тот миг его (утра), когда Илья, только что проснувшийся (и, как видно, с «правой», а не с «левой», ноги), выглядывает в окошко и видит... И всё, что он видит (двор, дерево, Сашу, хлопчущую у плиты), до такой степени находится под знаком «ясно и покойно», что всё его существо наливается каким-то тихим ликованием. И это не просто ощущение необыкновенного личного счастья, это ещё и высокое чувство растворения себя в других, во всём окружающем мире. Повторю ещё раз: эта богатейшая информация о герое дана нам не прямо, не через его слово, а с помощью крупного плана сосредоточенного лица Л. Кулагина, полного значительности, – на стыке с тем, что вбирает его глаз. И, конечно, музыки, сопровождающей это немое, но столь значащее действие...

Поскольку в предпоследней фразе предыдущего абзаца содержится скрытая цитата из Б. Пастернака («Жизнь есть тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье»), самое время перейти к тому эпизоду картины, где Илья читает наизусть «На ранних поездах» того же Пастернака.

Он читает просто, без аффектации. И в самом факте этого чтения не было бы ничего экстраординарного (кроме того, что впервые зазвучали с экрана пастернаковские стихи), если бы не «место и время». Время: Илья уже изрядно накачался пивом в компании «аборигенов» и, будучи слегка подшофе, проникся симпатией к собутыльникам, забыл о собственных неприятностях (звонок жене в Ленинград с враньём и малодушием, на глазах у Саши, смотрящей на Илью через стекло телефонной будки и всё-всё понимающей; после этого Илья бесцеремонно, что называется, «отшивает» Сашу), размягчился – и тут внезапно появляется Саша, и он спрашивает: «Ну что, пойдём домой?», а она в ответ: «Ты как хочешь, а я здесь посижу» (интонация мстительно-безучастная), – и он берёт ещё пива – для неё, для соседей по столику, потом долго смотрит на Сашу и вдруг предлагает: «А хочешь, я прочитаю тебе стихи?» Она ещё не настроилась на его «вол-

ну», но на всякий случай отвечает согласием. И тогда он начинает: «В горячей духоте вагона Я отдавался целиком Порыву слабости врождённой И всосанному с молоком...» Одновременно возникает и крепнет музыкальная тема Родины...

Место: забегаловка, где разношёрстная публика собирается с единственной целью – «посидеть». Ленинградец и врач, Илья вряд ли питает некое специфическое пристрастие к так называемому «простонародью», но у него хватает ума и внутреннего такта, чтобы понять, что все эти люди – его соотечественники, его братья «в высшем смысле», как говаривал Достоевский. И ещё он знает, что многие из этих людей пришли сюда после того, как целый день где-то вкалывали, – не в пример ему, такому праздному (пусть всего лишь в течение восьми дней), такому чистенькому, а на самом деле такому изолгавшемуся. Так пробуждаются в нём порывы слабости врождённой: уважения к чужой судьбе, осознания себя частицей этой силы (в данном случае Народа) и своей вины перед другими, чья жизнь проще, грубее, но, может быть, и праведнее, чем его собственная. Саша, перед которой он виноват не вообще, а конкретной и тяжкой виной человека, берущего любовь как нечто рядовое и обиходное, – Саша своим появлением как бы кристаллизует чувства Ильи, уже и до этого подогретые алкоголем, и невольно способствует тому, что они фокусируются на её особе. Подобные рассуждения можно продолжать в том, допустим, направлении, что Илья в мгновенном прозрении увидел в Саше то, чего не замечал прежде: а именно, – что она, такая красавица, умница, такая живая, любящая, самоотверженная, есть плоть от плоти и кость от кости своего народа, вот этих самых «баб, слобожан и слесарей» из прекрасных стихов Пастернака.

Чтение стихов производит эффект неожиданный. Саша, со слезами на глазах, вызванными скорей всего не самими стихами, а зрелищем нового, неведомого ей Ильи (сперва он *узнал* Сашу, теперь та – его), обращается к нему с мольбой: «Не бросай меня, Илья! Я так тебя люблю! Я не могу без тебя! Ну, хочешь, я стану перед тобой на колени?..» И становится. Это – кульминация фильма. Да, кульминация, ибо при отсутствии, как я уже сказал, интриги, фабулы, «Осень» обладает богатейшим внутренним сюжетом, строящимся на динамике отношений двоих любящих. А существует ли в мире

что-либо более запутанное и прихотливое, чем такие отношения?

Но коль скоро есть кульминация, должна быть и развязка. Ну что ж. Заключительная – немая! – сцена, в которой Саша, влетев ночью в свою квартиру (это происходит уже в Ленинграде), боясь не застать там Илью, всё-таки застаёт его, да ещё в каком виде: он, по всей видимости, терпеливо её ждёт, что-то там спокойно и размеренно жуя, – так вот, говорю я, Саша молча садится в соседнее кресло, устало приваливается к его спинке – устало и блаженно, – и в эту минуту, добрую для наших героев, мы, по воле авторов, с ними расстаёмся. Какие трудности их ещё ждут (а ждут непременно, потому что, чем сложнее формы жизни, тем трудней её отправления)? Какие испытания ещё выпадут на их долю (а выпадут вне всяких сомнений, ибо человеку необходимы испытания, иначе он задурит)? Какие муки ещё исказят прекрасное Сашино лицо (а ведь исказят – известно, *кто* бывает постоянно ясен, Саша не из таких)? А чтобы мы во всём этом не сомневались, чтобы финал ленты не прозвучал как хеппи энд (что было бы противно всему её строю), А. Смирнов предпосылает финалу эпизод внезапного пробуждения Саши в чужом доме (у Маргоши и её милого мужа в обаятельном исполнении Армена Джигарханяна), в диком, паническом страхе, с одной мыслью: домой! скорее! только бы успеть! И вот это: безумные глаза Н. Рудной, сотрясающую всё её существо дрожь – уносим мы как последнее, суммирующее впечатление и от фильма в целом, и от игры актрисы, вложившей в эту свою работу такую страсть, такое самоотвержение, что, право, страшно становится за неё, а не только за её героиню. А кстати: не потому ли и не сложилась кинематографическая судьба Н. Рудной, что она до такой степени «выложила» в «Осени»? (У Татьяны Самойловой, пережившей триумфальный успех после роли Вероники в «Летят журавли», позднее была ещё Анна Каренина, а у Н. Рудной, говоря словами умирающего Гамлета, «дальнейшее – молчанье».)

Да не сочтут кощунством упоминание в этом контексте одного из признанных шедевров советского кино. Я убеждён, что «Осень» выдержит сравнение и с «Журавлями», и с лучшими зарубежными фильмами подобного плана («Мостом Ватерлоо» М. Ле Роя, «Мужчиной и женщиной» К. Лелуша). Я не собираюсь напоминать известные и авторитетнейшие мысли о том, ка-

кое человеческое и общественное содержание вмещается «в этой теме, и личной и мелкой». Замечу лишь, что в «Осени» любовь осмыслена как явление, равновеликое временам года, природным стихиям. И параллель: любовь-осень – кажется мне содержательной. А. Смирнов вольно или невольно отходит здесь от традиции изображать любовь как *весеннее* чувство (помните, к примеру, «Весну» Э. Багрицкого?), – в «Осени» всё происходит, когда уже пошла в отступление свирепая зелень... Тут и осень реальная, и уже довольно зрелый – ближе к «осени» человеческой жизни – возраст обоих героев, и то, что нынешняя их встреча – не первая (та, может, и была «весной»). И эта осень – сродни пушкинской:

*И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь;
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят – я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн...*

В пору написания «Осени» поэту было полных тридцать четыре года. Столько же примерно, я полагаю, Илье – герою смирновской «Осени». Да и сам режиссёр находился в том же (или близком к тому) возрасте, когда создавал эту самую совершенную, самую выношенную, самую *свою* работу, и когда внешние силы поставили на его дальнейшем пути шлагбаум, сперва скомкав (а в ряде районов страны и вовсе предотвратив) встречу фильма со зрителем, а затем положив его на полку вместе со многими другими лентами (в том числе ещё одной картиной самого А. Смирнова – «Ангел», – вообще не бывшей в прокате). Настоящий художник – часто провидец. Герои «Осени» переживают вторую эпоху своей любви спустя десятилетие после первой. Немногим более десяти лет отделяет и нас сегодня от первого знакомства с фильмом. Тогда, в середине 70-х, наш роман с «Осенью» оказался не по нашей вине прерванным. Так пусть же теперь он возобновится, и пусть втягивается в него всё больше зрителей.

1987

ОЧИЩЕНИЕ ПРАВДОЙ

(О фильме Владимира Бортко «Единожды солгав»)

Этот фильм (1987) – о застойных 70-х. О том, как люди учились лгать и устраиваться, предавать свой талант и своих близких, бежать от «житейского волнения» – но не «в широкошумные дубравы», а в тихое болото повседневности. Впрочем, главный герой ленты – художник Александр Крюков – как раз много *шумит*: громко хохочет, громогласно проповедует нищему приятно свою гедонистическую программу и даже, едва покинув ложе греха в гостиничном номере, не понижая голоса, учит уму-разуму свою случайную подругу...

За полтора часа экранного времени мы соприкасаемся с судьбами многих людей – вымышленных и реальных (о ком рассказано в документальном прологе к картине), и в девяти случаях из десяти – а может, в девятнадцати из двадцати, – это судьбы так или иначе сломанные, разрушенные, подменённые. И рядом мы видим «хозяев жизни», будь то омерзительный дядя Ваня или та мимолётная (не в житейском, а в «метражном» смысле) начальница, которую неподражаемая Нина Русланова метит одним острым штрихом.

В этой ленте столько персонажей, что всех не перечислишь, хотя все до одного запоминаются, потому что все – участники общего действия (всякий на своём месте и на свой лад), которое хочется назвать мнимой жизнью. Исключения не составляют ни приятель Крюкова – Математик (артист Андрей Толубеев), ни Академик в космическом центре (Николай Гринько), ни жена героя (Елена Соловей), ни его мать (Ирина Скобцева), ни отец (Евгений Весник), ни даже девятилетний сын – маленький деловой человек середины 70-х... Единственное исключение – герой Юрия Кузнецова, не изменивший своему призванию, но платящий за это дорогой ценой; вот уж кто действительно *исключён* из налаженного кисло-сладкого жития Крюковых! Конечно, подавляющее большинство «населения» фильма по необходимости охарактеризовано бегло. Что касается самого Крюкова, то он проживает на экране целую жизнь, и нам дано последовательно проследить все этапы этого пути – от трудного послевоенного

детства (с его первыми потрясениями личного и общественного порядка), через «звёздный миг» (битва с доморощенными хунвэйбинами на знаменитой «бульдозерной» выставке; в упоминавшемся уже прологе очень удачно совмещены кадры кинохроники с «врезками», где мы видим Крюкова, тоже участника той выставки), и до презренного настоящего, в котором «всё расхищено, предано, продано», и которое есть не что иное, как взаимовыгодный симбиоз с ненавистным дядей Ваней (полная аналогия с отношениями сутенёра и проститутки). Крюков – фигура далеко не однозначная: он и «победитель», и побеждённый, при том что прекрасно это сознаёт. Актёрская работа Юрия Беляева, лишь недавно начавшего сниматься в кино, здесь, в «Единожды солгав», пленяет даже не столько взрывным темпераментом, сколько бесконечной горечью и злостью (на лермонтовский лад). Она также заставляет вспомнить некоторые роли покойного Василия Шукшина: одну из первых, шофёра в ленте «Мы, двое мужчин», и последнюю – Егора Прокудина.

Фильм «Единожды солгав» стилистически сложен. Режиссёр Владимир Бортко наследует и по-своему претворяет опыт Андрея Тарковского («Зеркало»), сопоставляя встык эпизоды реальной – сегодняшней – жизни своего героя, снятые в цвете, и монохромные кадры, воплотившие его воспоминания о минувшем, далёком и не очень. Этот приём позволяет создателям фильма успешно решить две задачи: ненавязчиво познакомить нас с основными вехами биографии Крюкова, придав им вкус документальной подлинности, и дать нам как бы энцефалограмму героя, ничего не забывшего и, стало быть, сознающего себя. Так достигается желанная объёмность, психологическая неоднозначность этой человеческой индивидуальности и, в конечном счёте, её художественная достоверность, позывающая зрителя к сопереживанию и сочувствию даже такому герою.

Здесь требуется одно уточнение. Говоря о достоверности, я не просто отдаю должное мастерству В. Бортко и его товарищей. С точки зрения неизменных законов художественности, эффект сопереживания – и не только Иешуа, но и Пилату, не только Дэвиду Копперфилду, но и (даже!) Урии Гиппу – вещь вполне обыкновенная. Ибо «поэзия, как солнце, золотит навоз» (Г. Флобер).

В данном же случае наше сочувствие героям фильма есть не только награда его авторам за то, что они не погрешили против законов художественного изображения, но и нечто большее. Всё дело в том, что мы вольно или невольно *отождествляем* себя с Крюковым и его окружением. Вот именно что: это было с нами и со страной.

...Одновременно с выходом на экран ленты «Единожды солгав» известный украинский кинорежиссёр Юрий Ильенко выступил в журнале «Юность» с исповедью, которая так и называется: «Плата за компромисс». Многие в этой исповеди перекликается с тем, что показано (а в монологе отца Крюкова и прямо названо) в фильме В. Бортко. «Самых высоких похвал я удостоился за фильмы, о которых мне хочется забыть», – признаётся Ю. Ильенко. Вспоминается Крюков, только что ступивший на землю Новохопёрска (где ему в очередной раз предстоит протуировать свой талант), увидевший издали панораму индустриального города с множеством дымящих труб и тут же привычно (и с привычной самоиронией) представивший себе этот «духподъёмный» пейзаж перенесённым на парадное полотно с... фигурой Сталина на переднем плане.

«...В системе авторитарного мышления само понятие искусства – бессмысленно», – продолжает Ю. Ильенко, а перед моим мысленным взором вновь возникает эпизод приёмки неким начальством (напоминаю: эту роль ведёт – иначе тут не скажешь – Н. Русланова) некоей выставки, когда нет и речи о профессиональной оценке предполагаемых к экспонированию холстов, в расчёт берётся лишь их тематическое «соответствие».

Исповедь Ю. Ильенко опубликована в сентябре 1987-го, а в октябрьской книжке журнала «Дружба народов» за этот же год помещена статья Л. Тарховой «Незаинтересованные лица», где рассказано о положении самого искусства (а не только понятия) в системе авторитарного управления (а не только мышления). Действие фильма «Единожды солгав» происходит в Ленинграде и вымышленном Новохопёрске, Тархова описывает ситуацию в Караганде и Воркуте, но суть одна.

« – Если всем на всё наплевать, – сказал в откровенную минуту художник, – нужно быть подвижником, чтобы сжигать себя

перед холстом. Во имя чего? Лучше я напишу каску, шахту, дым мартенов на горизонте (это уже прямо цитата из «Единожды солгав». – М. К.). По крайней мере, хоть деньги заплатят». Эти слова карагандинского художника могли бы послужить эпиграфом к фильму его ленинградского коллеги. Ну, а если каждого из нас спросить, не помним ли мы за собой подобных грехопадений, много ли найдётся таких, кто с чистым сердцем сможет ответить категорическим «нет»? Пусть даже они (грехопадения) будут не такими капитальными, как у блистательного Крюкова, а поскромнее – скажем, в духе божьей коровки Математика, сумевшего таки, несмотря на врождённую застенчивость и деликатность, подъехать к своему начальнику, дабы получить заветную прибавку к жалованью...

Создатели фильма беспощадны как к своим героям, так и к нам, зрителям. Они не позволяют нам спрятаться за спасительной бронёй потребителя (в данном случае искусства), который «всегда прав». Мол, с кого они портреты пишут? С нас и, если угодно, с самих себя! Как признавался один из поэтов в годы «первой оттепели» (он и в наши дни на передовых рубежах перестройки): «Все мы виноваты в досадности немалых мелочей, в пустых стихах, в бесчисленных цитатах, в стандартных окончаниях речей... Мы столько послевоенной досады хлебнули в дни недавние свои. Нам не слепой любви сегодня надо, а думающей, пристальной любви!»

Задача художника в этой ситуации – подать нам всем пример *очищения правдой*. Создатели фильма «Единожды солгав» выполняют эту миссию и, что не менее важно, на своём языке – языке искусства (а не лозунгов и призывов). Поэтому, думается, не будет преувеличением поставить эту ленту в один ряд с «Покаянием» Тенгиза Абуладзе, «Плюмбумом» Вадима Абдрашитова и «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса. Впрочем, если этого не сделаем мы, это всё равно будет сделано – недругами нынешней перестройки и демократизации общества, голос которых, заклеивший трёх поименованных режиссёров как врагов советской власти, не так давно донёс до нас «Советский экран».

1987

ПОМЯНЕМ СИРОТУ

(О фильме Михаила Ромма «Убийство на улице Данте»)

*Обнимаю тебя горизонтом
Голубым – и руками двумя!*
М. Цветаева. Стихи сироте

Раньше всего – почему сирота?

