

ОДНА ИЛИ ДВЕ РУССКИХ ЛИТЕРАТУРЫ?

*Международный симпозиум, созданный Факультетом
словесности Женевского университета и Швейцарской
академией славистики.
Женева, 13-15 апреля 1978*

UNE OU DEUX LITTERATURES RUSSES ?

*Colloque international organisé par la Faculté des Lettres de
l'Université de Genève et la Société académique des slavistes suisses.
Genève, les 13-14-15 avril 1978*

**Ответственный редактор –
профессор Жорж Нива (Женева)**

L'Age d'Homme

СОДЕРЖАНИЕ

Жорж Нива. Вступление

Е. Эткинд. Русская поэзия XX века как единый процесс

И. Ракуша. Над-национальность поэта: Цветаева и Рильке

Р. Кембалл. "Ни с теми, ни с этими" — тернистый путь Марины Цветаевой

З. Шаховская. Литературные поколения

Л. Флейшман. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции

Прения

Н. Андреев. О некоторых факторах развития зарубежной ветви русской литературы с 20-го по 40-й год

М. Окутюрье. "Смена вех" и русская литература 20-х годов

А. Дравич. "Мастер и Маргарита" как оружие самозащиты

В. Казак. Формы иносказания в современной русской литературе

Ж. Нива. К вопросу о "новом почвенничестве": моральный и религиозный подтексты "Царя-Рыбы" Виктора Астафьева

С. Маркиш. К вопросу о цензуре и неподцензурности: городские повести Ю. Трифонова и роман Ф. Канделя "Коридор"

Прения

Абрам Терц (А. Синявский). Анекдот в анекдоте

Л. Геллер. Эрос и советская научная фантастика

Герман Андреев. О сатире

Прения

М. Розанова. На разных языках

М. Геллер. Клоун и комиссар

Прения

Именной указатель

Краткая библиография

Коротко об участниках коллоквиума

Жорж Нива (Женева)

Одна или две русских литературы?

Следует ли говорить о новой литературе, об эмигрантской литературе, об эмигрантской поэтике?

Меняется ли основной характер литературы в изгнании? Изгнание как элемент новой поэтики?

Но тот же вопрос стоит также в сфере искусства, и тут позвольте мне привести отрывок из одной статьи об искусстве.

"Эмигрантское искусство. Это еще что за разновидность искусства? Что это, произведения художников, разделяющих и выражающих эмигрантскую идеологию? Или, может быть, художников, противопоставляющих себя художникам Советской России? Или просто художников, почему-либо очутившихся за пределами СССР? Ни то, ни другое, ни третье. Но в таком случае ни о каком эмигрантском искусстве, как некоей разновидности русского искусства, не может быть в речи.

Всего несколько лет назад я точно так возражал бы против самого сочетания этих двух слов, казалось бы, слишком случайного, произвольного и мало выражающего. Сейчас, вернувшись домой после полугодового пребывания за границей, я готов поставить в заголовке это же сопоставление слов, ибо оно меня уже больше не смущает.

Эмигрантское искусство есть именно "и то, и другое, и третье". Если кое-где поскрести, найдется немножко и эмигрантской идеологии, не политической, конечно, а обывательской, — найдутся и кое-какие намеренные противопоставления искусству Советской России, и наконец художники, перекочевавшие из России за границу, живут и работают в столь различных условиях культурных и бытовых, что уже в силу одного этого их искусство должно развиваться несколько иначе, чем оно развивалось бы здесь."

Автор - искусствовед Игорь Грабарь. Статья появилась в "Русском современнике", в 3-м номере, в 1924-м году, в Ленинграде.

А ведь это могло бы быть сказано о диссидентском искусстве, о недавнем Salon des Réprouvés (Салоне Отщепенцев), организованном Шемякиным.

Первый замысел этого коллоквиума возник весной прошлого года, и я сразу же поделился им с одним человеком, память которого мне хочется почтить в самом начале нашего собрания.

Те из вас, кто получил мои первые письма, увидели его имя в первом списке предполагаемых докладчиков. Имя это - Владимир Варшавский. После мучительной болезни он скончался в женевской больнице.

Его живой голос не будет слышен здесь, но разрешите мне дать ему слово на несколько минут и привести некоторые цитаты из его книг. Никто, может быть, лучше Варшавского не сумел определить, как трудно быть эмигрантом и указать препятствия на пути к ассимиляции в другой культуре. Его замечательная книга, вышедшая в Издательстве имени Чехова в 1956 году, "Незамеченное поколение", уже своим заглавием говорит о судьбе писателя, пишущего не на родине. Он идет по улицам, и до его слуха доходят другие крики, возгласы, другая брань, другие шутки. А в его ушах еще звучит отголосок иной языковой стихии — его родной стихии.

Книга Варшавского - не только хроника русского Монпарнасса между двумя войнами. Это также и размышления об искусстве, и очень живой, точный, сочный язык.

Его тема — эмигрантские сыновья. Те, кто пишет по-русски, но любит Пруста и Джойса; это "Новый град" Федотова, движение младороссов, трагическая судьба поэта Поплавского, Прага, война, Соппротивление, оккупированная Франция, немецкий лагерь. Но прежде всего — это эмигрантская доля.

Он цитирует Поплавского:

"Новая эмигрантская литература, та, что сложилась в изгнании, честно сознается, что ничего иного не знает и что ее лучшие годы, годы наиболее интенсивного отзвука на окружающее, проходят здесь в Париже. Не Россия и не Франция, а Париж (или Прага, Ревель, и т.д.) — ее родина, с какой-то только отдаленной проекцией на русскую бесконечность."

Трагична последняя записка Поплавского перед самоубийством:

"И снова в 32 года жизнь буквально остановилась. Сажу на диване и ни с места, тоска такая, что снова нужно будет лечь, часами бороться за жизнь среди астральных снов. Глубокий

основной протест всего существа: куда Ты меня завел? Лучше умереть."

Поплавский лишил себя жизни.

Варшавский пытается понять: отгороженность от общества, более полная, чем в тюремной камере, чувство какой-то страшной болезни, даже какого-то преступления.

"Между тем все преступление Поплавского заключалось только в том, что он был непризнанный и нищий эмигрантский поэт. Скажут, что никто Поплавского не травил. В ответ я привел бы слова Марины Цветаевой: "Затравленность и измученность вовсе не требуют травителей и мучителей, для них достаточно — самых простых нас, если только перед нами — не свой: негр, дикий зверь, марсианин, поэт... Не свой рожден затравленным."

В книге "Ожидание" Варшавский описывает разгром Франции, войну, воюющую Европу, лагерь в Германии и задает себе вопрос:

"Не знаю, был ли я еще русским. Я уехал из России мальчиком, двадцать лет прожил в эмиграции. Но когда Маузольтф рассказывал военные известия, я чувствовал, как сердце где-то ниже своего обычного места неудобно приваливается к твердым режущим ободьям ребер."

В его книгах этот вопрос стоит повсюду. Он вглядывается в русские лица и ищет в них русскость.

Варшавский где-то говорит о себе как о Гулливере, слышащем в траве мир крохотных существ. И вот этот гулливеровский взгляд на разнообразие жизни и есть секрет его таланта, его свежести и почти наивности.

Он увлекался философией, Бергсоном и Тейяром. Его спасло от "усталости души" душевное богатство. Он внимательно следил за советской молодой прозой. Но сам он признается в том, что, собственно говоря, отечеством его была старая эмиграция и та умирала.

В заключение я просто напомним вам те стихи Баратынского, которые он приводит в начале "Ожидания":

"Зачем с безумным ожиданьем
К тебе прислушиваюсь я."

Вот на этом коллоквиуме мы и попытаемся уточнить то, к чему так болезненно прислушивается русский писатель в изгнании.

Е. Эткинд (Париж)

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XX ВЕКА КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС

Разделение одной национальной литературы на две (или несколько) — процесс длительный, предполагающий коренные причины. Наглядными примерами подобной "бифуркации" может служить образование американской и австралийской литератур, отделившихся от английской; бельгийской и канадской, возникших как ветви французской; аргентинской, мексиканской, кубинской и других литератур испанского языка в Латинской Америке; бразильской — как особого организма, сформировавшегося в недрах литературы португальской, но позднее получившей самостоятельность; австрийской и швейцарской, как самостоятельных литератур немецкого языка, развивающихся по иным законам, нежели литература Германии. Каждая из перечисленных национальных литератур явилась на свет по вполне специфическим причинам; можно, однако, выделить некие черты, объединяющие их все.

Общее условие литературной "бифуркации" — возникновение новой нации, то есть самостоятельного государственного образования, участники которого связаны культурной целостностью, общностью традиций, языка, часто религии. Новая литература, как правило, возникает тогда, когда между представителями старой и новой (или, точнее, материнской и дочерней) наций утрачивается непосредственное взаимопонимание, когда различия в экономических структурах заходят так далеко, что зарождается чувство хозяйственной и культурной независимости, граничащее с соперничеством или переходящее в намеренно раздуваемое отчуждение. Так, американская литература, начало которой относится еще к XVII веку (Смит, Олсон, Мортон), по-настоящему сформировалась в пору Войны за независимость (1775-1783) и после нее, когда самостоятельные интересы США определились окончательно; именно тогда родилось движение революционных просветителей, отцом которого можно считать Франклина, а ведущими деятелями Т.Пейна и Т.Джефферсона. В течение известного периода англоязычные писатели-эмигранты, жившие в Америке, относились не к новой американской литературе, а к старой английской.

В сущности, эмигрантские государства или эмигрантская нация возникали только в американском варианте — как на севере, так и на юге колумбова континента: латиноамериканские литературы испанского языка, бразильская литература португальского, французская — Квебека, англоязычная литература США — все это результаты массовой эмиграции европейских наций на пустые земли Нового Света. Аналогичным феноменом является возникновение литературы австралийской, первые произведения которой, отделенные от "материнской литературы" — английской, — относятся к 20 годам XIX века (Т.Коллинз, Х.Лоусон, Б.О'Дауд); история формирования и выщеления австралийской литературы английского языка в специфическую поучительна — она свидетельствует о том, что для превращения ветки в дерево необходимы благоприятные условия, среди которых важнейшие: массовая эмиграция, сохраняющая на чужбине лингвистическую и экономическую самостоятельность; образование у нее новых целей, интересов, быта, традиций — иных, чем в метрополии; образование новой общественной формы с иными, чем в метрополии, отношениями социальных классов и национальных групп, равноправных или взаимоподчиненных, с иными иерархическими структурами. Новое общество стремится к самопознанию прежде всего в литературе, и вот неизбежно возникает сначала физиологический очерк, потом социальный, которые нащупывают еще неизведанные закономерности человеческих отношений.

Как бы политические эмиграции ни были многочисленны и сильны, им не удавалось создать новую нацию или новое государство; впрочем, к подобной цели они не стремились: задача эмиграции обычно — в политической борьбе против изгнавшего ее режима, а не в стремлении заменить прежнюю нацию другой. Так как литература принадлежит нации, а не тому или другому режиму, то, как правило, эмигрантские круги себя ей не противопоставляли, а ограничивались отрицанием режима и тех писателей, которые режим обслуживают. Такие писатели-прислужники отношения к литературе обычно не имеют, они отнюдь не создают искусство, а ведут беллетризованную или, скажем, рифмованную пропаганду господствующих политических идей.

Многочисленные эмигранты французской революции не помышляли противопоставлять себя Франции, они считали себя, по слову Шатобриана, "внешней Францией" (France de l'extérieur). Почти все они, привыкшие к утонченной роскоши прежних лет, были приспособлены к светской жизни и с большим трудом переносили житейские лишения и неурядицы. Те из литераторов, которые не стали торговать искусственными цветами или учить языкам и музыке, продолжали писать рутинные произведения о том слое общества, который был им так хорошо известен, — в отличие от нового общества во Франции или чужого иностранного, о которых у них было представление смутное; таковы мемуары или дорожные записки Madame de la Tour du Pin и Madame de Boigne, "черные романы" Madame de Genlis и даже "Путешествие вокруг моей комнаты" Ксавье де Местра или "Эмигрант" Сенака де Меньяна (Sénac de Meilhan). Впрочем, последний роман ("L'Emigré, ou Lettres écrites en 1793") дает редко столь яркое изображение эмигрантского быта в Германии и даже разумное истолкование революции: ее причину Сенак де Меньян видит не в заговоре философов и франкмасонов (как многие из его современников-эмигрантов), а в привилегиях господствовавших сословий. Сенак де Меньян — просвещенный эмигрант-монархист; воздействовать на ход политических событий он не мог, — ни он, ни куда более сильный его современник Шатобриан, ни глубокий поэт-мыслитель Альфред де Виньи, ни даже умнейшая Жермена де Сталь. Все эти эмигранты различных воззрений и дарований выпустили множество книг, иногда в высшей степени интересных и талантливых, однако так и не образовавших литературы. Пример эпохи французской революции свидетельствует о том, что в эмиграции могут быть большие писатели, могут возникать яркие произведения, но не может быть отдельной литературы. Литература — не просто сумма людей, сочиняющих стихи и прозу, не механическая совокупность книг разных жанров, а сложная социально-культурная система, объединенная и порождающая ее нацией, и воспринимаемая ее читателями. Французские писатели девятых-десятих годов, оказавшиеся в эмиграции, были сформированы уже разгромленным Старым режимом и, уехав, оторвались от творящего историю общества; масса их читателей во Франции тоже была от них оторвана и не могла воздействовать на их творчество. А ведь понятие "литература" непременно предполагает взаимодействие по трехчленной схеме: "народ-писатель-читатель". Даже Жермена де Сталь, в сущности открывшая Европу для Франции, будет долго и драматически испытывать ущерб от потери этого взаимодействия. После ее изгнания Наполеоном в 1803 году она пишет "Коринну" и "О Германии", раскрывая французам две почти неизвестные им национальные культуры; она создает "кружок Коппэ", который становится центром европейского, а значит, мирового романтизма — с участием Сисмонди, братьев Шлегелей, Тика, Шамиссо, Баранта, Монти, Байрона, Шатобриана, Бенжамена Констана. Жермена де Сталь в своей эмиграции (правда, не слишком отдаленной и не столь уж драматической — все на свете относительно!) создала первую в истории *Европу* — духовно объединенную идеями романтизма. Де Сталь имела право и основание сказать:

"Il reste une chose vraiment belle et morale... c'est l'association de tous les hommes qui pensent d'un bout de l'Europe à l'autre; mais quand ils se rencontrent, un mot suffit pour qu'ils se reconnaissent. Ce n'est pas telle religion, telle opinion, tel genre d'étude, c'est le culte de la vérité qui les réunit... Ils sont vraiment le peuple de Dieu, ces hommes qui ne désespèrent pas encore de la race de l'espèce humaine et veulent lui conserver l'empire de la pensée".

Эта декларация Жермены де Сталь — оправдание и апология всякой культурной эмиграции. Писатели-эмигранты не могут на равных правах с писателями метрополии участвовать в развитии национальной словесности, поскольку они насильственно оторваны от литературного процесса, от живого языка, от изменчивой житейской повседневности. Их функция оказывается иной, не менее почетной: объединять человечество, раскрывая приютившей их стране сущность своей, а своим соотечественникам — правду о чужбине. Так жили в Париже изгнанники XIX века Генрих Гейне и Адам Мицкевич, так ощущал свою миссию Александр Герцен.

Утверждать эту истину особенно уместно здесь, в Швейцарии, которая издавна и даже, собственно говоря, изначально была центром культурной Европы и пристанищем изгнанников, которая прославлена в английской литературе "Шильонским узником", во французской — замком Коппэ, в русской — Жуковским и Достоевским, в немецкой — Томасом Манном, пропевшим ей гимн в американской речи 1945 года: "Швейцария, нейтральная, многоязычная,

проникнутая французским влиянием и овеваемая ветром Запада, Швейцария, несмотря на свои ничтожные размеры, была в самом деле в гораздо большей степени "миром", Европой, чем политический колосс на севере, где слово "интернациональный" давно уже стало бранным эпитетом и где в затхлой атмосфере провинциального чванства едва было возможно дышать". (Переводя эту речь Т.Манна в 1960 году, я не предполагал, что она будет выражать почти 20 лет спустя мои собственные чувства и что я повторю слова Манна уже как бы от себя под небом этой самой Швейцарии, чтобы еще раз подтвердить ее тождество с Европой.)

Один из самых удивительных эпизодов истории эмигрантской литературы — немецкая эмиграция нацистского периода. Можно с уверенностью сказать, что после 1933 года в германской метрополии писателей не осталось; за пределами Третьего Рейха писали братья Манны, Фейхтвангер, Йозеф Рот, Музиль, Георг Кайзер, Элиас Канетти, Альфред Деблин, Герман Брох, Герман Кестен, Бертольд Брехт, Стефан Цвейг, Арнольд Цвейг, Бехер, Ан-на Зегерс, Франц Верфель, Эрнст Толлер, Леонгард Франк, Клаус Манн — одно перечисление этих имен достаточно красноречиво: перед нами, казалось бы, целая национальная литература, к тому же огромного художественного масштаба. Жили они, эти писатели, в разных углах мира: Калифорнии, Швейцарии, Англии, Мексике, Палестине, Москве, Нью-Йорке. При всей их тяге к германскому культурному единству они так никогда и не сумели сплотиться и за 12 лет эмиграции не создали "немецкой литературы за рубежом".

