

МАРИЭТТА ЧУДАКОВА

НОВЫЕ

РАБОТЫ

2003—2006

Мариэтта Чудакова
Новые работы 2003—2006

«WebKniga»

Чудакова М. О.

Новые работы 2003—2006 / М. О. Чудакова — «WebKniga»,

Историк литературы советского времени Мариэтта Чудакова предлагает вниманию читателей статьи последних трех лет. Любители отечественной словесности встретят в книге яркие имена (Бабель, Олеша, Шолохов, Пастернак, Солженицын, Окуджава) и неожиданные сопоставления – М. Булгаков и Н. Островский, «Тимур и его команда» и «Капитанская дочка», Воланд и Старик Хоттабыч. Впервые публикуются обширные, основанные на большом материале исследовательские работы о поэтике Михаила Булгакова и о публичном языке советской эпохи.

© Чудакова М. О.

© WebKniga

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
I	7
РАЗВЕДЕННЫЙ ПОЖИЖЕ	7
1	7
2	10
3	12
4	17
СУБЛИМАЦИЯ СЕКСА КАК ДВИГАТЕЛЬ СЮЖЕТА В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 20-х И В 30-е ГОДЫ	24
1	24
2	27
3	32
ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛИРИКИ: БУЛАТ ОКУДЖАВА	36
Конец ознакомительного фрагмента.	47

М. Чудакова

Новые работы: 2003-2006

Памяти Александра Чудакова

*Ремесло наши души свело,
заклеймило звездой голубою.
Я любила значение свое
лишь в связи и в соседстве с тобою.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этой книге – работы последних трех лет, главным образом историко-литературные (конечно, не все из написанных), поэтому не включена, скажем, большая статья «В защиту двойных стандартов» (НЛЮ. № 74. 2005), как и многочисленные, к сожалению, статьи, относящиеся к публицистике, на которую трачу время исключительно из чувства долга.

Но последний раздел состоит из двух статей скорее уж исторического – или историко-мемуарного – характера. Они – о том фоне, на котором происходят литературные события, как работа «Язык распавшейся цивилизации» – о речевом контексте литературы советского прошлого.

Основной материал сборника – литература закончившейся цивилизации – советской. Статьи так или иначе связаны с работой автора над историей литературы этого времени: описанием литературного процесса, протекавшего до конца 1980-х годов в условиях, радикально отличных как от отечественной ситуации 1900-1910-х годов, так и от условий жизни зарубежной русской литературы 20-80-х. Статьи писались для разных сборников, разных читателей, и порою необходимо оказывалось повторить кое-что уже сказанное в другом месте. Не все такие повторения удалось убрать; надеюсь на снисхождение читателя.

Мы выделяем в истории русской отечественной литературы советского времени два цикла – 1-й начался после Октября 1917 года и декрета о печати, резко изменившего условия жизни и бытования словесности, и завершился в начале 40-х, когда внутри самой литературы возникло сильное тяготение к восстановлению нормальных условий развития – объединению трех разделившихся начиная с середины 20-х и совершенно обособившихся к середине 30-х ее ветвей: отечественная печатная, отечественная рукописная и зарубежная русская литература.

По нашему счету (об этом в предшествующих работах) было три попытки слияния. Первая – в начале 40-х годов – не удалась: роман «Мастер и Маргарита» остался в рукописи, как и половина повести Зощенко «Перед восходом солнца». Вторая попытка была сделана в 1945-46 годах усилиями нескольких литераторов на инерции победы в войне – и пресечена докладом Жданова. Литература застыла на семилетие – единственное за советские годы время остановки литературной эволюции в печатном литературном процессе. Работа же над рукописями шла бурно – в том числе над двумя значительными романами (Б. Пастернака и В. Гроссмана), так и не выбившимися в эти годы на поверхность отечественной печати. Третья, удачная попытка совпала с «оттепелью» и привела к расцвету Самиздата и к печатанию в 1962 году «Одного дня Ивана Денисовича». Оно обозначило соединение трех разъединенных ветвей. Но открывшаяся возможность осталась нереализованной в силу фундаментальных факторов, действовавших с 1917–1918 годов. Самиздат дополнился Тамиздатом, и начался новый, 2-й цикл, продолвшийся до конца советского времени. Роман «Доктор Живаго» встанет на рубеже двух циклов, роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба» будет полностью принадлежать циклу новому

– его автор, человек другого поколения, чем Пастернак, уже не решает главный вопрос 1-го цикла и людей «первого» (рождения 1890–1899 гг.) поколения – «что произошло?» Он силится постигнуть – «что есть», в какой стране он живет.

Это наше представление о литературном процессе советского времени положено в основу статей, представленных в сборнике.

Александр Павлович Чудаков, однокурсник на филфаке МГУ, ставший в студенческие же годы моим мужем, всю жизнь оставался для меня научным руководителем. Широта его научного кругозора значительно превосходила мой, его советы и поощрения были для меня бесценны.

Когда-то «Новый мир» напечатал стихотворение Б. Ахмадулиной «Ремесло»; я прочитала ему первую строфу и сказала, что это – про меня. Он был тронут. Этими строками я и предворяю сборник, посвященный его памяти.

I

РАЗВЕДЕННЫЙ ПОЖИЖЕ Бабель в русской литературе советского времени

*Дежурные в глазок бросают шуточки,
кричат зэка тоскливо за окном:
«Отдай, Степан, супругу на минуточку,
на всех ее пожизне разведем».*

Юз Алешковский, «Личное свидание» (1963)

1

Некий парадокс видится в том, что в первые советские годы литература сделала крупный шаг от тенденциозности – к словесности как таковой, от второй половины XIX века с ее грандиозными идеологическими романами, во-первых, и от символистской прозы (от которой требовал уйти Мандельштам), во-вторых, – к допсихологической пушкинской прозе, с ее ненагруженностью идеологией, с острой фабулой, динамичностью повествования, краткостью фразы, исчислимостью и минимализмом деталей.

На самом деле парадокса нет. Мощная инерция литературной эволюции еще не была погашена социальным давлением. А вектор литературной эволюции с 1900-1910-х годов указывал в сторону *от* психологизма, философичности, идеологизации – атрибутов большой формы XIX века. Что именно делать с этим багажом, который хотели отпихнуть в ушедший век, было уже в какой-то степени известно: его избитость понял и даже показал своим опытом Чехов.

Стремление оттолкнуться от ближайшей традиции – символистского романа – повело ко второй (после чеховской революции) победе малой формы (рассказ Зощенко, затем Бабеля). Но литераторы 1920-х годов не стояли лицом к лицу с символистским романом как непосредственным предшественником. Между ними был Бунин, проделавший особенно большую работу за последнее досоветское десятилетие. Он-то, собственно, и повернул первым в сторону Пушкина, попав в мейнстрим литературной эволюции и многократно усилив ее инерцию.

«Эстетическая ценность художественного произведения и смысловая не одно и то же, – напишет в 1931 году П. Бицилли. – <...> И Толстой, и Достоевский больше и ценнее Пушкина. Но после Пушкина и Гоголя не было в русской литературе писателя совершеннее Бунина. <...> Так цикл развития русской литературы, начинающийся *для нас* с Пушкина <...>, замыкается Буниным».¹

Впоследствии участие Бабеля в литературном процессе советского времени так сложно переплелось с бунинским влиянием, что вынуждает остановиться на феномене Бунина.

В начале века перед русской прозой встали несколько задач.

¹ Бицилли П. М. Бунин и его место в русской литературе (1931) // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования. Статьи. Рецензии. М., 2000. С. 421–423. Курсив автора.

Во-первых, остро актуальной стала *смена героя*— застрявшего в литературе на семьдесят с лишним лет *лишнего человека*. С внутренним литературным давлением соединилось давление новых социальных явлений: «народ», активно и выразительно проявивший себя в событиях 1905–1906 годов, особенно в деревне (разгромы усадеб и зверские убийства их обитателей), безмолвно, но настоятельно требовал от писателя разгадки своей *тайны*, просясь в литературные герои.

Второй, столь же актуальной стала сугубо *речевая* задача. Литературная письменная речь требовала обновления. За границей книжного листа бурлила живая, полная энергии устная простонародная речь, выдвинувшаяся как проблема вслед за актуализацией *загадки народа*.

В-третьих, наконец, необходимы были *новые средства изобразительности* взамен или в дополнение к отработанным.

Когда много лет спустя, в 1928 году, Г. Адамович предлагал русской прозе искать новые пути, обратившись к опыту французов, которые «в среднем» пишут «лучше нас», и, в частности, понять вслед за ними, «что нельзя без конца ставить ставку на внешнюю изобразительность и что здесь уже в конце прошлого столетия был достигнут некоторый „максимум“»² — он, по-видимому, просто забыл, что до этого «максимума» русские дошли много позже французов.

В 1910-е годы его быстро достиг один Бунин, поразивший русского читателя необычным для отечественной литературы вниманием к *цвету*³ — сначала в поэзии, потом в прозе.

К. Чуковский в статье 1915 года восклицал: «Знали ли мы до него, что белые лошади под луной — зеленые, а глаза у них — фиолетовые, <...> а чернозем — синий <...>?» Глаголы у Бунина «выражают не действия вещей, а их колеры» — *алеть, синеть, розоветь*.⁴ (Запомним эти наблюдения — они пригодятся нам в связи с Бабелем.) Любую вещь, какая «попалась ему под перо», Бунин вспоминает «так живо <...> со всеми ее мельчайшими свойствами, красками, запахами, что кажется, будто она *сию минуту* у него перед глазами и он пишет ее прямо с натуры».

Но помимо «изошреннейшего зрения» у Бунина обнаружился, по наблюдениям критика, особенно в последнее время, «изумительно чуткий слух»: краски отступают — «художническое внимание <...> сосредоточивается на речи изображаемых им крестьян и мещан».

Дело, конечно, не в слухе самом по себе и не в памяти на устную речь, а в попытках преобразования нарратива, — в него вводятся устные реплики («причуды этой речи, ее оттенки, изгибы и вывихи») таким именно способом, который приковывает к ним внимание, заставляет запоминать. Чуковский совершенно точно назвал здесь всего двух «старших мастеров народной речи»⁵ — Николая Успенского и В. Слепцова — в первую очередь с его «Питомкой». Заметим — названы не Тургенев и не Толстой! Не у них, а именно у двоих из «шестидесятников» (добавим — если изъять из рассуждения Гоголя с его особым местом в русской литературе) объявилось новое качество. Сформулируем его так: реплики героев стали *запоминающимися цитатами* — как строки из «Горе от ума» (каждый, кто читал «Обоз» Н. Успенского, не мог не запомнить и не приводить к случаю: «К примеру, ты будешь двугривенный, а я — четвертак: так слободней соображать»).

² Адамович Г. О французской «inquietude» и о русской «тревоге» (1928) // Адамович Г. Литературные заметки. Кн. 1. СПб., 2002. С. 112.

³ Русская литература не имела особенного вкуса к изображению цвета — вплоть до Чехова. Л. Пантелеев не без основания пишет: «Чехов — писатель черно-белый. Особенно бросается это в глаза после чтения бунинской прозы, прозы цветастой, живописной, где на одной странице столько красок, цветов, оттенков». У Чехова не краски, а «подцветка», например в «Черном монахе»: «Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту» (Пантелеев Л. Из старых записных книжек [1946–1947] // Пантелеев Л. Приоткрытая дверь... Л., 1980. С. 523).

⁴ Чуковский К. Ранний Бунин [1915 г.] // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 83–84.

⁵ Там же. С. 99. Курсив автора.

Бунин только подошел к этой новации в русской прозе. Одним из главных признаков его манеры осталось все-таки предельное использование возможностей русской письменной речи, столь отличной от устной.

Другой признак – предельная же степень усилия передать зрительный облик предметного мира, в некоем подспудном соревновании с живописцами. Эта, третья из очерченных нами задач решена Буниным в полном объеме. Он сделал шаг от Чехова – в ту сторону, по которой двинется потом Бабель.

Шагнем же назад, к Чехову, а затем забежим вперед – чтобы показать последующее.

Вдумчивый, обладавший тонким вкусом, но скованный инерцией советской эстетики критик, приводя фразу из «Мужиков» Чехова: «Ольга, вся в свету, задыхаясь, глядя с ужасом на красных овец и на розовых голубей, летавших в дыму, бегала то вниз, то вверх» – рассуждал:

«Да, очень живописны и необычайны красные овцы и розовые голуби в дыму, если думать только о цвете, но это картина несчастья, и это первое, главное, о чем забывать никому не позволено».

Цвет не живет отдельно – он «делит судьбу явлений, обладающих им».⁶

Бабель убирает того, кто видит, и его ужас, – и остаются красные овцы и розовые голуби, увиденные неизвестно кем среди несчастья.

Или описание заката у Чехова и Бабеля:

«Иногда бывает, что облака в беспорядке толпятся на горизонте и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета <...>. Зарево охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома, отсвечивает в реке и в лужах, дрожит на деревьях; далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток... И подпасок, и гуляющие господа – все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота».⁷

Это и многие другие чеховские и бунинские описания *втянуты* в бабелевские:

«И мы двигались навстречу закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей. Тишина розовела» («Путь в Броды»).

После первой фразы – как будто идет проигрыш без слов, который можно было бы вербализовать таким примерно образом: «Теперь вспомните все, что вы знаете о закате и что вы помните из его описаний. Так вот, его кипящие реки...».

Вернемся к Бунину. Г. Адамович писал в 1928 году, что

«поздние его вещи, после „Господина из Сан-Франциско“, – исключительно четкие, безошибочно выразительные по внешности и все-таки куда-то дальше рвущиеся, как бы *изнывающие под тяжестью собственного совершенства*...».⁸

Выделенные нами слова подтверждают: проза Бунина, в разных отношениях достигшая *предела*, стала пиком расцвета определенной манеры и, естественно, первой точкой ее упадка.⁹

⁶ Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969. С. 79.

⁷ Чехов А. Красавицы (1883) // Чехов А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. М., 1947. С. 133.

⁸ Адамович Г. Указ. соч. С. 113. Курсив наш.

⁹ Подробно это описано в давней нашей работе «Мастерство Юрия Олеши» (М., 1972).

Бунин коснулся и *разгадки народа* – в тех рассказах нового толка, на которые обратил восторженное внимание критик-современник:

«Ночной разговор» «сильно взбудоражил читателей», едко высмеивая «иллюзии народников об идиллическом, благодушном народе <...> народолюбец-барчук вдруг обнаруживает, что те „мужики“, о сближении с которыми он так пылко мечтал, чуть ли не поголовно убийцы, „живорезы“, злодеи – закоренелые, но с виду добродушные».¹⁰

Один из персонажей «Деревни» пересказывает рассказ другого:

«"... Там этих проституток – видимо-невидимо. И голодные, шкуры, преголодные! <...> дашь ей полхунта хлеба за всю работу, а она и сожрет его весь под тобой... То-то смеху было!" Заметь! – строго крикнул Кузьма, останавливаясь. – „То-то смеху было!“».¹¹

Здесь уже мерещатся герои «Конармии».

Словом, Бунин полностью взрыхлил почву, подготовил материал для Бабеля – чтобы тот спустя десятилетие стянул все это железными обручами своей короткой новеллы.

2

В начале 1920-х годов дореволюционная русская литература стала *непереводимой* на язык нового массового читателя, а сегодняшние «Ивановы и Петровы» (Б. Эйхенбаум) еще не могли стать материалом для литературы, так как провоцировали описание в старом духе: не удастся создать *подлинник, оригинал* новой русской литературы (одно из объяснений тогдашнего засилья переводов).

В 1922 году в статье «Литературная Москва: Рождение фабулы» Мандельштам стремится предложить, выражаясь по-сегодняшнему, *проект* текущей прозы – оторвать ее от русской беллетристической традиции, выродившейся, на его взгляд, к началу XX века в психологическую и бытописательную прозу «Андреева, Горького, Шмелева, Сергеева-Ценского, Замятина». Это о ней напишет в 1924 году Шкловский в первой статье о Бабеле, вспоминая его дореволюционный дебют в горьковской «Летописи»:

«Журнал был полон рыхлой и слоистой, даже на старое сено непохожей беллетристикой. В нем писали люди, которые отличались друг от друга только фамилиями».¹²

Что это за традиция? Это традиция романа второй половины XIX века и прозы символистов. Конечно, ни Толстой, ни Достоевский не создали стандарта – стандартизован был в первую очередь тургеневский роман.