Потому что собственный родитель отказался от своего дитяти. «Я поставил эту картину потому, что у меня не было ничего другого, а мне нужно было выйти из простоя. (...) Я не могу считать эту картину своей отчётной картиной середины 50-х годов» (Михаил Ромм. Беседы о кино. Москва, «Искусство», 1964). «...Когда я ставил "Убийство на улице Данте", я вдруг заметил, что повторяю мизансцены, которые уже были когда-то мною поставлены. (...) Я понимал, что этого нельзя делать, что это губительно для художника (...), но выскочить из этого порочного круга я не мог» (там же). «Картина "Убийство на улице Данте" доставила мне много горя, именно горя, хотя она снята не хуже других моих картин и, может быть, лучше, чем "Адмирал Ушаков". (...) Для меня эта картина – последнее моё произведение, сделанное в традициях, нажитых в период культа личности» (там же). Это всё – из роммовской «Лекции, прочитанной на Высших сценарных курсах» (1962). А в «Размышлениях у подъезда кинотеатра», датированных тем же годом и в целом посвящённых ленте «Девять дней одного года» (1961), предыдущий фильм упомянут вскользь и в столь же (как в «Лекции») пренебрежительном контексте: дескать, он и его коллеги попытались освободиться от всего того, чем пользовались ранее – «скажем, в картине "Убийство на улице Данте"» (книга «Беседы о кино»), поставленной в 1956 году.

Самоощущение режиссёра-постановщика совпало с оценкой большинства писавших об этой его работе. Так, киновед Нея Зоркая подчеркнула несоответствие актуального содержания фильма и его кинематографической формы, выглядевшей «архаичной и театральной» (в книге «Портреты». Москва, «Искусство», 1966). Не подвергая «Убийство на улице Данте» (в дальнейшем – «Убийство») сколько-нибудь серьёзному анализу (в монографи-

ческом очерке о Ромме «Убийству» уделено чуть больше места, чем совершенно провальному диптиху об адмирале Ушакове), Н. Зоркая коснулась лишь темы *сценария*, которую она, в «лучших традициях» советского киноведения, сформулировала как тему «растлевающего, губительного воздействия войны и фашизма на неустойчивые человеческие души, в частности на молодёжь Запада». Столь же брюзгливо сказано о жанре ленты Ромма: это, мол, мелодрама, да ещё и с изъязнением; для полноценной мелодрамы «фильму не хватало стилизации и условности» (как хотите, так и понимайте). Резюме автора: «Получилось произведение межеумочное, которое, несмотря на очень большой успех в кинотеатрах (фильмы Ромма всегда пользуются успехом), оставило режиссёра неудовлетворённым и огорчённым».

Из других отзывов на «Убийство» помню газетный подвал артиста Михаила Романова (из киевского драмтеатра им. Леси Украинки). Речь в статье Романова шла о состоянии советского кино вообще, а фильму Ромма посвящён в ней всего один абзац. Романов назвал картину «блестящей и холодной», обнаружив в ней лишь одну подлинную актёрскую удачу – исполнение Максимом Штраухом роли Филиппа, мужа главной героини.

А теперь я резко сформулирую собственную точку зрения: «Убийство» – *лучший* фильм Ромма. Может быть, в плане художественной выразительности он уступает «Девяти дням одного года» или «Обыкновенному фашизму» (1966), но в целом – а целое есть синтез идеологии и эстетики – неизмеримо выше их, что бы ни думали по этому поводу советские киноведы и даже сам неудовлетворённый и огорчённый создатель этого «межеумочного» произведения.

Сперва объясню, чем меня не устраивают вышеназванные работы позднего Ромма, а также некоторые более ранние фильмы этого мастера. И что вообще отталкивает меня в Ромме – кинорежиссёре и комментаторе своей творческой биографии.

Затем считаю нелишним рассмотреть, на каком фоне, в каком соседстве появилось на свет «Убийство», и что обеспечило этой ленте «очень большой успех в кинотеатрах» (дело тут вовсе не в том, что фильмы Ромма *всегда* пользовались успехом у публики, хотя и это правда).

И наконец, постараюсь аргументированно разобрать достоинства этого незаурядного произведения, не «замеченные» собственным творцом.

* * *

Трое талантливых людей: сценарист Алексей Каплер, режиссёр Михаил Ромм и артист Борис Щукин – слепили своего «самого человечного» в диптихе «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939) и навязали этот мифический образ всему советскому народу на последующие три десятилетия. Вспоминаю, как в 50-х мы, в ту пору студенты, спорили, «чей» Ленин лучше (в смысле – адекватней, хотя что мы могли в этом понимать?): роммовско-щукинский или юткевичско-штрауховский – в фильмах «Человек с ружьём» (1938) и «Рассказы о Ленине» (1958). Большинство отдавало предпочтение первому варианту. (Если же говорить серьёзно, то, может быть, первая – она же и последняя – подлинно художественная попытка воплощения образа Ленина на экране была сделана режиссёром Юлием Карасиком и артистом Юрием Каюровым в картине «Шестое июля» (1968) по одноименной пьесе Михаила Шатрова.)

Вспоминаю и другое: как я, будучи уже не в нежном юношеском возрасте, всякий раз при просмотре «Ленина в 1918 году» вздрагивал и впадал в неподдельную скорбь, когда дело доходило до эпизода покушения на заводе Михельсона. Ах, если б не проклятая Каплан, может, вся история пошла бы по-другому, и не было бы сталинского террора, и социализм закономерно обрёл бы человеческое – ленинское! – лицо...

Ромм никогда не отказывался от этого своего двухголового уродца. Он был непоколебимо убеждён в том, что создал шедевр, и немало об этом писал и говорил в последние годы своей жизни. Его ничуть не смущало, что в «либеральные» хрущёвские времена из его «Лениных» пришлось вырезать наиболее одиозные куски с паинькой Сталиным и бякой Бухариным, – последний, как участник заговора против Ленина, знавший о готовящемся покушении, навёл заподозривших неладное чекистов на ложный след.

Об этих проститутских купюрах Ромм рассказывал с благодушным юмором; см. уже цитировавшуюся «Лекцию, прочитанную на Высших сценарных курсах» в книге «Беседы о кино». Можно подумать, что речь идёт о перелицовке старого костюма, а не о переделке *художественного* произведения. Фадеев был последовательнее и честнее: он понимал, что для искусства такая процедура убийственна, и вместо того чтобы переделывать свою «Чёрную металлургию» в том же примерно духе, что Ромм – своего «Ленина», пустил себе пулю в лоб. Ромм же и в 60-х продолжал с упоением повторять холуйские заклинания тридцатилетней давности: «...Получил почётнейшее и труднейшее задание: третьей моей картиной стала картина о Ленине».

Поговорим о самой картине. Если она и шедевр, то шедевр *лакировочного*, с позволения сказать, искусства, тем более отвратительного, что осуществлялась эта лакировка не за страх, а за совесть, с рвением и энтузиазмом, часто свойственным оболваненному сознанию. Ксендзы охмурили-таки бедного Адама Козлевица, а он, в свою очередь, охмурил всю свою многомиллионную клиентуру.

Теперь ясно, что Ленин в фильмах Ромма мифичен от макушки до пят. Такой Ленин в действительности не существовал, и если, скажем, у Тынянова, когда он создавал своего Грибоедова («Смерть Вазир-Мухтара», 1929), было то оправдание, что о подлинном Грибоедове сохранилось мало достоверных свидетельств, да и жил он в сравнительно отдалённые времена, Ромм не мог «прикрыться» ничем подобным. Да ему и не надо было прикрываться, потому что он без колебаний принимал навязанные ему схемы «правильного» изображения Ленина, а факты, противоречащие официальной трактовке (в частности, и опубликованные тогда некоторые ленинские высказывания), отбрасывал как «нетипичные». Я уж не говорю о внеисторичности того Ленина, который и в труднейших условиях конспирации («Ленин в Октябре»), и в не менее головокружительных обстоятельствах начавшейся гражданской войны («Ленин в 1918 году») неизменно победоносен и в этой своей победоносности едва ли не благодушен. Таков он и в общении с идейными противниками, и в знаменитом эпизоде с «кулаком», где «провидчески» убеждает собеседника в

скорой и неизбежной «ликвидации кулачества как класса». Но и психологически он абсолютно недостоверен, этот энергичный живчик (скорость и хаотичность – разумеется, кажущаяся – его перемещений ассоциируется с образом... сперматозоида). Ромм не мог знать о Ленине всего, что нам известно теперь. Но он *обязан* был чутьём художника ощутить кричащее несоответствие своего Ленина той роли, которую на этого человека возложила история. *Такой* Ленин был почти инфантилен и на самом деле нуждался в опеке со стороны своих более рассудительных и менее импульсивных коллег (например, Сталина). Такие слащавые сцены, как голодный обморок рабочего Василия (артист Н. Охлопков), где Ленин суетится наподобие глупой наседки, смущали меня ещё при первых просмотрах «Ленина в 1918 году».

Сам режиссёр (всё в той же «Лекции, прочитанной на Высших сценарных курсах») напоминает о другом невыносимом фальшивом эпизоде этого фильма. Сталин приходит навестить Ленина, ещё не оправившегося после злополучного покушения. Ленин с рукой на перевязи необыкновенно радушно встречает посетителя, не знает, как его получше ублажить, и предлагает ему своё кресло, сам же присаживается рядышком на стульчик, разумеется, жёсткий и неудобный.

«Когда я с увлечением работал над картиной "Ленин в 1918 году", – вспоминает Ромм, – то неожиданно (то есть прежде это не бросалось ему в глаза. – М. К.), разводя мизансцену, почувствовал, что совершенно невозможно усаживать Сталина в кресло, а Ленина, раненого, ещё не оправившегося, сажать рядом на стул.

А между тем это было в тексте сцены. Я попытался изменить этот эпизод, и у меня состоялась по этому поводу беседа с тогдашним министром кинематографии С. С. Дукельским. Он молча выслушал мои соображения: "Неудобно-де, невозможно, стыдно, чтобы Ленин усаживал молодого и здорового Сталина в мягкое кресло, а сам садился на стульчик", – внимательно посмотрел на меня, потом всё так же молча вышел в соседнюю комнату, вынул из сейфа экземпляр сценария и раскрыл его передо мной. На последней странице сценария была начертана резолюция: "Очень хорошо. И. Сталин". А так как сцена, о которой идёт речь, заключительная, то невозможно было понять, относит-

ся ли резолюция ко всему сценарию в целом или к этой сцене.

– Прочитали? – сказал Дукельский. – Так вот: если вы измените хоть запятую в этой сцене, будете отвечать, а я картину не приму. Я прослежу за тем, чтобы это было сделано точно.

Пришлось делать точно».

Что тут скажешь? Конечно, не позавидуешь художнику, творящему в таких условиях. Своим послушанием Ромм только подтвердил, что создание фильмов о Ленине было доверено кому следует. Рассказывая обо всём этом, Михаил Ильич не задумывается ни над тем, что зрители-то (особенно первые) принимали за чистую монету сцену, фальшь которой не укрылась от глаз постановщика (правда, и он её не сразу углядел), ни над тем, что подобный конформизм, пусть и вынужденный, выглядит отвратительно (собственная шкура дороже художественной правды). «Гении не подгоняют тракторку под вкус тиранов» (А. Солженицын, «Один день Ивана Денисовича») – эти слова увидели свет в том самом 62-м году, когда Ромм прочитал свою лекцию!

Ещё два слова о ленинском диптихе. В статье, посвящённой Б. В. Щукину, маститый режиссёр задаётся вопросом: «Что важнее: ещё и ещё раз подчеркнуть величие В. И. Ленина или заставить зрителя полюбить его, как близкого себе?» Образ Ленина, созданный Каплером-Роммом-Щукиным, – весомый ответ на этот вопрос. Зритель полюбил этого Ленина и готовно отождествил его с моделью. А за кулисами (как всегда, за кулисами) тонко ухмылялся подлинный Режиссёр этой мистерии, желавший, чтобы Ленин сохранялся в «памяти» миллионов как взрослый шаловливый ребёнок, за коим нужен глаз да глаз... Создатели фильма по заслугам удостоились Сталинской премии (1941).

После двух «Лениных» Ромм поставил: «Мечту» (1943), «Человека № 217» (1945), «Русский вопрос» (1948), документального «Владимира Ильича Ленина» (1949), «Секретную миссию» (1950) и «Адмирала Ушакова» с продолжением – «Корабли штурмуют бастионы» (и то, и другое – 1953). «Мечта» была хороша. «Человека № 217» совершенно не помню (может, и вовсе не видел). Остальное... извините за выражение, тоска зелёная. Из «Секретной миссии» и «Ушаковых» помню лишь Е. Кузьмину: непрони-

цаемо-брезгливую гримасу Марты за рулём автомобиля и гнусный нрав Эммы Гамильтон (обе, в тогдашнем вкусе, шпионки; одна – советская, другая – британская).

«Девять дней одного года». Фильм, повторивший тотальный успех «Лениных» – в том смысле тотальный, что народная молва совпала с официальной оценкой. Фильм, о котором писали с восторженным изумлением; не помню кто, в «Известиях» начал свою статью фразой, сделавшейся крылатой: «Надоели на экране дураки», и продолжил её (статью) дифирамбами новой ленте Ромма, в которой наконец-то, после многих лет подпольного существования, вышел на подмостки умный человек; этот автор был не прав: *впервые* умные герои появились у Ромма (и, может, вообще в советском кино) в «Убийстве на улице Данте». И. Соловьёва и В. Шитова в журнале «Искусство кино» выступили с обзором «Девять фильмов одного года», семь из которых безжалостно забраковали, а о двух последних написали так (цитирую по памяти): «Восьмым мог бы быть фильм Ю. Райзмана "А если это любовь?" Девятым – фильм М. Ромма "Девять дней одного года"».

Картина была, несомненно, новаторской. Этому способствовало существенное обновление съёмочной группы, довольно стабильной у Ромма на протяжении многих лет. Но, с другой стороны, и сам постановщик целеустремлённо искал (и нашёл) новых соратников, способных стимулировать его творческую потенцию, которую он полагал серьёзно ослабленной годами придворной службы. Вместо А. Каплера и Е. Габриловича (К. Исаев с М. Маклярским да А. Штейн не в счёт) Ромм взял в соавторы молодого Даниила Храбровицкого. «Он предложил мне делать картину о физиках-атомниках». Замечательный оператор Борис Волчек, снявший все фильмы Ромма, начиная с «Пышки» (1934) и кончая «Убийством на улице Данте» (исключение составляли «Ушаковы»), уступил своё место за съёмочной камерой Герману Лаврову. И, если мне не изменяет память, ни один из актёров, до того снимавшихся у Ромма, не был приглашён им в «картину о физиках-атомниках». (Впрочем, одно исключение всё-таки было: Иннокентий Смоктуновский, «сыгравший» – намеренно закавычиваю это слово – крошечную роль в «Убийстве», да и то по бла-

ту: занять нищего бродягу с целью сугубо филантропической попросил режиссёра исполнитель главной роли Михаил Козаков.)

Словом, во всех отношениях это было новенькое, с иголочки, кино, и права Н. Зоркая, написавшая о «Девяти днях»: «Выйдя в свет, картина произвела впечатление необычайной кинематографической новизны». Не менее права она и в том, что «этот фильм, как и всякое значительное произведение, связан и с прошлым и с будущим своего искусства». Увы, эта связь – с прошлым и будущим *советского* кино – представляется куда более тесной и глубинной, чем могло показаться на первый взгляд. Я бы даже решился сказать так: в случае «Девяти дней» в новые мехи оказалось влито старое вино.

Конечно, Смоктуновский, чей персонаж, согласно сценарию, является как бы третьим лишним в любовном треугольнике Гусев-Лёля-Куликов, своей безукоризненной игрой «забывает» всех остальных физиков этой ленты и тем более её «лириков». Он предлагает совершенно новый тип человека – можно назвать его «малосоветским». Но тем явственней, на его фоне, проступают черты хомо советикусов, в возрастающей концентрации наличествующие в Лёле (артистка Т. Лаврова), Гусеве (А. Баталов) и профессоре Синцове (Н. Плотников). Лёля, мечущаяся между двумя «соискателями» её любви, в целом ближе Куликову (не «моральным обликом», а тонкостью и прихотливостью душевных и ментальных проявлений), но любит-то она Гусева и изменяет ему же (с Куликовым). Это, скажу сразу, наиболее интересная и по-настоящему новаторская линия картины. (Здесь Храбровицкий и Ромм – на гребне самых значительных достижений современной им литературы, в частности новеллистики Юрия Казакова.) Но беда в том, что в финале Лёля, говоря советским «шершавым языком плаката», делает *правильный* выбор – в пользу приговорённого к смерти Гусева. Мужество Гусева перед лицом Костлявой, его беззаветная преданность науке (всё советские стереотипы) выпрямляют и её самоё (тем самым обедняя и уплощая этот сложный образ), и расслабившихся было зрителей.