Блестящие романисты, драматурги и поэты, жившие в случайных городах, которые предоставили им убежище, тосковали по той стране, где они вместе, порой даже ненавидя друг друга, составляли нечто, называемое "немецкой национальной литературой". То, что привычно (и несколько иронически) называют ностальгией, это для писателя тоска не столько по климату, знакомому пейзажу и даже родной речи, сколько по живой целостности литературного процесса с характерным для него триединством "народ-писатель-читатель", со сменой поколений, последовательно выполняющих — каждое — выпавшую на его долю эстетическую задачу; именно такая ностальгия влекла писателей к самоубийству (Эрнст Толлер, Вальтер Хазенклевер, Вальтер Бенямин, Стефан Цвейг), к творческому бесплодию, а порой к лихорадочной, полубезумной активности. Опытный, многолетний эмигрант Лион Фейхтвангер имел, по-видимому, серьезные основания утверждать, что изгнание воздействует не только на внешнюю сторону писательского творчества, но и на самое суть его. "Инфернальная ненависть многих Дантовых терцин, — говорил Фейхтвангер в 1943 году, — разящий блеск воинственных писаний Виктора Гюго, печально веселая, сладостная и глубокая любовь к родине в стихах Ли Бо, изящная и убийственная издевка гейневских стихов — все это непредставимо без изгнания. Изгнание не случайное второстепенное обстоятельство, оно — источник этих произведений. Не темы этих писателей изменились вследствие изгнания, но их сущность"(1). Это важное признание писателя, который и сам написал в эмиграции немало томов повествовательной и публицистической прозы.

2

Своеобразие русской литературной эмиграции выступает особенно наглядно при ее сопоставлении с давней французской и недавней немецкой. От эмиграции французских писателей в пору революции и империи ее отличает прежде всего тот факт, что русские литераторы были окружены десятками тысяч потенциальных читателей: известно, что только во Францию пробилось более двухсот тысяч беженцев из России; то были главным образом военные, то есть не самые читающие слои населения, а все же единая масса — масса носителей живого языка, единоплеменников, объединенных общей судьбой, общей опасностью и общим противником. От немецких изгнанников 30-х — 40-х годов их прежде всего отличала их собственная малочисленность и, по сути, непредставительность. После 1933 года в Германии, в сущности, не осталось писателей, кроме нескольких случайных, обреченных на эмиграцию внутреннюю (Гауптман, Рихарда Хух, Готфрид Бенн, Эрнст Юнгер и немногие другие); по последним данным Германию после 1933 года покинули примерно 2000 профессиональных авторов, из них только драматургов было 420 (они разъехались по 41 стране!); существенно, что эта масса писателей была поддержана весьма многочисленным кругом эмигрантов-нелитераторов (только в 1933 году уехало 53 000 человек, из них 37 000 евреев, позднее —

гораздо больше; достаточно сказать, что одна Голландия приютила 30 000 немецких эмигрантов, из них около ста деятелей искусства и литературы).

С русской эмиграцией дело обстояло существенно иначе. Часть литературы оказалась за границей, другая — значительно большая — осталась в метрополии. Если говорить только о поэтах, то в 20-е годы вне России были: Г.Адамович, К.Бальмонт, И.Бунин, Д.Бурлюк, З.Гиппиус, Дон-Аминадо, Г.Иванов, А.Каменский, Н.Минский, И. Одоевцева, Н.Оцуп, П.Потемкин, И.Северянин, В.Ходасевич, М. Цветаева, Саша Черный. В этом списке из 16-ти имен творчески активными оказались лишь Дон-Аминадо, Г.Иванов, Н.Оцуп, Саша Черный и, разумеется, первые из первых: В.Ходасевич и М.Цветаева. Г. Адамович проявил себя главным образом как критик, И.Бунин как прозаик, З.Гиппиус как публицист. Говоря по крупному счету, можно ограничить старшую русскую поэзию в изгнании тремя именами: Г. Иванов, В.Ходасевич, М.Цветаева. В поэзии метрополии приведенному списку противостоят не только названные Г.Струве семь имен (Блок, Ахматова, Гумилев, Сологуб, Кузмин, Пастернак, Мандельштам), но и следующие пятнадцать: В.Брюсов, М.Волошин, Н. Клюев, В.Хлебников, С.Есенин, Э.Багрицкий, Н.Асеев, В.Каменский, В.Маяковский, И.Сельвинский, Н.Заболоцкий, М.Светлов, Н. Тихонов, П.Антокольский, С.Маршак. Одно лишь это сопоставление ставит под сомнение слова Г.Струве:

"...Зарубежная русская литература есть временный, отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного, текущего за рубежами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские." (Глеб Струве. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, изд-во Чехова, 1956, стр. 7). Все же следует признать, что едва ли больше. Дело, впрочем, отнюдь не в соперничестве. Когда будет создана история единой русской литературы XX века, объективный исследователь установит (если это почему-либо еще будет его интересовать), чей вклад в русскую поэзию больше; сегодня о таком итоге говорить рано. Существенно другое: поэзия развивалась внутри страны и вовне по тем же или сходным законам, решая общие эстетические задачи. В известном смысле западнорусские поэты были в более благоприятном положении, чем восточнорусские: они могли слепить за литературным процессом, который шел и внутри, и вовне; их собратья на Востоке не знали западнорусской литературы совсем. "Европейская ночь" В.Ходасевича ходила в списках, да и то весьма малочисленных; стихи М.Цветаевой стали известны советскому читателю лишь в послевоенные годы — первая большая их публикация относится к 1956 году ("Литературная Москва", выпуск второй); поэзию Георгия Иванова советские читатели не знают до сих пор. Только Саша Черный был опубликован в обеих сериях "Библиотеки поэта" благодаря стараниям К.Чуковского, да и то недавно.

3

Живое воплощение единства русского поэтического процесса Запада и Востока — Марина Цветаева. Особый интерес представляют ее блестящие критические статьи — лучшее из всего, что написано на Западе о русской поэзии двадцатых годов в ее целостности: "Поэт о критике" (1926), "Поэт и время" (1932), "Эпос и лирика современной России" (1933). Героями этих трех статей являются три поэта: Владимир Маяковский, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Цветаева лишена провинциальной ограниченности или, что то же, брезгливо-эмигрантского высокомерия. Она подчеркивает свое единомыслие с обоими поэтами, в которых видит наивысшее осуществление современного ей русского языка. Прежде всего, она полемически противопоставляет понятия современности и злободневности. "Современность в искусстве, — пишет она в 1932 году, — есть воздействие лучших на лучших, то есть обратное злободневности: воздействию худших на худших. Завтрашняя газета уже устарела. Из чего явствует, что большинство обвиняемых в "современности" этого обвинения и не заслуживают, ибо грешат только временностью, понятием таким же обратным современности, как и вневременность. Современность: все временность" (631-632) (2).

Для иллюстрации этой мысли Цветаевой позволю себе отступление. Согласно ее взгляду, грех злободневности в равной степени свойствен "обеим" русским поэзиям — Востока и Запада. Таковы газетные стихи Демьяна Бедного, в которых формулированы политические

лозунги минуты. В первые дни после октябрьского переворота в поэме "Про землю, про волю, про рабочую долю" он выступил против главных противников *данного момента*; таковыми оказались не дворяне, капиталисты или помещики (власть уже была захвачена), но — каков, однако, нюх! — меньшевики и эсеры. Стихи Д.Бедного полны издевки над недавними соратниками, презрения и даже прямо выраженной ненависти:

Об эсерах что калякать —
Не народ, а просто слякоть!
Говорят да говорят
Восемь месяцев подряд,
Подпевают живоглотам,
Все выходит, как по нотам,
Иль, сказать верней всего,
Не выходит ничего!

В дальнейшем тексте — озлобленная пародия на речевые формы, будто бы характерные для эсеров:

Был я в ихнем совещаньи,
Даже плюнул на прощанье!
Все про ленинцев орут,
Что в Советы больно прут.
Большевицкая зараза
Фронт разъела, как проказа:
Дисциплины никакой,
Хоть на все махни рукой!
То же, дескать, с мужиками:
Стали сплошь большевиками,
В дрожь кидает по утрам
От газетных телеграмм...

Другие стихи Д.Бедного содержат грубую брань, ничуть не преобразованную даже по законам литературного приличия. В стихотворении "Под Казанью" (1918): "Право-эсеровский Иуда"; "Где меньшевик? Иди сюда, / Трус, онемевший от испуга"; "Сомкните строй! Ударьте в тыл / Остаткам гнусной банды царской"; "К стене проклятых подлецов!"; "Сметя врагов стальным дождем, / Докажем всем шипящим змеям..."; "Мир торгашей и богачей / Напором пламенным разрушим..." и т.д.

Это — слева. Но справа писались стихи точно такого же стиля, исполненные ненависти рифмованные лозунги, призывающие к истреблению противника и содержащие презрительную издевку над его фразеологией:

...Мысли капают, капают скупю,
Нет никаких людей...
Но не страшно... И только скука,
Что кругом — все рыла тлей.

Тли по мартовским алым зорям
Прошли в гвоздевых сапогах.
Душа на ключе, на тяжком запоре,
Отврат...тошнота... но не страх.

Таково первое стихотворение, сочиненное З.Гиппиус после переворота, в ночь с 28 на 29 октября 1917 г. Тот же автор писал: "Блевотина войны — октябрьское веселье"; "О, петля Николая чище, Чем пальцы серых обезьян". Врагам свойственны все пороки: они омерзительны, грязны, зловонны, они — серые обезьяны, трусы, "заячья падаль", "живые— мертвее мертвых" и т. д.

В стихотворении З.Гиппиус "Совдепская ночь" такое же, как у Д.Бедного, пародирование лексики, которой пользуется политический противник:

Три пары досок обещал *комбед*...
Искал его [продукт] по всем *нарводпродвучам*...
Заглядывал и в самую *чека*

... вся ревтройка
 Неугомонный поднимала рев...
 И я ходил, ходил в *петрокомпроды*,
Хвостился днями у крыльца в *райком*...
 Все карточки от Рая открепляю
 И в *напродком* с почтеньем отдаю.

"Художественной" разницы между левыми и правыми нет — про тех и других можно сказать: "Юпитер, ты сердишься, значит ты... бездарен". Удивительно ли, что стихи Д.Бедного и З.Гиппиус безнадежно устарели, как вчерашняя (или, по слову М.Цветаевой, завтрашняя) газета? Пока еще обоих стихотворцев-противников разделяет классовая ненависть, а не государственная граница, но проблема уже поставлена: З.Гиппиус и Д.Бедный противники политические — отнюдь не эстетические; как авторы рифмованно-газетных инвектив они принадлежат к одному литературному направлению, они — союзники.

Вернусь к понятию "современность" у М.Цветаевой. Статья "Поэт и время" кончается словами: "Борис Пастернак — там, я — здесь, через все пространства и запреты, внешние и внутренние (Борис Пастернак - с Революцией, я - ни с кем), Пастернак и я, не сговариваясь, думаем над одним и говорим одно.

Это и есть: современность" (636).

В самом деле — перед нами другая пара: М.Цветаева, недавно написавшая "Лебединый стан", гимн бело-добровольческому движению, утверждает свое художественное единомыслие с Б.Пастернаком, автором "905 года" и "Лейтенанта Шмидта". Правда, это ее восклицание относится к прямому поводу: Пастернак, выступая в Москве в прениях по докладу Асеева о поэзии, сказал: "Время существует для человека, а не человек для времени" (636). Дело, однако, не в одной этой фразе, а во всей поэтической позиции Пастернака. Поразительно, как М.Цветаева умеет даже предсказать будущие формулы Пастернака. В той же статье "Поэт и время" она резко осуждает эмиграцию, неспособную понять художественно современное: "...старшие в эмиграции по сей день считают своего семидесятилетнего сверстника Бальмонта — двадцатилетним..." (626), а Пастернака, "который вот уже пятнадцать лет (1917 г. "Сестра моя жизнь") как лучший поэт России...", они только "...начинают открывать" (626). И Цветаева утверждает: "Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы... Эмигрант из Бессмертия в время, невозвращенец в свое время". Эти слова перефразируют стихи из "Поэмы конца", созданные на восемь лет ранее (1924): "В сем христианнейшем из миров, / Поэты - жида!"; "жиды" и "эмигранты" в словаре Цветаевой — синонимы. Однако эти же слова предвосхищают строки Пастернака, созданные более чем через тридцать лет после "Поэмы Конца" и через почти двадцать пять лет после статьи "Поэт и время": "Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты — вечности заложник / У времени в плену" ("Ночь", 1956). Итак, Цветаева о поэте:

"Эмигрант из Бессмертия в время" (1932)

Пастернак о поэте:

"... вечности заложник у времени в плену" (1956)

Разве не одна и та же формула?

Для Цветаевой данный афоризм имеет особое значение. С ее точки зрения, — и это решающее звено в цветаевском мировоззрении, — "почвенность, народность, национальность, расовость, классовость — все это только поверхность, первый и седьмой слой кожи, из которой поэт только и делает, что лезет... По существу все поэты всех времен говорят одно. И это одно так же остается на поверхности кожи мира, как сам зримый мир на поверхности кожи поэта. Перед той эмиграцией — что — наша!" (626). Эта мысль иллюстрируется словами Мандельштама, у которого Батюшков — на вопрос "Который час?" — ответил: "Вечность". И словами Пастернака: "Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?" Впрочем, непоследовательность Цветаевой видна из мандельштамовской цитаты: ведь автор "Камня" спорит со своим героем, и даже весьма решительно ("И Батюшкова мне противна спесь..."). Значит, нельзя так уж безоговорочно утверждать, что "все поэты всех времен говорят одно". Можно - другое: что поэт Пастернак близок поэту Цветаевой, и это прокламировано ею неоднократно, даже в неистовых стихах, которые кажутся не столько художественной декларацией, сколько признанием в любви:

Не суждено, чтобы равный — с равным...

.....

Так разминываемся — мы.

(Двое, 1924)

Рас - стояние: версты, мили...

Нас рас - ставили, рас - садили,

Чтобы тихо себя вели,

По двум разным концам земли...

(1925)

Да и пастернаковские стихи, посвященные Цветаевой, содержат признание в единомыслии, которое (в его условиях) выразить вслух опасно, даже — гибельно:

Ежеминутно можно глупость ляпнуть,

Тогда прощай охулка и хвала!

А ты, а ты, бессмертная внезапность,

Еще какого выхода ждала?...

("Мгновенный снег...", 1929)

Столь же глубокую, если не большую творческую родственность М. Цветаева видит в Маяковском, герое ее критической прозы, названном в стихотворении 1921 года: "архангел - тяжелоступ", "Певец площадных чудес", "гордец чумазый", "булыжный гром". Маяковский был для Цветаевой образцом, чуть ли не идеалом — как человек и как поэт. Подобно Байрону, и он для славы "не пускает в ход лиры, оба — личную жизнь", и это хорошо, потому что "скандальность личной жизни... — только очищение *той* жизни, чтобы *там* было чисто. В жизни сорно — в тетради чисто. В жизни громко — в тетради тихо" (603); Маяковский — образец поэтического целомудрия, человека, сознающего несправедливость общего места: "...в стихах все позволено. Нет, именно в стихах - ничего. В частной жизни — все". Маяковский образец еще в одном важнейшем отношении: в нем соединилось то, что обычно разъединено: "Поэт Революции (*Le chantre de la Révolution*) и революционный поэт — разница" (628). Чаше бывает, что революционер в политике - консерватор в поэзии: "Оттого, что Луначарский революционер, он не стал революционным поэтом; оттого, что я *не* — я не стала поэтом-реставратором". Важнейшее признание: Цветаева считает себя не поэтом Революции, но революционным поэтом; и даже свою революционность в творчестве связывает со своей нереволуционностью в политике.

Может ли соединиться политика и поэзия ?

Цветаева отвечает: "Слилось только раз в Маяковском. Больше слилось, ибо еще и революционер — поэт. Посему он чудо наших дней, их гармонический максимум" (628).

Революция подняла много поэтов; более того — "Ни одного крупного русского поэта современности, у которого после Революции не дрогнул, не вырос голос,— нет" (629) (3). Маяковский — наивысшая точка русского поэтического гения, "гармонический максимум" эпохи. О гармонии биографии и творчества мечтала сама Цветаева, — собственная разорванность ей была тяжела. В главном она видела не только родственность Маяковскому, но и тождество с его художественной позицией; главное в нем то, что его "нужно читать всем вместе, чуть ли не хором (ором, собором), во всяком случае вслух и возможно громче... всем залом. Всем веком" (641). Он — "первый в мире поэт масс", говоря о котором "нам непрестанно придется помнить на век вперед" (639). Он - "первый русский поэт-оратор", формула которого — "балансирование между великим и прописным... общее место, доведенное до величия" (642); его "чувства не гиперболичны. Но живой человек — гипербола. В случае любви — собор. В случае ненависти — забор, то есть эпос наших дней: плакат" (648); "За порогом стихов Маяковского — ничего: только действие. Единственный выход из его стихов — выход в действие... От Пастернака думается. От Маяковского делается. После Маяковского ничего не остается сказать. После Пастернака - все" (655). Синтеза до сих пор нет, — вероятно, и о нем мечтала Марина Цветаева. С Пастернаком, как мы видели, ее связывает многое и, в частности, тяга к неисчерпаемости: "Каждая вещь в его руке, вместе с его рукой, из его руки уходит в бесконечность — и мы вместе с нею — за нею. Пастернак только *Invitation au voyage* — са-

мораскрытия и мирораскрытия, только отправной пункт: то, откуда. Наш отчал" (654). С Маяковским у нее не меньше общего. Прежде всего — обращенность к массам; про себя она пишет: "...мои *русские* вещи, при всей моей уединенности, и волей не моей, а своей, рассчитаны на множества. Здесь множеств — физически нет, есть группы" (623). Далее — всеобъемлющий лиризм: оба они, Маяковский на Востоке, Цветаева на Западе — создали небывалый в мировой литературе жанр "лирической поэмы" — большого стихотворного произведения, начисто лишенного эпических элементов и представляющего собой неправдоподобно разросшуюся лирическую вещь; то, что у Фета занимало 8-12 строк, превращалось в гигантское "Про это" или в "Поэму Горы", "Поэму Конца", "Попытку комнаты", "Поэму Лестницы". Далее — революционность. Цветаева с гордостью рассказывает, что, когда она читала однажды "Лебединый стан" в кругу совсем неподходящем, один из присутствующих сказал: "Все это ничего. Вы — все-таки революционный поэт. У вас наш темп" (623). Далее — формальная близость; о поэтической форме Маяковского она говорит все то, что относимо к ней: "...у самого Маяковского из всей его действенности был один выход — в стих. Отсюда их ошеломляющая *физика*, их подчас подавляющая мускульность, их физическая ударность... Ритмика Маяковского физическое сердцебиение — удары сердца — застоявшегося коня или связанного человека" (658). Все это — о собственной мускульности, физической ударности, ритмике. Их связывает многое — именно как новаторов стиховой формы. Оба они — Маяковский всегда, Цветаева часто — поэты непесенные, строящие стих не на эстетике напева (как почти все до них), а на эстетике крика. Иногда это придает обоим такое сходство, что можно сбиться:

Руки – и в круг.
Перепродаж и переуступок!
Только бы губ,
Только бы рук мне не перепутать!