Мандельштамом провозглашены:

- 1) отказ от бытописи;
- 2) отказ от психологизма (знаменитое сравнение, объединяющее их, как каторжника с прикованной к нему тачкой);
- 3) акмеистическая жизнелюбивая обращенность *вовне* – в противоположность и психологизму, и, как ни странно, – *бытописи*, поскольку ее традиционные формы навевали не жиз-

¹⁰ Чуковский К. Указ. соч. С. 95.

¹¹ Бунин И. Деревня (1910) // Бунин И. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 3. М., 1965. С. 39–40. Но и у Чехова 1890-х годов, в рассказах «Бабы», «Убийство» и др. уже упоминавшийся советский критик «по жестокой причудливости этических красок» полагал возможным «видеть предпосылку для будущих рассказов Бабеля из старого быта, с тем различием, что Чехов причудливостью не играет, а Бабель к такой игре тяготеет...» (Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 71).

¹² Шкловский В. Бабель: Критический романс. Цит. по: Шкловский В. Гамбургский счет. [Л.] 1928. С. 77.

нелюбие, а скуку (ср. отзыв М. Булгакова 1922 года о традиции, сложившейся к началу XX века). Восприятие внешнего мира как яркого, залитого солнцем, а не сумрачного и хмурого «петербургского» мира Достоевского и символистов;

4) любая *динамика*, экспрессия – от фабульной остроты (которую в плохо переведенном Брет-Гарте Мандельштам предпочтет *психологии* всех литераторов 1900-х и 1910-х, от Л. Андреева и Горького до Замятина) до интенсивной, выделенной детали. Все эти требования, заметим, Мандельштам разделяет с формалистами.¹³

Предпочтение плохого перевода означало предпочтение фабулы и детали – красота *повествовательной* техники: и отлившемся в готовые формы повествователю русского романа «в третьем лице» (тургеневский стандарт), и охотно разрабатывавшемся в начале 1920-х *сказу*.

Давно ставшему визитной карточкой русской литературной традиции умелому описанию готовых, *известных* вещей быта (так сказать, утвари) предпочитается *новый материал*. В противовес автоматизированной бытописи выдвигается *фольклор* – накопление и закрепление «языкового и этнографического материала».

Бабель будто специально «взял подряд» (по слову Зощенко) на заказ Мандельштама. Но началось это еще до известности Бабеля – тенденция стала очевидной на других, значительно более блеклых образцах.

«Дореволюционная русская литература была статична, бесфабульна, отягощена психологическим анализом, философским раздумьем. Литература молодая, возникшая в годы революции, динамична, фабульна, психологический анализ в ней почти отсутствует».¹⁴

Вернемся к «заказу» Мандельштама, к «языковому», или речевому фольклору. Им был анекдот, строка городского романса, уличная ругань, «разговорчики» (Мандельштам) – все то, что было вокруг писателей всегда (устная речь как «ближайшие» к литературе ряды, по определению Тынянова), но – этот «фольклор не стремился закрепиться и пропадал бесследно» (Мандельштам).

У Бабеля таким этнографическим материалом стали евреи Одессы, причем *минимализм материала* был формообразующим признаком. Одна точно «подслушанная» реплика стала аналогом фабульной интриги – это сохранится до 1930-х годов: в рассказе «Ди Грассо» одна реплика мадам Шварц («Что я имею от него... сегодня животные штучки, завтра животные штучки») соперничает с традицией многостраничных философических диалогов, поучительных для читателя. Минимализм и здесь стал новым и важным качеством, обрушивая эту традицию.

Спор о *фабульности*, начатый главным образом Л. Лунцем в знаменитой статье «На Запад!», сложным, но безошибочным построением выводил к гораздо более общей для России и ее культуры проблеме секуляризации искусства. Лунц стремился, с единственной в своем роде последовательностью, разрушить *глубинный слой* связей русской литературы с идеологическими заданиями – и тем обезопасить ее от прямого и давящего воздействия социума. С большой интуицией Лунц указал (и угадал), что развитие «советской», тенденциозной прозы пойдет именно в русле вялофабульной «психологичной» русской романической традиции – хотя именно в ранние двадцатые могло казаться, что советский официоз настроен на решительное ее прерывание, поскольку он был заинтересован в том, чтобы прервать крупный разго-

¹³ См. об этом: Тоддес Е. Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 92–93.

¹⁴ Ашукин Н. Современность в литературе // Новая русская книга. 1922. № 6. С. 4, 6 (под статьей дата: «Москва. Июль 1922»). Подробнее об этом – в нашем предисловии к публикации письма Горького к Лунцу и писем Лунца к Горькому (Неизвестный Горький: К 125-летию со дня рождения. М., 1994. С. 133–140).

вор о *бытии*, заведенный великими русскими романистами второй половины XIX века и подхваченный Андреем Белым. Но в том и дело, что (говоря по необходимости бегло) телеология новой власти целила дальше и глубже ближайших целей: разрушая, она уже искала опору (в том числе и ведя сложную литературную политику), рассчитывая укрепиться надолго.

Проза Бабеля наконец-то разрушила идеологичность русской традиции¹⁵ – никакой *острой фабульности* она при этом, заметим, не предложила.

Пересказ фабул рассказов Бабеля всегда затруднителен, а порой невозможен. *Острая фабула поместилась у него в границах отдельной фразы:*

«Старик упал, повел ногами, из горла его вылился пенистый коралловый ручей»;

«Ночь, пронзенная отблесками канонады, выгнулась над умирающим»;

«Начальник мигнул мужику, тот поставил на пол фонарь, расстегнул убитого, отрезал ему ножиком половые части и стал совать в рот его жене».

Слово «ножиком» и несовершенный вид глагола («стал совать») – *эквиваленты* (но отнюдь не конспекты, нуждающиеся в расшифровке!) целых глав.

Это, так сказать, примеры нового жанра – *острофабульной и сложносюжетной фразы*. Плотность и тяжесть повествующей фразы, а также «фольклорной» реплики героев, близкой к анекдоту («Маня, вы не на работе, – заметил ей Бенья, – холоднокровней, Маня...» – «Король»; «“Облегчили, значит, старика?” – “Был грех”» – «Конкин»), стала одним из самых главных новых качеств. Такую фразу стало можно перечитывать, рассматривать и цитировать. Она запоминалась наизусть – как стихи¹⁶ или анекдот, попадала в живой речевой читательский обиход, что не было, повторим, свойством русской прозы, особенно второй половины XIX века.

Новое качество, внесенное в литературу Бабелем и Зощенко, показало возможности сближения русской прозы с поэзией – не на путях ритмизованной прозы, а на сугубо «прозаической» основе.

Проза Бабеля была столь плотной и потому увесистой, что его *рассказ* составил серьезную конкуренцию жанру *романа* – фундаментальной опоре русской повествовательной традиции.

3

Итак, вектор литературной эволюции в начале 1920-х годов отвернут от традиции большого «психологического» романа: «Петербург» Белого, в ускоренном темпе сыграв свою эволюционную роль к этому моменту, рассматривается как «символизированный» вариант классического романа. Этот вектор указывает в сторону первой половины XIX века, причем одновременно в направлении двух глубоко различных явлений: пушкинской прозы, о чем уже шла речь в начале статьи, и Гоголя – с укрупненной, как под увеличительным стеклом, деталью, разрастающейся до гротеска с его яркостью, живописностью, нарядностью. Гротеска, издавна заглушенного *натуральной школой*: самим же Гоголем во многом порожденная, она заменила гоголевский гротеск «физиологией Петербурга», то есть той же бытописью.

Святополк-Мирский настойчиво выделяет *три* рассказа Бабеля 1923 года («Король», «Письмо» и «Соль»), считая их «совершенством», среди прочего,

¹⁵ См. в рецензии Д. Мирского на сборник Бабеля «Рассказы» (1925): «Идеология для него конструктивный прием» (Mirsky D. S. Uncollected writings on Russian literature. Berkeley, 1989. P. 204).

¹⁶ Рассказывая Чуковскому о работе над одной из «Сентиментальных повестей», Зощенко говорит: «Знаете, Осип Мандельштам знает многие места из моих повестей наизусть – может быть, потому, что они как стихи. Он читал мне их в Госиздате» (Чуковский К. Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 421 – запись от 30 октября 1927 г.).

«по сложности конечного результата, в котором изумительным образом сведены в какое-то новое единство *героический пафос*, грубый реализм и *высокая ирония*».¹⁷

Шкловский вспоминал о Бабеле 1918–1919 годов:

«Он один сохранил в революции стилистическое хладнокровие. <...> Он оказался человеком с заинтересованным голосом, никогда не взволнованным и любящим пафос».¹⁸

Пафос как акмеистический восторг перед вещественной, предметной яркостью зримого облика мира – быть может, важнейшая черта поэтики Бабеля. При описываемых ужасах – жизнерадостная энергия повествования, возбужденная авторским чувством *свободы*, раскрепощенности от тесных рамок целомудренной русской литературной традиции.

Борис Владимирский в своих тонких интерпретациях Бабеля удачно выделил синтагму из пародии А. Архангельского – «ликуя и содрогаясь» (и так и назвал сборник Бабеля со своими вступительными статьями к разделам¹⁹).

Для подступа к современному (или недавнему послереволюционному) материалу была необходима особая фигура писателя, не связанного – идеологически, словесно-тематически – с мейнстримом прошлого России.

«У Бабеля много данных, чтобы найти художественное оформление стремлениям нашей эпохи, – писал П. С. Коган. – Он еврей. И может быть, в этом основной источник тех особенностей его творчества, которые привлекли к нему внимание и критической мысли, и читающей публики. Он не знает никаких традиций, он не прикован цепями (! – М. Ч.) к шумящим лесам и зеленым полям, как Есенин, он не связан корнями с вековыми обычаями и преданиями крестьянства, как Леонов, не помнит о допетровской Руси, от обаяния которой не может уйти Пильняк. <...> Он смотрит на развертывающуюся перед ним картину жизни свежим взглядом. Ему не приходится делать усилий, чтобы сбросить с себя груз прошлого. Он проходит свой литературный путь без внутренних трагедий и противоречий, в которых билось сознание Блока, Есенина, Брюсова и других поэтов, в чьей груди сталкивались вихревые течения двух миров – отходящего и будущего».²⁰

Итак, Бабель освобождал прозу, во-первых, от «психологии» и рефлексии – и автора, и героев, во-вторых, от преемственности позиции повествователя-соотечественника. «Национальный материал», с трудом входивший в современную литературу,²¹ вводился как бы через восприятие человека, впервые с ним столкнувшегося. И в-третьих – новым качеством, привнесенным именно им в русскую литературу XX века, становится устная реплика (не монологи персонажей, как у Бунина, – скорее шаг назад к «шестидесятникам»), держащая весь рассказ и рассчитанная на то, чтобы остаться в памяти читателя.

«Стиль Бабеля идет, несомненно, в значительной мере от французских прозаиков, в первую очередь от Флобера»,²² – уверенно писал в 1926 году А. Лежнев. Приводя далее при-

¹⁷ Д. С. М. И. Бабель. Рассказы. Государственное издательство. 1925 // Благонамеренный. 1926. № 1. С. 168. Выделено нами. – М. Ч.

¹⁸ Шкловский В. Бабель: Критический романс. Цит. по: Шкловский В. Указ. соч. С. 77.

¹⁹ Бабель И. Ликуя и содрогаясь. Одесса, 1992.

²⁰ Коган П. Бабель: Критика // Соболев А. Печальный весельчак, Хаит Д. Муть, Коган П. С. Бабель, Вендров З. По еврейским колониям. Харьков, 1927. С. 3–4.

²¹ См. напр.: Тынянов Ю. 200 000 метров Ильи Эренбурга // Жизнь искусства. 1924. № 6.

²² Но также и от А. Франса. – Примеч. А. Лежнева.

меры («Картины были написаны маслом на тонких пластинках кипарисного дерева. И патер увидел на своем столе горящий пурпур мантий...», «Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща...», «В бою он выказывал осмотрительное мужество и хладнокровие, которое походило на рассеянность мечтателя...»), он давал любопытную интерпретацию генезиса и характера бабелевского повествования:

«Интересно, что здесь у Бабеля сохранена мелодия французской фразы. Эта особенность обычно свойственна переводам средней руки, где ее следует считать скорее недостатком, так как она говорит о том, что переводчик не сумел найти для чужезычного оборота достаточного эквивалента в русской речи. Тургенев этого избегал и в переводах флюберовской “Иродиады” и “Юлиана Милостивого” старался французскую прозу так *транспонировать* на русский язык, чтобы ритм и мелодия фразы приобретали уже чисто русский характер. Вот эта несвобода и недостаточность транспонирования чувствуется у Бабеля, – у нас получается впечатление, будто он стилизует русские переводы Флобера. Я это говорю не в упрек Бабелю. Писатель волен отталкиваться от любой точки. Бабель взял стиль средней руки перевода с французского и умелой обработкой его достиг неожиданного и ослепительного эффекта. Несвободу транспонирования – это свидетельство недостаточного умения и бедности – он превратил в сознательный прием, вполне приспособленный для достижения нужного результата (он придает прозе оттенок торжественности и пышности)».²³

Хотя именно Чехов отчетливо продемонстрировал то самое охлажденное, нейтральное ко всему описываемому отношение повествователя, которое у Бабеля доведено было до предела и получило чеканное определение критика: «Смысл приема Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит о звездах и о триппере»,²⁴ – этот прием пришел в прозу 1920-х годов, уже пропущенный через увеличительное стекло французской прозы XX века. Чеховские «сумеречность», умеренность в описаниях уступили место бунинскому укрупненному, живописному, колористическому видению детали.

Цитируя Шкловского – «... одним голосом говорит о звездах и о триппере», А. Мэрфи резюмирует:

«... Невозмутимость перед лицом всех несообразностей, жестокостей и красот жизни была одним из главных орудий в арсенале Бабеля, и он пользовался им на протяжении всей своей писательской карьеры».²⁵

Эффект описаний «ужасов» -

«скорее лирический, комический или элегический, нежели шокирующий или вызывающий отвращение».²⁶

²³ Цит. по: Лежнев А. Современники. М., 1927. С. 127–128. В рассказе Бабеля «Гюи де Мопассан» дана как бы методика этого превращения плохого перевода с французского в русскую прозу. О пересечении влияния Чехова и французской литературы в прозе Бабеля см. также: Nilsson N. Issak Babel's Story «Guy de Maupassant» // Studies in 20th century Russian prose. Stockholm, 1982. P. 212–226.

²⁴ Шкловский В. Указ. соч. С. 367.

²⁵ Murphy A. B. The Style of Isaak Babel // The Slavonic and East European Review. Vol. XLIV, N 103. July 1966. P. 363 – «This impassivity before all the inconsistencies, cruelties and beauties of life was one of the chief weapons in Babel's armoury and he made use of it throughout his writing career».

²⁶ Ibid., 364 – «horrors», «either lyric, comic or elegiac rather than one of shock or disgust».

«Чисто человеческие и нравственные качества приписываются предметам, в манере, напоминающей классиков.

«Несмелая заря билась над солдатскими овчинами», «... Послушные пожары встали на горизонте»».²⁷

Тут важно было бы подчеркнуть, что эпитет – один.

«Ненавижу, как ты пишешь! – говорил Бунину Куприн. – У меня от твоей изобразительности в глазах рябит».²⁸ Вот Бабель и проредил эту слишком плотную бунинскую изобразительность как морковь на грядке (и, как попытаемся пояснить дальше, этим перетянул к себе его подражателей). У него вообще нет изобразительности как узнаваемости (в отличие, скажем, от Олеши).²⁹

У французской прозы XX века искали писатели 1920-х годов смелости описаний, разрушения полутонов и привычного целомудрия русской литературы, теперь уже «неуместного», умения в упор взглянуть на брэнное, чудовищное и, казалось, неопишное. Она помогала *уйти от идеологичности* – что еще допускалось социальным регламентом первых советских лет, но было нелегко для писателя русской традиции.

Манера Бабеля быстро, можно сказать – молниеносно – находит подражателей.

В апреле 1925 года очень хваткий и переимчивый Вл. Лидин пишет рассказ «Салазга», где уже, всего год спустя после восхождения звезды Бабеля на русско-советском литературном небосводе, нагло плагиатирует его стиль и, возбуждаясь от удачной кражи, даже запутывается в синтаксисе.

Описываются похороны погибшего в боях, кажется.