О Гусеве особо распространяться не стану: при всём обаянии, вносимом Баталовым в этот голубой образ, от него на версту разит советскостью, которая, в её мягком варианте, собственно, и

была специальностью этого артиста на протяжении всей его творческой жизни, начиная с молодого Журбина в киноленте И. Хейфица «Большая семья» (1954) и кончая оscarоносным фильмом «Москва слезам не верит» В. Меньшова, снятым в годы махрового застоя. Эпизод с отцом (артист Н. Сергеев) невыносимо фальшив, хотя, полагаю, вкладывая в уста своего физика-атомника патриотическую реплику по поводу Бомбы (дескать, не переживай, батя, – наше дело правое), авторы не кривили душой. «В конце концов я советский человек, и всё, что я думаю, – это мысли советского человека, и вся система моих чувств – это система чувств, воспитанная Советской властью», – писал Ромм о своём самочувствии как раз накануне появления у него Храбровицкого.

Что касается профессора Синцова, то он, по-моему, просто монструозен. В своей преданности науке, перед которой (преданностью) отступают все нормальные человеческие проявления (в частности, сострадание собственной жене), он напоминает многих и многих «рыцарей без страха и упрёка» по-советски. Чтобы убедиться в этом, надо лишь подставить на место науки родину, завод, колхоз и т. п.

Мне могут возразить с двух сторон. «Справа»: мол, ясно, что жена Синцова – квочка, что между ними нет никакого духовного родства, и что, в сущности, брак этот давно (если не с самого начала) – одна лишь видимость. На это отвечу так. Во-первых, не исключением, а правилом является брак не по интересам (не путать с браком по расчёту), а, так сказать, по страстям. (Здесь стоит вспомнить другого профессора из другого фильма – Ниточкина из райзмановского «Твоего современника» (1968), роль которого также исполнил – совершенно блистательно – Н. Плотников, и его знаменитое: «Надо жить страстями!») Во-вторых, женщина, пусть и квочка, с которой прожита жизнь, – самый близкий тебе человек; у неё, у квочки, тоже есть чувства, и её предстоящая утрата – любимого, хотя, может, и не очень понятного, мужа – по-своему (по-человечески!) грандиозней, чем расставание рыцаря Науки со своей Прекрасной Дамой. Как говорит героиня пьесы К. Чапека «Мать» (1937): «Умереть каждый сумеет, а вот потерять мужа или сына (что предстоит Мадлен Тибо в "Убийстве на улице Данте". – М. К.)

– посмотрели бы вы, что это значит... посмотрели бы вы...»

Теперь гипотетическое возражение «слева»: что ты уцепился за Синцова? Персонаж эпизодический, действующий только в прологе, да к тому же человек старого закала. Может, весь пафос роммовской ленты и состоит в противопоставлении *таким* Синцовым *таким* Гусевым и Куликовым.

Думается всё-таки, что в «Девяти днях» «дети» представлены скорее *наследниками* дела отцов. Тема эта на рубеже 50-60-х витала в воздухе, и хуциевская «Застава Ильича», попавшая на экран (под другим названием – «Мне двадцать лет») в 1965 году, за год до «Обыкновенного фашизма» Ромма и спустя четыре года после намеченного срока своего выпуска (напоминаю, что именно в 1961 году закончены производством «Девять дней»; дата выпуска – январь 1962-го), трактовала её, хотя и на другом материале, но в том же самом духе. Не умри профессор Синцов и имей он, следовательно, возможность наблюдать за тем, как молодые разгадывают вождельный (и убивший его) «термояд», он остался бы доволен. Да и финал ленты разве менее героичен, нежели финал пролога? Даже ироничный, готовый всё осмеять Куликов смотрит на Гусева снизу вверх, не говоря уже о Лёле, у которой страх за Гусева, осознание бессилия что-либо изменить в его судьбе отягощены угрызениями совести.

Да, конечно, *стиль* жизни молодых иной, чем у сверстников Синцова. Держатся они, особенно Куликов, куда раскованней. Некоторые стереотипы мышления и поведения ими похерены. Но, во-первых, в этом больше «виновато» время (послесталинское), чем они сами. А во-вторых, они, как и их создатели, остаются *советскими в главном*: готовности слепо следовать за политиками, делегировать последним право решать, как будет использовано то или иное научное открытие. Да, подобный социальный конформизм был (да и ныне) свойствен не только советским учёным. Но советским – в первую голову и понятно почему. Не могу себе представить, чтобы из Гусева или Куликова мог со временем выработаться... академик Сахаров. До академика Куликов скорее всего дорастёт, а вот до Сахарова...

Уделив много места ленинским фильмам Ромма и «Девяти дням одного года», о следующей работе режиссёра скажу кратко.

«Обыкновенный фашизм» – первый из двух больших документальных фильмов Ромма (второй – «И всё-таки я верю» – закончен соратниками Михаила Ильича и вышел уже после его смерти) – занятен, артистичен, остроумен. Ромм прелестно читает написанный им самим текст, но... Но после просмотра почему-то вспоминается пушкинская эпиграмма на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина: «В его "Истории" изящность, простота Доказывают нам без всякого пристрастья...» Нет, с пристрастьем, разумеется. Но что доказывают?

Пафос роммовского подхода точно обозначен самим названием. Не ищите в явлении фашизма никакой мистики – этим вы помогаете нынешним его обелителям, заинтересованным в сокрытии идеологически и социально низкой, шкурнической сути фашизма. Не верьте маскардным костюмам, в которые любилирядиться вожди и функционеры нацистской партии, чтобы с помощью этого маскарада надёжно запрятать своё нутро примитивных грабителей и погромщиков. Фашизм – это хорошо организованная система принудительного труда для всей Европы, такой, знаете ли, способ присвоения сверхприбыли, когда с её источником практически ничем не надо делиться, у него же отобрать всё: не только плоды труда, но и личное имущество, а зачастую и самоё жизнь. И так, во главе угла – грабёж. Всё прочее – вспомогательные службы, включая строительство, надзор и террор. (Война – ещё один способ грабежа.)

Как сказал бы незабвенный товарищ Сталин, здесь есть рациональное зерно. *Но не больше.* Такой подход страдает чудовищным упрощенчеством, от которого, между прочим, был свободен фильм Ромма девятилетней давности – «Убийство на улице Данте».

* * *

Пора, однако, вернуться в год 56-й и посмотреть, что в это время происходило в советском кино. Со смертью Сталина закончился «период малокартинья», который не без юмора описывает Ромм в «Размышлениях у подъезда кинотеатра», – я

имею в виду роковое совпадение нездоровья у трёх режиссёров-постановщиков «Мосфильма» (кроме самого Ромма, это ещё Г. Александров и М. Чиаурели), коим в незабываемом 51-м были доверены съёмки новых кинокартин. «Студия пустовала. В тёмных павильонах стояла гробовая тишина. Появились летучие мыши. Директорские совещания походили на утренний доклад у главного врача больницы: диспетчер сообщал о состоянии здоровья трёх режиссёров».

«Старики»: Сергей Герасимов, Александр Зархи, Михаил Калатозов, Юлий Райзман, Иосиф Хейфиц, Сергей Юткевич – перевооружаются, с большим или меньшим «скрипом». Герасимов работает над экранизацией «Тихого Дона» (три серии фильма выходят в течение 1957-1958 годов). Эта картина станет едва ли не лучшей в его творческом наследии и уж, во всяком случае, самой большой «копилкой» актёрских достижений (перечисление имён актёров, выращенных в этой ленте Герасимовым и затем пустившихся в самостоятельный полёт, заняло бы слишком много места). Зархи снимает «Высоту» (1957). Калатозов, незадолго перед тем выпустивший «Верных друзей», ленту милую, но вполне ординарную, создаёт свой шедевр – «Летят журавли» (выпуск – 1957), фильм, которому предстоит потрясти мир. Райзман уже показал свой «Урок жизни» (1955), продемонстрировав завидную быстроту реакции на общественные перемены; об этом фильме Н. Зоркая написала как об «одной из первых ласточек обновления советского экрана». Впереди у Райзмана – «Коммунист» (1958).

Хейфиц ещё в 1954 году отснял быстро ставшую популярной ленту «Большая семья», где впервые блеснул А. Баталов, а Б. Андреев сыграл свою, если не ошибаюсь, последнюю железобетонную роль (вскоре ему предстоит по-настоящему отличиться в «Жестокости» (1959) молодого В. Скуйбина). И в 56-м он выпускает «Дело Румянцева», тоже довольно заметную в тогдашнем советском кино картину, где уже малость размыты контуры привычных «положительных» и «отрицательных», но всё-таки сохраняется общая атмосфера «правильности» советского образа жизни.

И наконец, Юткевич готовится к съёмкам своих «Рассказов о Ленине» (1958) с М. Штраухом (Филиппом «Убийства на улице

Данте») в заглавной роли. Это будет фильм, полемичный по отношению и к ленинскому диптиху Ромма, и к собственному «Человеку с ружьём» двадцатилетней давности. Он откроет позднюю лениниану Юткевича, которую продолжат «Ленин в Польше» (1966) и «Ленин в Париже» (1981), картины претенциозные и внутренне пустые.

(Я мог бы ещё назвать Л. Арнштама и Ю. Солнцева, но то, чем заняты эти двое, целиком остаётся в рамках «серого» или «красочного», что практически одно и то же, соцреализма. И тому, и другой до самого конца их поприща суждено производить жалкие, хотя иногда и грандиозные по затратам, поделки.)

В 1955-1956 годах в памяти зрителей закрепляются некоторые новые многообещающие имена. Это: А. Алов и В. Наумов с их «Тревожной молодостью» (1955), В. Ордынский с его «Человек родился» (1955), Э. Рязанов с его «Карнавальная ночь» (1956), М. Хуциев и Ф. Миронер с их «Весной на Заречной улице» (1956), Г. Чухрай с «Сорок первым» (1956), М. Швейцер с «Чужой роднёй» (1956). Все эти люди в дальнейшем не раз проявят себя с наилучшей стороны, а кое-кто (Рязанов, Хуциев, Швейцер) по длительности и результативности своего существования в искусстве кино могут потягаться со многими мастерами старшего поколения, тем же Ромом к примеру. Кстати, Михаилу Ильичу принадлежит заслуга воспитания целой плеяды будущих мэтров советской (российской) кинорежиссуры: и уже упоминавшихся Чухрая и Хуциева, и не упоминавшихся Андрея Тарковского, В. Шукшина, Т. Абуладзе, Г. Данелии, И. Таланкина, А. Митты, А. Салтыкова, Э. Климова.

На первый взгляд, фильм «Убийство на улице Данте» далеко отстоит от всех перечисленных лент: от «молодёжных» – по арсеналу используемых средств художественной выразительности (устарел!), от «корифейных» – по крайней мере, тематически (уход в чужие реалии). В самом деле, что может быть общего между историей коллаборационизма и сопротивления актёрской и околоактёрской среды в оккупированной гитлеровцами Франции, с одной стороны, и, с другой, – трагедией разлучённых войной возлюбленных в сражающейся России («Летят журавли») или, тем более, эпизодами Первой мировой и гражданской войн,

изображённых в ключе сугубо реалистическом («Тихий Дон») либо романтическом («Сорок первый»)?

Есть общее!

Раньше всего: и в «Журавлях», и в «Тихом Доне», и даже в неприязательной «Карнавальной ночи» речь, так или иначе, ведётся о *сопротивлении*: сопротивлении человека давлению со стороны социума, в котором он обретается. Лучшие художники (советские – не исключение) осознанно или стихийно возвышают свой голос в защиту *частного* человека, отстаивают его частность и суверенность, его право на формирование того образа жизни, который ему «по нраву и по норову» (если, конечно, он при этом не посягает на аналогичные суверенные права другого человека). В самом деле. Разве Григорий и Аксинья в «Тихом Доне» (артисты П. Глебов и Э. Быстрицкая) не протаскивают свою любовь сквозь тесный коридор с шершавыми стенками – социальных и семейных препон, военного «чистилища» и ада общественных потрясений, – который в конце концов поглощает её, а его делает преждевременным стариком? Или взять «Сорок первый», где социальный рок использует в качестве орудия смерти влюблённую Марютку (И. Извицкая), в ослеплении классового чувства застреливающую своего «синеглазенького» (замечательная, ни с чем у него больше не сравнимая актёрская работа популярного О. Стриженова). Но это происходит в финале ленты, а вся она – мастерская демонстрация нарастающего (и, по существу, победительного) процесса высвобождения людей из-под гнёта предрассудков, навязанных им обществом, их расцвета навстречу свободе и личному счастью.

Что уж говорить о «Журавлях», этой мощной фреске, где сила трагических «недоразумений», отречений, воздаяний, отчаяния на грани гибели и конечного катарсиса сравнима с перипетиями Софокла и Шекспира! И пусть не обманывает нас фон, на котором крошится в куски «маленькое» человеческое счастье: осознавали это или нет создатели картины, но патриотизм в ней (Великая Отечественная) уступил авансцену проклятию войне как таковой, создающей такие сцепления благородства и подлости, преданности и предательства, какие не под силу человеческому существу нормального роста. (Эту потрясающую идейную но-

визну нутром чуяли первые критики ленты Калатозова.) Светлый апофеоз фильма – проход улыбающейся сквозь слёзы Вероники, несравненной Татьяны Самойловой, по победной площади и раздаривание ею цветов вернувшимся фронтовикам – это, прежде всего, возвращение жизни, неотчуждаемой и не терпящей покушений. Тот же смысл несёт и мрачный – с чёрным солнцем – апофеоз «Тихого Дона».

А теперь глянем с той же «позиции» на роммовское «Убийство». Детективный (криминальный) сюжет не должен нас смущать. В искусстве XX века (да нередко и XIX-го) многие великие истины преподносились в такой, доступной многим жанровой упаковке. Тут и «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, и «Погоня» А. Пенна (США), и «Наш человек в Гаване» Г. Грина (Англия), и «В круге первом» А. Солженицына, и «Гибель богов (Проклятые)» Л. Висконти (Италия), и «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта (Германия).

Слово «убийство» в заголовке роммовской ленты употреблено в единственном числе. Но зрители, несомненно, помнят, что в картине происходит (событийно) не одно убийство, а, по меньшей мере, три (правда, неизвестны названия улиц, где они совершены). На улице Данте убита (точнее, смертельно ранена) Мадлен Тибо (артистка Евгения Козырева), а ещё где-то – Грин (Ростислав Плятт), импресарио Мадлен, и Филипп, её муж. К этому можно было бы добавить неизбежную, хотя и не показанную на экране смерть от фашистской пули (а может, от своей собственной) отца Мадлен Ипполита (артист Николай Комиссаров). И всё-таки авторы настаивают на единственном числе слова «убийство». Не трудно понять почему. Убийство на улице Данте – парадигма Убийства как такового, то есть насильственного прекращения Жизни. А Жизнь – это не только «способ существования белковых тел». Жизнь человеческая – это «ещё» и свобода, творчество и чудотворство. Жизнь убита не в тот момент, когда Мадлен Тибо падает, сражённая выстрелами коллег Шарля (артисты Валентин Гафт и Олег Голубицкий). Она растоптана, расплёвана раньше: предательством Шарля, его готовностью доносить, преследовать и убивать.

Вы помните, как Мадлен, встретившаяся с сыном через какое-то время после его исчезновения и с ужасом и недоверием вос-

принимающая вещественные улики его перерождения, демонстрируемые Филиппом, с плохо скрытым сарказмом спрашивает Шарля: «Ты не забыл, что надо каждый день чистить зубы и менять носовой платок?» (Здесь и далее цитирую по памяти.) И, когда впоследствии, после освобождения Сибура, Мадлен уговаривает павшего сына идти с повинной в полицию, её жизнь – метафизически, экзистенциально – уже на краю, и руководит ею лишь желание спасти *его*, единственного, «очень застенчивого» Шарля. Вы помните её пощёчину Шарлю, нанесённую в короткий (на экране же очень растянутый, как и сцена соблазнения Марком Вероники в «Журавлях») миг между выстрелами и падением. Точно такую же пощёчину, хотя и в совершенно иных обстоятельствах, даёт своему сыну отец (артисты В. Андреев и А. Ханов) в фильме Ордынского «Человек родился». Но, при всём несходстве антуража и личных качеств этих персонажей, пощёчина в обоих случаях означает одно и то же: человеческое (потому что ударить человека имеет право лишь близкий ему и старший по возрасту) воздаяние за бесчеловечность, за ущемление прерогатив Жизни под давлением смертного страха – всё равно, пусть это «всего лишь» страх перед ответственностью за жизнь других людей: любовницы и сына (как у Ордынского). Это высокое сходство сюжетных мотивов на экране – один из знаков обновления подхода художников к бытийным проблемам (даром что сценарий «Убийства» написан ещё в 1945 году). В искусство вернулся Человек – не винтик, не опора государства, не послушный исполнитель чужой воли. (Послушание – следствие как грубой промывки мозгов, не важно, гестаповскими или чекистско-чекистскими ловцами человек, так и *естественного* желания индивида облегчить ношу ответственности, а то и вовсе от неё освободиться.)

Ещё одна важная черта, роднящая картину Ромма с другими фильмами тех лет, – переосмысление таких понятий, как героическое, великое, исключительное и (другой ряд) мелкотравчатое, приземлённое, индивидуалистическое, основополагающих в советской идеологии и эстетике. Перенос действия в чужую, капиталистическую страну легитимизировал его и Габриловича стремление расширить рамки суверенности рядового человека.