Этих вот всех
Суетностей, от которых сна нет.
Руки воздев,
Друг, заклинаю свою же память!

... Чтобы в груди
(В тысячегрудой моей могиле
Братской!) — дожди
Тысячелетий тебя не мыли...

Рваный ритм, зигзагообразный синтаксис, гиперболизм фантазмагорических образов, словесные новообразования, необычайные, порой трагически-каламбурные и составные рифмы, вписанная в текст императивная интонация голоса, который то поднимается до крика ("ора"), то гаснет до шепота, — разве все это не черты маяковской поэтики? Между тем, перед нами стихи Цветаевой ("Зимние приметы", 3 — 1922). Подобных экспериментов можно поставить немало (4). В принципе стих Цветаевой отличается от стиха Маяковского преимущественно тем, что она твердо сохраняет структуру классической строфы и создает напряжение, противопоставляя ее неподвижности бешеную динамику живой речи и опрокидывающий все на своем пути синтаксис; тогда как Маяковский классическую строфу разрушает и напряжение создает средствами нового, акцентно-паузного стиха, прямо подчиненного динамике речи. Все остальное у них общее.

Интересно проследить, как они оба — Маяковский и Цветаева, он на Востоке, она на Западе — разрабатывают одну и ту же тему. Скажем, тему Пушкина. Для Маяковского в Пушкине соединяется жизнь и мертвечина; жизнь — Пушкина подлинного, ненавистника рутины и покоя, творца поэзии; мертвечина — Пушкина мнимого, превращенного в мумию "старомозгим Плюшкиным", который его покрыл "хрестоматийным глянцем" ("Юбилейное", 1924). Семь лет спустя Цветаева напишет свои "Стихи к Пушкину" (1931), как бы развивающие "Юбилейное" Маяковского. "Пушкин - в роли монумента? Гостя каменного?.." — вопрошает Цветаева,

продолжая насмешку Маяковского над памятником — "На Тверском бульваре очень к вам привыкли. Ну, давайте, посажу на пьедестал..." А строки "Критик — воя, нытик — вторя..." или сарказмы насчет "пушкиньянцев" разве не продолжают иные прежние: "Бойтесь пушкинистов! Старомозгий Плюшкин..." Или восклицание: "Недурен российский классик, небо Африки своим звавший, невское — проклятым..." — не связано ли со строками Маяковского: "...тоже бушевали. Африканец!" Конечно, есть у Цветаевой немало дополнительных тем и эмоций, — в частности идущих от ее эмигрантского бытия (откуда и возникает обращение к "пушкиньянцам": "...Беженство свое смешавши / С белым бешенством его!"), однако в целом ее Пушкин ближе всего к собеседнику Маяковского; чтобы в этом убедиться, достаточно привлечь для сравнения того же героя у Блока, Ахматовой, Брюсова. Для Маяковского и Цветаевой Пушкин — воплощение бунтарской молодости, поэтического новаторства, африканской страсти — революционности в жизни и литературе. Усиливая инвективы Маяковского, Цветаева писала в статье "Поэт и критика" о читателе "по наслышке", пошляке, для которого "Пушкин нечто вроде постоянного юбиляра, только и делавшего, что умиравшего (дуэль, смерть, последнее слово царю, прощание с женой и пр.). Такому читателю имя — чернь. О нем говорил и его ненавидел Пушкин, произнося "Поэт и чернь". Чернь, мрак, темные силы, подтачиватели тронов, несравненно ценнее царских. Такой читатель — враг..." (606). Та же чернь действует и у Маяковского в "Юбилейном"; одновременно она невежественна и склонна к идолопоклонству.

Темы "Цветаева и Пастернак", "Цветаева и Маяковский" — еще требуют разработки. Здесь ограничусь указанием на то, что крупнейший поэт русского Запада Цветаева не мыслила своих стихов отдельно от творчества этих двух поэтов России. Они двигались в сходном направлении, они решали одни и те же задачи. В начале статьи "Эпос и лирика современной России" Цветаева писала:

"...поэзия не дробится ни в поэтах, ни на поэтов, она во всех своих явлениях — одна, одно, в каждом — вся, так же как, по существу, нет поэтов, а есть поэт, один и тот же с начала до конца мира, сила, окрашивающая в цвета данных времен, племен, стран, наречий, лиц, проходящая через ее, силу, несущих, как река, теми или иными берегами, теми или иными небесами, тем или иным дном" (638).

4

Связь Марины Цветаевой с поэтами России — прямая и декларированная. Связь другого из крупнейших поэтов русского Запада, Владислава Ходасевича, внутренняя, скрытая, однако не менее ощутимая. Ходасевич, эмигрировавший в 1922 году, писал стихи лет пять, потом замолчал. За это время он сделал количественно мало, однако его сборник "Европейская ночь" принадлежит к драгоценнейшим явлениям русской поэзии XX века.

Владислав Ходасевич далек от Пастернака и Маяковского, восхищавших Цветаеву; он представлял другую ветвь русской поэзии 20-х годов, близкую к неоклассицизму О.Мандельштама и А.Ахматовой. Его аскетический слог, его героическая лапидарность, воинствующий рационализм и — если воспользоваться словами другого поэта той же эпохи — "кларизм" представляют собой программу философской лирики, унаследованную от Баратынского и получившую значительное развитие в русской поэзии Востока. Соединение прозы бытовой повседневности с величием страсти, противопоставление массовости современного города и трагического одиночества, фиксирование поэтической мысли на том пороге жизни, который можно назвать предсмертием, отделение лирического я от другого я, эмпирического, и кошмар превращения этого я в *он*, все больше отчуждающегося *он* — все эти черты лирической поэзии Ходасевича получают свое дальнейшее развитие у многих русских поэтов, от В.Инбер и Н. Заболоцкого до Л.Мартынова, Е.Винокурова, В.Шефнера, А.Кушнера. Он первый (1923) создал психологический образ современного человека, в котором материалистические мотивировки скрепляются с фантазмагорией:

Встаю расслабленный с постели.
Не с Богом бился я в ночи,

Но тайно сквозь меня летели
Колючих радио лучи.

Свойство этого нашего современника — понимание себя и в то же время предошущение чего-то, смутное угадывание неведомого, непознанного, может быть и непознаваемого, хотя и созданного им же самим:

Незаглушимо и сумбурно
Пересеклись в моей тиши
Ночные голоса Мельбурна
С ночными знаниями души.

Стихотворение кончается строфой-восклицанием, содержащей не то ужас, не то угрозу, не то предупреждение ясновидца, которому открыта тайна современной души:

О, если бы вы знали сами,
Европы темные сыны,
Какими вы *еще* лучами
Неощутимо пронзены!

В сущности, речь идет об убогой ограниченности рационалистического мышления, неспособного справиться с пониманием человека, особенно нынешнего. Ходасевич перекликается с Блоком, за десятилетие до него окончившим стихотворение "Есть игра..." строфой:

А пока — в неизвестном живем
И не ведаем сил мы своих,
И, как дети, играя огнем,
Обжигаем себя и других.

Именно эта тема, пусть приглушенная и замаскированная, стала одной из важнейших в так называемой "поэзии мысли" послевоенных лет; она одолела даже таких "кларнетов", как Маршак и Заболоцкий.

Связи Заболоцкого с Ходасевичем особенно очевидны. Обращу внимание лишь на одну тему — защиту полномысленного, обеспечивающего коммуникацию слова. Для Ходасевича заумный язык нечеловечен, — он достойнее либо ангелов, либо бессловесных животных:

А я не ангел осиянный,
Не лютый змий, не глупый бык.
Люблю из рода в род мне данный
Мой человеческий язык:
Его суровую свободу,
Его извилистый закон...
О, если б мой предсмертный стон
Облечь в отчетливую оду!

(1923)

Четверть века спустя Заболоцкий выразит похожую мысль; он допустит любование изощренностью "скомканной речи", которая, однако, противопоказана поэзии:

Нет! поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарады,
Надевает колпак колдуна.

Тот, кто жизнью живет настоящей,
Кто к поэзии с детства привык,
Вечно верует в животворящий,
Полный разума русский язык.

Число подобных параллелей можно легко умножить. Дело, однако, не в их количестве. Важнее понять самую суть: русская поэзия XX века искусственно, вследствие политических катастроф, оказалась расколотов надвое. Что ж, она и прежде не отличалась внешним единством: в десятилетия несколько поэтических школ яростно дрались друг с другом. На

другой день после революции Блок сделал отчаянную попытку примирить разные стили эпохи в поэме "Двенадцать" — от частушки и политического плаката, от бандитского фольклора и цыганского романса до символистского гимна и молитвы. Все это могло ужиться внутри не только одной литературы, но и одной поэмы.

Политический произвол разверз пропасть между Востоком и Западом, метрополией и эмиграцией. Все же она, эта пропасть, оказалась не настолько глубокой, чтобы по обе ее стороны появились чуждые друг другу художественные системы, разные литературные языки. Различия, разумеется, со временем углубились: искусственно отделенные от России — не только географически, но и по строю сознания — поэты второго эмигрантского поколения отошли, казалось бы, от общего пути русской литературы. Уже почти (почти!) встали на подходящие им места М.Цветаева, И.Бунин, А.Куприн, Вяч. Иванов, Саша Черный (даже Ирина Кнорринг). Всякий раз обнаруживалось, что место "реабилитированного" писателя никем не занято и ждет его возвращения. То же самое разыгралось и по поводу возвращения в русскую литературу насильственно изъятых поэтов: Б.Корнилова и П.Васильева, Н.Клюева и О.Мандельштама, А.Ахматовой и Б.Лившица, и многих еще. Без них история русской литературы нашего века не только не полна, но даже ущербна, и их возвращение заставляет пересматривать закономерности литературного процесса. Возвращение в общую историю русской словесности В.Ходасевича, Г.Адамовича, З.Гиппиус, Г.Иванова, Дон-Аминадо, Игоря Северянина, Н.Оцупа и многих других поэтов более молодых поколений (например, Поплавского) заставляет пересмотреть исторический процесс, но никак не заставляет написать две истории якобы двух разных русских литератур.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1) Lion Feuchtwanger. Centum Opuscula. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1956

(2) Цитаты по книге: М.И.Цветаева, Несобранные произведения. Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1971. Страницы указаны в скобках после цитат.

(3) Нет ли в этих словах Цветаевой полемики с утверждением столь близкого ей М.Волошина: "Времена революционные мало благоприятствуют искусству"? В статье "Поэзия и Революция", сб. "Камена", кн. II, Харьков, 1919, стр. 11. Ср. также у Андрея Белого: "...Напряженность художеств ослаблена в миг революции". "Революция и культура", М., 1917, стр. 3 (4) См. в книге А.Меньшутина и А.Синявского "Поэзия первых лет революции": "...лирическое неистовство, исступление, витийство и определяли ритмико-интонационный строй Цветаевой, чей "невоспитанный стих" во многом основан на принципе выделенного, взрывающего слова. Ее экспрессивная речь приближается по временам к стиху раннего Маяковского..." Далее здесь дано сопоставление стихотворения Цветаевой "На красном коне" (1920-1921) с "Облаком в штанах".

И.Ракуша (Цюрих)**НАД -НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ПОЭТА: ЦВЕТАЕВА И РИЛЬКЕ**

(на материале неопубликованной переписки)*

"Rilke war mein letztes Deutsch -,
wie ich sein letztes Russland war."
М.Цветаева к Н.Вундерли-Фолькарт,
письмо от 2-го апреля 1930

"Darum wird man Dichter [...], um
nicht Franzose, Russe etc. zu sein,
um alles zu sein."

М.Цветаева к Рильке,
письмо от 6-го июля 1926 г.

Заочная дружба Марины Цветаевой с Райнером Мариа Рильке, оказавшаяся впоследствии столь важной для творческой биографии русского поэта, длилась лишь несколько месяцев, от мая до ноября 1926 года; 29-го декабря Рильке скончался.

Посредником (опять-таки заочным) между Цветаевой и Рильке явился Борис Пастернак, который в ответ на лестное письмо Рильке к Леониду Пастернаку от 14-марта 1926 г.(1) (Рильке в нем положительно отзывался о стихах Бориса) написал Рильке длинное письмо на немецком языке (2). В этом письме Пастернак, с 1922 года переписывавшийся с Цветаевой, упомянул о ней ("прирожденном поэте большого таланта, родственного по своему складу Desbordes-Valmore") и попросил Рильке переправить Цветаевой "Дуинские элегии" и "Сонеты к Орфею". Третьего мая того же года Рильке выполнил просьбу Пастернака, послав Цветаевой (на адрес 8, rue Rouvet, Paris XIX) книги и отдельное письмо, к которому приложил записку для Бориса Пастернака. Сам Пастернак, рассчитывая на личную встречу (3), больше с Рильке не переписывался (что сильно огорчало немецкого поэта), между тем как Цветаева, отдохавшая в то время с семьей в St. Gilles-sur-Vie (Vendée), страстно взялась за переписку. В течение нескольких месяцев Цветаева написала Рильке — на немецком языке! — девять писем и одну открытку (хранящиеся в "Rilke-Archiv" Швейцарской Национальной Библиотеки в Берне) (4).

Взаимная симпатия обоих поэтов выразилась не только в переписке, но и в творчестве. Восьмого июня Рильке в Muzot написал "Элегию для Марины" (Elegie für Marina) (5), которая, по мнению Цветаевой, "завершает круг Duineser Elegien, и когда-нибудь ... будет в них включена: их заключит" (6). Рильке посвятил Марине и второе стихотворение, вошедшее в цикл французских его стихов "Vergers" ("Marina: voici GALETS et coquillages...") (7). Цветаева, со своей стороны, написала для Рильке "в дни крайнего сосредоточения на нем" (8) (точнее: 6-го июня, в St. Gilles-sur-Vie) поэму "Попытка комнаты", первоначально посвященную Пастернаку, затем полностью "направленную" на Рильке. (Образы Пастернака и Рильке в восприятии и воображении Цветаевой часто переплетаются, замещают друг друга: Рильке и Пастернак не только крупнейшие поэты, они — по психологическому определению Цветаевой — "*мужчины по женской линии*", "*маменькины сыновья*"(9).)

После смерти Рильке, которая была для Цветаевой ударом, но одновременно и поэтическим стимулом, Цветаева обратилась к своему умершему другу с "посмертным письмом" (написанным по-немецки и приложенным к письму, адресованному Пастернаку, от 31-го декабря 1926 г.), затем с поэмой "Новогоднее", законченной 7-го февраля 1927 г. (Поэма, которая нуждается в подробном изучении, содержит ряд намеков на переписку.) (10) 27-го февраля того же года Цветаева написала свою лирическую прозу "Твоя смерть"

* Речь идет о письмах Цветаевой к Рильке, открытых в 1977 году и хранящихся в "Rilke-Archiv" в Берне, см. ниже.

Отрывки из писем Цветаевой здесь публикуются *впервые*, причем в *оригинале* (по-немецки).

(Частичный перевод на русский язык отдельных писем Цветаевой к Рильке и Рильке к Цветаевой сделан К.М.Азадовским и опубликован в "Вопросах литературы", 1978, № 4.)

(опубликованную в "Воле России", 1927, №№ 5-6), "попытку истолковать смерть Рильке". Анне Тесковой она объяснила: "Вещь внациональная, н-а-д национальная . . . Россия на смерть Рильке ничем не ответила, это был мой долг" (11). В январе 1929 года Цветаева взялась за частичный перевод посмертных писем Рильке к молодому поэту (Ф.К.Каппусу) /"Aus Briefen Rainer Maria Rilkes an einen jungen Dichter"/; перевод, вышедший в пражском журнале "Воля России" в феврале 1929 года, сопровождался вступительной статьей под заглавием "Несколько писем Райнер-Мариа Рильке". И в этом тексте, как и во всех остальных цветаевских строках, относящихся к Рильке, выражался глубоко интимный подход русского поэта к "родной душе" Рильке. (Судя по переписке, отношение Рильке к Цветаевой было более сдержанным, хотя полным интуитивного понимания.)

Вместе с Борисом Пастернаком Рильке сыграл чуть ли не важнейшую роль в художественной биографии Цветаевой. "Из равных себе по силе", писала Цветаева Ю.Иваску, "я встретила только Рильке и Пастернака. Одного письменно, за полгода до смерти, другого - незримо" (12). С Рильке дело было не только в его бесспорной гениальности как поэта, но и в душевном его складе, который Цветаева осознала как родственный ей. Это "сродство" определяется разными моментами.

Глубокое увлечение Рильке Россией (13) в определенной мере соответствовало увлечению Цветаевой Германией. Цветаева формулировала это обстоятельство словами: "Россию он любил, как я Германию, всей непричастностью крови и свободной страстью духа" (14).