«Федины руки, знавшие и холодную жесткость винтовки, и бессмертную мягкость женской груди (*sic!*), женщина перекрестила его и поцеловала в высокий многоречивый (*форменный Бабель!*) лоб, и вдвоем понесли мы оттуда его на рогоже на монастырское кладбище»;

«Я встал возле Феди в последний раз на колени и поцеловал его руку, попорченную крысами, и лоб неизъяснимой белизны, и сказал ему...».³⁰

Здесь и характерные оксюморонные эпитеты, и «аввакумовский» синтаксис.

Но «настоящее» использование идет небольшими, но необходимыми дозами:

«Всю жизнь Ивана Семеновича Пронина мучили жулики. Они преследовали его всюду – эти искатели дарового изобилия. Они ползли на него пешим строем и были похожи на голодную бескрылую саранчу. Они проникали через проходную завода, входили в новый трехсветный цех и нагло становились рядом с ним».³¹

Начало повести эксплуатирует привитую Бабелем черту.

²⁷ Ibid., 365.

²⁸ Цит. по: Ржевский Л. Прочтение творческого слова // Ржевский Л. Прочтение творческого слова: Литературоведческие проблемы и анализы. N-Y., 1970. С. 41–42.

²⁹ Позволим себе сослаться на собственную давнюю работу: «Никакого „узнавания“ внешнего контура предмета в метафорах Бабеля не происходит. Мы не обольщаем себя мыслью, что не раз видели, как сидит июль на розовом берегу реки. Никогда нет от них удовлетворенного ощущения, что с подлинным верно. И во всяком случае читатель полностью избавлен от ложного чувства, что и он всегда думал так же. Зато он может думать так отныне» (Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 60)

³⁰ «Прожектор». 1925. № 10. 31 мая. С. 6.

³¹ Русин П. Маховик: Рассказ // Новый мир. 1935. № 4. С. 5.

«Медленно, обходя разбросанные по полу крупные детали, Гришка шагал и носком правой ноги завертывал внутрь, как делают конькобежцы при поворотах. Черный берет реял над его полным и немного бледным лицом».

«Шел четвертый месяц установки маховика.

С крыши сорвалась первая капель, отбивая черные линейки на снежных еще тротуарах. В листопрокатку скудно проникало солнце; лучи его синели и курились дымом сгорающего масла».

«По чугунным плитам пола прямо к нему шел высокий человек в распахнутой шинели. Длинные полы кавалерийской шинели шевелились тупыми складками, как приспущенное знамя на ветру. Человек улыбался, вспыхивая стеклами очков».³²

Конечно, у Н. Русина (не оставившего дальнейшего следа в литературе) все это сдобрено психологизмом.

В середине 1930-х годов пишет новеллы и короткие повести Н. Атаров (которому суждено будет в 1950-е годы занять заметное место в печатной литературе и официальной литературной жизни). Один из рассказов описывал 1919 год (известный автору, родившемуся в 1907-м, по большей части литературно) в Петрограде.

Напомним сначала рассказ Бабеля 1932 года «Дорога». В восемнадцатом году из Киева едет поезд.

«Ночью поезд вздрогнул и остановился. Дверь теплушки разошлась, зеленое сияние снегов открылось нам. В вагон вошел станционный телеграфист в дохе, стянутой ремешком, и мягких кавказских сапогах. Телеграфист протянул руку и пристукнул пальцем по раскрытой ладони.

– Документы об это место...

«...» Рядом со мной дремали, сидя, учитель Иегуда Вейнберг с женой. Учитель женился несколько дней назад и увозил молодую в Петербург. Всю дорогу они шептались о комплексном методе преподавания, потом заснули. Руки их и во сне были сцеплены, вдеты одна в другую.

Телеграфист прочитал их мандат, подписанный Луначарским, вытащил из-под дохи маузер с узким и грязным дулом и выстрелил учителю в лицо. За спиной телеграфиста топтался сутулый, большой мужик в развязавшемся треухе. Начальник мигнул мужику, тот поставил на пол фонарь, расстегнул убитого, отрезал ему ножиком половые части и стал совать их в рот его жене.

– Брезговала трэфным, – сказал телеграфист, – кушай кошерное».

Обратимся к рассказу Н. Атарова.

«Ночью под новый год пришли сообщения о взятии красными войсками Екатеринослава. Коммунисты с утра были мобилизованы на митинги «...» редактору Ланговому поручили загородный Охтенский завод. «...» Корректор Рачков, заменявший в поездках кучера, подхлестывал отощалую лошадь. «...»

– Гляди: недобитый, – сказал Рачков, показывая в глубь леса.

Высокий старик в городском пальто и мягкой пуховой шапочке стоял под соснами в нехоженом лесу и смотрел в бинокль на рябины, теснившиеся на опушке.

³² Там же. С. 11, 19, 23.

Расстегнув на ходу кобуру нагана и выпрыгнув из коляски, Ланговой приблизился к подозрительно нелепой и неуместной фигуре горожанина, но тот даже не оглянулся, увлеченный своими странными наблюдениями.

– Эй, гражданин, давай-ка сюда, – сказал Ланговой.

– А что вам угодно? – с вежливой улыбкой отозвался старик. <...>

– Ты в какую зону забрел, ты знаешь?

– Я в зоне зимних пастбищ дроздов-рябинников, – с готовностью ответил старик. <...> – ... Прикажете мандат?...

Видно было, что к нему не раз приставали с расспросами... Старик достал мандат ловким движением, точно патрон из ружья. Но его лицо вдруг погасло, исчезла ласковая усмешка, остались озябшие уши, усталость в глазах, красные ниточки стариковского румянца; и это соединение охотничьей сноровки с устало-беспомощным выражением лица почему-то убедило редактора в том, что старик говорит правду. Он только мельком взглянул на мандат, выданный Лесным институтом.³³

Это – «Дорога» наоборот.

Один из беллетристов 1930-1950-х годов, А. Письменный, вспоминал восхищенно «о впечатлении, которое произвел на меня и моих товарищей газетный очерк Ив. Катаева “Третий пролет”», и цитировал:

«"Сначала даже и не мост увидели мы, а лишь идею моста, мелкий и легчайший абрис, повисший в свечении воздуха и воды. Утро было неяркое, ровная облачная пелена, но на таком раздолье – света не занимать, река белая, с искрой балтийского серебра. Проходит час, линии моста постепенно чернеют, он воплощается. Уже различимы пологие дуги всех шести пролетов, тоненькие – отсюда – устои, и от них – опущенные в воду черточки отражений". За „опущенные в воду черточки отражений“, за „балтийское серебро“ много можно было отдать».³⁴

Цитируя это рассуждение в одной из своих работ, мы возражали – почему ж – «можно было...»? Именно отдали, и очень много, за возможность выучиться рисовать эти «черточки» и, главное, за право демонстрировать печатно результаты этой учебы, плоды мастерства. Стремясь при помощи «черточек» передать на страницы печати человеческие чувства, которые как-то надо было сохранять и передавать по наследству, Паустовский вел в Литинституте семинар по этим именно «черточкам», очерчивающим эти именно чувства, не касаясь в своих очерчиваниях грешной земли, и был почти канонизирован при жизни – для того чтобы очень вскоре, увы, расплыться, как те самые «черточки отражений».³⁵

Идея *уроков мастерства* навеяна вообще главным образом прозой Бабея, которую перечитывают и даже, как увидим далее, переписывают.

4

И еще раз вернемся к Бунину.

Его проза дала импульс тем, кто пошел мимо *психологического анализа* («под Толстого») и *бытописи* – того, что стало дорогой официозной, старательно соблюдавшей требования регламента, прозы. Связь с Буниным очевидна у тех, кто обозначил линию неофициальной

³³ Атаров Н. Рассказы. М., 1947. С. 52–54.

³⁴ Письменный А. Фарт. М., 1980. С. 55.

³⁵ «Сквозь звезды к терниям» (1990). См.: Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 357.

литературы (во главе ее встал Паустовский). Она отлична была в первую очередь поэтикой: резкая смена едва намеченных картин, запахов, красок, настроений – то, что А. Роскин назвал в 1930-е годы методом «приведенного в беспорядок преискуранта».³⁶ Речь шла о беллетристической манере Габриловича (его текст трудно даже назвать *прозой*) – макете, в сущности, прозы не только подражателей Бунина, но и разжигателей Бабеля. Приводя цитату, в которой Бабель очевиден и в первом лице единственного числа (уже вытесняемом из прозы), и в стыке фраз: «Я зажег спичку. Черный жук ударил меня по лбу», Роскин не называет имени Бабеля, а комментирует содержательную сторону («жуки в феврале бить по лбу не могут» и т. д.).

Именно в 1930-е годы в Бунина добавляли Бабеля. Почему же? – спросим мы себя. Почему же им недостаточно было одного Бунина?

Дальнейшее представляется особенно важным, ясным для того, кто изо дня в день наблюдал условия функционирования печатной литературы в советских условиях, но не так-то легко поддающимся внятному эксплицированию.

Прежде всего – сама густота бунинской конкретной изобразительности была уже недоступна для подражания – литературные условия не давали возможности так въедаться в какой бы то ни было предмет. Одинаково противоречили регламенту и были им заторможены два направления этого «въедания».

Первым была дотошность «толстовского» психологического въедания. К началу 1930-х годов наметилась стандартная «толстовская» дорога (по ней уже шел кое-как Фадеев с большими остановками, так и не сумев дописать – как ему это печатно предрек Шкловский еще в 1929 году – своего «Последнего из удэге») с узкими, обусловленными возможностями. Свободный же психологический анализ из литературы исключен, поскольку самоанализ и рефлексия рассматриваются социумом только в качестве атрибута человека, ведущего двойную жизнь (признак такой жизни – ведение дневника) и тяготеющего к преступлению.³⁷

Вторым направлением, которому преградили дорогу, стала дотошность бунинской конкретности, со всеми подробностями, осязаемыми и видимыми.

«Читая Бунина, мы действительно словно видим, слышим, обоняем, осязаем – всеми органами чувств воспринимаем изображаемую им материю».³⁸

Что именно подробно описывал Бунин? Крестьянина, его одежду, его движения, его дом, его утварь, поле, луг, лес. Но к рубежу 1920-1930-х все это могло быть описано лишь сквозь призму «колхозной» жизни – для этого не нужна была живая и дотошная наблюдательность. Победивший материализм не принял слишком тесного приближения литературы к материи как к реальности.

В начале 1930-х кончалось время «натурализма», смелости описаний. Еще недавно о Бабеле писали: «Он мастер отчетливой прозы „французской складки“»³⁹ – и «французская складка» включала в себя весь набор, который был воспринят отечественной беллетристикой как мощный рычаг изменения традиции.

Теперь литература теряла «французскую» свободу обращения с материалом. Раскрепощающая роль, сыгранная французской прозой, снималась с репертуара – мощная традиция подымалась со дна уже в виде особым образом отшлифованных (в качестве зеркала русской революции) «своих» классиков и вытесняла недавние новации. Исчезала «высокая ирония»

³⁶ В статье А. Роскина 1935 года «Усеченная строка и усеченная действительность» (Роскин А. Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. М., 1959. С. 16).

³⁷ Подробней об этом см. в нашей статье «Судьба „самоотчета-исповеди“ в литературе советского времени (1920-е – конец 1930-х годов)» в кн: Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001.

³⁸ Бицилли П. М. Указ. соч. С. 422.

³⁹ Лежнев А. Указ. соч. С. 119.

вместе с «нерусской» терпкой патетикой. На литературную сцену вновь выступили полутона (с которыми Бабель, казалось, покончил), подтекст (но не слишком многозначительный). Бабель в 1930-е годы становился все более неуместен.

Между тем он уже впитался в повествовательность русской прозы – за несколько лет до того, как его кровь, выражаясь с небабелевской высокопарностью, впиталась в русскую почву. Неопределенно-лирический универсальный повествовательный язык, который окончательно сформировался в первой половине 1930-х годов и на долгие годы стал спасительным для тех, кто не хотел войти в официальное русло, – это усеченный, сглаженный редуцированный язык бабелевской прозы. «Путаные вывески и разношерстные города существовали в тот год в нашей стране. Зима была снежная. К весне начались морозы. Почтари разъезжали в длинных овечьих тулупах. Крестьянские сходы собирались у жарких печей...» – фрагмент прозы Е. Габриловича.⁴⁰ Но этот отрывок мог равно принадлежать и К. Паустовскому, и С. Гехту, и С. Бондарину, и Р. Фраерману, и Н. Атарову, и В. Кожевникову,⁴¹ и самому Роскину – например, в его биографической повести о Чехове 1939 года: «В степи строились шахты. Рядом с могильными курганами вырастали фиолетовые горы шлака. Ястребы садились на телеграфную проволоку и уже равнодушно смотрели на проходящие поезда».⁴²

Отметим любопытное место в той же повести:

«Рассматривая рисунки брата, Антон думал о том, что некрасивое несколько не реальнее красивого.

Эта простая мысль казалась ему истиной, важной для всякого, кто хочет создавать нечто свое в искусстве.

Однако когда он сам пробовал писать красиво, получалось что-то совсем несообразное, напоминавшее безграмотный перевод иностранного романа».⁴³

У самого Чехова нигде таких суждений и размышлений не зафиксировано – ни про красивое и некрасивое, ни про сходство красивого с плохим переводом (известный рассказ «Дорогие уроки», напротив, демонстрирует плохой перевод без малейшей претензии на красоту оборотов). А. Роскин, один из размывателей бабелевской манеры, выражает позднейшие предпочтения – свои собственные и своего круга.

Но сначала, прежде чем разжижиться в прозу середины 1930-х и последующих лет, Бабель прошел прозу людей второй половины 1920-х годов, еще не боявшихся смелости оборотов и энергии синтаксиса, а искавших их – прозу Олеши, Ильфа и Петрова и В. Катаева (ср. хотя бы в «Растратчиках»: «Железо било в железо. Станции великолепными мельницами пролетали мимо окон на электрических крыльях», – всегда почти с заметным налетом имитации). Его *школа* началась и еще раньше того – в 1923 году в предисловии к предполагавшемуся сборнику молодых одесских писателей он называет Гехта, Славина, Паустовского, Ильфа. Но тогда было еще далеко до будущего неукоснительного понижения градуса.

Генетически особенности и Бабе́ля, и позднейшей прозы восходят к пушкинскому повествованию, где «действия и события перечисляются, а не рассказываются», отмечал Ю. Н. Тынянов. Цитируя его, современный автор пишет:

«Устанавливая жанровые истоки пушкинской прозы, будущий исследователь несомненно, среди первейших назовет жанры событийно-

⁴⁰ Роскин А. Указ. соч. С. 22–23.

⁴¹ В 1939 году А. Роскин в газетной статье цитирует его описание как образец новой умелости: «Тучи пахли погребом» (Чудакова М. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 51).

⁴² Роскин А. Статьи о литературе и театре... С. 271.

⁴³ Роскин А. Указ. соч. С. 317

повествовательные, по преимуществу – путешествие, хронику, реляцию, летопись».⁴⁴

Эту установку на летописание приняла проза 1920-х годов; Бабель нашел для нее форму. Д. Мирский в 1925 году писал, что «какая-то подлинная эпичность» – это «самое неожиданное и, может быть, самое ценное у Бабея». ⁴⁵ Эта эпичность и перенята в редуцированном виде беллетристами «усеченной строки».

Бабель давал повадку, недооценивая, возможно, силы своего примера, своей образцовости. ⁴⁶ Не раз отмеченная исследователями концовка «Дороги» важна не только неожиданной идеологичностью, но и той инверсией, которая была новацией (в сравнении, например, с Чеховым, а также и с *пафосом самого Бабея*) и стала с того времени (1932 год) камертоном «лирической» прозы последующих лет: «... *превосходная моя жизнь*, полная мысли и веселья». А спустя пять лет концовка «Ди Грассо» кажется уже написанной под влиянием Паустовского:

«... и вдруг, с такой ясностью, какой никогда не испытывал до сих пор (эта досказанность была “до сих пор противопоказана Бабелю”. – М. Ч.), увидел уходившие ввысь колонны Думы, <...> увидел в первый раз окружавшее меня таким, каким оно было на самом деле, – затихшим и невыразимо прекрасным».

Это уже гайдаровское «А жизнь, товарищи <...> была совсем хорошая!» – черты нарождавшейся идиллии, спровоцированной, возможно, тем стремлением заковать судьбу, которую Ахматова видела в генезисе концовок «Повестей Белкина».