Самоутверждаться в социалистическом государстве – эгоизм и антинародная вылазка, в капиталистическом же – героизм и защита человеческого достоинства. Герои «Убийства» могут позволить себе самостоятельность в суждениях и поведении, немислимую в советских условиях. Мадлен Тибо бьёт по физиономии оккупанта, покусившегося (пусть в самой мягкой и необидной форме) на её женское достоинство. Ей что – неведомо чувство опасности? Ведомо, разумеется, но женская гордость и самоощущение свободного человека срабатывают раньше и непреложней. Или вот ещё: Вероника «прикладывается» к физиономии Марка, дались же мне все эти кинооплеухи! Вы скажете, что ей-то не грозит опасность не только быть застреленной, но даже получить сдачу (Марк всё-таки человек воспитанный). Верно. Но не потребуете же вы от советского художника, да ещё в первой половине 50-х, чтобы он заставил свою героиню действовать подобным образом с... государственным чиновником, пусть и самого дюжинного разбора. Как бы там ни было, а Мадлен и Вероника в этом своём непосредственном проявлении – родные сёстры. Образ Ленина Ромму приходилось как-то снижать, даже путём придания ему черт эксцентрических. Мадлен Тибо в этом не нуждается. Она – героиня по своей внутренней сути и ведёт себя соответственно.

Или обратиться к мотиву любовному. В «Журавлях» он решён патетично, возвышенно, почти легендарно (предсмертное видение Бориса его свадьбы с Вероникой). В «Сорок первом» – проникновенно-лирично. Для создателей «Убийства» любовь – тема побочная. Она, конечно, наличествует, но очень неявно, совершенно платонически (я имею в виду отношения Мадлен и Грина). Всё-таки приглядимся поближе и к этой линии картины. Грин боготворит Мадлен, прежде всего, как актрису, но и как ослепительную женщину. Он, конечно, в неё влюблён. (А кто из нас, зрителей, не был влюблён в Евгению Козыреву, мимолётную, но ярчайшую звезду советского экрана; да и театра – она триумфально сыграла Медею Еврипида в спектакле Н. Охлопкова, того самого, что в ленинских фильмах Ромма исполняет роль умильного рабочего Василия.) Но, считаясь с ощутимой разницей в возрасте, а также с тем, что формально Мадлен замужем, Грин не

делает никаких попыток реализовать своё чувство. Мадлен благодарна ему за верность и деликатность и, кажется, близка к взаимности (вот только война помешала). Сегодняшний зритель, смотря всё это, быть может, зевнёт от скуки. Подумаешь, цирлих-манирлих какие! Оба желают одного и того же – так зачем дело стало? Но, в сущности, в том, как развивается в фильме любовная линия, тоже по-своему сказывается стремление (скорей всего, подсознательное) авторов раскрепостить своих героев, *усложнив* их, так называемых маленьких людей, личные отношения.

Как это ни покажется парадоксальным, сопоставлю эту любовную историю, не находящую своего естественного разрешения, с тем, что предлагают нам Хуциев и Миронер в «Весне на Заречной улице». (Забавно сходство названий этих двух, столь непохожих, кинолент. С одной стороны, хочется поиронизировать: ну да, конечно, на Заречной – весна, а на улице Данте – убийство; а с другой – поразмыслить над символикой слова «весна» в контексте времени создания обеих этих картин. С этой точки зрения, и на кинематографической улице Данте мы без труда обнаруживаем признаки наступившей Весны.)

«Когда сегодня смотришь "Весну на Заречной улице", – пишет в своём очерке о М. Хуциеве Н. Зоркая, – обращаешь внимание не только на советский быт, который давно восстановлен в правах на экране и потому совсем не удивляет так, как удивлял в 1956 году. Сегодня по-новому слышишь лирическую тему картины, её *строгую серьёзность*. По-новому ценишь безупречную *нравственную чистоту* рассказа о том, как пробудилась в грубоватом парне – сталеваре тяга к свету и интеллигентности, олицетворившись для него в облике суховатой и даже необаятельной девушки-учительницы (...).

Сегодня в "Весне на Заречной улице" нас поразит, быть может, трудная и живительная страсть Саши Савченко, так сильно и темпераментно сыгранная Н. Рыбниковым. Любовь, что будто бы ломает суставы, гонит человека с места на место, и он ходит потерянный, с искажённым судорогой лицом.

"Весна на Заречной улице" вышла в один год с "Сорок первым", в год, когда сама любовь явилась на экран полномочным посланцем *обновлённого киноискусства*».

Н. Зоркая писала это в начале 60-х. Понятно, что зрителя конца 90-х «трудная и живительная страсть» поразит так же мало, как и интеллигентные отношения героев «Убийства на улице Данте». Но что правда, то правда: в 1956 году сама Любовь (напишу это слово с заглавной буквы) *явилась на экран полномочным послом*. Лента Ромма, на своём «поле», в своих художественных координатах, обозначила этот же общественный и эстетический феномен. Решаюсь представить себе на месте Саши Савченко такого француза-сталевара, столкнувшегося с Мадлен Тибо, такой обаятельной и совсем-совсем не «суховатой»...

Вернёмся к теме сопротивления, главной в «Убийстве». Само собой разумеется, если бы авторы фильма хотели протащить «нелегальщину», лучшие декорации для такой акции, чем французское сопротивление нацистам, трудно было бы изобрести. Но я не склонен думать, что они этого действительно хотели – тогда, в 45-м, когда писался сценарий, и спустя десять лет, во время работы над картиной. Во-первых, я убеждён в стопроцентной лояльности как Габриловича, так и Ромма к советской власти. Я уже приводил соответствующие высказывания Михаила Ильича, которым не откажешь в искренности. Есть и другие. Во-вторых, так называемый эзоповский язык расцвёл в советском искусстве позднее, в годы 60-70-е. Не хотелось бы применять более поздние критерии к произведениям, созданным до утверждения этих критериев. К примеру, знаменитая пьеса-сказка Евгения Шварца «Дракон», написанная драматургом тоже в 43-м году (а не 63-м!), несомненно, была антифашистской. (Впрочем, несомненное же сходство обоих режимов при чтении «Дракона» заставляет всё время в этом сходстве убеждаться. И тут ещё следует заметить, что Шварц, в отличие от Ромма, довольно рано «расшифровал» истинную суть большевизма.)

Но, с другой стороны, подлинно художественный текст часто (а может, и всегда) содержит много больше того, чем хотел вложить в него автор. «Убийство» – один из таких «текстов».

Прежде всего, бросается в глаза абсолютно раскованное поведение роммовских французов до вступления оккупационной армии и в первые часы после него. Когда Шарля спрашивают, что он чувствует по возвращении на родину (он участвовал в заграничных

гастролях своей матери), тот без тени сомнения отвечает: «Для меня родина – каждый отель, в котором мы останавливаемся».

Разумеется, дальше это «ружьё» стреляет. Нам демонстрируют, что от космополитизма до предательства один шаг. Но попробуйте представить себе подобную реплику в кинокартине из советской жизни.

Или возьмите разговоры о том, что Гитлеру нужен не Запад, а Восток. Мне кажется, что, если бы «Убийство» делали французы, они с тем же аппетитом позубоскалили бы над самими собой, над своей национальной близорукостью.

Наконец, крохотный эпизод во время массового бегства жителей Сибура, вызванного известием о том, что Гитлер всё-таки начал «закусывать» Францией. Автомобиль, в котором ехали Мадлен, Шарль и Грин, остановился, так как кончилось горючее, и Шарль отправился на его поиски (тогда-то он и пропал). Кто-то из пешеходов, увидев в окошко сидящую в машине красивую женщину, довольно грубо предложил Мадлен *мужские* услуги (в шутку, конечно, но не без яда). Мадлен нисколько не смутилась и ответила нахалу шуткой же – и довольно ядрёной (слов не помню).

Приведенные примеры, а их можно было бы умножить, показывают, что Габрилович и Ромм знали толк не только в остроумном диалоге, но и в такой (запретной по тем временам для советских) вещи, как право человека болтать всё, что ему взбредёт на ум. Ещё раз подчеркну (во избежание недоразумений), что авторы «Убийства» не помышляли здесь ни о какой аллюзионности. Но с той же несомненностью можно утверждать, что подобная свобода самовыражения была им в охотку.

А из чего, собственно, рождается в героях фильма воля к сопротивлению? Мы ведь не видим никакой особой жестокости гитлеровцев по отношению к побеждённым французам. Только беспардонность, спесь, ощущение вседозволенности. И из-за этой ерунды весь сыр-бор?! Ну, обошёлся с Мадлен по-хамски неотразимый (в собственных глазах) кавалер в мундире германского офицера – стоит ли из-за этого подвергать опасности свою жизнь? Что-то в этом роде и внушает строптивой Мадлен случившийся здесь на её счастье Филипп. В дальнейшем, однако,

этот во всём разуверившийся, циничный журналист тоже вступает на скользкий путь сопротивления оккупантам. Он делает это, по собственному признанию, поняв, что есть нечто на Земле дороже ему, и это нечто, *как ни странно*, Франция. (Много позже, в середине 60-х, один из самых сервильных советских кинорежиссёров, Фридрих Эрмлер, создатель недоброй памяти «Великого гражданина» (1938-1939) и «Великого перелома» (1945), снимет документальную ленту о В. В. Шульгине, с участием этого последнего «обломка империи». Так вот, помнится, что постаревший, умудрённый годами и нелёгким жизненным опытом, в том числе советской тюрьмой, Шульгин говорит примерно то же самое о России.)

А как *безыдейно* стреляет Мадлен Тибо (со сцены) в одного из нацистских фюреров, о котором её гримёр говорит ей перед спектаклем, что это обычный маленький фюрер, а мадам Купо (артистка Е. Понсова) добавляет: «Палач, мадам».

А деревенский увалень Журден (В. Муравьёв), неуклюже сватающийся к Мадлен, которую он помнит ещё маленькой Катрин (Мадлен Тибо – её сценический псевдоним), – с каким неподражаемым меланхоличным юмором рассказывает он ей о своих подвигах! Вот, кстати, француз – так уж француз: здравый смысл и чувство юмора не изменяют ему в самых рискованных ситуациях. И выражается он прелестно, с витиеватой рассудительностью и деревенским джентльменством. Сватаясь к Мадлен, Журден в разговоре с Грином выражает надежду на то, что в городе она не превратилась в законченную шлюху. Когда же Грин прощательно замечает, что мечта Журдена, по-видимому, не столько сама Катрин, сколько кабачок, который она унаследует после смерти отца, Журден и не думает отпираться: мол, о подобных материях мечтают все, вот только достаются они немногим. (Замечу в скобках, что В. Муравьёв показал себя превосходным актёром не только в «Убийстве», но и в фильме И. Пырьева «Идиот», снятом двумя годами позднее, где он аппетитно сыграл Фердыщенко.)

Словом, кинематографические роммовские французы знают разницу между театральной сценой и кабачком, Храмом Божьим и «торговой точкой», нежностью и расчётом, любовью и долгом.

Они её знают, и это знание не портит им жизнь, как портит её многим хорошим и разным советским персонажам, в том числе и других фильмов самого Ромма.

Как это пелось: когда страна нуждается в героях, у нас героем становится любой? Любой, да не всякий... У нас надо ещё быть политически грамотным, идейно выдержанным, морально устойчивым. А в «Убийстве» *не наши* герои обходятся безо всякой обязательности, что не мешает им и в *наших* – грамотных, выдержанных – глазах оставаться настоящими героями.

Всё, о чём до сих пор шла у меня речь, я считаю нешуточно *новым* в советском искусстве тех лет. Лично мне такая – содержательная! – новизна представляется более существенной и более долговечной, чем новизна формальная. Попробуйте сегодня уговорить кого-нибудь пересмотреть хваленый эйзенштейновский «Броненосец», а «Убийство» и ныне, спустя сорок лет после своего выхода на экран, способно и рассмешить, и опечалить, и порадовать живым диалогом и прекрасным актёрским ансамблем. Да, тут нет знаменитой одесской лестницы с ещё более знаменитой детской коляской. Нет ничего похожего на решённую в цвете пляску опричников с личинами (гениальный сам по себе эпизод), как в чёрно-белой второй серии «Ивана Грозного». Нет и бесконечной белой стены, вроде той, мимо которой всё идёт и идёт снятый сверху и потому кажущийся таким ничтожным Гусев («Девять дней одного года»; кстати, эта эффектная «ничтожность» содержательно не совпадает с оценкой плодов деятельности этого персонажа). В «Убийстве» всё сделано просто, без вычур и выкрутасов. Может быть, статичней, чем следовало бы, «театральной». Это не главное. Главное – крупные планы лиц героев, а лица эти умные, живые, лучащиеся и страдальческие. Право, это не так уж мало.

Но есть и ещё кое-что. Сам текст. Существуют тексты, степень афористичности и остроумия которых такова, что какие-то пассажи, отдельные фразы и даже единичные словечки вырываются из «материнских» текстов, как птенцы из родного гнезда, и начинают летать на воле, где им вздумается. Иной раз мы уже и не помним источник нашего красноречия. То есть части некоего Первотекста становятся самостоятельными текстами, живут неза-

висимой от него жизнью. По-моему, это важный признак доброкачественности Первотекста и гарантия его долговечности. Такими Первотекстами были и остаются грибоедовское «Горе от ума» или диалогия об Остапе Бендере И. Ильфа и Е. Петрова (при всей её ныне видимой идеологической ущербности, советской зашоренности). В кино примеры этого рода подобрать труднее. Кого как, а меня «Убийство на улице Данте» навсегда вооружило большим арсеналом афоризмов на случай. Часть их я привёл выше. Добавлю ещё один.

Мадлен с Филиппом надо поговорить наедине. Грин из деликатности выходит из квартиры – «искать билеты» (якобы потерянные). Филипп, несколько минут спустя: «Господин Грин, вы нашли ваши билеты?» – «Я их не терял, но, если ваш разговор не закончен, я поищу ещё».

Замечателен финальный монолог Мадлен, начинающийся патетичной фразой: «Матери теряют сыновей». К сожалению, не могу процитировать его целиком, но уверяю, что он не уступает по силе монологам другой Матери, героини одноимённой драмы К. Чапека, на которую я уже ссылался.

И последнее. Биографии бывают не только у людей и, в частности, художников. Их творения точно так же имеют свою судьбу – как прижизненную, так и посмертную (по смерти своих создателей). Михаил Ромм, невзлюбивший «Убийство», снятую тринадцатью годами ранее «Мечту» очень даже жаловал. За что? Обратимся в последний раз к его «Размышлениям у подъезда кинотеатра»: «"Мечту" и "Человека № 217" я делал с полной убеждённостью. Эти две картины при любых обстоятельствах я считаю "своими" картинами – картинами, которые были мне нужны. Я говорил в них то, что хотел сказать». Но, право же, дистанция между «Мечтой» и «Убийством» куда меньше расстояния между местами действия этих двух фильмов (в «Мечте» – Львов).

После смерти Михаила Ильича Ромма прошло уже четверть века. «Мечта» и «Убийство на улице Данте» живы по сей день. (Есть, конечно, и в «Убийстве» устаревшие мотивы, а двойной финал картины был заведомой данью авторов идеологической конъюнктуры, и это было ясно с самого начала.) В живучести же «Девяти дней одного года» и тем более «Обыкновенного фашиз-

ма» я далеко не так уверен. Потому что, в отличие от «Убийства», ложные идеи пропитывают насквозь их художественную материю. Роммовские интерпретации событий и феноменов современности, каковы создание советского ядерного оружия и немецкий фашизм, сегодня удручают своей примитивностью. Но не трактовка феномена европейского (французского) жития при оккупационном режиме и сопротивления ему. И не подход к воплощению на экране мотива суверенности человеческой личности, важнейшего для всех времён и всех видов искусства. Гуманизм выше социальной ангажированности, *истинней* её. Это ещё раз доказывают творческая эволюция советского кинорежиссёра Михаила Ромма и его *лучший* фильм – «Убийство на улице Данте», сирота, охаянный родным «отцом».

1996

В СТОРОНУ ЛЮБВИ

*(О телефильме Микеланджело Антониони
«Тайна Обервальда»)*

Двое из великих итальянских кинодеятелей современности были коммунистами. Это покойный Лукино Висконти, и это Микеланджело Антониони. Что связывало с коммунизмом Висконти – трудно понять. Во всяком случае, идеологически поздний Висконти не имел с ним ничего общего. Об этом говорят его шедевры: «Рокко и его братья» и «Леопард». Да и предпоследняя работа Висконти – «Семейный портрет в интерьере» – плод скорее аристократического, нежели пролетарского, отрицания буржуазного мира.

О коммунизме Антониони всегда упоминалось с плохо скрытым недоумением. Между тем, если иметь в виду итальянскую, то есть более или менее культурную, разновидность коммунизма, то, пожалуй, для таких недоумений не должно быть места. Коммунист, как вообще принято считать, – прежде всего, человек идейный. Это значит, что все явления действительности он рассматривает заведомо предвзято, с некоторой дистанции. Это зна-

чит, что коммунист, в том числе художник-коммунист, к любой действительности подходит критично, с большей или меньшей долей неприятия. Правда, по советским меркам, настоящий коммунист не только диагностирует болезнь, но и знает, как её лечить. Но суть дела всё же в самом ощущении болезни, то есть такого состояния действительности, которое не отвечает её природе и, значит, хотя бы в принципе может быть преодолено. Вот Феллини – тот, если не считать «Сладкой жизни», принимает действительность как она есть, со всеми её прелестями и гадостями, считая, как видно, что и то и другое изначально присуще жизни, имманентно ей. В этом смысле Антониони и Висконти, конечно, ближе друг другу (при всем несходстве их художнических принципов), чем к Феллини.