В письмах Цветаевой к Рильке встречаются следующие определения: "*Твоя Россия*" (*Dein Russland*), "*моя германская душа*" (*meine germanische Seele*), "*Твое российство*" (*Dein Russentum*), "*мое германство*" (*mein Deutschtum*), "*Ты - Россия - я*" (*Du - Russland - ich*). Но что это значит? Что лежит в основе "русофильского комплекса" Рильке и "германофильского комплекса" Цветаевой?

В молодости (1899—1900) Рильке дважды в сопровождении Lou Andreas-Salomé ездил в Россию; он изучал русский язык (впоследствии занимался даже переводами), углублялся в русскую культуру. Все же его представления о России (выразившиеся во многих письмах и в "Часослове") были крайне субъективными, идеализированными. Они до сих пор являются одним из своеобразнейших вариантов мифа о "русской душе".

Любопытным оказывается психологический подход к мифотворчеству Рильке. "Для Рильке", пишет Ф.Ф. Ингольд, "уход в 'русскую открытость' явился первой попыткой *наверстать* . . . потерянное детство, он был проломом, давшим ему возможность преодолеть нелюбимую мать и отдаться материнской возлюбленной (Lou Andre-as-Salomé, *И.Р.*). В этом отношении поездка Рильке за границу оказалась возвращением на родину, ... на идеальную, духовную родину" (15). Романтическая тяга к России-матери (16), к России-родине (17) сопровождается у Рильке мыслью о принципиальной *бесприютности* человека (поэта).

"Германофильство" или "германство" Цветаевой — подобно "русофильству" Рильке — романтично и иррационально; оно тесно связано (психологически и биографически) — с матерью и детством. Биографически, если учесть 1905 год, когда Марина с сестрой Асей и матерью жила в Фрейбурге (см. упоминания об этом периоде в прозе Цветаевой, "Башня в плюще", "О Германии" и др.), психологически, если обратить внимание на (весьма положительные, в отличие от Рильке) высказывания Цветаевой о матери. "От матери я унаследовала музыку, романтизм и Германию", пишет Цветаева в лирической статье "О Германии" (1919) (18). (В письме к Ю.Иваску она приводит полунемецкую материнскую генеалогию: "Дед с материнской стороны (Александр Данилович Мейн - Meyn) - из остзейских немцев, с сербской приправой, бабушка (урожденная Бернацкая) — чистая полька, со стороны матери у меня России вовсе нет, а со стороны отца — *вся*. ... Я и духовно — полукровка" (19). Поэтически настроенная мать познакомила молодую Марину с немецкой литературой — со сказками братьев Гримм, с Гете, Гейне, Гельдерлином. Еще в 1934 году Цветаева признается: "Неизмеримо больше Толстого люблю — Гете. ... Русского страдания мне дороже гетевская радость, и русского метания — *то* уединение" (20).

Подобно Рильке, создавшему материнско-религиозный миф о России, Цветаева сотворила миф о Германии, "внушенной" ей матерью, — миф, частью которого явилась она сама. Романтическое восхищение Германией способствовало романтическому самоопределению. В лирической статье "О Германии" Цветаева патетически объявила: "Во мне есть много душ. Но

главная моя душа — германская". И дальше: "Франция для меня легка, Россия — тяжела, Германия — по мне. Германия — древо, дуб, heilige Eiche (Гете! Зевес!).

Германия — точная оболочка моего духа, Германия — моя плоть: ее реки (Ströme!) — мои руки, ее рощи (Häute) — мои волосы, она вся — моя, и я вся — ее!" (21) Поэтическая "антропоморфизация" Герма-ины позволяет Цветаевой достичь полного отождествления с "германским телом"; подобной идентификации — в связи с "матерью Росшей" — достиг Рильке ("regressus ad uterum").

О близости Цветаевой к "германским вещам" свидетельствует и ее глубокое знание немецкого языка. (О поэтическом использовании отдельных немецких слов и выражений в творчестве Цветаевой, напр. в "Крысолове", написал G. Wytrzens в своей статье "Das Deutsche als Kunstmittel bei Marina Cvetaeva") (22). Уникальное явление в этом отношении представляют собой письма Цветаевой к Рильке, полностью написанные по-немецки. Рильке, в своем письме к Цветаевой от 17-го мая, хвалил ее способность "и в этом (немецком, *И.Р.*) языке достичь своей цели, быть точной и оставаться собой" (23). Цветаевой это действительно удалось, хотя она перед Рильке скромничала и как будто сомневалась в своих способностях (24). На самом деле Цветаева считала, что "немецкий язык ближе всего к родному ("материнскому") языку" (25). (Интересно заметить, что Рильке говорил почти то же самое про русский язык. Цветаевой он написал 19-го августа: "... Твой язык, который близок к тому, чтобы быть всеми языками сразу" (Deine Sprache, die so nah ist, alle zu sein).

Но принадлежа, по собственному суждению, духовно к германской культуре и отдавая дань восхищения немецкому языку, Цветаева отрицала узкое понятие национальности и категорически требовала "органического (национального) творения, не связанного с зоологией. Словом, чтобы галл создал новую Песнь о Нибелунгах, а германец — новую песнь о Ролланде. Это не *'может'* быть, это должно быть" (26). Рильке, глубоко вникший в русскую и французскую культуры и прекрасно владевший разными языками, представлялся Цветаевой образцом наднационального поэта, поэтом-Орфеем. Получив от Рильке его французский лирический сборник "Vergers", Цветаева ответила ему следующее: "Поэтическое творчество — это и есть перевод, с родного языка на другой язык, все равно французский или немецкий. Ни один язык не является родным языком. Сочинять — это переводить. Поэтому непонятно, когда говорят о французских или русских и т.д. поэтах. Поэт может писать по-французски, но не может быть французским поэтом. Это смешно.

Я не русский поэт и всегда удивляюсь, когда меня считают таковым и смотрят на меня как на русского поэта. Человек становится поэтом (если им вообще можно *стать*, если не *быть* поэтом с самого начала!), чтобы не быть французом, русским и т.д., чтобы быть всем. (Или: ты поэт, потому что ты не француз.) Национальность — это замкнутость и заключенность. Орфей разрушает национальность, или же растягивает ее до таких пределов, что все (бывшие и сущие) в нее вмещаются." (Dichten ist schon übertragen, aus der Muttersprache — in eine andere, ob französisch oder deutsch wird wohl gleich sein. Keine Sprache ist Muttersprache. Dichten ist nachdichten. Darum versteh ich nicht wenn man von französischen oder russischen etc. Dichtern redet. Ein Dichter kann französisch schreiben, er kann nicht ein französischer Dichter sein. Das ist lächerlich.

Ich bin kein russischer Dichter und staune immer, wenn man mich für einen solchen hält und als solchen betrachtet. Darum wird man Dichter (wenn man es überhaupt *werden* könnte, wenn man es schon nicht allem voraus *seie*!) um nicht Franzose, Russe etc. zu sein, um alles zu sein. (Oder: man ist Dichter, weil man kein Franzose ist.) Nationalität — Ab- und Eingeschlossenheit. Orpheus sprengt die Nationalität, oder dehnt sie so weit und breit, dass alle (gewesene und seiende) eingeschlossen sind) (27). В конечном счете поэзия не дробится ни в поэтах, ни на поэтов, она во всех своих явлениях — одна, одно, в каждом — вся, так же как, по существу, нет поэтов, а есть поэт, один и тот же с начала и до конца мира ..." (28). Все сводится к архетипу поэта — к Орфею. Однако Цветаева уточняет свою мысль: "Творчество — общее дело, творимое уединенными" (29).

Одиночество поэта Цветаева утверждала в сугубо личных контекстах (30), но еще более выразительно — в обобщенном виде. Тут следует привести афористические строки из "Поэмы Конца" (1924): "В сем христианнейшем из миров / Поэты — жида!" (31) и смелую характеристику поэта в статье "Поэт и время" (1932) : "Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. На поэте — на всех людях искусства — но на поэте больше всего — особая печать неуютя, по которой даже в его

собственном доме — узнаешь поэта. Эмигрант из Бессмертья в время, невозвращенец в свое небо. ... Почвенность, народность, национальность, расовость, классовость — и сама современность, которую творят, — все это только поверхность, первый или седьмой слой кожи, из которой поэт только и делает что лезет" (32).

Рильке, "германский Орфей, то есть Орфей, *на этот раз* явившийся в Германии", архетипно воплощает "дух поэзии" (33). Цветаева осознала в нем самого наднационального поэта, одинокого творца, но и больше того: некое религиозно-духовное явление. (Сам Рильке неоднократно высказывался о необходимости творческого одиночества, например, в "Письмах к молодому поэту", хорошо известных Цветаевой, и широко распространял идеи религиозного эстетизма.)

В своем религиозном понимании Рильке Цветаева исходила из его текстов (в том числе из "Часослова" и "Дуинских элегий"), но уже первое ее обращение к Рильке, в письме от 9-го мая, свидетельствует о некоей религиозной *"стилизации"*. Это еще ярче выявляется во втором письме, от 12-го мая, начинающемся словами: "Потустороннее (не в церковном, скорее в географическом смысле) ты знаешь лучше посюстороннего, лучше этого мира; тот ты знаешь топографически, со всеми его горами и островами, и замками. Топография души — это ты. Твоей книгой ... о нищете, паломничестве и смерти ты для Бога сделал больше, чем все философы и проповедники вместе. ... Бог. Ты один сказал новое Богу. Ты — настоящее отношение Иоанна и Иисуса Однако — разница — ты любимец Отца, не Сына Ты выбрал ... Отца, ибо он *более одинок*, и любить его невозможно!" (Das Jenseits (nicht kirchlich, eher geographisch) kennst du besser als das Hiesesits, Diesesits. Du kennst es topographisch, mit allen seinen Bergen und Insein und Burgen. Eine Topographie der Seele — das bist Du. Und mit Deinem Buch ... von Armuth, Pilgerschaft und Tod hast Du mehr für Gott gemacht als alle Philosophen und Prediger zusammen. /.../ Gott. Du allein hast Gott etwas Neues gesagt. Du bist das ausgesprochene Johanni-Jesus Verhältnis /.../. Doch — Unterschied — Du bist des Vaters Liebling, nicht des Sohnes. /.../ Du hast /.../ den Vater gewählt, weil er *einsamer* war und — unmöglich zu lieben!)

После смерти Рильке религиозная стилизация оказалась еще более обоснованной. "Рильке - миф", писала Цветаева в 1929 году, "начало нового мифа о Боге потомке" (34), его стихи — "молитвы" (35), Рильке искупает грехи эпохи. В своей обширной статье "Поэт и время" (1932) Цветаева противопоставляет Рильке не только Маяковскому, но и "современности", выступающей порой в облике "злободневности" (36). "Оправдание" Рильке Цветаева формулирует в религиозных терминах: "... Показателен ли для наших дней Рильке, этот из далеких — далекий, из высоких — высокий, из одиноких — одинокий. Если — в чем нет никакого сомнения — показателен для наших дней — Маяковский.

Рильке не есть ни заказ ни показ нашего времени, — он его противовес.

Войны, бойни, развороченное мясо розни — и Рильке.

За Рильке наше время будет земле — отпущено.

По обратности, то есть необходимости, то есть противоядию нашему времени Рильке мог родиться только в нем.

В этом его — современность.

Время его не заказало, а вызвало.

Заказ множеств Маяковскому: скажи *нас*, заказ множеств Рильке: скажи *нам*. Оба заказа выполнили. Учителем жизни Маяковского никто не назовет, так же как Рильке - глашатаем масс.

Рильке нашему времени так же необходим, как священник на поле битвы: чтобы за тех и за других, за них и за нас: о просвещении еще живых и прощении павших — молиться" (37).

Религиозная стилизация Рильке позволила Цветаевой повысить роль "поэтического дела" (священник — поэт — жрец), но одновременно служила ей и *самостилизацией*. Ибо положительно отмеченные Цветаевой наднациональность и "все-временность" Рильке были, в ее самоощущении, свойственны — ей самой.

Цветаева - исходя из тех многочисленных аналогий между ней и Рильке, на которые было указано выше (поэтическая конгенность, "германофильство" Цветаевой, "русофильство" Рильке, стремление к наднациональности, концепция поэта как одинокого творца), — создала "своего" Рильке из лучшего, что было в ней самой. Рильке — это то, чего Цветаева хотела добиться.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) R.M.Rilke, Briefe aus Muzot 1921-1926, Leipzig 1935, S. 363-366.
- 2) Напечатано в кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, Мюнхен 1971, стр. 681-683.
- 3) См. письмо Пастернака к З.Ф.Руофф от 12-го мая 1956 г. Вопросы литературы, 1972, №9, стр.171.
- 4) Первая публикация этих писем (в оригинале, по-немецки) выйдет в "Zeit schrift für Slavische Philologie", Bd. 40/2. Подготовка текста, примечания и вступительная статья И.Ракуши и Ф.Ф.Ингольда.
- 5) R.M.Rilke, Sämtliche Werke, Bd.2, Wiesbaden 1956, S. 271-273.
- 6) Письмо к Анне Тесковой от 14-го ноября 1936 г. В кн.: Марина Цветаева, Письма к А.Тесковой, Прага 1969, стр. 145.
- 7) R.M.Rilke, Sämtliche Werke, Bd. 2, *op. cit.*, S. 678-679.
- 8) Письмо к Пастернаку от 9-го февраля 1927 г. В кн.: Марина Цветаева, Неизданные письма. Под общей ред. проф. Г.Струве и Н.Струве, Париж 1972, стр. 322.
- 9) Письмо к Рильке от 9-го мая 1926 г. Ср. письмо Цветаевой к Пастернаку от конца октября 1935 г., Новый Мир, 1969, № 4, стр. 197-198.
- 10) Например: "Вот и спрашиваю не без грусти: / Уж не спрашиваешь, как по-русски / Nest? Единственная, и все гнезда / Покрывающая рифма: звезды" — намек на вопрос Рильке в письме от 19-го августа и ответ Цветаевой от 22-го августа. Поэма "Новогоднее" перепечатана в кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 480-485.
- 11) Письмо к Анне Тесковой от Третьего дня Пасхи 1927 г. В кн.: Марина Цветаева, Письма к А.Тесковой, стр. 52.
- 12) Письмо к Ю.Иваску от 8-го марта 1935 г. В кн.: Русский литературный архив, Нью-Йорк 1956, стр. 222.
- 13) См. F.Ph.Ingold, "Rilke, Russland und die 'russischen Dinge'". In: Zwischen den Kulturen, Bern 1978, 3. 63-85. (В библиографии к этой статье перечисляются все важнейшие публикации на тему Рильке и Россия.)
- 14) Письмо к Анне Тесковой от Третьего дня Пасхи 1927 г. В кн.: Марина Цветаева, Письма к А.Тесковой, стр. 52.
- 15) F.Ph.Ingold, *art. cit.*, S. 66. ("Für Rilke war der Aufbruch in die 'russische Offenheit' ein erster Versuch, die verlorene Kindheit noch einmal!.../ zu leisten, ein Durchbruch, der einerseits die endgültige Emanzipation von DER ungeliebten Mutter, andererseits die totale Hingabe an die mütterliche Geliebte ermöglichte. Auch in diesem Sinn war Rilkes Auszug in die Fremde als Heimkehr, als Einkehr in eine ideale Wahlheimat geplant").
- 16) См. письмо Рильке к Пауле Бекер (Paula Becker) от 18-го октября 1900г.: "Каждая родина действует хорошо и тепло, как мать. Я же должен искать свою мать, не так ли?" (Jede Heimat wirkt gut und warm, wie jede Mutter. Ich aber muss doch meine Mutter suchen, nicht wahr?). In: R.M.Rilke, Briefe und Tagerbücher aus der Frühzeit (1899-1902), Leipzig 1931, S. 54.
- 17) См. К.М.Азадовский, "Райнер Мариа Рильке. Письма в Россию". Вопросы литературы, 1975, № 9, стр. 218.
- 18) Перепечатано в кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 472.
- 19) Письмо к Ю.Иваску от 12-го мая 1934 г. В кн.: Русский литературный архив, стр. 217. - Ср. письмо к Ю.Иваску от 11-го октября 1935 г.: "Я сама народ, и никакого народа кроме себя — не знала, даже русской нации у меня не было (были немки, француженки, и часть детства — к отрочеству - прошла за границей) ... ". Там же, стр. 227.
- 20) Там же, стр. 216-217.
- 21) В кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 475, 476. Ср. во-сторженное стихотворение "Германии" (1914), напечатано в кн.: Марина Цветаева, Неизданное. Стихи. Театр. Проза, Париж 1976, стр 59-60.
- 22) Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 15, 1969, S. 59-70.
- 23) Вопросы литературы, 1978, № 4, стр. 253. Ср. письмо Рильке от 17-го мая. Там же, стр. 252-253.