Да, новеллы второй половины 1930-х уже смыкаются в отдельных точках текста с давно сформировавшейся манерой Паустовского. Бабель, можно сказать, уже сам пишет под Паустовского, давно впитавшего Бабея и тайком оглядывающегося на позднего, эмигрантского Бунина. Особенно очевидно это в рассказе «Поцелуй» (1937).

Сама ситуация, декорации, соположение персонажей – благородный парализованный старик, его дочь, вдовеющая «после офицера, убитого в германскую войну», ее пятилетний сын, чье присутствие только обозначено – для общего контура «семьи учителя, семьи добрых и слабых людей» – все это ситуация рассказов Паустовского, с середины 1930-х до 1950-х.

«Оцепенев, она стояла в старомодной тальме, словно вылитой на тонкой ее фигуре. Не мигая, прямо на меня смотрели расширившиеся, сиявшие в слезах, голубые глаза».

«Никогда не видел я существа более порывистого, свободного и боязливого».

«... Я притянул к себе однажды голову Елизаветы Алексеевны и поцеловал ее. Она медленно отстранилась, выпрямилась и, ухватив руками стену, прислонилась к ней».

«Разбуженный старик беспокойно следил за мной из-под листвы лимонного дерева.

– Скажите, что вы вернетесь, – повторял он и тряс головой.

⁴⁴ Чудаков А. П. Поэтика пушкинской прозы // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 62–63.

⁴⁵ Мирский Д. С. И. Э. Бабель. Рассказы // Mirsky D. S. Uncollected writings on Russian literature. Berkeley, 1989. P. 205.

⁴⁶ В архиве молодого литератора 1930-х годов Эффенди Капиева (лакец по происхождению, владевший русским языком как вторым родным, он, подобно Бабелю, стремился войти в русскую прозу – но с глубоко своим, не теряющим этнографичности материалом) хранился «Переход через Збруч», своеобразно переписанный – для изучения тайны мастерства, как поясняла вдова Капиева, показавшая рукопись автору данной статьи.

Елизавета Алексеевна, накинув полушубок поверх батистовой ночной кофты, вышла провожать нас на улицу».

«Начиналась осень и неслышно сыплющиеся галицийские дожди».

«Все в той же батистовой кофте с обвислым кружевом – Томилина выбежала на крыльцо. Горячей рукой она взяла мою руку и ввела в дом».

«Томилина подала мне похолодевшую руку. Как всегда, она прямо держала голову».

Эти «паустовские» части, связанные непосредственно с героем-рассказчиком, прошиты контрастирующей с ними суровой нитью его ординарца Суровцева, сплетенной в свою очередь из двух нитей – грубости обнаженной реальности, от секса до смерти, и живости просторечия. Причем именно просторечием передаются ударные, сугубо «бабелевские» сюжетные звенья:

«– Ты где отдыхаешь? <...> Ты поближе к нам лягай, мы люди живые.

<...> – Согласная, – сказал он, усаживаясь, – только не высказывает.

<...> – Главное, что кони пристали, – сказал он весело, – а то съездили бы...»

«... Я направился в дом, чтоб проститься со стариком.

– Главное, что время нет, – загородил мне дорогу Суровцев, – сидайте, поедем...

Он вытолкал меня на улицу и подвел лошадь».

Свои действия он проясняет уже в дороге («... смотрю – мертвый, испекся...»).

Ржевский приводит немало примеров *влияния* стиля Бабеля на Паустовского.⁴⁷

От прямых банальностей, от красотостей Паустовского спасают «бабелевские» короткие фразы и детали разных планов, поставленные рядом.⁴⁸ И в пределах этой короткой фразы, столкнутой с другой короткой, слова, банальные определения, как в стихе – благодаря открытой Тыняновым *тесноте стихового ряда*, – теряли свой банальный характер:

«Светлая ночь теплилась за окнами. Вода блестела, как фольга. В северной мгле тлел закат. Запах травы и влажных камней проникал в комнату вместе с голосами птиц» («Северная повесть», 1939).

Не доводя картину до драматизма, Паустовский привычно соединяет мелодраматическую выразительность реплик старой французской школы (Дюма) с хорошим знанием техники русской прозы второй половины XIX – начала XX веков:

«– Что? – *тонко* крикнул Траубе, и *щеки его задрожали*. – Может быть, я ослышался? – Он повернул к Киселеву *бледное пухлое лицо*: – Вы не смеете мне приказывать. Вы не смеете ничего говорить. Вы убийца, и с вас сорвут за это погоны» (там же, с. 226).

Да – это именно и есть разжиженный Бабель. В этот эпитет мы, пожалуй, не вкладываем оценки; если бы не страшная гибель Бабеля и непредставимые душевные муки ее многомесячного предвидения и ожидания – все вообще бы, возможно, выглядело иначе. Кровь наполнила (как писал Тынянов о стихах погибшего Есенина) это влияние.

⁴⁷ Ржевский Л. Бабель-стилист // Ржевский Л. Прочтение творческого слова: Литературоведческие проблемы и анализы. N-Y., 1970. С. 79–81.

⁴⁸ Позволим себе процитировать письмо коллеги Г. Ф. по поводу нашего доклада (легшего в основу этой статьи): «...Они его, бабелевский золотой, по золотнику в свою кашницу подсыпали. Без этого было бы есть нельзя. Вот тебе и „дрожжи мира“!»

Разводнившие Бабеля литераторы изыали из употребления (правда, под давлением прочно установившегося регламента) то, что было *стволом* бабелевской прозы, – материал, не знающий ограничений. Сохранились свидетельства о том, как отбрасывались *бабелевские* темы.

Э. Миндлин, вернувшись из больницы, «рассказал Паустовскому о своем соседе по больничной койке – могильщике», который, умирая, «целыми днями сетовал на свое невезенье».

«– Вот уж не повезло, так поистине не повезло! <...> Золотое же время! Весь год ждешь, ждешь эту пору, не дожدهшься ее! А дождался, и на тебе – лежи тут больной, а там деньги твои зазря пропадают, господи, прости мои прегрешения!

В летние дни ягодного сезона, по словам могильщика, дети что мухи мрут. Только поспевай хоронить их. А детскую могилу не в пример быстрее выкопаешь, чем взрослую. Раз-два копнул – и готово. А что детская, что взрослая могилка – все одно, все вровень, в норму идет». И чаевых перепадает больше. «Детские похороны куда прибыльней, чем другие!

И долго еще вздыхал и убивался могильщик. Так, вздыхая и кляня свое невезенье, и умер, задохнувшись как-то под утро».

«– Изумительная тема для рассказа! – воскликнул Паустовский.

– Берите ее и пишите.

– А вы?

Я сказал, что не буду писать. И снова стал уговаривать его «взять» тему себе. Паустовский подумал и отказался. Тема была не «его». Он не умеет писать об уродливом, о безнравственном. Он и о духовном убожестве не может писать. Жизнь раскрывается для него только через прекрасное в жизни».⁴⁹

«... Это почти гипнотическое действие его пейзажей – с обязательной черной водой осенних речек, запахом палого листа и мокрых заборов», – пишет о Паустовском мемуаристка и приводит письмо к ней 1960 года – об одном из ее рассказов:

«Читал и радовался за вас, за подлинное ваше мастерство, *лаконичность*, точный и тонкий рисунок вещи, особенно *психологический*, и за *подтекст*. Печаль этого рассказа так же прекрасна, как и печаль чеховской «Дамы с собачкой»» (1960).⁵⁰

Ликование и содрогание Бабеля заменены печалью, пафос – лиризмом, разжиженный Бабель сливается в одном растворе с разжиженным Чеховым. Бабелю было, возможно, близко горьковское противопоставление *героического* и *лирического* – в «Заметках о мещанстве» 1905 года (которые, впрочем, сам Горький никогда не перепечатывал): мещанин, по Горькому,

«любит жить, но впечатления переживает не глубоко, *социальный трагизм* не доступен его чувствам, только ужас пред своей смертью он может чувствовать глубоко и выражает его порою ярко и сильно. Мещанин всегда *лирик*, *пафос* совершенно недоступен мещанам, тут они точно прокляты *проклятием бессилия*...»⁵¹

В 1920-е годы во внимании Мандельштама к вещи «после туманов символизма» видели нечто «новое и неожиданное» (Э. Голлербах – об одном из стихотворений Мандельштама 1915

⁴⁹ Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники: Литературные воспоминания. 2-е изд., испр. и доп. М., 1979. С. 439–440.

⁵⁰ Гофф И. Запах мокрых заборов... // Воспоминания о Константине Паустовском. М., 1983. С. 258. Курсив наш.

⁵¹ Цит. по: Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 386. Курсив наш.

года⁵²). К началу 1950-х под предводительством благородного Паустовского вернулись к туманам символизма – но уже не с пылинкой дальних стран, репрезентирующей что-то предметное, невесомо вещественное, а с обязательными черной водой речек и запахом мокрого забора.

Даже Николай Грибачев, один из наиболее официозных (и притом еще убежденных) литераторов, начинает свой «Рассказ о первой любви» (1953) бабелевской хладнокровно-патетической фразой: «Река пылала от лунного света».⁵³

Таким образом, когда Шимон Маркиш писал, что гибель Бабеля не случайна – «Ему не было места в советской литературе 40-х и 50-х годов»,⁵⁴ – то в определенном смысле он был безусловно прав. В ином же смысле можно уверенно утверждать, этого места оказалось очень даже много, только без его имени и главнейших примет. Тот градус температуры бабелевской прозы, который по оптимальности аналогичен 40 градусам спирта в водке (результат, полученный, как известно, великим Менделеевым в результате длительных экспериментов и проб), был разведен в печатной отечественной русской прозе 1930-1950-х до почти полной потери вкуса.

⁵² Цит. по комментариям А. Г. Меца к «Полному собранию стихотворений» Мандельштама (М., 1995, Новая библиотека поэта. С. 527).

⁵³ Рассказы 1953 года. М., 1954. С. 85.

⁵⁴ Бабель и другие. С. 7.

СУБЛИМАЦИЯ СЕКСА КАК ДВИГАТЕЛЬ СЮЖЕТА В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 20-х И В 30-е ГОДЫ

1

Раскрепощение печати после октября 1905 года породило среди прочего литературу *пола*. Перескочив через все перипетии любовных отношений, разработанных европейскими литературами второй половины века, русская беллетристика сразу оказалась на изнаночной стороне темы, причем с непременным философствованием по этому поводу. Это обобщит потом Пастернак, описывая умонастроение 1916 года:

«... В братниной истории имелись и свободная любовь, и яркая коллизия с житейскими цепями брака, и *право сильного, здорового чувства*, и, Бог ты мой, чуть ли не весь Леонид Андреев».⁵⁵

В 1917 году в России кончилось православие как государственная религия, и одним из следствий стало стремительное освобождение телесного начала. Обнаженное тело глядело теперь отовсюду – в претензии манифестировать новый здоровый быт.

Например, на обложках журнала «Медицинский работник» (1926 г.) голые мужчины сидели на краю ванн в грязелечебницах, предоставленных рабочим. Физкультурницы шли на парад в коротких трусах и открытых майках – в противостоянии недавним «ню» не для любования обнаженным телом, а для демонстрации нового отношения к обнаженности («естественная» телесность человека труда).

В начале 20-х Бабель отвернется от «философствующей» беллетристической традиции. Он формирует, с опорой на французскую традицию, преимущественно изобразительную манеру.⁵⁶ Секс изображается либо с проституткой, либо в ситуации насилия, либо с точки зрения наблюдателя со стороны, т. е. близко к поэтике порнографических фильмов, вне этических и философических оценок. Это именно секс – не эрос и не любовь.⁵⁷

Рядом с Бабелем в середине 20-х годов будет наспех формироваться беллетристика, прямо наследующая «Санину» и «праву сильного, здорового чувства» – «*половые отношения*» (согласно установившемуся обозначению), секс вне любви, вне психологических тонкостей, но в этом качестве, однако, всячески обсуждаемый. Это – и в романе С. Семенова «Наталья Тарпова», и в повестях и рассказах С. Малашкина, Л. Гумилевского, П. Романова (сборник его рассказов, как и соответствующий том собрания сочинений со знаменитым рассказом «Без черемухи», так и назван: «Вопросы пола», 1926) и множества авторов, исчезнувших впоследствии из видимого поля литературного процесса (напр., Г. Лесоклинский с его повестью «Недельники» в «Молодой гвардии», 1926, № 3). При этом, как справедливо фиксирует М. Слоним, «несколько лет назад повесть Малашкина не могла бы появиться в России: ее убила бы цензура».⁵⁸

⁵⁵ Пастернак Б. Повесть // Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4. М., 1991. С. 107. Здесь и далее курсив наш.

⁵⁶ Об этом – в нашей статье: Чехов и французская проза XIX–XX вв. в отечественном литературном процессе 20–30-х годов // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992, а также в статье «Разведенный пожиже» в данном сборнике.

⁵⁷ «Явному физиологизму сопутствует тоска по утерянной сублимации» – в «Солнце Италии» Бабеля (Flaker A. Авангард и эротика // Russian Literature XXXII (1992). P. 46).

⁵⁸ Слоним М. Литературный дневник // Воля России, 1927, № 6–7. С. 127). Он высказывает свое предположение относительно этого изменения (по сравнению с началом 20-х): «Теперь, очевидно, и сами коммунисты отдают себе отчет, во что превратилось “разрешение полового вопроса” у молодежи» (Там же, с. 127). В 1925 г. выходит повесть М. Борисоглебского «Святая пыль» – о разврате у монахов, в «Круге» № 6 – «Блаженный Ананий» Вс. Иванова, следующим образом охарактеризованный М. Слонимом: «Половой патологией занялся талантливый Вс. Иванов, потративший много умения и стилисти-

Весь «вопрос» целиком развернут в сторону совпадения или несовпадения с «нашим социалистическим идеалом» и укоры дидактической критики сосредоточены обычно на недостаточной развернутости в эту сторону.⁵⁹

Беллетристика устами персонажей объявляет:

*«Любви у нас нет, у нас есть только половые отношения,⁶⁰ потому что любовь презрительно относится у нас к области “психологии”, а право на существование у нас имеет только одна физиология».*⁶¹

В повести Н. Никандрова «Путь к женщине» литератор Шибалин излагает в выступлении, как определяет он сам, «несколько моих личных мыслей по половому вопросу». Слушатели – собраты по цеху – взбудоражены его выступлением, женщины – возбуждены:

«Ты только погляди, какие у него губы! В такие губы так вкусно целоваться! – Вот! Ты уже и “влюбляться” и “целоваться”! <...> человек дышит великой социальной идеей, – а ты? А ты все сводишь в нем к физическому. Тьфу! Даже противно! <...> – <...> Почему ты так вооружаешься против физического? Ведь без физического тоже нельзя. Хорошо, когда и то есть, и другое: и физическое, и духовное. Как говорится, одно при другом».

Возбуждена жена самого Шибалина:

«Я безумная оттого, что люблю тебя! Я безумная оттого, что мне даже сейчас хочется ласкать тебя, ласкать неторопливо, мучительно, остро, чтобы ты у меня стонал от боли, от наслаждения...»

И Шибалину автор предоставляет возможность как можно более откровенно высказаться по «половому вопросу»:

«Чтобы сломить во мне человека и бросить к своим ногам, ты распяляешь во мне низкую похоть – это твой прием борьбы со мной! И ты пускаешь при этом в ход всю свою развращенность! <...> Ты и привязала-то меня к себе раз-вра-том... <...> Я не тебя любил!.. Я твой разврат любил!.. – <...> Ответь честно: ну, а ты-то, ты, ты, разве ты не получаешь со мной наслаждения?»

Шибалин, как от страшной физической боли, корчит лицо:

*«– “Наслаждение”, “наслаждение”!.. Там, где мужчина ищет только здорового удовлетворения, нужного ему для дальнейшего жизненного строительства и борьбы, там женщина, вследствие узости своих интересов, находит наслаждение и делает его смыслом своего бытия! Для мужчины любовь средство, для женщины цель!»*⁶²

ческой ловкости для того, чтобы рассказать, как пьяные солдаты заставили блаженного безногого Анания провести ночь с разгульной девицей, от чего он и умер. Рассказано это с такими „густыми“ натуралистическими подробностями, что чтение “Блаженного Анания” вызывает ощущения, схожие с морской болезнью» (Слоним М. Книжные новости // Воля России, 1927, № 8–9. С. 207).