Что касается Антониони, то у него есть фильм, где в своём ощущении «неправильности» современной действительности он дошёл до предела. Я имею в виду «Затмение», вещь, знакомясь с которой вспоминаешь начало «Войны миров» Г. Уэллса: «Никто не поверил бы в последние годы девятнадцатого столетия, что за жизнью человечества зорко и внимательно следят существа более развитые, чем человек, хотя такие же смертные, как он; что в то время как люди занимались своими делами, их исследовали и изучали, может быть, так же усердно, как человек в микроскоп изучает тварей, кишачих и размножающихся в капле воды. С бесконечным самодовольством сновали люди по земле, занятые своими делишками, уверенные в своей власти над материей. Возможно, что инфузория под микроскопом ведёт себя так же...» Единственная поправка, в которой нуждается сегодня эта история болезни, – исчезновение самодовольства и уверенности, ибо последние сто лет не оставили для них почвы. Остальное строго адекватно мировидению создателя «Затмения», где дельцы на бирже ведут себя совершенно так же, как инфузории под микроскопом... Свою давнюю статью об этой ленте я назвал «Глазами пришельца», имея в виду этот отчуждённый, объективно уничтожающий взгляд художника на действительность, в которую он случайно (фактом своего рождения) заброшен, и общность с которой, по воле Сотворившего его, ограничена суммой некоторых внешних признаков. Но, собственно, именно так ставят себя в

мире коммунисты, хоть и не веруют они (впрочем, иные веруют) ни в Бога, ни в чёрта. Изменить мир – их девиз, ибо они убеждены, что новый мир, во всяком случае, не будет хуже старого. Антониони определённо склоняется к этой мысли в «Забриски Пойнт» и «Профессии: репортёр», чья действительность уже не только ничтожна, но и опасна. Она оцетинивается против человека, словно дикобраз, топчет его с яростью обезумевшего слона, не оставляя ему никакой иной возможности, кроме столь же яростного сопротивления. Антониони в упомянутых лентах приходит к оправданию насилия как приспособительного механизма к именно такой действительности. Иными словами, он приходит к выводу о закономерном характере *классовой борьбы* тех, кому нечего в ней терять кроме своих цепей, с теми, кто сумел использовать к своей выгоде существующий порядок вещей.

Ну, а каково же в этом мире место любви? Автор «Затмения» из своего далёка вообще не видит у людей никакой любви. Мужчины и женщины сходятся, расходятся, изводят друг дружку то тягостными разговорами, то ещё более тягостным молчанием. Они иногда целуются, обнимаются, но их объятия и поцелуи – плод инстинкта и привычки к известным телодвижениям, и разве это Любовь?! В «Забриски Пойнт» и «Профессии: репортёр» любовь как таковая тоже отсутствует. Её замещают поиски спасения, поиски покоя, стремление забыться на чьей-то груди, спрятаться в чьих-то объятиях. Словом, на свете счастья нет, а есть покой и воля...

В известном смысле такие вещи, как «Забриски Пойнт» и «Профессия: репортёр», – идеал коммунистического искусства, ибо, конечно же, коммунизму нужна не любовь, а высокая политическая сознательность, проявляющаяся в понимании того, что в этом мире, полном насилия, главное предназначение человека – найти своё место в общей борьбе. Тогда и любовь найдёт *своё* место. (В повести А. Солженицына «Ленин в Цюрихе», являющейся фрагментом из романа «Октябрь Шестнадцатого», герой, разумеется, давно решивший для себя, «в каком идти, в каком сражаться стане», и, главное, что сражаться – необходимо, переживает полосу душевной смуты, вызванной его чувством к Инессе Арманд. В конце концов, верх в нём берёт коммунист, неза-

конная любовь отставлена, «блудный муж» возвращается к своей постылой, но такой надёжной Наде – другу и соратнику по борьбе. Вот оно, подлинное торжество свободы как *осознанной необходимости*.)

1 октября 1982 года Центральное телевидение СССР показало последнюю работу Антониони – телевизионный фильм «Тайна Обервальда». Для своих знатоков и поклонников Антониони, право, приготовил хороший сюрприз. Как художник он достиг в этой вещи подлинной простоты, той самой, о которой так сильно сказал Пастернак: «В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту, Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту». Как мыслитель Антониони шагнул здесь из царства необходимости в царство свободы. Взяв первоисточником пьесу эстета Кокто, он саму условность её интриги, вторичность её ситуаций (вспомним хотя бы «Рюи Блаза» В. Гюго) поставил на службу ясной идее – если хотите, *политической* идее: злые чары политики теряют свою силу, сморщиваются, как шагреновая кожа, под действием животворного излучения любви. Эта простая идея не осложняется никакими обертонами: в «Тайне Обервальда» не противостоят друг другу любовь и долг, или разум и чувство, или сферы сознания и подсознания, или как там ещё. Вопрос ставится так: Любовь равно Жизнь, а прочее всё гиль.

В самом деле. Левый поэт, автор поэмы, бичующей режим, принимает участие в заговоре против королевы с целью её убийства и последующего установления в стране более справедливых порядков. Но при этом, сам того не зная, он становится орудием в руках внутриворцовой оппозиции, возглавляемой эрцгерцогиней – свекровью вдовствующей королевы и... министром полиции. Если бы не эта, по видимости случайная, а по существу глубоко закономерная смычка лево- и праворадикального лагерей (употребляя современную терминологию), попытка покушения на королеву была бы с самого начала обречена на провал. Хотя бы уже потому, что королева ведёт кочевой образ жизни, переезжая, словно цыганка, из одного замка в другой. Таким способом она пытается заглушить боль утраты своего супруга, убитого десять лет назад, в день их августейшего бракосочетания.

Но она, эта попытка, провалилась – и *несмотря* на столь многообещающую смычку. И по причинам, опять-таки лишь по видимости случайным.

Причиной провала явилась сама цель покушения. В галерее женских образов, созданных Антониони и Моникой Вити, королева из «Тайны Обервальда» – нечто совершенно новое и захватывающее. Это уже не «взаимозаменяемая» самка, как в ранней дилогии («Приключение» и «Ночь»), не потерявшаяся женственность, как в «Затмении», не анемичная партнёрша Ричарда Харриса, из которой выкачали всю кровь, как в «Красной пустыне». (Интересно, что в последующих картинах, вплоть до «Тайны Обервальда», Антониони не снимал М. Витти, видимо, исчерпав тот образ «женщины на ущербе», которому был предан многие годы.) Это – душа, открывшаяся для любви, дарящая любовь и, если уж на то пошло, изменяющая мир – любовью.

Королеве не понадобилось и трёх дней, отпущенных ею Себастьяну для совершения его миссии, чтобы убеждённого классового врага, чуждого жалости и прочим буржуазным предрассудкам, превратить в своего рыцаря, в возлюбленного, для которого счастье любимой не просто нечто, что превыше всего в жизни, но то, что составляет единственную реальность в ней. И дня достало Себастьяну, чтобы понять, где свет, а где тьма. Для этого ему понадобилось *лишь* новое зрение, которое даёт любовь, а особенность этого нового зрения в том, что оно позволяет *за лесом увидеть деревья*. Это классовой борьбе деревья не нужны, так как они «мешают» видеть лес. Лес – это классовый враг; когда рубишь лес, некогда, да и вредно для дела, обращать внимание на то, что происходит с отдельными деревьями (от них, как известно, *летят щепки*). Ну, а любовь – это *крупный план*, и только крупный план. Любовь и «щепки летят» – вещи несовместные. Антониони демонстрирует это двумя поворотами своей истории.

Первый – решение Себастьяна покончить с собой, когда всемогущий фон Кён убеждает его в невозможности иной ценой отказаться от прежней гнусной игры (именуемой также классовой борьбой). Второй – внешнее поведение королевы (разумеется, противоположное её внутреннему состоянию), когда она узнаёт,

что Себастьян принял яд. Она, лишь вчера вернувшаяся к жизни и вернувшая к ней своего внезапного избранника, потрясённая перспективой его скорой гибели, – она делает вид, будто с её стороны всё было лишь игрой (иначе именуемой классовой борьбой). Она знает, что такого удара новорождённый для любви не сумеет вынести. Ведь это всё равно, что у прозревшего снова отнять зрение, извлечённого из тьмы снова отдать тьме. Да, говорит она ему, королева такова, какой изображена она в вашей поэме. Ведь идёт борьба не на жизнь, а на смерть, – тут некогда предаваться сантиментам. Лес рубят – щепки летят. Вот она, эта злодейская логика мертвецов, политиков, революционеров, террористов. Для живого человека, даже если он ожил лишь сутки назад, для человека любящего, даже если о самом существовании любви он узнал всего лишь сутки назад, такая логика неприемлема. Королева – любимая и любящая – это знает, как никто другой. И она добивается своего. Добивается того *спасительного* выстрела, которого она не смогла бы добиться никаким иным образом.

В «Тайне Обервальда» Антониони решительно берёт сторону любви. И столь же решительно отворачивается от классовой борьбы. Я бы сказал, так же решительно и по тем же мотивам, что и Солженицын в своём неистовом: «Да растопись завтра льды одной Антарктики – и все мы превратимся в тонущее человечество, и кому вы тогда будете тыкать в нос "классовую борьбу"?»

Это весьма отрадно – видеть, как выдающиеся умы человечества с разных сторон приходят к одним и тем же спасительным выводам. Бывший ленинец Солженицын, на собственной шкуре испытавший прелести классовой борьбы, и бывший мизантроп с партийным билетом итальянской компартии (может, уже и билет – бывший?) Антониони, независимо друг от друга, приплыли к Острову Любви. Это хорошо, ибо всякая прибыль любви есть убыток ненависти, и Остров Любви находится на другом конце света, нежели Архипелаг ГУЛАГ.

1982

ВИСКОНТИ С НАМИ

9 декабря 1995 года кабельное телевидение в Израиле показало «Проклятых (Гибель богов)» (1969) Лукино Висконти (1906-1976). Я впервые видел этот прославленный фильм. Не потому, что не люблю кино. А потому, что в Советском Союзе он не был в прокате – по крайней мере, до середины 1990 года, когда я оставил эту страну.

Видеть – не видел, но читал о «Гибели богов» (и вообще о Висконти) много. Так много, что временами мне мерещились образы главных героев: Фридриха Брукмана, Мартина и Софии фон Эссенбек... Лица актёров: Дирка Богарда, Хельмута Бергера и Ингрид Тулин – я знал их по другим лентам как самого Висконти (Богард и Бергер), так и Ингмара Бергмана (И. Тулин).

Что я могу сегодня сказать об этом захватывающем, мрачно-великолепном зрелище?

Но, прежде всего, поскольку далеко не все мои читатели посмотрели «Гибель богов», в нескольких словах изложу ситуацию и коллизию фильма. Место действия – Германия. Время действия – первые месяцы правления нацистов, включая две знаменитые ночи: поджога рейхстага и расправы эсэсовцев со штурмовиками Рема, этого нацистского Троцкого. Действующие лица – многочисленные члены могущественной семьи фон Эссенбеков, владельцев металлургического гиганта. Впрочем, многочисленные только поначалу и только поначалу действующие. Ибо по ходу действия они один за другим уходят в тень, отнюдь не добровольно и «трогательно» помогая в этом друг дружке. В итоге остаётся лишь: Мартин, сын Софии, внук главы клана Иоахима, выдресированный эсэсовцем Ашенбахом, дальним «другом» семьи. Спрашивается: за что же такая немилость? Ведь семья ужилась с новыми хозяевами жизни, а один из Эссенбеков, Константин, старший сын Иоахима и брат Софии, – даже вступил в СА. За что? Во-первых, за грех «беспричинной» внутрисемейной ненависти. Во-вторых, за то, что отдались победителю не всеми фибрами и потрохами. В-третьих, потому что *проклятые*, то есть обречённые (за грехи наследственные).

Поскольку самоё тему «Гибели богов» я пережил намного

раньше (так сказать, не по виденному, а по читанному), на передний план выступили для меня два – скорей негативных – момента. Внутренний: несоответствие грандиозности замысла и жёсткой ограниченности метража. Хотя фильм длится два с половиной часа, он кажется всё-таки излишне кратким, фрагментарным, этаким прокрустовым ложем для великана. («Рокко и его братья», «Леопард» – предшественники «Гибели богов», как и последовавшие за нею «Людвиг» и «Семейный портрет в интерьере», «чувствовали себя» вольготней.) На этом фоне эпизод разгульного праздника штурмовиков и их последующего отстрела эсэсовцами показался растянутым; сам по себе он разыгран и снят безукоризненно, но ведь *действующие* лица, как-то: Константин фон Эссенбек, Брукман и Ашенбах – довольствуются здесь лишь *соучастием*.

И второй момент, внешний по отношению к картине. Создавая её в конце 60-х, Висконти вторгался в тогдашние ожесточённые споры о феномене фашизма. За три года до «Гибели богов» Михаил Ромм выпустил свой крупнометражный кинодокумент «Обыкновенный фашизм». Пафос роммовского подхода точно обозначался самим названием: он отвергал всё необычное, тем более мистическое, и сводил к меркантильному интересу и элементарному шкурничеству. (Подробно об «Обыкновенном фашизме» см. выше, в очерке «Помянем сироту».) При всей привлекательности такой трактовки, она страдает одним серьёзным изъяном, который бросился мне в глаза ещё тогда, в 60-х. Если всё так просто, так *обыкновенно*, почему же миллионы людей в Германии и вне её оказались обманутыми, почему приняли аляповатый маскарад за чистую монету? Ладно, пошла за Гитлером всякая деклассированная шваль. Ладно, оружейные короли были заинтересованы в «естественном» развитии своей отрасли. Но почему к нацистам присоединились такие люди, как философ Мартин Хайдеггер и юрист Эрнст Янинг (последний – персонаж фильма Стенли Креймера «Нюрнбергский процесс (Суд над судьями)», снятого в 1961 году)?

Висконти в «Гибели богов» выдвинул на передний план не социологию, а социальную психологию. Как бы ни относиться к фигуре Ашенбаха, можно даже, подобно И. Соловьёвой и

В. Шитовой, назвать его «легко опознаваемой дрянью» (статья «Ночь после поджога» в книге «Четырнадцать сеансов», вышедшей в Москве в 1981 году), но невозможно отрицать, что он – гений манипулирования людьми, заслуженный вербовщик в ряды нацистов всё новых приспешников. Стало быть «дрянь», служа в СС «по кадрам», сидела на своём месте, а те, кто его туда направил, в свою очередь, неплохо разбирались в людях и наилучшим образом использовали их склонности. (Напрашивающаяся параллель – Сталин и его «кадровики»: Каганович, Ежов, Маленков.) Будущие историки ещё отметят специфический вклад фашизма в социальную психологию – науку о том, как с помощью достаточно скромных (в финансовом отношении) средств сделать людей «счастливыми». Помните Маяковского: «Я счастлив, что я этой силы частица»? Вот именно о такого рода счастье для ближнего хлопочет Ашенбах, когда даёт уроки морального «раскрепощения» Брукману и Мартину.

А София фон Эссенбах ни в каких уроках не нуждается, она сама – образцовый педагог в этой школе ненависти и беспощадности, и хотя, в отличие от своего способного сыночка (и с его помощью), кончает плохо, но до этого успевает добиться немалых результатов в устранении возможных соперников на пути к власти и преуспеянию.

И это ещё один мотив, разрабатываемый Висконти: способность верхов перенимать у низов новые, более эффективные, пусть и более brutальные, способы управления, готовность *первых* пойти на смычку с *последними*. Речь об исторической вине аристократии, пошедшей в услужение к взбесившемуся плебсу ради быстрого (как ей, аристократии, казалось) восстановления былого государственного могущества Германии. Что ж, восстановили они его быстро, но ещё быстрее и основательнее вдругорядь похоронили...

Впрочем, сегодня всё это более или менее ясно, и не вызывает сомнения в своей истинности формула Соловьёвой-Шитовой, выводимая из анализа «Гибели богов»: «Ничтожность чьего-то корыстного профита не означает непременно ничтожности, легко раскрываемой корыстности причин социальных трагедий»; в фашизме, говорят исследовательницы, вообще всё не так легко опознаваемо,

и суть его не «определит в двух словах иронический умница, который ни в какие там бездны не верит». (Не в огород ли Ромма этот камешек?) Время таких иронических умниц прошло. Но главное, уже после «Гибели богов» появилась лента, где тот же круг идей воплощён эмоциональней и с прицелом более на психологический, нежели *социально*-психологический (как в фильме Висконти), способ раскрытия темы. Я имею в виду «Мефистофеля» (1981), поставленного венгром Иштваном Сабо по одноименному роману Клауса Манна (сына нобелевского лауреата Томаса Манна), с блистательным Клаусом Мариа Брандауэром в заглавной роли.