- 24) См. письмо от 12-го мая: "Ob Du mich wohl in meinem Deutsch verstehst?"
- 25) Письмо к Рильке от 6-го июля 1926 г.: "Denn deutsch ist der Muttersprache am nächsten. Näher als russisch, glaub ich."
- 26) "О Германии". В кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 473.
- 27) Письмо к Рильке от 6-го июля 1926 г.
- 28) "Эпос и лирика современной России. Владимир Маяковский и Борис Пастернак" (1933). В кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 638.
- 29) Там же, стр. 663.
- 30) См., напр., письма Цветаевой к Ю.Иваску от 4-го апреля 1933 г., 3-го апреля 1934 г., 11-го октября 1935 г. и др. См. и письма к А.Тесковой.
- 31) Напечатано в кн.: Марина Цветаева, Избранные произведения, Москва-Ленинград 1965, стр. 471.
- 32) Перепечатано в кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 624-625.
- 33) Письмо к Анне Тесковой от 15-го января 1927 г. В кн.: Марина Цветаева, Письма к А.Тесковой, стр. 48.
- 34) "Несколько писем Райнер-Мариа Рильке" В кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр. 520. - Ср. письмо к Анне Тесковой от 22-го января 1929 г.: "Недавно я записала такую вещь: 'Самое страшное, что Христос (Бог) уже был'. И вдруг читаю, в посмертных письмах Р. (перевожу, пойдут в февральской Воле России - "Aus Briefen Rainer Maria Rilkes an einen jungen Dichter") - 'Warum denken Sie nicht, dass er der kommende ist'. Бог — не предок, а потомок, — вот вся 'религиозная философия' (беру в кавычки, как рассудочное, профессорское, учебническое слово) — Рильке. Рада, что нашла формулу." (В кн.: Марина Цветаева, Письма к А.Тесковой, стр. 70-71.)
- 35) "Искусство при свете совести" (1932) :
- "Что мы можем сказать о Боге? Ничего. Что мы можем сказать Богу? Все. Стихи к Богу есть молитва. И если сейчас нет молитв (кроме Рильке и тех малых сих, молитв не знаю) , то не потому, что нам Богу нечего сказать, и не потому, что нам этого *чего* некому сказать ... , а потому, что совести не хватает хвалить и молить Бога на том же языке, на котором мы же, веками, хвалим и молим - решительно все." Напечатано в кн.: Марина Цветаева, Проза, Нью-Йорк 1953, стр. 392.
- 36) Ср. тонкий анализ Цветаевских терминов "современность" и "злободневность" в докладе Е.Г.Эткинда "Русская поэзия XX века как единый процесс".
- 37) Перепечатано в кн.: М.И.Цветаева, Несобранные произведения, стр 632-633.

Р.Кембалл (Лозанна)

"НИ С ТЕМИ, НИ С ЭТИМИ" -ТЕРНИСТЫЙ ПУТЬ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В своей подробной статье "О Марине Цветаевой" в "Новом журнале" (1) Марк Слоним рисует трогательную и вместе с тем забавную картину первой встречи с нею. Это было в одном берлинском кафе, летом 1922 г. Слоним был в то время литературным редактором пражской "Воли России". Он уже знал и любил цветаевские стихи, и ему особенно понравился ее только что вышедший сборник "Разлука" (2). Он предлагает ей дать ему стихи для своего журнала и, по приезде в Прагу, зайти в редакцию в центре города, на Угольном рынке. Слоним рассказывает: "Услыхав, что редакция находится в пассаже XVIII века ... и занимает помещение, где в 1787 г. Моцарт, по преданию, писал своего "Дон Жуана" ... , М[арина] Ивановна] совершенно серьезно сказала: "Тогда я обещаю у вас сотрудничать". Слоним считает все-таки нужным предупредить ее о политическом направлении журнала (он был органом т.н. социалистов-революционеров) . Цветаева сразу же отвечает ему скороговоркой: "Политикой не интересуюсь, не разбираюсь в ней, и уж, конечно, Моцарт перевешивает". А Слоним добавляет: "Я до сих пор убежден, что именно Моцарт повлиял на ее решение" (3).

Это, конечно, не единственная, но, пожалуй, чуть ли не самая поразительная и убедительная демонстрация той искренней, коренной *аполитичности*, свойственной природе Цветаевой. У нее совершенно иные ценности, критерии, масштабы... Ей важно все, кроме политики. Юрий Иваск однажды метко писал, что любимцы Цветаевой — те, кого она восхваляла, — принадлежат преимущественно к двум категориям: это (а) *одаренные*, т.е. "великие", "высокие", деятели культуры (поэты, художники, или же исторические герои и героини), а, с другой стороны, (б) *гонимые* ("свергнутый царь, нищий барин, преследуемый еврей, порабощенный чех" и пр.) (4). В самом деле, Цветаева всегда на стороне *побежденных*.

Замечательно в этой связи одно место в ее статье-дневнике "Земные приметы": "Вещь, обиженная, начинает быть правой. Собирает все свои силы — и выпрямляется, все свои права на существование — и стоит." А затем, в скобках: "(NB. Действенность гонимых идей и людей!)"(5). До какой степени цветаевская этика находится *вне* всяческих политических ярлыков, можно судить также по одной фразе из письма Иваску (от 1933 г.): "...мерзость, которой я нигде не подчиняюсь, как вообще никакому организованному насилию, во имя чего бы оно ни было, и чьим именем бы оно ни оглаждалось" (6). Этим объясняется, между прочим, ее ненависть к современной ей эпохе: "Ненавижу свой век потому, что он век *организованных* масс..." (7). Тем же объясняется и убеждение, выраженное в письме Саломее Гальперн в 1931 году, что вернуться на родину ей не придется: "Я бы там не уцелела, ибо возмущение моя страсть, а там есть много, чем возмущаться" (8).

Вообще отношение Цветаевой "к веку" весьма поучительно, но и сложно. На первый взгляд кажется, будто она вся в прошлом: "... мне в современности и в будущем — места нет. ... Эпоха ... не столько против меня, сколько я против нее ... Я ее ненавижу. Она меня — не видит" (9). — К концу рассказа "Башня в плюще" есть одно место, где речь идет о прощании: "Как хорошо сидеть спиной к лошадям, когда прощаешься! Вместо лошадей, которые непоправимо везут и неизбежно доставят нас туда, куда *не* хочется, в глазах то, откуда не хочется, те, от кого..."(10). (Тут у Цветаевой —многозначие. Закончим за нее: "те, от кого уезжать не хочется".) Цитируя это место, критик А.Л.Бем высказал замечание: "Сама Цветаева мне представляется такой — всегда "сидящей спиной к лошадям", смотрящей в прошлое, им очарованной и в него влюбленной" (11).

Но если Цветаева лично, т.е. как человек, "против своего века", это, конечно, неверно по отношению к ее творчеству, к ее технике. В этом она сама отдает себе отчет, когда пишет Иваску: "М.б. мой голос (*la portée de ma voix*) соответствует эпохе, я — нет" (12). Или же: "...во мне нового ничего, кроме моей поэтической (*dichterische*) отзывчивости на новое звучание воздуха" (13). Или же еще одно замечательное место из раннего письма (1927) Леониду Пастернаку. Цветаева посылает ему свой новый сборник "После России", но с оговоркой (письмо написано на французском языке): "Et ma prière — troisième et dernière — est de bien vouloir agréer, cher Monsieur, mon dernier livre de poésies /.../ et de n'en point appréhender la 'nouveauité'. J'appartiens aux temps passés par toutes mes racines. Et ce n'est que le passé qui fait

l'avenir" (14).

Можно согласиться с тем, что Цветаева не интересуется политикой. Но что она "не разбирается в ней" (как она сказала М.Л.Слониму) — это кажется менее убедительным. Ведь при всей чуждости политике Цветаева, на мой взгляд, прекрасно понимает те "политические" (вернее: "литературно-политические") обстоятельства, в которых ей суждено жить. Так, в первом письме Иваску, где она с поразительной проницательностью, с удивительно ясным сознанием всех данных проблемы, описывает свою "творческую биографию" и свое нынешнее (1933) положение, читаем:

"Вкратце: с 1912 г. по 1920 г. я, *пиша непрерывно*, не выпустила ... , по отсутствию во мне *литератора* (этой общественной функции поэта) — *ни одной книги*. ... В 1922 г. уезжаю за границу, а мой читатель остается в России — куда мои стихи (1922 г. — 1933 г.) *не* доходят. В эмиграции меня сначала (сгоряча!) печатают, потом, опомнившись, изымают из обращения, почуяв не-свое: тамошнее! Содержание, будто "наше", а голос — *ихний*. Затем "Версты" (сотрудничество у Евразийцев), и окончательное изгнание меня отовсюду, кроме эсеровской "Воли России". Ей я *многим* обязана, ибо не уставали печатать — месяцами! — самые непонятные для себя вещи: всего "Крысолова" (6 месяцев!), "Поэму Воздуха", добровольческого (эсеры, ненавидящие белых!) "Красного Быка", и т.д. Но "Воля России" — нынче кончена. Остаются "Числа", не выносящие меня, "Новый Град" — любящий, но печатающий только статьи и — будь они прокляты! — "Современные] Записки", где дело обстоит так: — "У нас стихи, вообще, на задворках. Мы хотим, чтобы на 6-та страницах — 12 поэтов" (слова литер, редактора Руднева — мне, при свидетелях). ... Итак, здесь я — без читателя, в России — без книг" (15).

Пусть кое-что в этом "автобиографическом очерке" нам кажется преувеличенным, не всегда справедливым — но нельзя не согласиться с тем, что в общем Цветаева совершенно ясно обзореживает ситуацию, прекрасно "разбирается в ней". Преувеличенно, разумеется, ее утверждение, будто в эмиграции ее "изымают из обращения". При внимательном рассмотрении эмигрантской периодической печати той эпохи, поражает именно *многочисленность* цветаевских публикаций. Например, из указателя "Современных записок" (за 1920-1937 гг., всего 65 выпусков) видно, что произведения Цветаевой появлялись не менее, чем в 29-ти выпусках, притом иногда по две-три вещи в одном выпуске, так что всего вышло около сорока произведений. В "Воле России" — едва ли меньше (как мы видели, Цветаева с благодарностью признается в этом) (16).

Вместе с тем, самостоятельная, "аполитичная" Цветаева является постоянной жертвой известной "цензуры". Чаще всего это цензура литературного, т.е. редакторского порядка. В "Современных записках", например, ее статья "Искусство при свете совести" (именно *эта* статья!) была сокращена "ровно наполовину", а от ее "Оды пешему ходу" даже отказались потому, что "в последнюю секунду усумнились в понятности "среднему читателю" (17). Подобное случалось и в "Последних Новостях": "Надо мной здесь *люто* издеваются, - пишет она Иваску в 1935 г., — играя на моей *гордыне*, моей *нужде* и моем *бесправии* (Защиты — нет). Мою последнюю вещь ("Сказка матери") — *изуродовали*: сорок самовольных редакторских сокращений посреди фразы" (18). Бывают и примеры цензуры чисто политического характера, как это случилось осенью 1928 г. На вопрос журналистов: "Что скажете о России после чтения Маяковского?" (в Café Voltaire в Париже), Цветаева, не задумываясь, ответила: "Что сила - там" — и за это была устранена Милуковым на два года от "Последних Новостей", которые только что начали печатать стихи из "Лебединого стана"! (19)

Однако, если исследователя поражает многочисленность напечатанных произведений Цветаевой, его не менее того поражает сравнительно малое число рецензий или критических статей о них: как будто, в самом деле, эмиграция мало интересуется ее творчеством, уж не говоря о Советском Союзе, где имя ее надолго будет чуть не "под запретом". (Правда, по мнению С. Карлинского, советские критики 30-х годов, хотя они к Цветаевой относились враждебно по политическим причинам, все же "очевидно ценили ее поэтическое творчество".) (20) Но и в эмиграции был, несомненно, ряд искренних, настоящих поклонников. Уже в 1924 г. М.Л.Слоним, сетуя на скудость русской литературы в изгнании, утверждает, что единственные подлинные поэты вне России — *Цветаева* и Ходасевич (21). Для князя Святополка-Мирского (1926) современная русская поэзия — это, прежде всего, *Цветаева* и Пастернак (22). Для

А.Л.Бема (1933) "едва ли не самые крупные явления нашей эмигрантской литературы" — это *Цветаева* и Ремизов (23). Но в нынешнем нашем контексте (т.е. разговоре о "двух литературах") главное, как мне кажется, что такими критиками цветаевское творчество воспринимается уже в 20-х и 30-х годах не как "эмигрантская", а именно как *русская* словесность.

В 1927 году, в подробной статье под заглавием "Десять лет русской литературы", Слоним посвящает несколько страниц обсуждению поэзии Блока, Маяковского, Есенина, Гумилева, Хлебникова, Пастернака, Тихонова и — *Цветаевой*. Для Слонима самое характерное в новой *русской* поэзии — это "работа над словом, ... попытка возвращения к полновесности *слова*, к его первоначальной выразительности, любовь к игре словесной и образам". Наиболее яркими представителями этой новой поэзии он считает Пастернака, Тихонова и Цветаеву; он находит даже, что "пафос и движение цветаевской поэзии чрезвычайно характерны для всего десятилетия" (24). У Иваска (1936) читаем: "В поэзии Цветаевой намечены черты нового стиля нашей эпохи" (25). Наконец в вышеупомянутой статье о Цветаевой и Ремизове, как о "самых крупных явлениях... эмигрантской литературы", Бем все же делает оговорку: "Да по совести к ним неприменима этикетка "эмигрантская" литература. Они - явление литературы *русской* во всем ее непреходящем значении" (26).

Были, конечно, и другие, мало или же ничего не понимавшие в творчестве Цветаевой. С советской стороны такие, как Семен Родов, который, констатируя с негодованием (уже в 1922 г.), что цветаевские стихи, "как и полагается "подлинным" по замятинской терминологии, - полны мистики, отчаяния, предчувствий о близком конце", цитирует одно стихотворение из цикла "Ремесло":

Солнце вечера — добрее Солнца в полдень. Изуверствует — не греет Солнце в полдень.

Родов цитирует — полностью — это стихотворение (всего 6 строк), чтобы сделать характерный вывод: "Стихотворение становится понятным, когда вместо "Солнце вечера" поставим "буржуазия", вместо "Солнце в полдень" — "пролетариат"" (27).

Но и в эмиграции были такие, как Борис Зайцев, для которого стихи Цветаевой "приобрели предельно-кричащие ритмы", для которого "пестрота и манерность в *слове*, истеричность и надлом стали невыносимыми" (28). Был и Георгий Адамович, который, по замечанию Вл. Маркова (1956), "несколько раз ... походя (иногда без повода, несправедливо или даже не к месту) ее задевает" (29). Тот же Адамович, который нашел, несмотря на некоторые "райские цветаевские строчки (кто же это отрицал?)", что все-таки "...взять у нее было нечего. Цветаева была несомненно очень умна, однако слишком демонстративно умна, слишком по-своему, - едва ли не признак слабости, — и с постоянными "заскоками" (30). Тот же Адамович, наконец, который еще в 1955 г. мог писать с иронией, жестоко и хладнокровно: "Было в ней повидимому и что-то другое, очень горестное: к сожалению, оно осталось нам неизвестно" (31).

В заключение моего доклада — несколько слов *о муже Цветаевой*. По словам Архиепископа Иоанна Сан-Францисского (Д.А.Шаховского), Сергей Эфрон был "человек судьбы еще более страшной, чем судьба Цветаевой" (32). Это был, во всяком случае, человек, судьба которого сыграла роковую роль в жизни — и в смерти — его жены.

В отличие от Цветаевой Эфрон не был из тех, кто остался верным своему прошлому. Уже в 20-х годах он все более убеждался в том, что Белый поход, Белое движение — ужасная ошибка в его жизни. В его статье "О добровольчестве" (1924) нетрудно отметить начало известного разочарования, "мучительной переоценки" (33). В 1926 г., в журнале "Благонамеренный", Эфрон печатает рассказ "Тыл", в котором он представляет Белое дело в крайне невыгодном свете (34). В 1932 г. Цветаева пишет своему чешскому другу Анне Тесковой: "С[ергей] Я[ковлевич] совсем ушел в Советскую] Россию, ничего другого не видит, а в ней видит только то, что хочет" (35). В следующем году "переоценка ценностей" дошла до того, что Эфрон подал заявление о советском паспорте. Ему отказали, -Цветаева считала это "большим счастьем": в письме Саломее Гальперн она утверждает, что она-то во всяком случае не намеревается возвращаться на родину, "оттого, что я ведь ее покинула уже один раз" (36). В другом письме к Гальперн (1934) она повторяет свое твердое решение *не* возвращаться, добавляя, что муж чувствует себя "разрываемым между родиной и семьей" (37). К концу 1935 г. она пишет той же А.А.Тесковой про сына, что он "живет разорванным между моим гуманизмом и почти что фанатизмом — отца..." (38)

Все дело в том, что Эфрон тем временем (без ведома жены) сделался членом т.н. "Союза возвращения на родину". Этот шаг, который сначала, т.е. в свете "переоценки", мог бы показаться понятным, даже "естественным", со временем оказался фатальным. "Союз возвращения" скоро превращается в "Союз друзей советской родины", в конце концов Эфрон становится — волей или неволей, сознательно или же несознательно — не кем иным, как агентом ГПУ. Это не просто "подозрения" или же злонамеренные сплетни; это не выдумка, не клевета. Это, к сожалению, горькая правда, — правда, которую мне пришлось проверить недавно, на основе досье в швейцарских национальных архивах, посвященного делу *Игнатия Рейса*, убитого агентами ГПУ в сентябре 1937 г. в Пюлли близ Лозанны (39). Следствие по делу Рейса убедительно и бесспорно установило, что Эфрон не только принимал участие в выслеживании Рейса (и, между прочим, в выслеживании сына Л.Троцкого, Андрея Седова), но что вместе с другими "друзьями советской родины" он из Парижа руководил убийством и того, и другого. Вот почему, в статье "Мокрое дело" в Лозанне" (1938), В.Зензинов включает Эфрона в число "убийц второго и третьего порядка", рядом с Белецким, четой Грозовских, Гертрудой Шильдбах, Шварценбергом, Клепининым и др. (40). После первых же допросов следственными властями Эфрон (как и Клепинин) счел за лучшее исчезнуть и через красную Испанию успел, в конце концов, вернуться на родину. Тем временем *все* другие лица, замешанные в убийстве Рейса, успели скрыться, так что после полутора лет напрасных поисков швейцарская юстиция принуждена была прекратить дело, которое кончилось т.н. *non-lieu* (41).