⁵⁹ Ср.: «Произведения Малашкина, Романова и Гумилевского чересчур слабо критикуют уродливости в области половых отношений у нашей молодежи. Слабость их критики объясняется тем, что они недостаточно или совсем не подчеркивают противоречия между этими уродливостями и нашим социалистическим идеалом» (Гусев А. С. Пределы критики // Известия, 5 мая 1927).

⁶⁰ Ср. выделенные курсивом слова в цитате, сноска 5.

⁶¹ Романов П. Без черемухи [1926] // Романов П. Избранные произведения. М., 1988. С. 187. Ср.: Полонский Вяч. Заметки журналиста (О проблемах «пола» и «половой» литературы) // Известия, 3 апр. 1927 г.

⁶² Никандров Н. Путь к женщине: Романы, повести, рассказы. СПб., 2004. С. 219, 231–232.

Повесть строится как пьеса (как и была сначала задумана), тезисы – перепевы «Пола и характера» Отто Вейнингера – разыгрываются партнерами.

В той же книжке «Нового мира», где начато печатание повести, – статья Вяч. Полонского о Сергее Малашкине. Критик напоминает, что речи героя «Луны с правой стороны», который,

«с благосклонного разрешения автора, предлинно тянет нудную канитель о свободе половых отношений, о том, что надо отбросить старые формы любви, раскрепостить женщину, и другое, в том же роде», могут «показаться оригинальными лишь читателю, который только понаслышке знаком с эпохой реакции после революции 1905 года. <...> Волна эротической беллетристики несла на своем гребне таких героев упадка, как Анатолий Каменский со своей “Ледой” и незабвенным поручиком Нагурским, который, однако, щенок – рядом с Таней Аристарховой, так далеко шагнула она от распутников того времени».⁶³

Ни в какой иной сфере утопия, ставшая основой политической и социальной жизни, не проявила себя так ярко, как в этой, продемонстрировав квадратуру круга: отмена старого законодательства о семье и браке и провозглашение новых личных отношений привели к огромному росту аборт и количества детей в детдомах. В этом смысле повесть Никандрова стала одной из немногих, прямо целящих в утопию.

«Как видно из критических отзывов, роман был понят дословно, буквалистски, исключительно в контексте литературы, посвященной “половой проблеме”. Его притчевый, антиутопический подтекст оказался не выявлен».⁶⁴

Литература на эту тему использовалась чисто политически – в партийной борьбе, продолжавшейся до конца 20-х годов,⁶⁵ но, конечно, не ею порождалась.⁶⁶

Так или иначе, с прозой «половых отношений» к концу 20-х годов было покончено. Для прозы Бабеля, лишенной «комсомольской» тенденциозности, делались исключения – главным образом благодаря его авторитету и напору; так оказались напечатаны «Старательная женщина» (1928), «Гапа Гужва» (1931), «Гюи де Мопассан» (1932), «Улица Данте» (1934) – встретив, однако, решительный отказ редколлегии альманаха «Год шестнадцатый» (отвергнутый там же рассказ «Мой первый гонорар» автору так и не удалось напечатать).

⁶³ Новый мир. 1927. № 2. С. 173.

⁶⁴ Михайлова М. В. Комментарии // Никандров Н. Указ. соч. С. 498. Кажется, остались не отмеченными в обширной литературе о М. Булгакове следы явного его знакомства с романом Никандрова и, пожалуй, влияния на сцены «писательского» быта в Доме Грибоедова диалогов литераторов и особенно их фамилий-псевдонимов в повести «Знакомые и незнакомые» (первая часть «Пути к женщине»), печатавшейся как раз тогда, когда Булгаков только подступал к первой редакции будущего «Мастера и Маргариты», где действовал поэт Антоша (затем – Иванушка) Безродный (краткое, по условиям тех лет, упоминание – в нашей статье 1976 г. «Творческая история романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”»). В повести Никандрова действуют Антон Нелюдимый, Антон Тихий, который рвется в Дом писателей в галошах на босу ногу, и «президиум» тут же принимает решение («-Несмотря на то, что настоящее собрание вместе со всем СССРом высоко ценит талантливые стихотворения Антона Тихого на производственные темы, про электрификацию, канализацию... тем не менее президиум никак не может ему позволить нарушать принятый в общественных местах порядок» и постановляет «... предложить поэту Антону Тихому либо немедленно оставить в раздевальной галоши, либо удалиться из зала» (с. 204–205). Литераторы знакомятся, называют свои «литературные имена»: «Я Иван Бездомный. – А я Иван Бездолный. – А я Иван Безродный» (с. 214), «-Я Антон Сладкий, может, слыхали? – Как же, как же, слыхала. А я Анюта Боевая... – Я Антон Кислый. – А я Нюра Разутая. – А я Антон Кислосладкий... А я Нюша Задумчивая...» (с. 216), а также Антон Нешамавший и Антон Неевший (с. 224) и т. п.

⁶⁵ Это хорошо показано в автореферате (и особенно – самой диссертации) Н. Е. Кочетковой «Дискуссия о “порнографической” литературе в журналистике 1920-х гг.» (М., 2004).

⁶⁶ В этом смысле связывание литературных судеб всех писавших на темы «пола» с политическими результатами внутрипартийной борьбы представляется слишком прямым и искусственным (см.: Кочеткова Н. Еврейский вопрос и дискуссия о «порнографической литературе» в СССР // Параллели: Русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. М., 2002. С. 123–143). Даже в эти годы литературный процесс не лишался определенной имманентности и не являлся лишь иллюстрацией к политической жизни.

При этом приемов соединения «физического» *секса* с описаниями *любви* героев так и не было выработано (кроме как в «Тихом Доне») – и уже не оказалось свободного поля для этой выработки. После резких выступлений в журнальной и газетной критике 1927–1928 годов регламент наложил на темы «пола» свой жесткий запрет, сохранявшийся (за исключением вышеназванных исключений) до начала 60-х годов.

Нюансы душевных движений, связанных с сексуальными отношениями, несмотря на бурные диспуты 20-х годов, так и остались отнесенными к буржуазным пережиткам. Секс оголен, функционализирован, освобожден от эмоциональных одежд – но не должен появляться в литературе и в этом виде.

Под давлением запретов русская литература (и культура в целом – театр, живопись) к концу 20-х годов покидает эту тему вообще.⁶⁷ Исключения крайне редки. Среди них – повесть М. Фромана «Жизнь милой Ольги», где любовные отношения полностью выведены из круга современных трактовок и оппозиций («с черемухой» или «без черемухи») и переключены на связь с классической традицией (очевидная проекция на «Дворянское гнездо», «Обрыв» и «Анну Каренину»), достаточно тонко осовремененной. То, что для посторонних наблюдателей выглядит как предосудительная случайная связь с женатым человеком, для самой героини и есть любовь:

«... Утром, войдя на кухню и не глядя на молчаливо поджавшую губы хозяйку, она испытала первый раз в жизни омерзительное чувство ничем не заслуженного унижения. <...> “Но почему? Почему? – накрывая мокрое лицо полотенцем, спрашивала она себя. – Ведь это же никого не касается! И я – люблю, люблю!” – улыбнулась она уже у себя в комнате зеркалу».⁶⁸

Эротика любви дана всего несколькими, но значимыми своей необычностью на тогдашнем литературном поле штрихами:

«Берг прошел к себе в комнату за шапкой и, шаря в темноте рукой по шершавому одеялу постели, вдруг, уже нащупав шапку, увидел – опрокинутое, в свете зеленоватого абажура, лицо Ольги с плотно сжатыми ресницами и сломанными, готовыми к неизбежному страданию, полосками бровей. Берг почувствовал знакомый легкий холодок, подкативший к сердцу, стиснул зубы и вышел из комнаты».⁶⁹

В одно и то же время вычеркнутыми из литературы оказались и полемика с психологизацией любовных отношений, и сама психологизация. Подспудно готовится квазипуританская советская схема: любовь – это семья и рождение детей.

Развернутый *способ вытеснения* темы рождается раньше, опережая официальные запреты, – в журнальной публикации 1927 года романа Ю. Олеши «Зависть».

2

Строится сюжет о невозможности эроса или с подавленным эросом, не выявленным не только для героев, но, возможно, и для самого автора.

В романе Олеши много голого юного тела, окрашенного авторским любованием, – но показанного исключительно в спортивной динамике (показанного умело, со знанием дела и

⁶⁷ Выходом Луначарского из театра (после мейерхольдовской постановки «фламандского эротического фарса Великодушный рогагосец») «ознаменовано не только начало кончины русского авангардного театра, но и возобновление традиции русского пуританизма и его запретов» (Flaker A. Авангард и эротика. Указ. изд. С. 48).

⁶⁸ Фроман М. Жизнь милой Ольги. [Л.], 1930. С. 66.

⁶⁹ Фроман М. Указ. соч. С. 67–68.

с болельщицким вкусом к нему), в продолжение линии разрешенной фотообнаженности физкультурных парадов, с влиянием конструктивистского видения обнаженной натуры:

«Они увидели упражнения в прыжках. <...> Юноша, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, – точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И перекатываясь, он подкинул ноги и задвигал ими, подобно пловцу, отталкивающему воду. <...> Все закричали и захлопали. Прыгун, *почти голый*, отходил в сторону, слегка припадая на одну ногу, должно быть, из спортивного кокетства». ⁷⁰

Сразу вслед, на той же странице, разворачивается подобное же описание девушки. Но мы пока задержимся на описаниях мужчин. Роман начинается с эпатазирующего описания *паха* Бабичева с определением, прямо ведущим, казалось бы, к сексу:

«Это образцовая мужская особь. <...> Пах его великолепен. <...> Пах производителя. <...> Девушек, секретарш и конторщиц его, должно быть, пронизывают любовные токи от одного его взгляда» (8).

Но эти предположенные Кавалеровым «любовные токи», идущие к Бабичеву или от Бабичева, более нигде не обнаруживаются.

Уделено немало места описанию голого тела Бабичева – глазами также Кавалерова:

«Я увидел эту спину, этот тучный торс сзади, в солнечном свете <...>. Нежно желтело масло его тела. <...> По наследству передались комиссару тонкость кожи, благородный цвет и чистая пигментация» (16).

Бабичев рассказывает Кавалерову о Володе Макарове – «замечательном молодом человеке». Очевидно, что он испытывает к нему некое сильное чувство. Но ни названия, ни выхода этому чувству нет. Проступает подспудный, не названный гомосексуальный мотив. Даже то, что Бабичев подбирает на улице другого молодого человека – Кавалерова – и поселяет его у себя, на диване, покинутом Володей, работает на этот мотив. ⁷¹

Но ведь и в попытках передать вербальными средствами то, как видит обнаженное тренированное мужское тело ⁷² Кавалеров (взгляд которого, заметим, полностью слит в этих ракурсах со взглядом автора), присутствует тот же мотив – и так же прикровенно.

⁷⁰ Олеша Ю. Зависть. М.-Л., 1928. С. 120. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.

⁷¹ «Напоминание об отсутствующем слетело на него с того лежащего на решетке. <...> никакого не было сходства между лежащим и отсутствующим. Просто: он живо представил себе Володю. <...> И просто: он сделал глупость, дал разыгаться чувствительности» (Указ. соч. С. 102). У. Харкинс полагает, что Андрей Бабичев – гермафродит и его мужская сексуальность «заменяется интенсивным стремлением сделать карьеру, а его женственная сексуальность удовлетворяется с помощью латентного гомосексуализма усыновлением молодых мужчин» (Harkins W. E. The Theme of Sterility in Olesha's Envy // Major Soviet Writers: Essays in Criticism. Ed. by Edward J. Brown. Oxford University Press. 1973. P. 282). В статье немало точных замечаний; однако уверенность в том, что «господствующая тема “Зависти” – кастрация и бесплодие» (с. 281), а Анечка Прокопович «олицетворяет кастрацию» (с. 289), далека от наших подходов к материалу.

⁷² Вскоре Олеша делает попытку передать мужскую атлетическую красоту и визуальными средствами – в киносценарии «Строгий юноша» (1934): «Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. <...> Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь – вот тип современной мужской красоты. Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок “ГТО”. Она возникает от частого общения с водой, машинами и гимнастическими приборами» (цит. по: Олеша Ю. Избранное. М., 1974. С. 30; немаловажно, что это – единственная пространная сентенция в сценарии, состоящем из реплик героев и коротких авторских ремарок; тем подчеркнута важность предмета для автора). Между тем такой «тип мужской наружности» уже ставился в фашистской Германии эталоном арийской внешности. Подобная внешность исполнителя роли «строгую юношу» Дмитрия Фокина, а также и исполнителя роли Дискоболла могла, по мнению Дж. Хейла, стать одной из причин запрета фильма 1936 г. по сценарию Ю. Олеша (см. об этом в статье М. Белодубровской «Эксцентрика стиля в фильме А. Роома “Строгий юноша”» // Тыняновский сборник. Вып. 12. М., 2006. С. 336). Вербализация спортивного движения стала, среди прочего, едва ли не самостоятельной художественной задачей для Олеша, и некоторые фразы описания Володи Макарова, стоящего в футбольных воротах («Перехваченная скорость мяча выбрасывала Володю на два метра вбок...», 126) кажутся словесным

«Володя Макаров, поживаясь от свежести только надетой футбольной рубашки...» (125; пристальное, двусмысленное, «прилипающее» внимание автора и Кавалерова к телу юного спортсмена);

«Косо над толпой взлетело блестящее, *плещущее голизной* тело. Качали Володю Макарова» (131);

«Володя стоял уже на земле. Чулок на одной его ноге спустился, обернувшись зеленым бубликом вокруг грушевидной, легко волосатой икры. Истерзанная рубашка еле держалась на туловище его. Он *целомудренно скрестил на груди руки*» (132).

Позволим себе процитировать нашу давнюю книгу, где по цензурным условиям невозможен был и намек на скрытые мотивы «Зависти»:

«Необычайно четкое по контуру, умело высвеченное, хорошо очерченное рамкой кадра взлетает это “плещущее голизной тело”. И мешает здесь – только имя. Мешает прикрепленность этого яркого, сверкающего описания к герою, к роману, к его фабуле.

Имя Володи Макарова всегда появляется в “Зависти” будто случайно, будто знак личности, которой в романе нет. <...>

Отдельно в романе лежит письмо Володи Бабичеву, где подробно изложено его мировоззрение, и отдельно – его хорошо вылепленный автором торс, его японская улыбка, его “особенно, по-мужски блестящие зубы” (заимствованные непосредственно у Вронского).

И нет, кажется, никакого сюжетного проку ни в этом торсе, изогнутом в прыжке, ни в точной линии “грушевидной” икры... Все эти вещи лишь случайно присвоены в романе именно Володе Макарову...».⁷³

Невыговариваемый в советские годы «сюжетный прок» был именно в замещении какой бы то ни было *личной* определенности персонажа – скрытым мотивом любования *безличным* мужским, юношеским, едва ли не детским телом⁷⁴ (странная трогательность описания спустившегося, *как на ноге маленького мальчика*,⁷⁵ чулка). Вместо привычной для русской прозы сосредоточенности на деталях личности внимание читателя приковывается к внешним аксессуарам возможного высоко эмоционального сексуального контакта с юным партнером («истерзанная рубашка», «целомудренно» скрещенные на обнажившейся груди руки).

Олеша своими смелыми литературными попытками опередил (как уже упоминалось относительно «Вратаря» Дейнеки) некоторые визуальные явления.⁷⁶

комментарием к будущей картине А. Дейнеки «Вратарь» (1934)

⁷³ Чудакова М. Мастерство Юрия Олеси. М., 1972. С. 62–63. Во время работы над книгой автору были уже известны от близкого к Олеше круга важные биографические подробности, пролившие свет на подтекст романа: влюбленность Олеси в братьев Старостиных – красавцев-спортсменов, его бисексуальность – скорее всего, далекая от какой-либо реализации.

⁷⁴ Нечто близкое к зрительскому восприятию знаменитой картины А. Дейнеки «Будущие летчики» (1938) – голые спины трех подростков на залитой солнцем набережной, на фоне ясного неба и синего моря.

⁷⁵ Для того, чтобы не педалировать, но лишь учесть в общем мерцающем, двоящемся контексте слова Бабичева о Володе Макарове, напомним их: «Дело в том, что это как бы сын мой. Десять лет он живет со мной» (21) – т. е. с детства, с десяти лет.