Словом, свет «Гибели богов» шёл ко мне свыше четверти века, и за этот срок, слишком большой в масштабах человеческой жизни, он потерял в яркости и обжигающей силе.

А теперь углублюсь во времена ещё более ранние – в *начало* 60-х. Фильм «Рокко и его братья» (1960) был приобретён для проката в Советском Союзе вскоре после своего оглушительного неуспеха на Венецианском кинофестивале. И он обрушился на нас вместе с примерно тогда же купленными «Матерью Иоанной от ангелов» (1961) Ежи Кавалеровича и феллиниевскими «Ночами Кабирии» (1957). До сих пор не забывается потрясение, испытанное от этих трёх шедевров. Они как-то прозвучали в унисон. И не мудроно.

Было немало общего в инфернальных страстях любовных пар у Висконти и Кавалеровича. И, с другой стороны, в судьбе обманутых и выпотрошенных героинь Анны Чепелевской в «Матери Иоанне», Джульетты Мазини в «Кабирии» и Анни Жирардо в «Рокко». А пути самого Рокко (Ален Делон) и ксендза Сурына (Мечислав Войт) хотя и далеко разошлись, но в основе их, столь разных, трагедий – роковая невозможность счастливой, гармонической любви, возвышающей человека, а не унижающей его (как и в «Гибели богов»).

«Рокко и его братья» – не просто сага о жизни одной итальянской семьи, перебравшейся в Милан со своего нищего Юга и с величайшими трудностями, преодолевая многочисленные препятствия и обдирая кожу на каждом крутом повороте, обживающейся в ошеломительно новых для неё условиях большого современного города, где каждый предоставлен своей собственной

судьбе. И не просто об обречённой любви молодого честного парня и несчастной проститутки. (Надя в «Рокко» не менее, а может быть, и более несчастна, чем Кабирия. Хотя бы уже потому, что по характеру она куда более независима, да и жизненные запросы у неё несравненно выше.)

В этом своём фильме Висконти предьявляет счёт всей европейской цивилизации, отвернувшейся от человека. В самом деле. Есть только три пути, и каждый апробируется одним из братьев Паронди. Заурядный Винченцо ведёт скучное существование обывателя, почти во всё себе отказывая. (В эпизодической роли жены Винченцо – Джинетты – Висконти впервые снимает Клаудию Кардинале, которой затем придётся сыграть главных героинь «Леопарда», 1963, и «Туманных звёзд Медведицы», 1965.) Обаятельный зверёныш Симоне (артист Ренато Сальватори), жадный до денег и развлечений, пробует строить жизнь в соответствии со своими порочными наклонностями и, конечно, скатывается в криминал, в итоге терпя сокрушительный крах.

Благородный, «христообразный» Рокко вопреки царящему в обществе злу хочет сохранить своё «я» и, превыше всего ставя спаянность семьи, готов ради этой высокой цели поступиться любовью. Не знаю, боюсь утверждать наверняка, но сдаётся мне, что коммунист Висконти (а он со времён Сопротивления член итальянской компартии) «рикошетом» задевает здесь самого Христа, результатом благих дел (благих – без кавычек!) которого стало ещё большее, чем прежде, нестроение в мире. Помог Рокко грешному брату Симоне, возлюбив в нём, в строгом соответствии с Христовой заповедью, злейшего врага, изнасиловавшего на его глазах любимую им Надю? А самой Наде – помог, отказавшись от неё в пользу ненавистного ей подонка? Да и вообще, не лицемерил ли немножко этот апостол любви, уступая Симоне его жертву? Конечно, он сочувствовал Наде, жалел её, но и, вероятно, хоть чуточку да брезговал ею после апокалиптической сцены её растерзания. В общем, «суждены нам благие порывы, а свершить ничего не дано». Ален Делон своим филиграннейшим исполнением необыкновенно сильно передаёт эту смесь благородства и бессилия, смесь, надо сказать, взрывчатую, ведущую прямёхонько в бездну моральной амбивалентности.

Ты приносишь в жертву себя и своё счастье? Ты неразборчив в раздаче призов? Это – твой выбор и твоё право. Но кто дал тебе право распоряжаться чужими судьбами? Или ты и впрямь вообразил себя новоявленным Христом? В конечном счёте, приходится признать, что Рокко из лучших побуждений *манипулирует* людьми, смыкаясь в этом, как ни парадоксально, с... Ашенбахом из «Гибели богов»! Какая демонстрация релятивистской природы мира, перетекаемости добра во зло!

Мир, конечно, виноват в том, что он так скверно устроен. (Не забудем: Висконти – коммунист и атеист.) Но и человек хорош! Если уж Рокко предаёт самое дорогое, что у него есть, – любовь и предмет этой любви, всецело от него зависящий, – чего же тогда требовать от жалкого, проклятого Симоне и ещё более жалкого и проклятого Фридриха Брукмана!..

Между выходом «Рокко и его братьев» и «Семейного портрета в интерьере» (1974) прошло четырнадцать лет, и такой же временной интервал разделяет появление этих лент на советском экране. За это немалое время Висконти снял и немалое количество фильмов, в том числе такие шедевры, как «Леопард» и «Смерть в Венеции» (последний – 1971). После «Семейного портрета» Мастер выпустил ещё только «Невинного» (1976).

Теперь о другом. В 1965 году в Советском Союзе произошло одно событие, связанное с именем великого итальянца: в популярной серии «Мастера зарубежного киноискусства» вышла монография В. В. Шитовой «Лукино Висконти». (Не знаю, продолжается ли поныне издание этой серии. Последняя книжка, которую мне удалось приобрести ещё *там* – «Дастин Хоффман» И. Беленького – датирована 1988 годом. Многие годы со мной «шли по жизни» превосходные работы А. Сокольской, В. Неделина, Р. Соболева, М. Черненко, а также «Жан Габен» в образцовом «исполнении» И. Соловьёвой и В. Шитовой.) Настаиваю на слове «событие», ибо никаким другим словом не могу назвать то, что удалось «протащить» Вере Васильевне Шитовой через рогатки советской цензуры, обычно сверхбдительной, но на сей раз обведённой вокруг пальца.

Позволю себе привести несколько фрагментов из этой уникальной книги. Вот самое начало её:

«История знает периоды, когда общество в канун глубинных перемен переживает пору почти бесписьменного, почти никак не зафиксированного высвобождения от немоты. В кружках, в не очень-то многолюдных и обычно домашних собраниях, в ежедневном товарищеском общении нащупываются большие проблемы, начинают постепенно формулироваться существеннейшие потребности времени – политические, нравственные, эстетические». Это – о фашистской Италии начала 40-х годов, когда Висконти делал свои первые шаги в кинематографе. Но это – и о коммунистическом Советском Союзе спустя два десятка лет (время, когда книга писалась). Люди моего поколения помнят, что именно тогда, в 60-е, вырос и расцвёл самиздат, а что касается кружков и домашних собраний, то впервые после четверти века едва ли не гробового молчания появились у нас эти ранние формы общественной самодеятельности, из которых впоследствии вышло многое...

Перевернём всего лишь две страницы. Читаем:

«...Фашизм делал всё, чтобы вобрать человека целиком. Можно сказать и иначе: фашизм делал всё, чтобы наполнить человека целиком. Он вытеснял персональные свойства личности, опустошал её, чтобы её наполнить. Даровал идеалы, освобождающие от личной ответственности (ответственность перекладывается на идеал). Даровал сознание собственной значимости, возвышал в собственных глазах (ты един с идеей и государством; ты сопричастен им). Фашизм так или иначе снимал проблему человеческого одиночества, всегда встающую в буржуазном обществе столь остро (в буржуазном обществе, как известно, человек человеку – волк; то ли дело общество социалистическое: там человек человеку – товарищ... волк. – М. К.); он не просто строил людей в ликующие колонны или в отряды чернорубашечников, он давал нравственное удовлетворение, давал вот это самое чувство сопричастности. Фашистская идеология "выполняла" человеческую личность, как при отливке расплавленный чугун, выжигая воск, "выполняет" собой глиняную форму.

Фашизм силён тем, что предлагает идеалы и нравственность».

Это писалось до роммовского «Обыкновенного фашизма», но как бы в полемике с ним, и до «Гибели богов», но как бы в поддержку концепции фашизма, выдвинутой её создателем.

Последний фрагмент – из главы, посвящённой фильму «Рокко и его братья»:

«Асоциальный человек может быть человеком-телом с дикими и бешеными бунтами мышц и гормонов. Это тело может быть убажанным – под приятно острыми струями душа, за столом, уставленным едой и бутылками, на постели рядом с любовницей. (...)

Тело имеет потребности – оно не имеет морали. Симоне берёт чужую рубашку, а потом брошку у своей случайной пожилой любовницы с удивительной аморальной естественностью.

Тело знает себе цену – у Симоне появляется этакая добродушная наглость, знающая свою цель простоватая улыбка. Это товар, который осознал сам себя, свою рыночную стоимость. Он рекламирует и предлагает себя. Тело может затосковать, взвять, взбеситься: Симоне станет тупо мучиться по Наде, истаскается и сойдёт с круга, а потом будет насилие, будет убийство – жалкое и зверское.

Человек, выпавший из социальных связей, может стать зверем, безответственной буйствующей плотью. И может воспарить до каких-то отвлечённых высот духовности. (...) Юноши рода Паронди видятся как бы персонифицированными результатами расщепления в искусственно асоциальной среде: у человека отнимается его достоинство целостного человека, его расщепляют на человека-тело и человека-душу».

В последнем абзаце имя Рокко появляется в изъятой мною при цитировании фразе. Но, не правда ли, и без того ясно, о чём (о ком!) идёт речь, украшенная понятиями «отвлечённые высоты духовности» и «человек-душа», отделённый от «человека-тела»? (Попутно замечу, что *двоюродные* братья в калатозовских «Журавлях»: Марк и Борис – как бы олицетворяют те же полусы «целостного человека», хотя и в несопоставимо большем «разведении». Не знаю, есть ли это результат размышлений, сходных с висконтиевскими. Скорее всего, нет.)

Книга В. Шитовой написана при жизни Мастера, и последней его картиной, попавшей в поле зрения автора, был «Леопард». Увы, об этом творении Висконти мне ещё долго приходилось судить исключительно по последней главе шитовской монографии. Конечно, спасибо ей (и книге, и автору) за это, но, с другой сто-

роны, благодаря сокрушительной убедительности аргументов и чарующему дару этого интерпретатора, с помощью «слов, стоящих там, где нужно» (Н. Буало), воспроизводить *пластику* обсуждаемого произведения *визуального* искусства, мне было невероятно трудно выработать собственный взгляд на «Леопарда», когда много лет спустя я сподобился его посмотреть.

Закончить же хочу разговором о другой, более поздней ленте Висконти – «Смерть в Венеции». Не знаю, писала ли об этом фильме В. Шитова (или автор по имени «И. Соловьёва, В. Шитова»), – во всяком случае, в книге «Четырнадцать сеансов», где творчеству Висконти посвящены три «сеанса» из четырнадцати, главы о «Смерти в Венеции» нет. (Об этом фильме по-русски писали, назову лишь то, что известно мне: Майя Туровская – в книге «Памяти текущего мгновения» 1987 года издания, а также Сергей Юткевич и Леонид Козлов в сборнике «Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания», вышедшем годом раньше.) Тем легче мне будет строить собственный «зámок на песке».

«Смерть в Венеции» – самый простой и самый сложный фильм Висконти.

Простота его – в весьма скрупулёзном (хотя и не без отклонений) следовании литературной первооснове. И даже та, существеннейшая переделка, которой подверг режиссёр структуру одноименного рассказа Томаса Манна – изменение профессии главного героя (у Манна – писатель, у Висконти – композитор), – в известной степени продиктовано Манном же. Последний признавался, что тема «Смерти в Венеции» навеяна судьбой *композитора* Малера, и не случайно же его имя – Густав – дано *писателю* Ашенбаху.

Сложность – в обертонах, ауре, или, как выразились бы в наши дни, энергетическом поле, окружившем основной «костяк». Тут и другие вещи Томаса Манна, прежде всего, его закатный роман «Доктор Фаустус» (отсюда Эсмеральда – «пароход и человек»; человек-проститутка в ретроспективной части ленты). И, по-видимому, «тайна» жизни ещё одного композитора, П. И. Чайковского, тайна его сексуальности и тайна смерти. И, безусловно, собственная художественная вселенная, с лейтмоти-

вами человеческой испорченности («Рокко», «Туманные звёзды Медведицы», «Гибель богов») и опасности, которую несёт «естественная», неодухотворённая красота.

Интересно, что в связи с темой красоты разным интерпретаторам творчества Висконти и, в частности, «Смерти в Венеции» пришли в голову сходные ассоциации: Л. Козлову – слова Мити Карамазова из «Исповеди горячего сердца» («Красота – это страшная и ужасная вещь!» и т. д.), М. Туровской – первая строка стихотворения Блока «Анне Ахматовой» («Красота страшна», – Вам скажут...»). Я добавил бы сюда Пастернака (тем более что и у него, как у Блока, были свои отношения с Венецией), его стихотворение 1921 года «Так начинают. Года в два...», где тоже есть этот мотив – «страшной красоты»:

*Что делать страшной красоте
Присевшей на скамью сирени,
Когда и впрямь не красть детей?
Так возникают подозренья.
Так зреют страхи...*

Интересно и другое: усиленной или ослабленной оказалась у Висконти тема гомосексуального влечения старика к мальчику по сравнению с новеллой Т. Манна? Вопрос не праздный, так как здесь оценки критиков разошлись.

Итальянский рецензент Уго Казираги полагает, что в фильме улыбка Тадзио «выглядит более смутной и вызывающей, чем в книге, поскольку утрачивает свою *невинную* таинственность и как будто приобретает характер сознательной мрачно-эротической игры».

Сергей Юткевич, напротив, утверждает, что Висконти удалось избежать «любых патологических акцентов и создать в результате произведение высокой и чистой поэзии». Не знаю, имел ли в виду автор этих слов, будто подобные акценты наличествовали у Манна.

Что касается меня, то я считаю, что они были в прозе, остались и на экране. Улыбка Тадзио в фильме выглядит, конечно, более соблазнительной, но это потому, что она именно *выглядит*.

Но и создатель вербального образа Тадзио не скрывал некоторой эротичности жизненных проявлений юного красавца и в том числе (и даже в первую очередь) его улыбки. Манн называет её улыбкой Нарцисса, а также придаёт ей эпитеты: «кокетливая, любопытная, немножко вымученная, замороженная и заораживающая». И вот как реагирует на эту не вполне невинную гримасу Тадзио замороженный ею Ашенбах: «Ты не должен так улыбаться! Пойми же, никому нельзя так улыбаться!»

Здесь режиссёр идёт за писателем, ступает ему след в след.

И всё же отличие фильма от прозы разительно! При всём нежелании (как мне кажется) Висконти смещать акценты в экранизируемой вещи, тем более привносить в неё что-то «от себя» (слишком искушён и мудр шестидесятичетырёхлетний Мастер, чтобы вступать в соревнование с классикой), он создал на этот раз произведение абсолютно самобытное, хотя и опирающееся на первоисточник. За счёт чего ему это удалось?

Во-первых, ангел смерти уже коснулся его своим крылом. Для Висконти, впитавшего в себя все сокровища европейской культуры, всю её мощь и красоту – от Ренессанса до декаданса, для Висконти, который, несмотря на свою приверженность материализму и прагматическому марксистскому взгляду на историю, «грудною клеткой» и «тем, что всякой косности косней» (Б. Пастернак), был влюблён в творения человеческого духа, созданные на протяжении этой самой истории, – для Висконти страх смерти был прежде всего и больше всего страхом *отпасть от красоты мира сего*. Красота для него была не одним из ликов жизни – она была самой жизнью. Смерть уничтожает красоту – в этом её предназначение. В атмосфере же отсутствия красоты, как в безвоздушном пространстве, существование становится невозможным. В фильме призрак смертельной эпидемии гонит из Венеции семью Тадзио, и это исчезновение красоты, в сущности, её гибель, «рикошетом» умерщвляет Ашенбаха.

Во-вторых. Актёр, которого Висконти открыл для себя (и, если я не ошибаюсь, для всего мира) во время создания «Гибели богов» – Дирк Богард, – идеально воплотил на экране образ стареющего поклонника красоты, готового ради неё отказаться от всего, чем он был всю свою сознательную жизнь (и чем он, сле-

довательно, не был в глубинах своего подлинного «я»). В своих воспоминаниях о работе над фильмом Богард свидетельствует:

«Никогда, ни при каких условиях мы не обсуждали, как мне надо играть Ашенбаха, вопросы интерпретации и мотивировки просто не затрагивались. Как-то, ещё перед нашим отъездом из Рима, я попросил его (Висконти. – М. К.) уделить мне всего лишь полчаса, чтобы обсудить роль. Неохотно согласившись, он спросил, сколько раз я прочёл книгу. Когда я ответил, что, по крайней мере, раз тридцать, он посоветовал перечитать её ещё тридцать раз, и на этом всё закончилось».