С того момента, как Рейса убили, вся трагедия (а это - настоящая, подлинная трагедия в строгом, греческом смысле слова) идет к неминуемой роковой развязке. Над головой Эфрона (он слишком много знает!) висит уже смертный приговор. Но теперь, в трезвом свете всех этих событий, нам становится ясно, что с бегством Эфрона решилась и судьба Марины Цветаевой. Ведь муж и дочь Ариадна (Аля) — уже в России; а сын Георгий (Мур) — тоже убежденный коммунист — докучает матери неустанными просьбами о возвращении на родину. Притом для самой Цветаевой, отброшенной и отвергнутой почти всеми, жизнь во Франции становится (насколько это возможно) еще более одинокой и безнадежной. Этим и объясняется знаменитая фраза Вл.Маркова (1956) : "Цветаева у Парижа на совести" (42). Тем же объясняется и вопрос, полный раскаяния, Юрия Терапиано: "Как же мы могли допустить, чтоб она дошла до таких глубин отчаяния? Как мы допустили, чтоб она уехала среди такого общего равнодушия?" (43)

Но и в Советском Союзе были такие, у которых Цветаева осталась "на совести". Ал.Гладков в своих мемуарах передает следующие слова из разговора с Борисом Пастернаком (от февраля 1942 г.): "Я виноват, что в свое время не отговаривал ее вернуться в сов[ет-ский] Союз. Что ее здесь ждало? Она была нищей в Париже, она умерла нищей у нас. Здесь ее ждало худшее еще — бессмысленная и безымянная трагедия уничтожения всех близких..." На вопрос Гладкова: "Кто виноват в том, что она, вернувшись на родину, оказалась так одинока и бесприютна, что в сущности, видимо, и привело ее к гибели в Елабуге?", Борис Леонидович отвечает ("без секунды раздумия"): "Я! — и прибавляет: Мы, все. Я и другие. Я, и Асеев, и Федин, и Фадеев. И все мы..." (44)

Одиночество Цветаевой стало легендарным. Как во всем, что касается ее жизни, никто не описал это одиночество лучше, чем она сама. Помнится потрясающее место в первом письме Иваску: "Нет, голубчик, ни с теми, ни с этими, ни с третьими, ни с сотыми, и не только с "политиками", а я и с писателями — *не*, ни с кем, одна, всю жизнь, без книг, без читателей, без друзей, — без круга, без среды, без всякой защиты, причастности, хуже, чем собака ..." (45)

Одной из причин этого одиночества была, по меткому выражению С.Сокольников, "борьба двух станов, столь равнодушно раздавившая Цветаеву". Про эту борьбу он заметил (в 1958 г.), что она "еще не отгремела". Двадцать лет прошло и она, увы, не отгремела и теперь. К счастью, можно констатировать, что исследования творчества Цветаевой сделали, и "там" и "здесь", заметные шаги вперед. Нельзя не согласиться с Сокольниковым, когда он говорит: "Мы можем быть только благодарны тем, кто, по обе стороны рубежа, собирает творческое наследие поэта . Ибо Цветаева замечательна не только "величием нравственным", но и своеобразной и оригинальной техникой стиха" (46).

Но цветаевское одиночество — частью и от "мук творчества", от непоколебимой ее верности ремеслу. Она отчеканивает Иваску: "Мне *ни-когда, ни до чего не* было дела, *кроме стихов*" (47). А Борис Пастернак скажет про нее: "Она прожила героическую жизнь. Она совершала подвиги

каждый день. Это были подвиги верности той единственной стране, подданным которой она была, - поэзии" (48). Эта страна — разве это не та ... страна Мечты и Одиночества — Где *мы* — Величества, Высочества, которую она упоминает в своем "Лебедином стане"?

ПРИМЕЧАНИЯ

1) См. "О Марине Цветаевой - из воспоминаний", "Новый журнал" № 100 (сентябрь 1970 г.), стр. 155-179 и № 104 (сентябрь 1971 г.), стр. 143-176.

2) Марина Цветаева, "Разлука - книга стихов", Москва-Берлин, Книгоиздательство "Геликон", 1922.

3) "Новый журнал" № 100, стр. 155-156.

4) В статье "Благородная Цветаева" (2-ая редакция, в сборнике: Марина Цветаева, "Лебединый стан — Перекоп", Париж 1971, стр.19.

5) Марина Цветаева, "Отрывки из книги "Земные приметы"", ("Воля России" №1/2, 1924, стр. 89).

6) Письмо от 4-го апреля 1933 г. См. "Письма М.И.Цветаевой Ю.П.Иваску (1933-1937 гг.)", "Русский литературный архив", под ред. М.Карповича и Дм.Чижевского, Нью-Йорк 1956, стр. 212.

7) Там же, стр 214. (Письмо Иваску от 3-го апреля 1934 г.)

8) Неизданное письмо от 7-го сентября 1931 г., цит. по книге С.Карлинского, Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva — Her Life and Art*, Berkeley/Los Angeles 1966, стр. 285, прим. 6. (Здесь - обратный перевод с английского.)

9) Письмо Иваску от 3-го апреля 1934 г. См. "Письма ... Ю.П.Иваску...", стр. 214-215.

10) См. "М.И.Цветаева. Несобранные произведения",... herausgegeben von GÜNTHER Wytrzens, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, стр. 468.

11) А.Бем, "Письма о литературе - Правда прошлого", в журнале "Молва" (Варшава) № 189 (412), 1933.

12) Письмо Иваску от 3-го апреля 1934 г. См. "Письма ... Ю.П.Иваску...", стр. 214.

13) Письмо Иваску от 12-го мая 1934 г. ("Письма ... Иваску ...", стр. 215.)

14) Письмо от 11-го октября 1927 г., цит. по книге "Марина Цветаева, Неизданные письма", Париж 1972, стр. 251-252.

15) Письмо Иваску от 4-го апреля 1933 г. ("Письма ... Иваску ...", стр. 211-212.)

16) Мои цифры основаны на данных, приведенных в кн.: "Современные записки, Указатель №№ 1-LXV за 1920-1937 гг.", Париж б.г. (1939?). Между тем мой коллега Н.Е.Андреев (Кембридж) обратил мое внимание на тот факт, что в своей статье "Современные записки" (в книге "Русская литература в эмиграции", сборник статей под ред. Н.Полторацкого, Питтсбург 1972, стр. 353-360) М.Вишняк утверждает как "неоспоримый факт", что "из 70-и книг "Современных записок" Цветаеву печатали в 36 книжках" (стр. 357). Однако в 5-ти последних книжках "Современных записок" (т.е. №№ 66-70) ни одно произведение Цветаевой не было напечатано; цифры, приведенные Вишняком, повидимому, преувеличены. Но тут главное, конечно, не столько в точных цифрах, сколько в том (действительно неоспоримом) факте, что "Современные записки" в самом деле напечатали значительное количество цветаевских произведений.

17) См. письма Иваску от 4-го апреля 1933 г. (стр. 214) и от 12-го мая 1934г. (стр.217).

18) Письмо Иваску от 8-го марта 1935 г. (стр.224).

19) См. Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva - Her Life and Art*, p. 76-77.

20) Там же, p. 85.

21) В статье "Литературные отклики. Живая литература и мертвые критики" ("Воля России" №4, 1924, стр. 58) .

22) См. "Современные записки" XXVII (1926), стр. 569 и ел. Также в статье "Поэты и Россия", "Версты" № 1, Париж 1926, стр. 145.

23) См. прим. 11.

24) См. "Воля России" № 10, 1927, стр. 61-75, особенно стр. 73-74.

25) В статье "Попытка наметить тему. 1. Новые спартанцы", в журнале "Меч" (Варшава) от 8 марта 1936 г.

- 26) См. прим. 11.
- 27) В статье "Тихий уголок" (в книге: Семен Родов, "В литературных боях -Статьи, заметки, документы 1922-1925", Москва 1926, стр. 90-91).
- 28) См. Борис Зайцев, "Далекое", Washington, ILLA, 1965, стр. 133.
- 29) См. Владимир Марков, "Заметки на полях" ("Опыты", кн. 6-ая, Нью-Йорк 1956, стр. 62).
- 30) См. Георгий Адамович, "Поэзия в эмиграции" ("Опыты", кн. 4-ая, Нью-Йорк 1955, стр. 49).
- 31) Там же.
- 32) См. "Марина Цветаева, Неизданные письма", стр. 340.
- 33) См. "Современные записки" XXI (1924), стр. 376-380.
- 34) См. "Благонамеренный, журнал русской литературной культуры", кн. II, март-апрель, Брюссель 1926, стр. 35-46.
- 35) Письмо от 16-го октября 1932 г., цит. по статье С.Карлинского, "Новое об эмигрантском периоде Марины Цветаевой" (в книге "Русская литература в эмиграции ..." под ред. Н.Полторацкого, стр. 212).
- 36) Неизданное письмо от 2-го октября 1933 г., цит. по книге Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva - Her Life and Art*, p. 89-90 (обратный перевод с английского) .
- 37) Там же, стр. 90 (обратный перевод). Неизданное письмо от 6-го апреля 1934г.
- 38) Письмо от 28-го декабря 1935 г., цит. по статье С.Карлинского, "Новое об эмигрантском периоде Марины Цветаевой", стр. 272.
- 39) Выражаю свою искреннюю признательность тем швейцарским инстанциям, в частности директору Швейцарских национальных архивов и начальнику Ministère public в Берне, которые так любезно предоставили в мое распоряжение все документы, относящиеся к делу Рейса.
- 40) В журнале "Меч" (Варшава), №№ 21, 22 и особ. 23, 1938.
- 41) См. National-Zeitung (Basel) №537, 17.XI.1938, Gazette de Lausanne № 62/63, 4.III.1939; см. также прим. 39.
- 42) См. Владимир Марков, "Заметки на полях", стр. 62.
- 43) В статье "Проза Марины Цветаевой", в газете "Новое русское слово" от 7-го марта 1954 г. (здесь - обратный перевод с английского, цит. по книге Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva - Her Life and Art*, p. 99).
- 44) См. Александр Гладков, "Встречи с Пастернаком", Париж 1973, стр. 53.
- 45) Письмо Иваску от 4-го апреля 1933 г. ("Письма ... Иваску ...", стр. 213.)
- 46) В статье "Поэзия благородства", в журнале "Грани" № 37 (1958), стр. 213-237.
- 47) В статье "Благородная Цветаева" (1-ая редакция, в сборнике: Марина Цветаева, "Лебединый стан: стихи 1917-1921 гг.", Мюнхен 1957, стр. 7-15), стр. 15.
- 48) См. Александр Гладков, "Встречи с Пастернаком", стр. 52-53.

3. Шаховская (Париж)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОКОЛЕНИЯ

Существует ли две русские литературы, одна на территории Советского Союза, а другая за рубежом ее — или это два русла одной и той же реки? Вопрос интересный и сложный. Ответить на него следует, собственно говоря, на нормандский манер: "Может быть одно, а может быть и другое".

Интересно то, что раньше этот вопрос не ставился. До нашего века, Герцен, эмигрант, считался не менее русским писателем, чем Тургенев, подолгу живущий за границей, или Толстой, в последние годы из России не выезжающий. Вопрос возник после первой массовой русской эмиграции, не только потому что она была массовой, а потому что она оказалась окончательной. Конечно, в 1919 году, дай позднее, эту "окончателность" никто не подозревал. В Берлине поначалу она как будто и не чувствовалась. Горький, Белый, Виктор Шкловский, Гуль, Ходасевич, Алексей Толстой, Эренбург находились в литературе промежуточной, и в России и вне ее, до своего окончательного выбора.

Многочисленные французские революции не длились десятилетиями. Самая долгая продержалась всего 8 лет. Не долго продержалась и диктатура Наполеона, и Шатобриан, Констан, а позднее Виктор Гюго были очень временными, в общем, эмигрантами. Феномен колоссального первого русского рассеяния, по его многочисленности и культурной значимости, мне кажется, никогда не был превзойден в истории, считая и протестантский исход. Известные русские писатели, попавшие за рубеж: Бунин, Зайцев, Мережковский, Ремизов и другие принадлежали к тому же кругу русских писателей, которые остались в России: Ахматова, Пастернак, Паустовский, Пришвин... Они были воспитанниками одной и той же культуры и от этой годами приобретенной, главнейшей общности, которая стала частью их самих, ни одни, ни другие отойти не могли.

Для этого поколения писателей - беря понятие "поколения" широко — не было и речи о двух литературах. Одни в России, страдая от оков, наложенных на их творчество, другие за границей, страдая от других обстоятельств — от материальных трудностей и от угнетающей оторванности от своего народа, т.е. от своих потенциальных читателей, — были почти в одинаковом положении.

Что было бы, если бы Бунин остался в России, а Ахматова попала бы за границу? Бунина бы не печатали, но писал бы он то же самое, что и здесь. И в Сибири мог бы написать "Цикады", потому что памятью обладал замечательной и средиземноморских цикад слышал и раньше. Ахматова у нас не написала бы "Реквиема", но могла бы написать "Поэму без героя". То же относится и к другим писателям этого поколения. Да и "Доктор Живаго" мог бы быть написан тут, с несколько другой Ларой. "Дни Турбиных" могли быть написаны за границей, но вот для "Мастера и Маргариты" были необходимы, на себе испытанные, будни и трагедии советского мира. Сам же Булгаков, родившийся в 1891 году, - "выходец" или питомец дореволюционной России. Сделаем исключение для Зощенко — дары в эмиграции не теряются, но зощенковский "Экзамен на образованность" принял бы тут другие формы, и Синебрюхов заговорил бы на эмигрантском волапуке. Эренбург также писал бы и там и тут, но с разной идеологической установкой. Бабель и Леонов, и Замятин, при всей своей непохожести друг на друга, все-таки имели прошлое, общее с "выходцами". Особенно это общее видно в современнике Набокова Юрии Олеше. Детство и юность их были ограждены от советского воспитания и образования.

Следовательно, разделение русской литературы настанет позднее между теми литераторами, которых революция застала детьми или подростками. Молодые эмигранты продолжали свое образование в русских школах и гимназиях, созданных за границей по образу прежних - в Константинополе, Афинах, Харбине и Софии, в Чехословакии и во Франции. О прошлой, быстро исчезающей России узнавали они от старших, одновременно — одни добровольно, а другие воленс-ноленс — знакомились с культурой стран, их приютивших. Несколько другие условия существовали в лимитрофных странах, где русское меньшинство жило в ущемленной, но все же подлинной, а не воображаемой России. Я никогда не забуду настоящего шока, который я ощутила, попав в 1932 году в Печорский край. Не только удивительно, но поразительно было для меня слышать прохожих, говорящих по-русски, читать доклад в

русской гимназии, попасть в русскую деревню — фольклорный заповедник, — вернуться двадцать лет спустя в какой-то уголок земного шара, где русский язык и русские обычаи не были экзотикой: оттуда из "лимитрофов" и Г. Кузнецова, и Зуров, и Иваск, и Чиннов, и Е. Таубер. Да и в Харбине была создана малая Русь — там было живо и формалистическое течение.

В самой же России, ставшей Советским Союзом, все это уже стиралось. Вместо темных крестьян бунинской деревни появились колхозники и совхозники, и даже если осталась пляска "под говор пьяных мужиков" да тяжесть сельской жизни, то упразднены были вековые праздники, украшающие быт и поддерживающие связь между прошлым и настоящим.

Почти не осталось и коренных жителей в Петрограде и Москве, в великом добровольном перемещении народов, не говоря о других — трагических и недобровольных - перемещениях на дальний север, или в лучший мир.

Советские же современники детей первой эмиграции ходили в школы, ничего общего не имеющие с прежними, и в университеты, где преподавались гуманитарные науки нового вида. Если за рубежом русская философская мысль — началось это в самой России до революции — была, собственно говоря, если не совсем, то все же отраслью богословия, то в СССР философия начисто пожрана марксизмом.

Тут все люди молодые. Не знаю, могут ли они себе представить ту, почти абсолютную, непроницаемость, которая установилась в тридцатых годах между их дедами и отцами - советскими гражданами — и нами. Совершенно была исключена возможность увидеться, поговорить по телефону, поехать туристом ("туристы" ехали через Трест).

Мне кажется, что ни одной рукописи самиздатной книги, ни одной тайной повести до нас не дошло, хотя напечатанные в Союзе книги мы покупать могли. Теперь наши издания идут и идут "туда", но в те годы они просачивались, одно за другим, месяцами, годами. Все литературы мира были нам доступны, но только те книги западных авторов, в которых можно было найти хоть косвенное осуждение Запада, переводились в СССР — из Франции: Селин, Пруст — и, конечно, книги западных коммунистических писателей.

Вот, мне кажется, тогда-то и разделилась русская литература на два русла, на эмигрантскую русскую и советскую. Книга Владимира Варшавского "Незамеченное поколение", конечно, больше всего относится к Парижу. "Технически" или географически, так сказать, к этому поколению принадлежу и я, но, верно по рассеянности, я не заметила мою "незамеченность" и поэтому отстраняю себя от его участи и смотрю извне на ту оставленность, о которой Варшавский говорит. Мнение старших критиков разделилось: Марк Слоним в те годы был склонен более внимательно относиться к советским писателям, — Адамович, согласно своему темпераменту, выбрал серединную позицию и протестовал против манихейства: или "в эмиграции ничего быть не может", или "в советской России пустыня". Ходасевич, в своей статье "Литература в изгнании", утверждал, что сам факт пребывания за границей не составляет преграды для творчества, и напоминал о Данте (мог бы и об Овидии), но и он не представлял себе, что изгнание будет окончательным... К тому же родина Овидия или Данте не подвергалась за их жизнь таким почти космическим изменениям, которые произошли в России. Изгнанник Герцен до смерти знал, что Россия осталась существенно та же, что та, из которой он уехал.

Все разило советских и эмигрантов из молодых, тех, кого Зинаида Гиппиус назвала, с присущим ей сарказмом, "подстарками" (и правда — молодые писатели и поэты Парижа перевалили за третий десяток, а в русской литературной истории писатели были скоро-спелками.)

Какие бы отношения с цензурой ни были у пушкинских современников, ни один из них не висел в безвоздушном пространстве русского Монпарнаса. Адамович думал, что было беспримерно в России, чтобы человек остался безо всякой опоры. Пражанин Мансветов — хоть и не парижанин, — писал:

"Казалось не брит он,
а вправду не признан
и беден диковинно: от пиджака
потертого и - до потери отчизны..."