⁷⁶ Через несколько лет появится множество подобных фото– и киноработ в нацистской Германии: мускулистые тела спортсменов с обнаженными, как правило, ягодицами будут воспроизводиться с непременным гомосексуальным – нарциссическим и садомазохистским – привкусом, и это – при полном запрете на гомосексуализм. Так же и в Советском Союзе в год начавшегося Большого Террора в кинофильме «Цирк» обнаженные мускулистые циркачки с демонстрируемой натугой вращаются на арене огромную карусель с главными лицами циркового представления. Неминуемо возникающая у любого, получившего школьное образование, аналогия с голыми рабами на галереях фиксирует: в искусстве 30-х годов проступало вытесненное, запрещенное к объявлению, – проступало, накопившись, и, возможно, не будучи эксплицированным авторами даже для самих себя.

Именно прикровенность придает динамику сюжету «Зависти».

Это не кроссворд, который должен быть разгадан. Это скорее тот известный в истории живописи случай, когда хочется снять папиросную бумагу с картины, чтоб лучше ее разглядеть, тогда как картина и представляет собой изображение картины, прикрытой папиросной бумагой.

В романе продемонстрировано с немалым успехом, как нащупываются пути построения сюжета в литературных условиях, когда часть тем заранее элиминирована.

Выбраны для изображения скрытые чувства, запрятанные так глубоко, что сам их носитель не может до них докопаться, сюжет движется *невозможностью любовных отношений для героев романа* – у каждого из них по-своему.

Кавалеров, в отличие от Бабичева, постоянно объявляет о своем желании обладать Валею. Но много ли сексуального в этих объявлениях?

Вот описание девушки-спортсменки, идущее вслед за описанием тела прыгуна:

«Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги. На ней черные, высоко подобранные трусы,⁷⁷ ноги ее сильно заголены, все строение ног на виду [напомним об упомянутом ранее влиянии конструктивизма. – М. Ч.]. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу, и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней – *не женской, а мужской или детской*. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи. Это ноги девочки <...>. Но выше, под черными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда обратит на себя внимание и захочет себя укрывать <...>» (121–122).

Делая функциональное, в духе, как он полагает, Андрея Бабичева, описание Вали, он так же сливает девичье и мальчишеское в образе *подростка*.

«Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, *широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами*⁷⁸ – очаровательный подросток <...>» (51).

Неразличимость мужского-женского в красоте здоровой, спортивной юности подчеркнута не раз, в том числе при первом появлении на сцене романа Володи Макарова:

⁷⁷ Эти «высоко подобранные трусы» едва ли не открыли путь многим советским живописцам – их вскоре можно будет увидеть на девочках-подростках (но также и на дородной «Спортсменке с букетом» А. Самохвалова, 1933, и на плотных гипсовых девушках в советских парках) на картинах А. Пахомова («Трое», из цикла «На солнце», 1934), А. Дейнеки («В Севастополе», 1938) и многих еще – вплоть до «новаторской» по тем временам картины Т. Яблонской «Утром» (1954).

⁷⁸ И это тоже – опережающее словесное описание картины А. Дейнеки «На балконе» (1931), где действительно изображена сероглазая широкоплечая девочка-подросток с «подстриженными и взлохмаченными волосами». Эта картина – таз с водой на балконе, залитом солнцем (заметим, что суггестивный мотив балкона Дейнеки, залитого солнцем, повторится 16 лет спустя в картине П. Вильямса с тем же названием «На балконе», но уже со всеми чертами живописного портрета – двойного – того времени); только что ополоснувшаяся в нем и уходящая с балкона девочка-подросток, с едва намеченной грудью, загорелая, с бликами яркого солнца на обнаженном теле; полотенце, сохнущее на перилах, – вообще удивительным образом предвосхищена в «Зависти»: «Я получу Валу – как приз – за все <...> я увижу (! Как будущую картину Дейнеки... – М. Ч.) <...>: комната где-то, когда-то будет освещена солнцем, будет синий таз стоять у окна, в тазу будет плясать окно, и Валя будет мыться над тазом, сверкая, как сазан, плескаться, перебирать клавиатуру воды...» (51–52). Но главное в картине Дейнеки – ветер, раздувающий полотенце на перилах и гонящий белую рябь по воде за перилами балкона. Ветер – один из главных объектов изображения и в «Зависти», что особенно выражено в описании стадиона в день футбольного матча; эти картины постоянно кажутся вербальными аналогами к живописи Дейнеки: «Дул ветер, день был очень яркий, сквозной, просвистанный ветром со всех сторон. <...> На вышках, как молнии, били флаги. <...> Ветер делал с ней, что хотел. То и дело она хваталась за шляпу. <...> Ветер сдувал рукав с нее до самого плеча, открывая руку, стройную, как флейта. Афишка улетела от нее и упала в гущу, помахав крыльями. <...> Она бежала, подкошенная ветром» (123, 124, 133).

«...» держа котомку в руке, «...» застенчивый, *чем-то похожий на Валию* «...» (55).

На поверхности текста объяснение есть – они сближены тем, что оба – молодые, *значит*, люди нового мира («Он совершенно новый человек», как говорит Бабичев о Володе, 21). Очарование девушки для Кавалерова открыто в тексте, очарование юноши запрятано в более глубоких его слоях.⁷⁹ Бисексуальная эротическая составляющая еще глубже – там, где сам автор равно любит, вместе со своим героем, и юношеским и девичьим спортивным телом.

Но в обоих случаях перед читателем – не сексуальное устремление, а заведомая недостижимость, отодвинутость на неопределенное будущее – скажем, на время взросления и созревания Вали.

Тут вступает в дело и тема *идеологической* влюбленности (обладание Кавалеровым Валией как обладание новым миром, обретение своего места в нем), но главным остается стойкий мотив *невозможности* реализовать любовные чувства ни для одного из героев. Перечислим набор невозможностей.

Бабичев

а) не может соединиться с Володей, поскольку это – юноша и его воспитанник, и воспитатель поэтому сам не отдает себе отчета в эротических чувствах к нему;

б) не может соединиться с Валией (в растлении которой его обвиняет Кавалеров), поскольку она его племянница и невеста его воспитанника, а также, возможно, и потому, что не испытывает к ней влечения.

Володя имеет все основания для гармонических отношений с Валией, духовных и телесных. Но и они отсрочивают свою близость на четыре года.⁸⁰

Нельзя не заметить и странное их сходство.⁸¹

Кавалеров не может соединиться с Валией, поскольку она не питает к нему ни малейших чувств, а его собственные чувства равно распределены между ней и Володей, в чем он также не отдает себе отчета.

Эта *безотчетность* подобных чувств прямо связана с невозможностью в условиях советского регламента иного варианта – внятного изображения не только гомосексуальных или бисексуальных, но и гетеросексуальных чувств. *Невозможность*, загнанность внутрь сознания художника свободных вариантов обработки своего материала приводит к формированию *скрытых* мотивов – именно под влиянием подавленных вариантов. И эти мотивы становятся не столько атрибутами героев, сколько данностью авторского сознания.

Они-то и становятся подлинными *двигателями сюжета*, придавая повествованию *тягу*.

Конечно, в романе есть и *внешний* сюжет, близкий к фабуле. Но за полуфантастическими перипетиями создания Иваном Бабичевым его убийственной «Офелии» следить трудно, почти невозможно. А фабульный пунктир *группового*, хоть и поочередного секса Кавалерова и Ивана Бабичева с Анечкой Прокопович призван лишь оттенить асексуальный характер *истинной* любви, которая владеет Кавалеровым – к Вале и, возможно, Андреем Бабичевым – к Володе. По-настоящему литературно действенен лишь прикровенный, подспудный сюжет.

⁷⁹ Внимание к этому рода чувствам присутствует в известных записях Олеши: он говорит о романе А. Толстого «Петр I» «с описаниями мужчин, как если бы их делал педераст, и описаниями женщин, сделанным именно Дон Жуаном» (Олеша Ю. Книга прощания. М., 1999. С. 122); о Валентине Стениче – «На мой взгляд, он был красив, но, по всей вероятности, только той красотой, которую признают мужчины» (там же, с. 233).

⁸⁰ Как отмечает и О. Матич, герой «не обеспокоен тем, что его неопределенные отношения с Валией тянутся уже четыре года» (Матич О. Суэта вокруг кровати: Утопическая организация быта и русский авангард // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 82).

⁸¹ Ср. воспоминания автора романа о собственных отношениях с сестрой, в которой он «видел женщину» и «она не противилась этому. «...» Мы сидим, помню, на краю постели «...» и переживаем тяжкое сладкое состояние существ, которые должны были бы отдаться друг другу, но останавливаются перед преградой стыда, ответственности, страха» (Книга прощания, 70).

И тогда остается упомянуть самое важное – еще более прикровенное. Вспомним то «осуждение мнимо-естественных способов удовлетворения полового чувства» и те рассуждения о том, что «ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение, воскресение»,⁸² которым посвящена знаменитая статья Вл. Соловьева «Смысл любви» (1892). В ней этот «смысл» в конце концов прочитывается в стремлении человека к любовному слиянию с существом другого пола в *андрогина* для достижения вечной жизни.

Тогда находят свое место и переходы мужского-женского в идеальных объектах любви – юных персонажах романа Олеши.⁸³

3

В повести А. Гайдара «Военная тайна» (1935) центральный персонаж – Натка. Она недовольна *пионерработой*, на которую ее послали.

«– Ты не любишь свою работу? – осторожно спросил Шегалов. <...> – Не люблю, – созналась Натка. – Я и сама, дядя, знаю, что нужная и важная... Все это я знаю сама. Но мне кажется, что я не на своем месте».⁸⁴

Ей хочется действий, подобных действиям времен Гражданской войны. Но они в прошлом. Она едет *пионервозжатой* в Крым; в вагоне-ресторане берет забытый кем-то журнал.

«Ну да... все старое: “Расстрел рабочей демонстрации в Австрии”, “Забастовка марсельских докеров”. – Она перевернула страницу и прищурилась. – И вот это... Это тоже уже прошлое» (150).

Намечается *внешний* сюжет, который должен показать, что прошлое – не прошло, что классовая вражда и гибель лучших возможна и сегодня.

Но параллельно разворачивается сюжет внутренний, скрытый.

«В вагон вошли еще двое: высокий, сероглазый, с крестообразным шрамом ниже левого виска, а с ним шестилетний белокурый мальчуган, но с глазами темными и веселыми» (151).

С этого момента внимание восемнадцатилетней Натки приковано отнюдь не к «высокому, сероглазому», а к шестилетнему.

Он поражает ее взрослой, на равных манерой общения:

«... направился к ней и приветливо улыбнулся.
– Это моя книжка, – сказал он, указывая на торчавший из-за цветка журнал.
– Почему твоя? – спросила Натка
– Потому что это я забыл. Ну, утром забыл, – объяснил он, подозревая, что Натка не хочет отдать ему книжку.
– Что ж, возьми, если твоя, – ответила Натка, заметив, как заблестели его глаза и быстро сдвинулись едва заметные брови. – Тебя как зовут?

⁸² Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 136, 140.

⁸³ Нельзя не упомянуть и одну из записей 1954 г.: «Это было восемнадцать лет назад. <...> Мы обедали и слушали доклад Сталина о конституции. Издали, из недр эфира, голос звучал как-то странно, погружая не то в сон, не то в бред. Я подумал тогда, что великие люди двуполы, – казалось, что голос вождя принадлежит рослой, большой женщине. Совершенно бессмысленно я думал о матриархате. Вот признание, а?» (Книга прощания, 228).

⁸⁴ Гайдар А. Сочинения. М.-Л., 1948. С. 149. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте, в скобках.

– Алька, – отчетливо произнес он и, схватив журнал, убежал к своему месту» (151).

Она сходит в Симферополе, отца с сыном поезд уносит «дальше, на Севастополь», фабула направляет Натку по месту работы – в пионерлагерь (его прототип – Артек), но сюжету дано свое движение. Вечером, выйдя к морю, она слышит за поворотом у подножья утеса чьи-то шаги.

«Вышли двое. Луна осветила их лица. Но даже в самую черную ночь Натка узнала бы их по голосам» (154).

– налицо значительность важного для сюжета сообщения.

И наутро эти неведомые люди больше всего занимают героиню:

«– Нина, – помолчав, спросила Натка, – ты не встречала здесь таких двоих?... Один высокий, в сапогах и в сером френче, а с ним маленький, белокурый, темноглазый мальчуган.

– <...> А кто это?

– Я и сама не знаю. Такой забавный мальчуган» (155).

Отметим – она осведомляется о «двоих»: обычно так не спрашивают про *взрослого с ребенком*. И второе – внешность отца не отмечена, мальчика же – описана тщательно и любовно.

Сюжет делает еще один виток. Вечером, придя в свою комнату, героиня в темноте ощущает, что «в комнате она не одна. <...> ясно расслышав чье-то дыхание, поняла, что в комнате кто-то спрятан», и, повернув выключатель, видит, что внесена кровать, «а в ней крепко и спокойно спит *все тот же* и знакомый, и незнакомый ей мальчуган. *Все тот же* белокурый и темноглазый Алька». Она рассматривает его трогательные вещички на тумбочке, читает записку «от Алешки Николаева», объясняющую присутствие мальчика в ее комнате (отец-инженер занят на ликвидации аварии; «ты не сердись <...> завтра что-нибудь придумаем»), – и впервые за все время ее неустойчивое, полудепрессивное настроение полностью меняется.

«Натка тихонько рассмеялась и потушила свет. На Алешку Николаева она не сердилась» (161).

Намечена ситуация радостной умиротворенности: она в одной комнате с любимым человеком.

Примечателен и утренний разговор:

«– Алька, – спросила Натка, когда, умывшись, вышли они на террасу, – скажи мне, пожалуйста, что ты за человек?

– Человек? – удивленно переспросил Алька. – Ну, просто человек. Я да папа» (166).

Его ответ неважен – значим ее вопрос. Это уже едва ли не «Евгений Онегин»: «И начинает понемногу / Моя Татьяна понимать / Теперь яснее – слава Богу / Того, по ком она вздыхать...» и т. д.

Этот мотив нарастает. В жизни героини произошло важное событие – она впервые встречает человека с глубокой внутренней жизнью, остающейся пока для нее недоступной. Когда она в какой-то степени проникает в его прошлое, узнав про трагическую смерть матери Альки (расстрелянной румынской коммунистки), это, опять-таки прямо по Пушкину, углубляет ее собственную жизнь, придает ей осмысленность. Второй же план, никем из героев, разумеется, не осознаваемый, – за открывшимся ей фактом смерти матери мальчика начинает мерцать ее потенциальная роль мачехи.

Гибель Альки (камень, попавший в висок ребенка) носит неуловимо античный характер. Восприятие ее Наткой описано как восприятие гибели любимого человека. Сила переживания и подспудная передача ее чувств также несут отпечаток античной трагедии.

На поверхности (особенно в эпилоге) повести – какие-то возможные будущие, вполне стандартные отношения Натки с отцом Альки, человеком без всякого возраста и заметных внешних черт. На глубине же – *любовь* восемнадцатилетней к шестилетнему мальчику с нерусскими глазами.⁸⁵ Соединение невозможно – между ними биологический разрыв поколений, неосознанная, но ощутимая роль мачехи, а затем – трагедия гибели «пасынка».⁸⁶ Но именно в этом сильном, безнадежном и неосознанном чувстве – та *тайна*, которая действительно движет сюжет повести. Тайна же смерти матери Альки, тайна неугасшей классовой вражды (из-за которой гибнет Алька), как и тайна подготовки к новой войне (со сказкой о Мальчише-Кибальчише в центре), которая и выдвинута самим автором в объяснение названия повести, – это не более чем звенья фабулы: слой поверхностный.

«Истинная» же тайна – двигатель сюжета – вновь, как и у Олеши, подспудна; она погружена в слой мифологический, проецируется на историю Федры и Ипполита. Действующие лица мифа – Федра с ее трагической любовью, Ипполит (родившийся от *амазонки*, т. е. воительницы, далекой от посвящения себя семейному очагу и готовой к гибели) и его отец – Тезей, по греческой мифологии – «представитель чистого героизма»⁸⁷ (так и в «Военной тайне»). Амазонки «в определенное время года *вступают в браки с чужеземцами (или соседними племенами)* ради продолжения рода, *отдавая на воспитание (или убивая) мальчиков* и оставляя себе девочек».⁸⁸ В гибели Ипполита, растоптанного собственными конями, можно найти и «физическое» соположение с гибелью Альки (от несоразмерного его детской хрупкости булыжника), и психологическое (отец Альки – косвенный виновник его гибели).