Богард не задаётся (или – из деликатности – не хочет задаваться) вопросом, чем вызвано столь демонстративное нежелание Мастера заняться тем, что как будто входило в его прямые обязанности. По-моему, это объясняется *смущением* Висконти, отождествлявшего себя с Ашенбахом в гораздо большей степени, чем Томас Манн, и не желавшего говорить об этом в открытую. Актёр сам должен был догадаться, и, судя по его игре, он таки догадался.

Мне кажется несомненным, что в период работы над «Смертью в Венеции» Висконти ощущал в себе столь же глубокий внутренний разлад, что его и Богарда экранный персонаж. Красота украдала ребёнка. Страх предстоящего расставания с красотой жизни оказался сильнее натащенных чувств связи с историей и долга перед нею и перед классом, которому он ещё в молодости решил отдать всю свою звонкую силу поэта.

И третье обстоятельство, сделавшее эту ленту вершиной в развитии художественного стиля Висконти (по справедливому замечанию С. Юткевича), – её библейская нагота и одержимость. Библейская, а не в современном вкусе! То, что происходит в картине, одновременно и очень приземлено (сила тяготения действует тут не только в вертикальном, но и в горизонтальном направлении), и очень условно, аллегорично («Сильна как смерть любовь, и стрелы её – стрелы огненные»). Улыбка Тадзио – в одно и то же время и греховна, и целомудренна; в ней есть и ангельское, и сатанинское начала. Страсть Ашенбаха к Тадзио и запретна, и прекрасна. Смерть же его – и ничтожна, и величественна. Такова диалектика природы человека и его бытия.

...Ашенбах умирает. Экран затемняется, и появляется надпись «Конец». Столь привычная, что её и не замечаешь. Но здесь она значит многое. И, хотя после «Смерти в Венеции» Мастер поставил ещё три картины и собирался ставить другие, всё-таки тут была поставлена некая важная для него точка.

Король умер, да здравствует король? Да, конечно, но ведь это уже *другой* король. Король в отсутствие красоты. Как Профессор в фильме «Семейный портрет в интерьере». Как Людвиг в одноименной гигантской фреске.

Где сейчас душа Лукино Висконти, сиятельного герцога кинематографа? Наверное, там же, где души его великих предшественников, учителей, а также товарищей по искусству, ушедших после него. Нам там не быть. Но с нами – его нетленное искусство, не всегда кристально ясное, но всегда стремившееся к ясности. И к красоте.

1995

РЫЦАРЬ СПРАВЕДЛИВОСТИ

(Памяти Стенли Креймера)

Диалог из фильма С. Креймера (1913-2001) «Нюрнбергский процесс (Суд над судьями)» (1961):

– Хотите пари? Не пройдет и пяти лет, как все приговорённые вами к пожизненному заключению будут на свободе.

– Герр Рольфе, в течение нескольких месяцев я восхищался тем, как вы вели дело. Вы блистательный адвокат. Одной из самых сильных ваших сторон является логика. Поэтому у меня нет сомнения, что высказанное вами только что предположение, весьма вероятно, может осуществиться. Это будет логично, если иметь в виду время, в которое мы живём. Но логичное далеко не всегда означает справедливое, и во всём мире нет силы, которая бы смогла сделать это справедливым...

Как ни странно, Креймер был одним из американских и вообще западных киномастеров, чьи фильмы – пусть не все –

охотно приобретались для советского проката. Можно предположить, что идеологическое начальство, от чьего решения это, в конечном счёте, зависело, исходило из отчётливой социальной критичности креймеровских лент, нелицеприятно обсуждающих такие актуальные в ту пору национальные проблемы, как расовая и религиозная нетерпимость, политическая продажность и хищническое отношение к среде нашего обитания. Впрочем, такие фильмы, как «Нюрнбергский процесс», или более ранний – «На последнем берегу» (1959), или более поздний – «Корабль дураков» (1965), касались уже и глобальной проблематики, и недаром, я думаю, «Берег» и «Корабль» советским зрителям не показывали.

Был такой режиссёр дубляжа Георгий (?) Калитиевский, который разъезжал по городам и весям «необъятной родины своей» – не как хозяин, а скорее как коммивояжёр, полуподпольно показывавший (небескорыстно, разумеется) фрагменты зарубежных фильмов, отсутствовавших в отечественном прокате, переводя текст и сопровождая показ своими, не всегда доброкачественными комментариями. (Так, о «Сладкой жизни» Феллини он сказал, что после просмотра этой ленты чувствовал себя испуганным в нечистотах.) В начале 60-х Калитиевский привозил в мой родной Харьков «На последнем берегу» (отрывки, повторяю), и я, конечно, сломя голову побежал смотреть. Фильм оказался очень сильным, особенно финальные кадры безлюдной городской пустыни, ещё вчера населённой людскими толпами. Сегодня город вымер, по его пустым улицам и площадям носится мусор, и среди прочего – обрывок плаката «Есть ещё время, братья!» (на английском, натурально), под сенью которого в своё время некий пастор проповедовал плотское воздержание в надежде на предотвращение конца света. Впоследствии, просмотрев картину целиком, я понял, что расточавшиеся ей в момент выхода похвалы («фильм века») неумеренны. Что, в общем-то, по жанру это скорее мелодрама, чем трагедия, и, наряду с очень сильными сюжетными ходами и тонкими психологическими наблюдениями, в этой работе Креймера немало слащавой риторики и ложного пафоса. И всё же, всё же, всё же... Сама тема – поведение остатков человече-

ства после ядерной катастрофы, в котором (поведении), как всегда, отчаяние и цинизм соседствуют со стойкостью и героизмом. Утверждение завораживающей сложности человеческой психики, толкающей людей на самые непредсказуемые действия. Суровые пугающие ландшафты бесконечных океанских просторов, которые больше не бороздят ни роскошные пассажирские лайнеры, ни оцетинившиеся смертоносными орудиями военные корабли. Всё это, в сочетании с прекрасной игрой Грегори Пека, Энтони Перкинса, Авы Гарднер и Фреда Астора, делает «На последнем берегу» незаурядным экранным произведением.

Но подлинное знакомство с кинематографическим творчеством Стенли Креймера произошло у меня на фильме «Скованные одной цепью (Не склонившие головы)» (1958). Я воспринял его как откровение. Во-первых, потому, что, воспитанный всё-таки на советских образцах «отражения реальности», я никак не предполагал, что американец может (*сам может, и ему позволяют*) быть таким беспощадным в изображении язв национального существования. Во-вторых, благодаря блистательно проведенной и гениально воплощённой идее торжества живой жизни над окостеневшими стереотипами, духовности над вещественностью, благоприобретаемой (точнее, оживающей) расположенности к людям – ко всем людям, независимо от цвета их кожи и музыки, которой они выражают свою душу, – над ксенофобией, впитанной с молоком матери. Игра Сиднея Пуатье (негр Галлен) и Тони Кёртиса (белый Джексон) – высший пилотаж, особенно в сцене апофеоза, когда Галлен убаюкивает Джексона заунывной песней рабов-негров, а тот блаженно улыбается, закрыв глаза; а ведь чуть раньше эта же песня доводила Джексона до белого каления, чуть ли не до жажды убийства...

А потом были: «Пожнёшь бурю» (1960), «Корабль дураков», «Благослови зверей и детей» (1971), «Оклахома как она есть» (1973). И, конечно, «Нюрнбергский процесс». Подробно говорить обо всех этих фильмах я не стану. Отмечу лишь, что «Пожнёшь бурю» был, наряду с «Двенадцатью разгневанными мужчинами» (1957) Сиднея Люмета, одним из первых в мировом кино образцов сплошного «судоговорения» на экране, доказавших закон-

ность и этого оригинального киножанра, если его разрабатывают настоящие мастера. И, как в ленте Люмета по-новому заблистал благородный герой вестернов и мелодрам Генри Фонда, так в «Пожнёшь бурю» снискал первые настоящие профессиональные лавры Спенсер Трэйси, будущий премьер «Нюрнбергского процесса».

«Оклахома» раскрыла мне глаза на то, как и какие люди создавали великую Америку, объяснила «до оснований, до корней, до сердцевины» феномен величия этой уникальной страны. Между прочим, и знаменитый комедийный фильм Креймера, кажется, единственный такой у него, – «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963) – своими средствами демонстрирует ту же уникальность американского образа жизни (при всём его алогизме).

Скажу ещё об антифашистских, антирасистских и антитоталитаристских мотивах в «Нюрнбергском процессе» и «Корабле дураков». В последнем действии происходит в 1933 году, победном для нацистов. В первом – спустя полтора десятилетия, когда главари нацистов казнены и идут так называемые «малые» нюрнбергские процессы. «Корабль дураков» – немецкий, хотя на нём плывут «дети разных народов», в том числе немецкий еврей Юлиус Левенталь. На нюрнбергском процессе немецких юристов судят американские, но среди свидетелей обвинения есть Ирен Гофман, немка, приговорённая к тюремному заключению одним из гитлеровских «народных судов» за дружбу со старым евреем Леманом Фельденштейном (сам он был, конечно, казнён). Креймер выступил против антисемитизма не как еврей (насколько известно, он не питал к евреям особых сантиментов), а просто как порядочный человек. И, конечно, евреи в обоих его фильмах вызывают к себе уважение и сочувствие.

Левенталь в «Корабле дураков» – чуть смешной, милый идеалист. Он с иронией вопрошает: «В Германии почти миллион евреев. Что же фашистам остаётся? Перебить нас всех до единого?» Он – человек старых представлений, и план поголовного уничтожения его соплеменников кажется ему не только невыполнимым технически, но и невероятным с точки зрения элементарной морали. Мы, зрители, знающие, как всё это

произошло на самом деле, не можем не издать горький вздох, слушая эти прекраснотушные речи обречённого. Тем более что глазам нашим предстаёт омерзительное зрелище издевательств (пока ещё не физических), которым подвергают Левенталья его спутники-нацисты.

Что касается Фельденштейна из «Нюрнбергского процесса», то его извлекает из небытия память его благодарной приятельницы, знавшей старика-еврея как самого доброго из людей, которых она когда-либо встречала. Ирен до конца не уступает давлению адвоката Рольфе, «блистательного», согласно аттестации судьи Хейвуда, и, когда Рольфе провокативно спрашивает её, сколько раз она целовала Фельденштейна, Ирен достойно парирует вопросы своего мучителя: «Сколько бы я ни целовала его, это было совсем не в том смысле, который вы пытаетесь этому придать! Он был для меня как отец! Он был для меня более чем отец...»

Но евреи – всё-таки эпизодические (и даже, как Фельденштейн, виртуальные) персонажи фильмов Креймера. Тем не менее, можно сказать, что, подобно русским поэтам Цветаевой и Чичибабину, американец еврейского происхождения Креймер чувствовал: «В сём христианнейшем из миров поэты – жидаы». И: «Кто в наши дни мечтатель и философ, тот иудей!»

Мимо советского человека, будь то еврей или нееврей, не могла пройти, не уязвив его, болезненная тема постыдной уживаемости вменяемого гражданина с террористическим режимом, пластичности индивидуальной совести, позволяющей как бы незаметно, шагком за шагком, приспособливаться к свинцовым мерзостям окружающей действительности.

В «Нюрнбергском процессе» есть один персонаж – доктор Вик, юрист старой (донацистской) школы, бывший до 1935 года рейхсминистром юстиции. Он был также профессором права, у которого в своё время учился Эрнст Яннинг, главный обвиняемый на этом процессе, сменивший Вика на посту рейхсминистра. Доктор Вик полагает, что ничем себя не запятнал, так как, поняв, какие принципы положены в основу нацистского судопроизводства, немедленно устранился от профессиональной деятельности. Выясняется, однако, что и у него рыльце

в пуху. «А себя вы считаете свободным от ответственности?» – спрашивает его Рольфе, после того как доктор Вик дал показания против защищаемого им Яннинга. Получив положительный ответ, Рольфе напоминает Вику о том, что в 1934 году он принимал присягу в лояльности новому режиму. «Присягу принимали все. В принудительном порядке», – беспомощно объясняет Вик, но он уже знает, что больше не сможет держать голову высоко поднятой.

Однако Креймер не был бы Креймером, *рыцарем справедливости*, если бы вину за нацистские преступления поровну разделил на всех, кто был в них замешан. Да, вина Вика налицо, но разве можно её сравнить с виной Яннинга? И потому, когда этот последний искренне раскаивается в совершённом им зле, судья Хейвуд готов проявить сочувствие к его душевным мукам (о своём сочувствии он говорит, оглашая приговор), но простить кающегося грешника не готов.

В лучших своих фильмах Стенли Креймер и снисходит к человеческим слабостям, и одновременно предъявляет человеку высокий счёт. «Быть человеком – это чувствовать свою ответственность», – мог бы он повторить слова другого рыцаря – Экзюпери. Для меня Креймер был одним из самых актуальных, самых ранящих совесть и самых утешительных (в плане поддержания веры в потенциальные возможности человека) художников. И хоть он, как и другой великий еврей-кинематографист – Чарлз Спенсер Чаплин, – не подчёркивал своё еврейское происхождение и не делал тему преследования евреев центральной в своём творчестве, всё же, по моему убеждению, Креймер – из тех наших соплеменников, которыми мы вправе гордиться. Лучшие его кинопроизведения рассчитаны на долгую жизнь.

Так скажем же над его свежей могилой те слова, которые у нас принято произносить в этом скорбном месте: будь благословенна память праведника!

Февраль 2001

ГЕНЕРАЛ И ЕГО ДОЧЬ

(Социальная кинотрагедия Павла Чухрая)

1. НЕДАВНЕЕ ПРОШЛОЕ

Нельзя сказать, чтобы история советской страны не интересовала *советских* кинематографистов. Но они снимали преимущественно *казанную* историю, или, как выразился о первой серии «Ивана Грозного» и постановщике этой картины Сергее Эйзенштейне один из персонажей солженицынского «Ивана Денисовича», «заказ собачий выполняли». Правда, вторая серия того же фильма представляла собой уже нечто совершенно иное, за что её создатель и пострадал.

В постсоветские времена создано несколько достоверных или претендующих на достоверность лент о недавнем прошлом. Среди них (в порядке появления): «Анкор, ещё анкор!» (1993) Петра Тодоровского, «Утомлённые солнцем» (1994) Никиты Михалкова, «Вор» (1997) Павла Чухрая, «Хрусталёв, машину!» (1998) Алексея Германа. Эти фильмы сообщают охватывают период с конца 30-х годов прошлого века до начала 50-х; последствие «Вора», относящееся к российскому настоящему, в расчёт не беру, считая соответствующие эпизоды сугубо спекулятивными.

Несколько слов о том, насколько на самом деле достоверно прошлое в перечисленных лентах. Думается, что в этом смысле (не только в этом, конечно) удачны произведения П. Тодоровского и Н. Михалкова, а вот работы П. Чухрая и А. Германа, с моей точки зрения, скорее *фантастичны*. Что я имею в виду? В «Анкор, ещё анкор!» показаны будни отдалённого военного гарнизона, где есть всё: муштра и пьянство, любовь и блядство, подлость и благородство. Что касается подлости, то её фигурантами оказываются особы и в их числе малорослая уродливая немолодая особа, страдающая от неудовлетворённого либидо и пользующаяся своим положением (не машинистки, а служащей *органов*), чтобы залучить в свою постель юного офицера.

Н. Михалков, живописуя дачную жизнь генерала и его близких, концентрирует своё внимание на тихой, скрытной облаве на него,

организуемой НКВД (дело происходит в конце 30-х). Может быть, конкретика этой облавы, представленная в фильме, излишне усложнена, но что поистине впечатляет, так это обращение конвоиров со своим подопечным (бьют по морде ещё совсем недавнего героя и орденосца), а также то, как они, без малейших колебаний, ликвидируют случайного свидетеля этого мордобоя.

В «Хрусталёв, машину!» не показан сам «паук» (НКВД-НКГБ-МГБ), не считая карикатурной сцены с Берией у смертного одра тирана, зато вся лента идёт под знаком властвующей паучьей сети, в которую кто-то из «простых» персонажей уже попал (опять же генерал, на этот раз медицинский), а другие покорно и в страхе ждут своей очереди. Полагаю, что авторы непомерно сгустили краски; страх страхом (гроссмановский *Госстрах*), но люди как-то жили, и что-то человеческое в них оставалось (вопреки тотальной монструозности, навязанной Германом всем без исключения персонажам, включая малых детей).

На «Воре» не горит шапка госбезопасности, но раннепослевоенное (после войны 1941-1945 годов) время реконструировано как среда, в которой нормальная, честная жизнь обрекает людей на нищету, и единственным выходом остаётся существование вне, как теперь выражаются, правового поля. К сожалению, П. Чухрай искажил тогдашнюю атмосферу внесением в неё некоторых черт, характерных скорее для начала 90-х. Его вор (артист Владимир Машков) обаятелен – так называемым отрицательным обаянием – не в меньшей степени, чем классический Фокс – Александр Белявский из говорухинского сериала, но в той картине ни время, ни место действия и впрямь *изменить нельзя*, а в «Воре» – можно. Это относится и к первой, основной части ленты. В общем, на мой взгляд, «Вор» не заслуживает тех многочисленных восторгов, которые расточались по его адресу.