Анатолий Алферов: "Наше поколение... не может себя утешить даже прошлым: у нас нет прошлого... наши взоры обращены не вперед, а назад, и только с Россией связаны были у нас

еще кое-какие догорающие надежды".

Что нужно, если Пруст и Селин повлияли (не до конца) один на Фельзена и Газданова, другой на Яновского — писали они на русском языке для несуществующего читателя.

Внутри же России, после первой эпохи военного коммунизма, вызвавшего революционный подъем в литературе и поэзии и искания новых путей — все теми же, кто образовался при старом режиме, — наступила очередь официальной литературы, оптимистически, по необходимости, воспевающей стройку, электрификацию, Сталина и радостную родину. Изменился и язык. Новый класс образованием не блистал. Алданов, цитируя по книге Глеба Струве, утверждал, что если в эмиграции и существует давление среды — то оно не сравнимо с видом давления, которое существует в советской России: "Эмиграция большое зло, но рабство — зло еще гораздо худшее".

Мне кажется, что именно за этот короткий срок, от конца 25-го года до начала войны, особенно резко определилось расхождение *одного и того же литературного поколения*, зарубежного и советского. Никакого диалога между ними, как отметил Адамович, не существовало. Он же сказал, что "одной из характерных особенностей тогдашней советской литературы была злободневность". Злободневность была отмечаема молодой эмигрантской. Цитирую его же слова о советских писателях того времени и отношении Монпарнаса к ним: "В литературе и в искусстве мы готовы были многое простить, — кроме одного... потери музыки".

Да и темы творчества двух групп были глубоко различны. Здесь эта сравнительная молодежь, которой к 45 году будет за сорок, занималась не стройкой, а "извечными" русскими вопросами о Боге, смысле жизни, о смерти... "Роман с Богом" Поплавского. Даже "патриотизм" (в кавычках) был разным. Один, советский, был заказной и оптимистический, и обманный — тут же, хоть молодые эмигранты, по словам Алферова, "видели сны о войне и пытках, о женах, о детях и матерях расстрелянных в застенках, о родном... и просыпались в животной радости освобождения", — тягостная, *приглушенная* любовь все притягивала их к России и к русскому народу.

Этой тягой и воспользуются, чтобы завербовать тут "возвращенцев", и до войны, и после войны. Но мотивов мести не найдешь даже и у не соблазненных возвращением!

Не так давно был у меня интересный разговор с Николаем Боковым. Он считает, что "эмигрантская" молодежь того времени тоже была несвободна, т.е. ограничивала сама себя, отказываясь искать новые формы. Но что называть новыми формами? Присманова, Поплавский, Божнев, Гомолицкий, Гронский (Шаршун старше них) были новы и оригинальны. Как пример новаторства Боков привел имена Хлебникова и Крученых, т.е. поэтов принадлежащих к тому же поколению, что и символисты и акмеисты. Под эгидой Адамовича и Иванова русский Монпарнас стал отражением блоковского Петербурга, "Скит Поэтов" в Праге был более эклектичный, там можно было проследить влияния Есенина, Маяковского и Гумилева, но вообще здесь никому не хотелось быть "председателем земного шара". Лефовцы тут виделись такими же врагами культуры, как и барабанщики пролеткульта.

Несомненно, в первые годы военного коммунизма поднялось что-то новое и живое в литературе и поэзии, и только позднее, когда власть установилась, режимом поощрялись типично советские произведения и литература призывалась стать "орудием мести пролетариата непролетарской культуре". Горький, впрочем, уже в 1917 году кричал "культура в опасности". Пролеткультовцы утверждали, что советская литература должна быть классовой; когда прежние классы были радикально уничтожены, то традиция классовой пролетарской литературы осталась в силе так долго, что дожила до нашего времени, и в самом Союзе, и в представителях двух последних эмиграции. Несмотря на появление новой буржуазии, новой интеллигенции, литература осталась пролетарской, "классовой", с пренебрежением к "буржуазной эстетике". Один из представителей того же поколения, что условно здесь названо "незамеченным", попавший на Запад после войны Н.Ульянов, в 1951 году заявил: "Племя, возросшее в изгнании, не выдвинуло ни одного имени, ни одного громкого дела", так непонятна ему была литература, на которой не было никакого советского отпечатка.

Беря старшее поколение, интересно сравнить исторические романы Алданова и Алексея Толстого, скептицизм одного и браваду другого, или скромное "Ожиданье" Варшавского с какой-нибудь книгой о войне его современника в Союзе. Тут все сказано вполголоса, иногда шепотом...

Отчасти молодые эмигранты смутно чувствовали себя продолжателями и хранителями уничтожаемой дореволюционной культуры и отстранялись от тех, которые, как Маяковский и Хлебников, громко призывали к ее уничтожению.

Их "ниагарская" современность была здешним глубоко чужда. Они тут казались, пусть и талантливыми, но весьма устарелыми "новаторами". Зашумели-то они еще в легендарном 1912 году!

Если их советские современники писали, чтобы прокормиться и при этом не быть выведенными в расход, то молодые эмигранты здесь писали, как люди, потерпевшие кораблекрушение, пишут записку и закупоривают ее в бутылку, надеясь, что кто-нибудь, когда-нибудь бутылку эту найдет.

Первая эмиграция оказалась вечной, "подстарки" успели состариться окончательно к концу "второй мировой". На них и заканчивается та отрасль русской литературы, которая мне кажется единственной в своем роде. Она не оставила продолжателей, ее дети могли стать, некоторые и стали, русистами, литературоведами, но ни один из них уже не мог стать русским писателем или поэтом.

В 1945 году появилась эмиграция вторая, чрезвычайно разнообразная по своему составу и явно не с преобладанием интеллигенции. Она была хоть и малочисленнее первой, но все же очень большой. Люди нового и страшного опыта, те, кто выросли при Сталине и выжили, которым и на Западе пришлось пережить страхи и муки, стали первой сменой здешней литературы, переставшей быть специфически-эмигрантской. Только здесь они смогли открыто писать о том, чему были свидетелями. Анахронизмом из язык не страдал. Те соотечественники, до которых доносился их голос, признавали их без труда за недавних своих. Мало кто из них помнил "мифическую" Россию (из поэтов помнил ее один Кленовский). Имена этих писателей известны: Марков, Нароков, Борис Филиппов, Ульянов, Березов, всех не перечтешь, как и поэтов: Елагин, Моршен, Анстей. Да случайно попавшие в *эту* эмиграцию наши старые знакомые по Прибалтике, Чиннов и Иваск, советского образования и воспитания не имевшие, или беженцы из Харбина — Перелешин и другие, или из Праги, или из Югославии.

Послевоенная волна, в сущности неприкаянная, и от Запада была склонна отмахнуться, как от чего-то ненужного, — судя по Борису Пантелеймонову или С.Максимову, автору "Дениса Бушуева", — было у нее и свое Галлиполи, лагеря "перемещенных лиц". Все же 25 лет "совместной", в кавычках, жизни эту вторую несколько сблизил с первой (хотя, читая рукописи, можно и сейчас определить, к какой из трех волн принадлежит ее автор).

Прошло четверть века, и появилась лет пять тому назад третья эмиграция, уже никак не общенародная, состоящая преимущественно из интеллигенции, литераторов и литературоведов, художников и музыкантов, и гораздо более малочисленная, никак не массовая. Большинство из новоприбывших были детьми во время войны, другие родились уже после нее, — почти все были представителями нового класса и происхождения самого "революционного", — дети и внуки тех, кто революцию делал и кто от революции погиб. Более молодые не знали сталинские времена, разве только по тому сталинскому наследству, что и сейчас не изжито (но что можно считать и ленинским). Вот эти молодые, тридцатилетние, даже представить себе не могут, до какой степени выступление Хрущева на XX-м съезде открыло им доступ к общению с чужими мирами. Железный занавес перестал быть сплошным, в нем появились дырочки аэризации, через которые несся дух свободы. Конечно, сведения, доходящие о нашем мире, были далеко не исчерпывающими, но все же не в ледяной пустыне незнания это поколение выросло.

Понятно, что старшие и младшие, пятидесятилетние или тридцатилетние, недавно на Запад прибывшие, не могут быть причислены к эмигрантской литературе, все по одному и тому же закону: как гласит китайская пословица, "человек похож более на свое поколение, чем на своего отца и свою мать". Ничего специфически эмигрантского в книгах, здесь появившихся, нет, не успело проявиться. Разница их с их современниками, оставшимися в Советском Союзе, при единстве языка (я не говорю о стиле), — в счастливо свободной расширенной тематике; но и это уже не совсем так, потому что в самом СССР появились сегодня писатели, пишущие в полной творческой свободе, несмотря на жестокие преследования, их за это карающие. Раньше такие были единицами, теперь их все больше и больше.

Удивительное и радостное явление — эти оригинальные, высоко талантливые книги, у нас

за последнее время издающиеся, но в Союзе написанные, и в которых не найдешь и намека на какое-либо извне наложенное стеснение или на защитную самоцензуру: "Школа для дураков", "Зияющие высоты" - эти названия совсем не исчерпывают, конечно, свободную литературу, возникшую внутри России.

Тут же, мне кажется, у недавно выехавших нет обольщения возможностью скорого возвращения на родину, а по сравнению с писателями первой эмиграции, нет и ностальгии, а у некоторых — нет любви к родине. Добравшись до свободы, им хочется, наконец, до конца себя выявить, закричать во всю глотку, — как я уже сказала, их сверстники первой эмиграции говорили вполголоса. Как и художники-диссиденты, эта сравнительная молодежь, в виде протеста и вызова, склонна принимать за новейшее то, что по существу уже прошлое, но запрещенное в Советском Союзе. Теперь за границей вышли два новых журнала, "Ковчег" и "Эхо". "Ковчег", как мне известно, успел дойти до Москвы и был воспринят там, как будет вероятно и "Эхо", как журнал вполне "свой", выражающий не эмиграцию только, да и сотрудники "Ковчега" и "Эхо" не только эмигранты — тут больше диалога, а как бы один голос — что подтверждает мое предположение. Только одна эмигрантская литература, молодая, 30-х годов, была отделена от советской.

Конечно, все это довольно схематично, но я литератор, не литературовед, *c'est mon opinion et je la partage* (это мое мнение, и я его разделяю). Прибавлю, что у людей преклонного возраста есть одно преимущество перед теми, кто моложе их. Им было дано проследить довольно длинный отрезок времени — полувековую панораму, что и позволяет им отнестись к переменам, на ней отмеченным, как сторонний наблюдатель и никому не соперник.

Иллюстрацию к этим личным соображениям о поколениях закончу фейерверчным букетом трех имен, самых для меня значительных, начиная с младшего из них, Иосифа Бродского. Явление он в высшей степени замечательное, но только я не знаю, в какое русло его включить? Да, в русской поэзии он стоит особняком. Не угадаешь ни его родства, ни его истоков, разве иной раз вспомнишь о Державине. Самое же удивительное то, что поэзия Бродского имеет не только державинский отзвук, но и державный — сказала бы великодержавный, да слово это нынче непопулярно. Бродский меня удивляет, что не так уж легко. Прибавлю каплю дегтя, чтобы он не думал, что я ему безоговорочно поклоняюсь, — я нахожу что, к сожалению, в его державной поэзии порой бывают крепкие советские словечки, без нужды, то есть часто не подходящие контексту, — тут я усматриваю то, что кажется мне современной нечувствительностью к смешению жанров.

Александр Солженицын никак не мог бы возникнуть в эмиграции. К эмиграции он никогда принадлежать не будет, сколько бы времени ни жил вне родины. Выбрав главными персонажами своего творчества Россию и воплощающего ее, как в хорошем, так и в плохом, русский народ, Солженицын этих двух своих героев от себя не отделяет. Они часть его самого, и никакое насильственное разделение над этим тождеством не властно. Да и язык он употребляет свой собственный, объединив в нем и архаичность, и новые словообразования, и бытовое нынешнее советское "вяканье". Солженицын к тому же сейчас единственный из его или более молодого поколения, который неизвестную им лично, исчезнувшую Россию старается воскресить и поднять ее из пропасти забвения, куда ее сбросили 17-й и 18-й годы (а следующие годы забросали камнями). Презрение к прошлому России, чувствующееся у многих из 3-ей эмиграции, — одно из последствий Октябрьской революции и советской "образованщины".

Вершиной эмигрантской литературы является Владимир Набоков, писатель, который в Советском Союзе возникнуть бы не мог... В безвоздушном пространстве эмиграции Набоков создал безвоздушную и знаменательную литературу, бездушный мир символов, и гротесков, и пародий — несущее. Он также создал свой язык, с годами все его усовершенствуя, перемешав все известные ему наречья, каламбурно перекраивая названия географических мест и имена собственные. Эту неприкаянность, выбранную им сознательно после того, что она была ему историей навязана, Набоков довел до совершенства и стал пловучим островом, оторвавшимся от родного материка.

Очень показательны комментарии, им сделанные для его перевода "Евгения Онегина". Как раньше в своей книге о Гоголе Набоков Гоголя примеривал на себя (такой переброс, "трансфер", делается часто, сознательно или бессознательно, и другими), Набоков — а у него величайший пиетет к Пушкину — пишет о Пушкине то, что он думает о самом себе. Пушкин

— это прежде всего (цитирую) "феномен стиля". Он совсем не национальный поэт, (цитирую опять) "как будто большой поэт может быть национален", но тогда непонятны набоковские многократные утверждения, что он американский писатель, если в его глазах большой поэт не может быть национален, то и большой писатель тоже не может им быть...

Солженицын, Набоков — антиподы русской литературы нашего времени, один утверждающий свое сыновство, другой от него отрекающийся.

Что же прибавить? Испанские конквистадоры, колонизуя континенты и страны, создали то прекрасное и длительное, что называется сегодня "Испанидад" — общность испанской культуры, растущую на разных почвах и по-разному цветущую: Унамуно, Лорка, Габриэлла Мистраль, Боргес и Маркез, все они наследники анонимного автора "Сида" и Сервантеса. Наше рассеяние этого создать не может. Эмиграции осуждены на умирание, и только посмертно то, чем они жили, то, для чего они жили, возвращается к истокам, не задержавшись навсегда в странах, где они были гостями. Но пока что новой эмигрантской, т.е. оторванной от современной России литературы на Западе больше нет.

Л.Флейшман (Иерусалим)

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Уточнение сложившихся научных схем истории русской литературы XX в. требует выработки радикально новой точки зрения на место в ней эмигрантской литературы. Начатое с 1950-х годов (1) систематическое изучение культурного наследия русской эмиграции заставило отнести к русской эмигрантской литературе как к полноценному объекту историко-литературного исследования. Однако при этом эмигрантская литература и метропольная литература продолжали составлять две независимые друг от друга области научного описания и оценки. Между тем современный уровень филологической науки — равно, как и культурные события последних лет — предполагает построение интегральной картины новой русской литературы, составные части которой могут быть представлены в динамических отношениях системного взаимодействия — независимо от того, берем ли мы ее в синхронном срезе либо в срезе диахронном (2).

Мы исходим из предпосылок, позволяющих рассматривать самый феномен эмиграции как *культурно-исторический* эксперимент. Как эксперимент предлагается рассматривать не только явления собственно литературной жизни, произведения литературного творчества, особенности поэтики, формы столкновения литературно-критических позиций. Как эксперимент можно рассматривать и нормы литературного, общественного и бытового поведения (как они преломляются в эмигрантской подсистеме и соотносятся с нормами, продиктованными условиями системы метропольной), реакцию на явления, внеположные внутренней жизни эмиграции (скажем, взаимоотношения с инокультурным окружением) и, что особенно важно, самые факты эмиграции, ре-эмиграции и не-эмиграции.

С этой точки зрения дихотомия *эмиграция-метрополия* в качестве параметра научной классификации оказывается недостаточной. Возникает необходимость в более дробных категориях. В каждой подсистеме выделяется область *пограничных* явлений, принадлежность к которым накладывает отпечаток и на обстоятельства личной судьбы писателя, особенности его социального поведения, поэтическую позицию и структуру текста. В качестве такого пограничного феномена можно назвать ситуацию "возможности отъезда в эмиграцию", поставленности перед соответствующей альтернативой (обстоятельства биографии Ахматовой, Булгакова, Пастернака, Маяковского демонстрируют различные аспекты регулировки писательской позиции в ответ на эту альтернативу) и факт отказа от эмиграции, независимо от того, в какие бы идеологические мотивировки или политические декларации этот отказ ни облекался бы. Например, мемуарная литература о Пастернаке осенью 1958 г. свидетельствует, до какой степени неабсолютными были публичные официальные высказывания поэта на эту тему (3).

Поэтому правомерным кажется предположение о воздействии не только факта распада системы на противопоставленные подсистемы (4), но и факта наличия пограничных феноменов и той или другой формы их "выпадения из системы" — на глубинную структуру поэтического *текста*. Так, Пастернак два центральных женских персонажа в своем романе рассылает в противоположные стороны — на Дальний Восток и в Париж, а судьбу доктора Живаго мы можем рассматривать как фокусировку темы не-эмиграции. Неслучайность этого ясна и из того, что "смерть доктора Живаго" приурочена к августу 1929 года, т.е. совпадает с переломным моментом русской литературной жизни — кампанией против Пильняка и других советских писателей (5), с запретом, налагаемым на миграцию поэтического текста (другими словами, доктор Живаго "не может жить" в условиях не-миграции текстов).