Фундамент знания античной мифологии (как и ядра русской классики) закладывался при обучении и в классической гимназии, и в реальном училище (в котором учился А. Гайдар); круг детского чтения 1900-1910-х годов неминуемо впечатывал некие архетипические схемы,⁸⁹ которые всплывали в литературной работе.

В 30-е годы боялись открыто высказаться не только даже в узком кругу друзей – не решались отдать полный отчет в своих мыслях, чувствах и оценках и самим себе. Возникла многослойная литература вытесненного, подспудного, бессознательного – на ее поверхности были *подставные проблемы*.⁹⁰ В этом – ее отличие от литературы 60-70-х – литературы *аллюзий*, где нецензурное не вытеснялось в подсознание, а очень осознанно, и потому нередко уплощено, переводилось в некий шифр, который должен был укрыть мысль автора от цензора, но открыть ее читателю.

⁸⁵ Мы касались этого в статье «Заметки о поколениях в Советской России» (Новое литературное обозрение. № 30. 1998. С. 88–89).

⁸⁶ В повести есть, будто в угоду мифу, наряду с нежным отношением Альки к Натке, и штрихи его отталкивания от нее («уже со злобой и едва сдерживая слезы, забормотал Алька», 189)

⁸⁷ Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 502.

⁸⁸ Там же. Т. 1. М., 1980. С. 63. Курсив наш.

⁸⁹ С. Ю. Неклюдов показывает, как подобные схемы, связанные с фольклором, реализовывались в творчестве далекого от фольклора Ю. Олеши; античные мотивы, обнаруживаемые нами в повести Гайдара, – этот такой же «глубинный “гено-текстовый” слой», в котором Неклюдов выделяет в набросках оставшейся незаконченной пьесы «Смерть Занда» «весьма древнюю» метафору, связывающую женщину с городом (Неклюдов С. Ю. «Сдается пылкий Шлиппенбах...»: К истории одной метафоры // ПОЛУТРОПОН: к 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 727, 716–717).

⁹⁰ В нашей статье 1990 г. «Сквозь звезды к терниям» мы вводили это важное для литературного процесса 30-х годов понятие на примере повести Гайдара «Судьба барабанщика», переживаний ее главного героя: «Это реальный гнев, реальное отчаяние и реальные проклятия, только заключенные в прочную структуру поэтики подставных проблем» (Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 358). Ссылаясь на эту часть нашего инструментария, О. Ронен показывает, как «работала в детской литературе» эта поэтика (дополняя ее своими соображениями) на примере Л. Кассиля (Ронен О. Детская литература и социалистический реализм // Социалистический канон. СПб., 2000. С. 969–977 и др.).

В творчестве Гайдара и его современников (в конце 1-го цикла, по нашей периодизации: см. «Предисловие») все выглядит совершенно иначе (и в этом – тайна длительности литературной жизни некоторых сочинений тех лет), чем в литературе «после Сталина». Писатели «довоенных» лет, желая продолжать литературу, двигались от жестко регламентированного уже к началу 30-х годов поверхностного плана прозаических жанров в сторону, в частности, мифологических подтекстов, а не единочитаемых аллюзий. Так в «Судьбе барабанщика» дышит из тьмы тоннелей метрополитена царство Аида в его реальном современном воплощении.⁹¹

⁹¹ См. Чудакова М. О. Указ. соч. С. 355.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛИРИКИ: БУЛАТ ОКУДЖАВА

Чтобы увидеть место Булата Окуджавы во всем огромном контексте, который нужно назвать *русская отечественная литература советского времени*, приходится обратиться к середине 1930-х годов, когда произошло вымывание лирики в прежнем смысле слова из публикуемой поэзии. Именно в рамке «лирического стихотворения» происходила сложная трансформация поэзии в непоэзию. Началась она вскоре после Октября вытеснением «божественного», составлявшего немалую часть лирической рефлексии и метафорического «материала». Поэзия, в которой невозможны строки «Так души смотрят с высоты на ими брошенное тело», невозможны, естественно, и реминисценции подобных строк, из которой вообще выскабливается религиозный словарь («душа», «ангельский», «рок» и т. п. – сравним поэзию Есенина и его круга со стихами середины 1930-х), а также преследуется любое «ячество», «индивидуализму» резко предпочтен коллективизм,⁹² «в штыки неоднократно атакована» (Маяковский) любая меланхолия, – попадает, конечно, в совсем новые условия развития.

Русская поэзия в ее отечественном печатном, то есть подцензурном варианте оказалась тем не менее на взлете (как и проза) на рубеже десятилетий в 1929–1931, отчасти и в 1932–1933 году (в рамках данной работы мы не можем задерживаться на обосновании этих датировок и вынуждены постулировать). Но в 1933–1934 годах она уже подавлена огнем литературно-критической дидактики и оргмерами (плenums и т. д.), заменена сюжетными *повествованиями* в стихах, балладами – эпическими, *рассказывающими* формами (вернулась традиция некрасовских стихотворных *повестей*).⁹³

В 1940–1941 годах внутрилитературный напор все чаще стал выносить в печать любовную лирику (в основном уже учитывающую все ограничения: ее авторами были литераторы «второго» и «третьего» поколений,⁹⁴ становление которых происходило уже в новом российском мире), и дидактическая критика ставила ей заслон.

«Стихи на “интимные” темы *снова* заливают потоком страницы наших журналов, – с неудовольствием фиксировала она. – Громадное большинство из них – безличные, вялые, ничтожные стишки, воспевающие на разные лады “милую” или “милого”. В одних случаях эти стихи сентиментально-слезливые. В других автор принимает псевдотрагическую позу этакого свирепого разочарованного мужчины. В обоих случаях настоящее поэтическое чувство отсутствует. Отсутствует связь с миром, отсутствует то органическое тонкое ощущение времени, которое наличествует в любовной лирике великих русских поэтов.⁹⁵ Блестящие образцы целостного сочетания общественной и любовной темы в советской поэзии – “Про это” Маяковского, главы из “Хорошо”. Здесь действительно раскрыта перед нами большая любовь, любовь гражданина своей эпохи, любовь человека, который распределяет свое сердце на секторы – личный и общественный».

⁹² Ср. в установочном докладе Бухарина о поэзии на I съезде писателей: «Лирика не находится в конфликте с социалистическим реализмом, ибо это не антиреалистическая лирика, ищущая потустороннего мира, а поэтическое оформление душевных движений рождающегося социалистического человека. Социалистический реализм не антилиричен (...), но он антииндивидуалистичен» (Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1990. Репринтное воспроизведение издания 1934 года. С. 495, 502. Курсив Н. И. Бухарина)

⁹³ С них начал, например, в свое время Симонов, поставивший себе задачу быстро и эффективно войти в литературный процесс.

⁹⁴ Представление о четырех поколениях литераторов советского времени см. в нашей статье «Заметки о поколениях в советской России» (НЛО, вып. 30, 1998).

⁹⁵ Это уже – воздействие перемены официального отношения к русским классикам в 1936 г. – М. Ч.

Маяковский, уже несколько лет ходивший в чине «лучшего, талантливейшего», посмертно получал и мандат единственного лирика, противопоставленного, по советскому канону, всем остальным:

«Подавляющее же большинство любовных стихов, появляющихся в периодике и сборниках, – это “любовная блажь”, не более. Поэты наши в последнее время охотно твердят о “праве на лирику”. Никто этого права, разумеется, у них не оспаривает. Но многие поэты сами своими стихами свидетельствуют о том, что никакого права на лирику у них нет».⁹⁶

Оценки не имели отношения к качеству оцениваемых стихов. «Поэтическое чувство» могло в них отсутствовать, но могло и присутствовать. Ссылки на Маяковского также чисто риторические – его лирика никак не соответствовала теперешнему, предвоенному регламенту.

Едва намечающийся поворот к лирике замечен и зарубежной русской критикой – и тоже с неудовольствием:

«Сейчас молодые поэты увлекаются лирикой чистой, пишут о любви. Но как раз эти стихи самые беспомощные, самые шаблонные из всей современной поэзии. Лирика душевной тепловатости Ярослава Смелякова напоминает не только Уткина, но порой и романсы Вертинского».⁹⁷

Но вернемся к середине 1930-х. Если проза искала выхода, уходя от давления регламента в маргинальные жанры – «охотничий рассказ» или детскую литературу, и там продолжалась литературная эволюция, то для поэзии выхода почти не было. *Вытеснение лирики* в эти годы имело огромное значение – изменялся сам литературный и социопсихологический контекст.

Лучшие поэтические вещи, попавшие в печать, пишутся с середины 1930-х в «большом жанре» и на историческом материале – как поэмы и баллады одного из «новобранцев 30-х»⁹⁸ Д. Кедрина (получившего известность после баллады «Кукла», 1932), сначала на «восточном» материале – «Приданое» (1935), «Кофейня» (1936), позже на «русском» – «Песня про Алену-Старицу» (1939) с яркими фрагментами фольклоризованной речи («Горят огни-пожарища, / Дымы кругом постелены. / Мои друзья-товарищи / Порубаны, постреляны, / Им глазыньки до доньшка / Ночной стервятник выклевал, / Их греет волчье солнышко, / Они к нему привыкнули») и рискованной для исхода 1930-х концовкой («Все звери спят. / Все люди спят. / Одни дьяки / Людей казнят»), «Зодчие» (1939), «Конь» (1940, поэма о трагической судьбе строителя Кремлевских башен Федора Коня).⁹⁹ Уже упоминавшийся русский критик из Прибалтики констатирует:

«Общая тенденция к большим жанрам, к оде и поэме, намечающаяся сейчас в поэзии советской, большей частью приводит лишь к риторике и скуке, но в ней есть что-то настоящее, что-то указующее путь вперед».¹⁰⁰

Распространяется и повествовательный жанр с ослабленными, рудиментарными сюжетными элементами – он разрабатывался еще акмеистами, преимущественно Гумилевым и

⁹⁶ Гринберг И. Стихи Константина Симонова // Литературный критик. 1940. № 11–12. С. 238. Курсив здесь и далее наш.

⁹⁷ Новосадов Б. Мысли о современной русской поэзии // Литературные записки. Рига, 1940. С. 114.

⁹⁸ «Новобранцами 30-х» мы называем второе поколение литераторов (годы рождения 1900–1910) – тех, что вступили в литературный процесс по большей части в начале 30-х и получили известность в их середине (Заметки о поколениях в советской России. Указ. соч. С. 82–83).

⁹⁹ Кедрин Д. Избранные произведения. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1974. С. 43, 61, 78, 98–100, 92, 122.

¹⁰⁰ Новосадов Б. Мысли о советской поэзии «окончание» // Журнал содружества. Випури (Финляндия), 1938. Декабрь. С. 18. (За указание благодарю Г. Пономареву, автора статьи о критике в альманахе «Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Т. 1». – М. Ч.)

Мандельштамом («лирические портреты и картинки», по выражению В. Вейдле,¹⁰¹ – ср. «Грибоедов» Д. Кедрина, 1936). Напротив, лирические стихотворения Кедрина остаются ненапечатанными (одно из редких исключений – «Остановка у Арбата», но это уже 1939 год, когда лирика, как увидим далее, пытается заново прорваться).

От *советской* в узком смысле слова литературы остался, по констатации Г. Адамовича в 1939 году,

«осадок, с которым помириться нельзя и который трудно чем-либо искупить, затушевать: это – ее грубость. Не грубость нравов, или стиля, или языка, или быта, – а душевная, сердечная грубость, непостижимое, внезапное очерствение!». ¹⁰²

Это *очерствение* он отмечает еще раньше, в 1935 году, приводя суждение литератора-эмигранта молодого поколения:

«... Эта литература бедна и груба... Представление о человеческой душе настолько элементарно, и в этой своей элементарности настолько ограничено, что, случается, ищешь, нет ли на обложке пометы “для школьного возраста”. Когда читаешь подряд месяц или два одни советские книги, это перестаешь понимать и к понижению уровня привыкаешь. Но переходя затем к литературе настоящей – ужасаешься». ¹⁰³

Стремление лиризировать «советские» мотивы может быть продемонстрировано на бесконечном количестве образцов версификаторства второй половины 1930-х годов. Даже у не лишенных таланта авторов мы неизменно найдем его в окрашенном «душевной грубостью» воплощении:

Отворила девушка окно, —
В целый мир распахнуто оно,
Стекол между нами больше нет.
Сквозь цветы и листья вижу я:
Краснощекая сидит семья,
На столе – гитара. Хохот, свет.
...
Почему мне в двери не войти,
Сесть за стол и тоже хохотать,
Будто мы знакомы с давних лет?
Что с того, что я им не сосед?

Дружба наша будет тем верней.
Настежь двери отворите мне,
Потому что я живу в стране
Широко распахнутых дверей!

В. Стрельченко. «Двери настезь», 1936¹⁰⁴

Перед нами – как бы обломки лирики, следы усилий автора соединить внешнее задание с неким нетривиальным переживанием. Будущее показало, что и эти обломки не рассу-

¹⁰¹ Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 106.

¹⁰² Адамович Г. Шинель // Адамович Г. Критическая проза. М., 1996. С. 293–294.

¹⁰³ Адамович Г. Еще о «здесь» и «там» // Там же. С. 219–220.

¹⁰⁴ Стрельченко В. Двери настезь // Красная новь. 1936. № 10. Поэт погиб в ополчении.

пались в пыль и что попытки решить нерешенную задачу возродились в 1950-е годы («Когда метель кричит, как зверь – / протяжно и сердито, / не запирайте вашу дверь, / пусть будет дверь открыта <...> Дверям закрытым – грош цена, / замку цена – копейка!» – Б. Окуджава, «Песенка об открытой двери»¹⁰⁵). *Осадок* с середины 1930-х превращался год за годом в агломераты, заменившие в советской печати поэзию. Песни Окуджавы четверть века спустя начали растворять этот осадок. Это были не первые, но наконец-то удавшиеся попытки.

Только война, ее опрокинувшее все ожидания и официозные стандарты начало и катастрофические первые месяцы, обозначившие угрозу самому существованию советского строя, шатнула, в ряду других ограничений, запрет на лирику, прежде всего любовную. Цикл К. Симонова «С тобой и без тебя» вышел в 1942 году отдельными частями в журналах, отдельной книжкой, а также дважды в виде центрального раздела сборников.¹⁰⁶ Можно говорить с большой долей уверенности, что это был второй случай после Маяковского, когда «любовная тема» была откровенно персонализирована и представлена на обозрение всесоюзному читателю, поскольку адресовалась женщине, гораздо шире известной, чем Лиля Брик, – одной из нескольких самых популярных актрис предвоенных лет Валентине Серовой (инициалы посвящения – «В. С.»). Правда, стихи не сопровождались, как издания Маяковского с фотомонтажами Родченко, портретами героини. Но это компенсировалось кинорекламой и кинокадрами, которые давали читателю определенный визуальный комментарий к конкретизирующим и интимным строкам («... За то, что, просьб не ждя моих, пришла / Ко мне в ту ночь, когда сама хотела. <...> Твоей я не тщеславлюсь красотой, / Ни громким именем, что ты носила, / С меня довольно нежной, тайной, той, / Что в дом ко мне неслышно приходила» и т. п.). 5–6 стихотворений датированы автором еще предвоенными месяцами 1941 года. Неизвестно, впрочем, удалось ли бы напечатать эти стихотворения, где лирический порыв автора прорвал регламент, если бы зима 1941–1942 года, поставившая на кон само существование страны, не заставила метаться в поисках спасения ее властителей и не обрушила предвоенную версию этого регламента.

Уже в конце 1941 года в стихи Симонова в цикле «С тобой и без тебя» входит малоупотребимое в советской поэзии слово «женщина».

Над черным носом нашей субмарины
Взошла Венера – странная звезда,
От *женских* ласк отвыкшие *мужчины*,
Как *женщину*, мы ждем ее сюда.¹⁰⁷

Еще в 1940 году в одном из обзоров текущей поэзии писали:

«Многие стихи Симонова можно было бы назвать так, как Хемингуэй назвал одну из своих книг: “Мужчины без женщин”».¹⁰⁸

¹⁰⁵ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С. 42.