«Но теперь идёт иная драма», поставленная тем же режиссёром в 2004 году. Это «Водитель для Веры», названным своим перекликающийся с культовым фильмом конца 80-х «Маленькая Вера» (режиссёр Василий Пичул), но содержанием приводящий на ум совсем иные образцы – из области как кино, так и – даже в большей степени – литературы. Я имею в виду фильм «Чистое небо» (1961) Григория Чухрая (отца постановщика «Водителя

для Веры»), повесть «Прощай, Гульсары!» (1966) Чингиза Айтматова («полуэкранизация» повести – «Бег иноходца», – осуществлённая Сергеем Урусевским в качестве режиссёра-постановщика, сама по себе великолепная, оставила в стороне социальный аспект первоисточника), роман «Генерал и его армия» (1994) Георгия Владимова. Это что касается социального наполнения ленты П. Чухрая. А её второй сюжет, романтический, воскрешает в памяти великую и трагическую историю любви Вероники и Бориса в картине «Летят журавли» (1957) Михаила Калатозова. (Да не покажется кому-то такое сближение странным и даже кощунственным.)

Но обо всём по порядку.

Прежде всего, скажу о внутренней полемике сына с отцом. «Чистое небо» создано Г. Чухраем в оттепельное время, порождённое XX съездом КПСС, прозвучавшей на нём критикой Сталина, хотя и половинчатой, и полусекретной. Впрочем, к началу 60-х специальный доклад Хрущёва на XX съезде стал уже секретом Полишинеля, а в самый год выхода фильма на экраны страны тело кровавого диктатора было вынесено из Мавзолея (по решению XXII съезда компартии). Я не знаю, кто и по чьему велению придумал «чистонебесное» обрамление картины, в котором полностью реабилитированный лётчик Астахов (артист Евгений Урбанский) вновь допущен к штурвалу самолёта, а его верная и преданная жена (артистка Нина Дробышева) затуманенным от горьких воспоминаний взором где-то в чистом поле (слава Богу, возле Москвы, а не Магадана) прислушивается к гулу реактивных истребителей, один из которых ведёт её муж. У «Водителя для Веры» такого светлого финала нет, и он невозможен. «Я вернусь! Я вернусь!» – таковы последние слова Виктора, только что пережившего насильственную смерть жены и с риском для жизни спасшего её (но не их совместного!) ребёнка. Вернётся ли он на самом деле – это большой вопрос. Чтобы вернуться, ему надо сперва хорошо затаиться от вездесущих «комитетчиков», для которых он, Виктор, представляет нешуточную угрозу, как свидетель – притом не случайный (как в «Утомлённых солнцем»), а лично заинтересованный – расправы с Верой и её отцом.

Обращаю внимание на то обстоятельство, что «Чистое небо», в основном, трактует события войны и заката сталинской тирании, когда всеильные *органы* неприкрыто – иногда демонстративно! – ломали человеческие судьбы (об этом же и «Хрусталёв, машину!»), но в жанре гойевских каприços, с их карикатурными преувеличениями; но то живопись, искусство пространственное, а чуть ли не три часа экранного времени наблюдать эти ужасы – никаких сил не хватает). Хрущёвское же время у Чухрая-старшего – это чистое небо (и, конечно же, земля). Время действия «Водителя для Веры» точно обозначено: лето 1962 года. Тем самым сделан намёк на то, что зверская власть охраны на самом деле никуда не канула и при Хрущёве (так сказать, «царе-освободителе»), а оттепельное раскрепощение страны и народа, вот это самое чистое небо, было лишь кратковременным эпизодом. Светлый финал ленты 1961 года опровергается тем мрачным и смрадным, что происходило на крымской даче генерала Серова (артист Богдан Ступка) летом, повторяю, года 1962-го.

(В скобках замечу, что в 1961 году произошла смена высшего руководства КГБ: Шелепин ушёл в ЦК партии, а его место занял Семичастный – тот самый, который в 1958-м, будучи главой все-союзного комсомола, памятно обхамил Бориса Пастернака. Но эта смена декораций не затронула существа той организации, чьи «милые проделки» так убедительно показаны в «Утомлённых солнцем» и «Водителе для Веры».)

Суть происшедшего в ленте П. Чухрая такова. Пять лет назад затонуло военное судно с ядерными боезарядами на борту. Само собой разумеется, событие сие, как и все подобного рода происшествия, было замолчано. Однако пронырливые американцы прознали об этой истории, и тогдашний президент США (а им в 1961 году стал Джон Кеннеди) начал давить на Хрущёва, дабы тот принял какие-то меры для предотвращения радиоактивного заражения мировой акватории. Но у нас же было как? За неприятные ощущения лидера страны должен кто-то ответить. Это куда важнее, а главное – проще, чем заняться ликвидацией последствий аварии. Легко понять (да об этом в фильме прямым текстом говорит генерал генералу), что КГБ получил указание найти «крайнего». А в этой организации неукоснительно действовали два принципа: указания

партии (вы не забыли, что во времена Ленина он и партия были близнецы-братья; то же и в годы правления всех его преемников) выполнить точно и в срок; кто ищет, тот всегда найдёт.

В 1957 году наш генерал, тогда ещё в звании полковника, чем-то там командовал, что имело отношение к гибели затонувшего судна (то ли самими военными учениями, то ли береговой охраной). Но, поскольку злополучное мероприятие было по обыкновению строго секретным, в его проведении «по протоколу» должны были участвовать и чины из КГБ. Они и участвовали. Но это – на деле. И, если бы на бумаге не оставалось никаких следов их участия, всё было бы шито-крыто. Пострадал бы один генерал Серов, да и то безо всякого криминала: его бы тихо отправили в отставку, дали генеральскую пенсию, и жил бы он да поживал и умер бы в собственной постели.

Но закавыка состояла в том, что без письменного согласования с КГБ такие вещи не делались. Значит, надо было либо найти и уничтожить соответствующий документ, либо достоверно убедиться в его несуществовании. Есть этот изобличающий документ или нет – знает только наш генерал. Чтобы выяснить ситуацию, кагэбэшники подбираются к нему с двух сторон: легальной и нелегальной. Генерала допрашивает следователь КГБ и получает вроде бы успокоительную информацию: бывший полковник Серов получил в своё время лишь *устное* согласование тогдашнего комитетчика, а устное «к делу не пришьёшь».

Но генерал наврал следователю. Как позднее, в Москве, куда (в Минобороны) был вызван по этому же делу, признался сам в конфиденциальном разговоре со своим коллегой (и, видимо, старым сослуживцем). Изумлённый коллега спросил: «Почему же ты раньше отрицал наличие бумаги с подписью представителя ГБ?» – «Чтобы не ссориться с этой организацией», – был ответ. Наивный генерал Серов! Отдал бы этим кровососам злополучный «вещдок» – история покатила бы по совсем иным рельсам (см. выше). Честный генерал! Что с того, что лежит бумага в сейфе, никому не докучает, да и хранится она исключительно для истории, а не как спасительная (для генерала) улика.

Так или иначе, но генеральский адъютант (артист Андрей Панин) имеет поручение во что бы то ни стало залезть в личный

сейф своего шефа – проверить, нет ли там компрометирующего ГБ документа, и, если есть, изъять его. Выполнить поручение собственными руками адъютанту не так-то просто, и он вовлекает в авантюру с сейфом Виктора (это и есть «водитель для Веры», дочери генерала). В этом месте сюжет начинает явно переключаться с «Генералом и его армией» Г. Владимова, только там водитель оказывается крепче Виктора и сотрудничать с особистами отказывается. Виктор должен похитить у генерала ключ от сейфа, находящийся в связке, с которой тот даже ночью не расстаётся.

Впрочем, дальше принимается решение (самим адъютантом или кем-то выше?) действовать примитивно и грубо: генерала умертвить, сейф вместе со всей дачей поджечь. Ну, а всех домочадцев (родных и прислугу) удалить с дачи до начала операции. С этой целью Виктор отсылается в Москву, на учёбу. Веру с ребёнком он, видимо, забирает с собой (то ли она его просто провожает, а за время проводов всё и произойдёт; потом попробуй отыскать концы: ведь не дилетанты, а профессионалы высшей квалификации проведут операцию), прислуга отослана по домам.

Всё идёт по плану, но Вера по дороге спохватывается, что забыла дома какие-то дорогие ей фотографии, и Виктор, который, по обыкновению, ведёт генеральский ЗИМ, разворачивает его на сто восемьдесят градусов. А на даче операция в разгаре: на генерала навалились человек пять амбалов из ГБ и душат его. Вера бросается на помощь и получает пулю в лоб. Виктор прячется, убегает, садится в машину и срывается с места. Ему вдогонку стреляют, затем отряжают за ним погоню. Он бросает машину, сперва забывает о несчастной сироте, затем под её жалобные крики возвращается, хватая трогательный свёрток (не забудем, что это не его, а чужая дочь) и пытается спрятаться в одной из береговых (это крутой и скалистый берег Чёрного моря) расщелин. Его ищут с фонарями (время – ночь), девочка кричит, он её «лялькает» – безуспешно. В итоге его обнаруживает адъютант, и он, разумеется, должен пристрелить опасного свидетеля, но... То ли ребёнка пожалел, то ли к Виктору проникся симпатией: ведь не своё – чужое дитя спасает. Адъютант уходит, чертыхаясь: «Вот чёртова жизнь!..»

А Виктор с девочкой добирается до дома бывшей своей зазнобы – генеральской горничной Лиды, уволенной генералом до всех этих событий из-за её быстро им угаданного соперничества с Верой. Лида берёт девочку, хотя уж ей-то она ни с какого боку не родня, а Виктор убегает в неизвестность с теми самыми словами: «Я вернусь!» – дважды повторенными.

О женщинах этого фильма речь впереди, а пока закончу с мужчинами. Итак, генерал успешно отправлен в небытие. У его убийц есть надежда, что и Виктор окажется там, ибо адъютант, конечно же, не признаётся, что обнаружил Виктора и оставил его в живых. Ведь они же прочесали весь берег в районе его, Виктора, «высадки» из машины, время от времени нарушая ночную тишину автоматными очередями. Каково будущее Виктора, Бог весть. П. Чухрай (а он и автор сценария «Водителя для Веры») не даёт нам «зацепок», чтобы можно было строить какие-то прогнозы на этот счёт. Скорее всего, дело останется неразгаданным... до самого 2004-го, года выхода фильма на экран.

На что здесь хочется обратить внимание? Во-первых, как никогда прежде в отечественном (для автора и участников картины) кино, разоблачена *бандитская* сущность госбезопасности. Бандитская в точном смысле этого слова, так как данную структуру и её работников не сдерживают никакие моральные нормы. Это бесчувственные злодеи, стреляющие туда, куда прикажут: свой ли, чужой – им без разницы; совершенно по Маяковскому: «Нам, мол, с вами думать неча, если думают вожди».

Во-вторых, *своих*, то есть граждан «внутреннего государства», каковым ощущает себя КГБ, оно (он) не выдаёт – не из признательности к чьим-то личным заслугам, а чтобы не пошатнулся статус самого этого «государства». Тогда как министерство обороны своих – пусть тысячу раз заслуженных – функционеров защитить неспособно, да и не помышляет об этом.

И в-третьих, есть всё же правда на земле. Человеческие чувства – вот то непреодолимое препятствие, с которым приходится сталкиваться бездушным исполнителям чужой воли. Виктор, простой, вполне советский парень, к тому же сержант Советской армии, понюхавший её муштры и дедовщины, оказывается *настоящим человеком*, тем, кто совершает свой благородный и

подлинно героический поступок, а значит, есть место надежде и в этом «тёмном царстве» подлости и насилия, коему куда как уступает тёмное царство драм и комедий А. Н. Островского.

2. ЛЮБОВНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК

Его «углы»: Вера (артистка Алёна Бабенко), Виктор (Игорь Петренко) и Лида (Екатерина Юдина). Треугольник выстроился самым естественным образом (хотя и не без трудностей и осложнений).

Генерал, узнав о беременности дочери, но не узнав, кто отец будущего ребёнка, решил, что последний должен быть сохранён, но что ему надо найти отца-заместителя. Эту роль он предназначил симпатяге Виктору, который потому и получил кличку «водителя для Веры» (подошла бы и другая, созвучная: *«родитель для Веры»*).

Вера, напротив, решила избавиться от ребёнка, приказав *своему* водителю взять её к гинекологу. Однако бдительный отец «засёк» это её намерение и загубил его на корню. Он, втайне от Веры, велел Виктору взять дочь куда угодно, только не на аборт. Виктор, как это и полагается в армии, выполнил последний по времени приказ, за что заработал от своей хозяйки очередную выволочку. Очередную, потому что она не воспринимает Виктора как ровню, подчёркнуто смотрит сквозь него и высокомерно называет обслугой.

Эта привлекательная девушка очень несчастна. Объективно: она росла без матери, которую рано потеряла, в детстве вывихнула бедро, вследствие чего обречена на пожизненную хромоту; а теперь ещё и обманута каким-то хлыщом в погонах. И субъективно – в силу своего нетерпимого характера и взрывного, холерического темперамента.

Тем не менее, лёд в отношении Веры к Виктору постепенно тает. Она всё понимает: то, что отец ей его «подсунул», но и то, что Виктор – славный, неспорченный и, кажется, надёжный парень, хотя он и клюнул на отцова червячка (приятная перспектива стать зятем генерала, со всеми вытекающими последствиями;

он ведь пока не в курсе интриг, плетомых вокруг персоны предполагаемого тестя). Вера влюбляется в Виктора, и дело медленно, но верно движется к венцу. Разумеется, с одобрения генерала.

Но имеется препятствие в лице Лиды, здоровой, уравновешенной и сексуально раскрепощённой. Она соблазняет Виктора, и тот... ну, здесь всё понятно. Генерал и его дочь подозревают незадачливого любовника, Вера устраивает ему сцену ревности, он, конечно, всё отрицает и под давлением невесты идёт на ложную клятву. Генерал же действует более целесообразно: он просто изгоняет «разлучницу» из штата своей обслуги. Она исчезает, но не навсегда. Дважды она появится в эпизодах: первый раз это случайная встреча с Виктором, которого она, несмотря ни на что, любит; о втором я уже говорил.

Как видим, это треугольник хотя и не равнобедренный (у Веры же повреждено как раз бедро), но равно-благородный: и со стороны («сторон») обеих девушек, и – в конечном счёте – со стороны Виктора.

Что роднит фильмы П. Чухрая и М. Калатозова? Задача последнего была и проще, и сложнее. Проще потому, что трагедия на материале Отечественной войны смотрелась (не совначальством, разумеется!) чем-то вполне адекватным материалу. Сложнее потому, что упомянутое начальство жанр трагедии на дух не переносило, предпочитая мелодраму и комедию положений. А тут (в «Журавлях») ещё и так неоднозначна, а следовательно, «идеологически размыта» роль главной героини, изменившей – пусть и под давлением экстремальных обстоятельств – своему жениху, да ещё с кем – с тыловой крысой, уклоняющейся от призыва в действующую армию.

В «Водителе для Веры» происходит нечто сходное, быть может, несопоставимое по масштабам с войной, ломавшей судьбы миллионов, «зато» более ужасное по жестокой, бесчеловечной своей сути. Там (в «Журавлях») любовь раздавливала неумолимая стихия, а подлец Марк был лишь её, стихии, орудием. Здесь (в «Водителе») любовь расплющивается под сапогами эсэсовцев из КГБ, но, так или иначе, хрупкая материя любви не выдерживает столкновения с бесчеловечной (приходится вновь и вновь повторять это слово) действительностью.

Таким образом, по моему крайнему убеждению, жанр «Водителя для Веры» – социальная трагедия, а не «остросюжетная драма», как привычно определяют недалёкие рекламщики.

Остаётся сказать несколько слов об игре исполнителей. Богдан Ступка – сильный украинский актёр, не нуждающийся в рекомендациях. Его работа профессиональна, облик «человека из железа» (был такой польский фильм, поставленный великим А. Вайдой) скульптурен; словом, генерал – на высоте.

Игорь Петренко в роли Виктора по-мужски привлекателен, в меру простоват, в меру «голубоват» (в прежнем, а не нынешнем – brutальном – смысле этого понятия). Но если он и не вполне художественно убедителен, то, думается, это недоработка скорей сценариста, нежели исполнителя.

Совершенно замечательна Алёна Бабенко. Правда, и роль у неё на зависть завершённая и совершенна. Алёна – открытие Павла Чухрая, такое же впечатляющее, как Изольда Извицкая («Сорок первый») и Нина Дробышева («Чистое небо») у Чухрая – старшего. И так же, как дебютантки Г. Чухрая (увы, И. Извицкая рано ушла из жизни, сыграв очень мало ролей и ни одной вровень с ролью Марютки) и – даже, даже! – Татьяна Самойлова-Вероника (опять же, все прочие роли Татьяны Евгеньевны, за исключением роли Анны Карениной, не идут ни в какое сравнение с этой), А. Бабенко-Вера запомнится благодарным зрителям и, надеюсь, будет замечена и востребована мастерами российского кинематографа.

Но главный приз, разумеется, по праву следует вручить Павлу Чухраю, которого «Водитель для Веры» ставит в первый ряд российских киномастеров. Григорий Чухрай, доживи он до этой ленты, мог бы гордиться своим сыном.

Для контактов:
02-535 56 20
0547 535 562