¹⁰⁶ Новый мир. 1941. № 11–12; Красная новь. 1942. № 1–2; Новый мир. 1942. № 11–12; Симонов К. Лирика. М.: Молодая гвардия, 1942 (об этом сборнике и шла речь в разговоре Симонова с Щ.); Симонов К. С тобой и без тебя: Из лирического дневника. М., «Правда», 1942; Симонов К. Стихотворения: 1936–1942. М., ОГИЗ, 1942: подписано к печати 9 ноября 1942 – почти на излете временно допущенной печатной лирики; однако Симонов сумел, воодушевленный, видимо, официальной поддержкой «молодогвардейского» сборника, добавить к стихотворениям цикла «С тобой и без тебя» еще несколько, наполненных личной – по довоенной норме слишком личной – эмоцией, недопустимой горечью («... Меня до сих пор ты не любишь», «Пусть прокляну впоследствии Твои черты лица...») и еще менее допустимой «эротикой» («... Мы тосковали по мужичьи. На грубом нашем языке – О белом полотне постели, О верхней вздернутой губе...» и т. д.). Все эти стихи исчезли из раздела «Лирический дневник» сборника «Стихотворения и поэмы» (М.: ОГИЗ, Гос. изд. худож. лит., 1945; подписан к печати 9 июля 1945 года). Подробнее – в нашей статье: «“Военное” стихотворение Симонова “Жди меня...”» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // НЛЮ. № 58. 2002.

¹⁰⁷ Номер «Нового мира» (1941. № 11–12) подписан к печати 27 марта 1942 г.

¹⁰⁸ Александров В. Заметки о стихах (вместо обзора) // Литературное обозрение. 1940. № 24. С. 15.

В первый послевоенный год набранная лирическая инерция в какой-то степени продолжалась – но уже к концу 1946 года была пресечена. Осталось в столах написанное. Десятилетие спустя Булату Окуджаве придется заново вводить в лирический обиход слово «женщина» под гром обвинений в пошлости.

Образцом лирики, полностью свободной от регламента и в этом смысле опередившей последующую работу самого поэта, стала песенка, получившая известность только десятилетие спустя, а опубликованная еще через два десятилетия: «Неистов и упрям / гори, огонь, гори...».¹⁰⁹

«Ах, как хорошо, Бог ты мой, как хорошо! – вспоминал Юрий Карабчиевский свое первое впечатление от услышанной на „стареньком “Спалисе”“ песни. – Какой веселый трагизм, какое радостное отчаяние, какая сладкая, неопасная боль!»¹¹⁰

«Как-то в сорок шестом году, – рассказывал автор, – будучи студентом, подсел к пианино и двумя пальцами стал подбирать песенку: “Неистов и упрям, / гори, огонь, гори...”».¹¹¹

Отметим наверняка замеченную многими невольную, по-видимому, словесно-музыкальную реминисценцию из широко известного в военные и первые послевоенные годы текста М. Светлова – припев «Песни о фонариках» (1942):

Бессменный часовой
Все ночи до зари,
Мой старый друг – фонарик мой,
Гори, гори, гори!¹¹²

Это – не более чем один из многочисленных примеров связанности появляющихся в эти годы поэтов «четвертого призыва» (1922–1932 годов рождения) с предшественниками, совместных усилий собратьев по цеху, приложенных к возвращению лирики – усилий, надолго оставшихся втуне.

Литературная эволюция замерла на семилетие. Результаты этой омертвелости – в первом сборнике Б. Окуджавы «Лирика» (Калуга: Изд-во газеты «Знамя», 1956), где меньше всего лирики. В нем – стихотворение «Моя Франция» (впервые напечатанное 29 января 1953 года – на излете упомянутого семилетия, за месяц с небольшим до его «антропологического» финала, в калужской газете «Молодой ленинец»): «...И в этом бою неистовом¹¹³ / рождается и встает / в поступи коммунистов / будущее твоё <...> / и в честных глазах подростка, / продающего “Юманите”».¹¹⁴ Открывался сборник стихотворением «Ленин» (опубликованным в той же калужской газете 22 апреля – в день рождения Ленина – 1955 года: «Мы приходим к нему за советом <...> он выходит навстречу, / всегда аккуратен и собран, / невысокого роста, приветлив / и

¹⁰⁹ Окуджава Б. Указ. изд. С. 10.

¹¹⁰ Карабчиевский Ю. Улица Мандельштама. Orange: «Antiquary», 1989. С. 109–110.

¹¹¹ Окуджава Б. «И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной» / Беседовал Л. Сидоровский // Смена. Л., 1971. 24 ноября.

¹¹² Светлов М. Стихотворения и поэмы. Л., 1966. С. 278. В содержательной и тонкой статье Л. Дубшана «Декабри, январь... (о ранней песне Окуджавы, о некоторых ее истоках и отзвуках)» (в печати) указан еще один несомненный исток песенки – стихотворение И. Мятлева «Фонарики», ставшее популярной песней.

¹¹³ Тот же эпитет, что в песенке 1946 года, – и совсем иной.

¹¹⁴ Окуджава Б. Лирика. Калуга: Изд-во газеты «Знамя», 1956. С. 33.

скромно одет...»¹¹⁵). Но в том же сборнике мы ретроспективно увидим будущий тезаурус Окуджавы-лирика, только еще в неупорядоченном, хаотичном и поэтически неразличимом виде.

В конце 1953 года в публичную печатную речь эпохи вошло, с неофициозной стороны, слово «искренность» – в применении к литературе как указание на необходимое ее качество. Можно без преувеличения сказать, что слово, выбранное в качестве ключевого в названии большой статьи,¹¹⁶ казалось почти иноязычным, впервые вводимым в отечественный обиход – в качестве определения такого официального, регламентированного дела, как литература. До сих пор это слово в живом советском употреблении принадлежало, во-первых, к бытовому языку, во-вторых, к протокольному, достаточно герметичному языку партийной жизни – исключали из партии с формулировкой «за неискренность». Теперь оно стало означать, с одной стороны, – освобождение от регламента. С другой же, в более узком и более приемлемом для печатного литературного процесса значении – попытку вернуться к *искренней* (в отличие от официоза), близкой к фронтовой, адекватности слова – действию, вере в идею революции.

Коллизия была зафиксирована Наумом Коржавиным еще в стихотворении 1944 года (писавшемся не для печати):

И я поверить не умел никак,
Когда насквозь неискренние люди
Нам говорили речи о врагах...

«Стихи о детстве и романтике»¹¹⁷

Именно в связи с этими поисками *искренности* и поэтов и их читателей развернуло в 1958 году к Маяковскому – к открытому летом того года памятнику, к личности поэта и его стиховой традиции. Под этим именно знаком и стали собираться у памятника для чтения и слушания стихов («Спорили об искренности в литературе...» – свидетельствовал впоследствии В. Осипов¹¹⁸).

В 1955 году Леонид Мартынов, поэт старшего поколения (на пять лет старше Твардовского, на десять – Симонова, почти на двадцать – Булата Окуджавы), вернулся – после десятилетнего остракизма (которому был подвергнут из-за «Прохожего»¹¹⁹ (1935, 1945), в год *второй* – не удавшейся, как и *первая*, – попытки оттепели) – на страницы печати, вернулся во многом как новый поэт нового времени. Его стихи стали одним из нескольких самых заметных литературных фактов середины 1950-х.

Мартынов, со своим подчеркнутым патетизированным рационализмом, дает репертуар новых *тем и мотивов*.

Прежде чем к ним обратиться, заметим, что рациональность и суховатость языка его поэзии была воспринята как нечто освежающее на фоне уже сложившегося – и слежавшегося – неопределенного оптимистически-слащавого контекста раннепослевоенной литературы. Еще в мае 1946 года зоркая наблюдательница советской жизни Вера Александрова писала в «Социалистическом вестнике» (Нью-Йорк):

«Противоречия послевоенной жизни редко являются содержанием произведений, но с тем большей отчетливостью дают они о себе знать косвенно – в литературном языке. <...> Никогда еще на страницах русской литературы не раздавалось столько “звонких девичьих голосов”, не лепеталось так много

¹¹⁵ Там же. С. 9.

¹¹⁶ Померанцев В. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12.

¹¹⁷ Коржавин Н. Стихи и поэмы. М., 1992. С. 10–11.

¹¹⁸ Цит. по: Чупринин С. Оттепель: хроника важнейших событий // Оттепель. 1957–1959. М., 1990. С. 405.

¹¹⁹ Мартынов Л. «Замечали – по городу ходит прохожий?...» // Мартынов Л. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М., 1976. С. 142–145.

высокопарных, ни к чему не обязывающих слов о “чувствах нежности” к своему родному народу, к семье, как теперь». ¹²⁰

Это относилось, конечно, и к стихотворному языку.

Лейтмотивом поэзии Мартынова 1955–1959 годов стали *движение и изменение*.

Сезонные изменения природы:

Как сильно
Изменилась ива
За эти семь весенних дней!
Так все меняется, что живо.

...

За дни весеннего разлива,
Неошутимого для пней!

«Ива» (написано в 1949 году, опубликовано в 1957¹²¹)

Стихотворение превращено в развернутую аллерию «оттепели».

Настойчиво повторяется аллериия борьбы оттепели с *поверженной*, но не убитой стужей:

Почти тепло,
Но только все же
Взгляни:
В тени,
Когда идешь,

Поверженная стужа
Лежа
Еще в руке сжимает нож.

...

Как полумертвыми врагами,
В такие дни, среди весны,
Мы полумертвыми снегами
Окружены.

«Клинок» (написано в 1950, опубликовано в 1958¹²²)

Возвращение холодов как угроза, тревога, акция врага:

... Подымаются сизые тучи,
Возвращеньем зимы угрожая
«Май» (написано в 1930,
опубликовано в 1957)¹²³

Бывают такие *весенние вьюги*,
Когда леденеют трамвайные дуги...

...

¹²⁰ Социалистический вестник. Нью-Йорк, 1946. № 5.

¹²¹ Мартынов Л. Указ. соч. С. 234

¹²² Мартынов Л. Указ. изд. С. 252.

¹²³ Там же. С. 56.

Бывают такие *тревожные* вьюги!

«Вьюги» (написано в 1955, опубликовано в 1957)¹²⁴

Так возрождалась подцензурная политическая, или гражданская, лирика. Первый же после рубежного в политическом смысле 1956 года сборник (Лирика. М., 1958), в который включены были все цитируемые нами стихотворения, стал компендиумом не только новых тем и мотивов, но и аллегорий – аллегорическим путеводителем по современности.

Продолжим расщепление лейтмотива на мотивы.

Движение *времени* – ночь, день, годы, века, – причем ощущаемое внезапно, эмпирически, с участием неперменного этического измерения:

Но уйма дел у человека,
И календарь он покупает,
И *вдруг* он видит:
Наступает
Вторая половина века.

Наступит...
Как она поступит?

...
Она наступит
На глотку
Разной
Мрази
Грязной.

«31 декабря 1950» (написано в 1950, опубликовано в 1958)¹²⁵

В составе лейтмотива – повторяющийся мотив *идущего, шагающего дня* как почти физически ощутимого движения времени:

Этот день, шагая мерно,
Вдаль ушел уже далеко.

Вот смотрите! Это он там...

«Закрывались магазины...», 1954¹²⁶

День выступает как синоним *ценности* текущей (а не будущей – вопреки официозу) жизни, ее мгновений. Мартынов дидактически, сухими прописями утверждает свободу заурядных человеческих действий – как новацию:

На Садовой в переулках где-то
Человек поет.
...
Он моторов гул перекрывает
И не устает,

¹²⁴ Там же. С. 325.

¹²⁵ Там же. С. 266–267.

¹²⁶ Там же. С. 310.

И никто его не обрывает —
Пусть себе поет.

...

Это ведь не громкоговоритель, —
Выключить нельзя!

«В белый шелк по-летнему одета...», 1955¹²⁷

Движение времени, произвольно меняющее свой темп:

Казалось – шли часы
Ни тише, ни быстрее,
А так же, как всегда,
На старой башне Спасской.

Но
Время
Мчалось так,
Как будто целый век
Прошел за этот день...

«Я помню...» (написано в 1953, опубликовано в 1956¹²⁸)

Специфическую новизну несла в себе строка «Над старой башней Спасской», как бы отключающая стихотворение от второго, советского (по замыслу – вечно символизирующего новизну) значения.

Движение поколений:

Какие
Хорошие
Выросли дети!..

«Дети» (1957)¹²⁹

(рост этот протекает как бы на глазах читателя):

В чем убедишь ты стареющих,
Завтрашний день забывающих...

«В чем убедишь ты стареющих...» (написано в 1948, опубликовано в 1955)¹³⁰

Движение всего на свете – противопоставленное сну, неподвижности, покою, остановке, отсутствию какого бы то ни было действия:

Не спишь?
Не ты один...

...

¹²⁷ Мартынов Л. Указ. изд. С. 351.

¹²⁸ Там же. С. 298–299.

¹²⁹ 38 Там же. С. 401.

¹³⁰ Там же. С. 214.

Не спит
Столица.

Ничто не спит во мгле —
Кипит асфальт в котле, кипит вино в бутылках...

«Ночь» («Кто дал тебе совет...», написано в 1945 – год попытки
«оттепели», опубликовано в 1958¹³¹)

Апогей этого мотива – быстро ставшее известным стихотворение, напечатанное в «Дне поэзии – 1956», с повторявшейся в те годы на разные лады юными читателями концовкой:

Это
Почти неподвижности мука —
Мчаться куда-то со скоростью звука,
Зная прекрасно, что есть уже где-то
Некто,
Летающий
Со скоростью
Света!

«Будьте любезны...», 1956¹³²

Вольность *личного* душевно-интеллектуального действия: «Хочется / Сосредоточиться...» (написано в 1955, опубликовано в 1956¹³³) – новизна и раритетность речевого хода, фиксирующего эту вольность, очевидные для читателей-современников, для читателя после-советской России не ощутимы и должны восстанавливаться усилиями историка литературы. На фоне многолетнего господства императивности не только поступков, но желаний, хотений, их обусловленности и определенности, приближенности хотения к действию («хочу быть летчиком», «хочу пойти на демонстрацию», «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо»,¹³⁴ где метафоричность перекрывается волевой окраской формы первого лица) – новизна неопределенности, пониженности воли в этом *хочется* вместе с непривычной «нематериальностью» желаемого действия («сосредоточиться»).

Это же можно сказать и о манифестации уверенности автора в своих *личных* оценках, определениях, констатациях: «Все обрело первичный вес...» (написано в 1956, опубликовано в 1958¹³⁵). Всего два-три года назад неизбежно должны были бы последовать разъяснения. Столь же новыми были строки «... золотые от зрелости / Ценности / Современности» («В чем убедись ты стареющих...», написано в 1948, опубликовано в 1955¹³⁶), провозглашавшие *ценности*, найденные *личным* усилием.

В этом ряду – и обращение к *универсалиям* человеческой жизни в противовес идеологическим заменителям их в советской поэзии. Современники ощущали в абстракциях Мартынова этот одухотворявший их противовес.

В частности, делание *дела* – мотив *личных* человеческих возможностей, энергии самореализации:

¹³¹ Там же. С. 132.

¹³² Мартынов Л. Указ. изд. С. 415–416.

¹³³ Там же. С. 328.

¹³⁴ Маяковский В. В. Домой! // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1958. С. 94.

¹³⁵ Мартынов Л. Указ. изд. С. 369.

¹³⁶ Там же. С. 214.

Дело
Было за мной.
И мгновенно покончил я с делом...
...
День
Был бел,
Как пробел
На листе сверхъестественно белом.
Наступала пора
За другие приняться дела!

«Дело было за мной...» (написано в 1956, опубликовано в 1958¹³⁷).

Мотив *действия* (как, повторим, универсалии человеческой жизни, а не выполнения чьего-то задания) в сочетании с непрерывностью движения времени, в рамках которого совершается каждая жизнь:

Сделан шаг.
Еще не отхрустела
Под подошвой попанная пыль,
А земля за это время пролетела
Не один десяток миль...
...
... Умоляя или угрожая,
Все равно ее не задержать...
...
Землю, послужившую опорой
Чтобы сделать
Следующий
Шаг!

«Шаг», 1957¹³⁸

Настойчивое переключение внимания читателя на первозданные явления бытия было предварительным шагом к «чистой» лирике. Оставалось одно – отбросить мартыновскую дидактику:

... Не цирк
И даже не кино,
А покажу вам небо чистое.

¹³⁷ Там же. С. 379.

¹³⁸ Мартынов Л. Указ. изд. С. 402.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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