Замечательный пример воздействия "фактора эмиграции" дает и другой пример из Пастернака — эволюция одной из центральных в его творчестве тем: темы отцовства, детства и семьи. Б.Пастернак начинает настойчиво акцентировать роль "отца" и "семьи" для формирования собственного художественного облика в середине 1920-х гг., после 1923 г. — т.е. после возвращения из Берлина. Это подчеркивание становится тем активнее, чем "беззаконнее" и "ирреальнее" становится само упоминание заграницы и эмиграции. Не менее интересным является то, что хронологически это совпадает с обнажением "еврейских" корней рода — со

стороны отца поэта, художника Л.О.Пастернака, и обнажение этих корней происходит в форме сообщения (по разным каналам) генеалогической версии о происхождении от Абарбанеля. Как говорил Тынянов, "родословные интересны не потому, что верны, а именно потому, что задуманы так, как нужно времени" (6). Но драматическая судьба Абарбанелей, — в той степени, в какой она могла быть известна и близка Пастернакам в 20-е и 30-е гг., — эмиграция, разрыв фамильных связей, трагические попытки их восстановления(7) — преломилась, по-видимому, в высказываниях позднего Б.Пастернака о "христианстве" и "иудействе". Можно выдвинуть предположение, что вся тема "христианства", так поразившие современников заявления Бориса Пастернака "антииудейского" содержания, — представляют собой рефлекс факта "эмиграции отца (семьи)" — факта, который одновременно влечет акцентировку "иудаистских" высказываний на одном (отцовском) полюсе и является источником "христианских" — на другом (8).

Когда мы говорим о системных отношениях метропольной и эмигрантской подсистем и их взаимодействии, мы подразумеваем не просто случаи синхронного совпадения, цитации или стилистической переключки. Релевантными представляются точки несовпадения и попеременного доминирования, ступенчатой смены доминирующих конструктивных принципов в обеих подсистемах. Наиболее выпукло это проявилось в неожиданном опережении программных установок эмиграции по отношению к выдвиганию тождественных норм в метрополии. Так, известное выступление П.Н.Милюкова (1930), выдвинувшее "здоровый реализм" в противовес "декадентству", можно расценивать как аналог лозунгу "социалистического реализма". Недавняя работа Дж.Смита иллюстрирует аналогичное опережение антиэксперименталистской установки в области версификации: процесс вытеснения неклассических стиховых размеров из версификационного репертуара эмигрантской поэзии предвосхищает параллельный процесс в советской стиховой продукции (9). С этим необходимо сопоставить противоположные тенденции 50-60-х годов, когда, наоборот, экспериментально отмеченные тексты, созданные в метрополии, должны были эмигрировать, чтобы проникнуть в печать.

Само собой разумеется, что этим представлением об эмиграции в целом как общекультурном эксперименте, об экспериментальной природе эмигрантской русской культуры, не подрывается, а уточняется. Ясно, что и антиэксперименталистские установки конца 20-х годов — такой же ответ на прокламирование "изобретения" в метропольной литературной жизни, как культивирование эксперименталистского культурного наследия в эмиграции - реакция на фиксацию литературных норм "реализма" в советской литературе 30-50-х годов.

Но это, в свою очередь, обуславливает разграничение понятий "эмигрантский статус писателя" и "эмигрантское литературное творчество". Характерна, в этом смысле, интерпретация цветаевского творчества в эмигрантской критике 30-х годов (и позже) не как феномена эмигрантской литературы, а как явления "московской школы" (термин, по отношению к 30-м годам, даже как оппозиция к эмигрантской подсистеме, абсолютно лишенный реального содержания). Другими словами, предполагается, что эмигрантской литературе свойственен комплекс специфических поэтических черт. Между тем при описании явлений эмигрантской литературной подсистемы в качестве *principium divisionis* до сих пор, как правило, служили тематические признаки и содержательные декларации описываемых произведений. Новое описание эмигрантской подсистемы, базирующееся на выявлении специфических формальных характеристик поэтических произведений, вскроет механизм преломления в ней "традиций" и "антитрадиций".

Одним из наиболее эффективных индикаторов при этом оказывается Борис Пастернак, как одно из выражений русского литературного авангарда и его судьбы. Обращает на себя внимание факт последовательного использования открытий пастернаковской поэтики в молодой довоенной эмигрантской поэзии — в противовес демонстративному неприятию ее (наравне с Маяковским и Хлебниковым) в кругу старших эмигрантских поэтов и в противоположность "цеховой" ориентации молодых парижских поэтов на наследие петербургской школы (10).

Как известно, термин "парижская школа" (парижская нота) был введен в оборот Поплавским (11). Обычная характеристика парижской школы сводится к регистрации пессимистической тематики, "иммориализма", культивированию "лирического дневника" и к "антиформалистской

установке". Между тем достаточно обратиться к одному из наиболее значительных и "интимных" стихотворений самого Поплавского — к "Возвращению в ад" (опубликованному в посмертном сборнике "Дирижабль неизвестного направления", 1965), — чтобы убедиться в том, что (принципиально неприемлемая для Пастернака) тематика сочетается здесь с развертыванием лирической "фабулы" по законам Пастернаковской поэтики: раздробление "целого" на "части", педализация внутренней несовместимости этих "частей", текст строится на основе поливариантного комбинирования разрозненных компонентов, обнажения свободной множественности их валентностей (12). Отсюда — потенции двойных, противоречивых подстановок значений. Двойное значение получает сама тема стихотворения — *экспериментальное* переживание смерти, игра с ней. "Возвращение в ад" означает одновременно и 1) 'экспериментальное приближение к смерти' и 2) 'возвращение к "радости" жизни' (с акцентировкой трагической невозможности разрыва с нею). Вместе с тем, в результате цепи оксюморонных уравнений: "ад" - "(стеклянный) дом поэта" - (брызжащая кровью) "чернильница", — происходит переключение тематического плана в мета-тематический: посещение ада приравняется поэтическому творчеству, а текст стихотворения строится как его "метаописание".

Аналогичен пастернаковскому прием акцентировки абсурдной противоречивости членов синтагматических рядов (и легитимизации их "взаимозаменяемости") при неожиданной идентификации их в парадигматическом плане. При этом широко использованы потенции метонимических ходов. Возьмем, напр., строфу:

Кошачьи, птичьи пожимаю лапы,
На нежный отвечаю писк и рев.
Со мной беседует продолговатый гроб
И виселица с ртом открытым трапа.

Здесь "лапы" совместимы с "кошачьими", но гротескны по отношению к "птичьим" (вместо: "*лапки*"). Сходно и во второй строке: "писк" совместим с "нежный", а "рев" — несовместим, но инерция первой строки заставляет приурочить и здесь атрибут к обоим существительным, создавая оксюморонный контекст. Стихи 3-4 основаны на пересечении рядов смежных семантических микрокомпонентов: 1) связь по смежности "гроба" и "виселицы"; 2) метафорическое сближение "рта" и "трапа"; 3) *открытый* рот трапа — динамизирует момент "приглашения" (завлечения, заманчивой беседы) ; 4) он же — по смежности — фиксирует момент "повышенности"; 5) в "*продолговатом* гробе" подчеркнута сема "вытянутости по вертикали", т.е. возникает возможность интерпретации "продолговатого гроба" как висящего на виселице; 6) но сам по себе "гроб" служит метафорическим обозначением черных фраков или смокингов гостей на адском балу; 7) при этом *гроб* и *виселица* обнаруживают связь между собой не только на основе метонимических отношений ("смерть"), но и на основе узуально-метафорического сходства по признаку "незаполненности", "пустоты" — "беседующий" гроб ничем не заполнен, а на виселице никто не висит (рот открыт у трапа) либо на ней висит (пустой) гроб.

Сходен с нормами пастернаковской лирики 1910-1920-х гг. прием развернутого семантического обыгрывания фонетической связи слов и фрагментов слов: так, в разбираемом стихотворении танцующие гости-"яды" сближены с "я" и с "адам", ад — с радостью, дождь (падающий, "как убитый из окна") — со стеклянным домом. Ср. также адресацию "Возвращения в ад" Лотреамону, функционально равнозначную, "посвящению Лермонтову" "Сестры моей жизни".

В ряде других текстов Поплавского легко опознать устойчивые пастернаковские бытовые реалии, фабульные ходы, пейзажные куски — но данные в сопровождении "сюрреалистических" выводов. Конечно, Пастернак — не единственный "источник" Поплавского и не самый влиятельный; мало того — парижская школа в гораздо меньшей степени ориентировалась на Пастернака, чем пражская. Но существенным представляется тот факт, что в условиях 30-х годов — в момент когда сам Пастернак и русская литература в обеих подсистемах прокламируют антиэкспериментальные установки — Пастернак, по-видимому, является единственным связующим звеном между молодой эмигрантской поэзией и культурой русского футуризма.

Возьмем для сравнения текст, относящийся к новейшему периоду эмигрантской поэзии :

БЕЛЫМ ПО БЕЛОМУ
 Зима пришла в суровости,
 А принесла снежновости.
 Все поле снегом замело,
 Белым-бело, мелым-мело.
 На поле снеголым-голо
 И над укрытой тропкою,
 Над стежкой неприметною
 Снегладкою, сугробкою,
 Почти что беспредметною
 Туды-сюды, сюды-туды
 Бегут снегалочки следы,
 Как зимниероглифы,
 Снегипетские мифы.
 В лесу дубы немногие
 Снеголые, снежные.
 Висят на каждой елочке
 Снеговоздики, снегопочки.
 И снеговая сосна
 Стоит прямее дротика.
 Сугробовая тишина.
 Снеграфика. Снеготика.

Перед нами пейзажное стихотворение. Здесь нет той системы парадигматических переключек семантических микроэлементов, которая обуславливала "сюжетное" движение у Поплавского (или Пастернака). Текст организован как нанизывание разрозненных дескриптивных фраз. Бросается в глаза то, что "экспериментальная" направленность данного стихотворения выражена в обыгрывании операций с морфологическими структурами слов, в первую очередь — с помощью повторяющейся лексики *снег*. Однако это наблюдение не исчерпывает сущности эксперимента, развертыванию которого подчинен текст. Начнем с первого неологизма (в первом двухстишии) — *снежновости*. Неологизм этот берется "двувалентно". Во-первых, в плане (рифменной) оппозиции:

снежно -
 вости
 суро-

— когда педализируется общий составной член (конечная "морфема"), в то время как начальные части образуют смысловую оппозицию ('суровое' — 'снежное'). В таком "морфологическом" членении сопоставленных лексем мы производим "усечение" корня в "суровости" (как бы вычитаем в, переводим его как *бы в суффикс*); возникает двойная игра на членении *суров-* (по горизонтали) и *суро-* (в силу вертикальной, рифменной ассоциации). Но и в *с-нежновости* обнаруживается вторая (семантическая) валентность:

снеж + новости,

т.е. аббревиатура, получаемая в результате объединения существительного и прилагательного. Таким образом, первоначальный способ морфологического членения слова-неологизма пересмотрен. Однако текст предлагает и третью возможность морфологического членения, а вместе с тем и семантической игры: *с + нежно + вости* (в "корне" *снежно* выделен "корень второй степени": *нежно*). В такой сегментации расшифровываются параметры, по которым происходит противопоставление *суровости* и *снежновостей*.

Подобная многоступенчатая игра проведена по всему тексту. Возьмем в стихе 8 — *сугробкою*, допускающее троякое членение:

1) *сугроб + кою* — прилагательное-неологизм от *сугроб*. (Ср. в стихе 20: *сугробовая тишина*).

2) *суг + робкою* ('робка, потому что нага').

3) *су + гроб (кою)* - так вводится тема "черноты" в "Белым по белому". Эта же идея

наложения "черноты" на "белизну" проведена в ст. 11 :

Бегут *снегалочьи* следы,

где от черного оперенья галок остаются только 1) "*следы*"; 2) "*бег следов* (а не галок) " и скрещение черного и белого реализуется в *снегалочьих следах*. Сема "реликтовости", "древности" эксплицирована в следующих (12-13) стихах:

12 Как зимниероглифы < с нарочитым использованием архаического ударения >

13 Снегипетские мифы.

Поскольку нам дан ключ, заставляющий искать двойную отгадку за каждой загадкой, становится ясно, что и

14 В лесу дубы немногие

означает не только то, что в "белом" лесу "мало дубов", но и то, что ноги их — "немые", т.е. прилагательное распадается на семы 'немота' и 'движения ног' — ср. "беспредметное" движение в ст. 10. Но отсюда вытекает, что, соответственно, двояким образом может быть интерпретировано и явление рифмы:

15 Снеголые, снежные,

где *снежные* (как *снеж* + *ногие*) образуют с *нем* + *ногие* тавтологическую рифму. Однако, поскольку и *снежные*, и *немногие* обладают и иным членением, перед нами не тавтологическая, а омофонная рифма. Таким образом, ду-функциональность в этом тексте распространена и на рифму (13). Возьмем еще пример:

20 Сугробовая тишина.

Здесь использован устойчивый фразеологизм "гробовая тишина" — по примеру ст. 8, где гробовое отождествляется с сугробом, и в сугроб отделяется первый слог (*су-*) и подвергается семантизации по связи с *сугубый* (т.е. 'двойной'). При этом появляется ситуация *двуакцентности* в слове, таким образом, что в обоих (равновероятных) случаях акценты совпадают с иктами :

сугробовая тишина (т.е. 'вдвойне гробовая')

сугробовая тишина (т.е. 'тишина сугробов')

В последнем, 21-м стихе

Снеграфика. Снеготика.

оба слова подготовлены проведенной по тексту активизацией "лейтмотивного" (пограничного) в составных словах с первым компонентом "*снег-*". Но если *готика* контрастно соотносится с 'новизной', то "снеграфика" — и с 'новизной', и с колористическим парадоксом данного текста. Теперь становится ясной функция "следов" черного в предыдущих стихах ('графичность снега'). Вместе с тем выясняется мотивировка определения "стежек" как *беспредметных*. "Белым по белому" — это вариация на "Черный" и "Белый" квадраты Малевича. В стихотворении о снеге открывается второй пласт — тема "новизны поэтического языка". Тема эта проводится путем использования *подвижности* морфологических границ внутри слова. Смыслы слова колеблются, но в определенных, фиксированных, "графически" четких границах.

Автор стихотворения — представитель "второй эмиграции" Николай Моршен (14). Ясно, что ключ к пониманию "Белым по белому" лежит в футуристической практике. Поэтому приобретает значение то обстоятельство, что традиция русского футуризма "воскресает" внутри *эмигрантской* литературы и что Моршен не "вывез" футуризм из России, а "открыл" его, уже имея за собой продолжительный опыт "самостоятельного эмигрантского" поэтического творчества. Тем интереснее путь, которым Моршен пришел к этому "открытию".

"Белым по белому" принадлежит к группе *новых* стихотворений Моршена, опубликованных после выхода второго его сборника "Двоеточие" (1968). Возвращаясь к "Двоеточию", мы находим в нем примечательную формулировку авторской платформы — в стих. "Ткань двойная"(15). Стихотворение начинается с апелляции к "вечной" эмигрантской теме "читателя":

Что без читателя поэт?

Он монолог (без разговора),

Он охромевший Архимед,

Лишенный подлинной опоры...

— а заканчивается неожиданной, с точки зрения эмигрантской разработки темы "читателя", декларацией:

"Я не горжусь своим стихом.

Неточен почерк мой. Однако
Есть у меня заслуга в том,
Что я читатель Пастернака".

Декларация эта могла бы показаться и слишком наивной, и слишком самоуничижительной, если бы не "диалогическая" связь ее с процитированной 1-ой строфой. Другими словами, как Архимед хром без опоры, нет Пастернака без *эмигрантского* читателя (-поэта) (16). Между тем при сопоставлении "Двоеточия" с опытом молодой эмигрантской литературы 30-х гг. выявляются гораздо более убедительные симптомы присутствия приемов раннего Пастернака там, чем в "чтении" Пастернака в "Двоеточии". Можно предположить, что "читательская" родословная *Пастернак — Моршен* так же продиктована эпохой, как диктуются современностью, по словам Тынянова, фамильные генеалогии.

"Новые" стихи Моршена (1970-х гг.), наряду с демонстративно эксперименталистским началом, характеризуются установкой на литературную традицию поэтической шутки, стихового нонсенса, шарады, альбомной игры. Если бы не последовательно игровой характер этой *Arg poetica* нового Моршена, можно было бы не придавать историко-литературного веса этой установке. Однако здесь открывается неожиданная связь "новых" стихов со вторым сборником. Эта установка выросла из программной полемики в "Двоеточии" с "парижской нотой" (стих. "Ответ на ноту") (17). В основе этой установки - понимание, что обновление системы поэтического языка связано с переходом из периферии в центр литературной системы боковых ветвей, поэтических "мелочей" — как и в карамзинскую эпоху — и что эмигрантская поэзия, которая была слишком "серьезна", остро нуждается в таком обновлении.

Откуда, кстати, название книги — "Двоеточие"? Ответ содержится в первом стихотворении сборника "Шагаю путаной дорогой", из которого процитируем последнюю строфу:

Я не желаю в одиночку
Ни днем, ни ночью!
Я смерть трактую не как точку —
Как двоеточье.

Здесь прямая отсылка к раннему Кузмину — к его стих. "Эпилог":

Что делать с вами, милые стихи?
Кончаетесь, едва начавшись.
Счастливы все: невесты, женихи,
Покойник мертв, скончавшись.

В романах строгих ясны все слова,
В конце — большая точка;
Известно — кто Арман, и кто вдова,
И чья Элиза дочка.

Но в легком беге повести моей
Нет стройности намека,
Над пропастью летит она вольней
Газели скака.

Слез не заметит на моем лице
Читатель плакса,
Судьбой не точка ставится в конце,
А только клякса.

В свою очередь "строгие романы" переадресуют нас в прошлое столетие — к времяпрепровождению Натальи Павловны в *Графе Нулине*:

Она сидит перед окном.
Пред ней открыт четвертый том

Сентиментального романа :
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей.
 Роман классический, старинный,
 Отменно длинный, длинный, длинный,
 Нравоучительный и чинный,
 Без романтических затей.

Показательно "неприятие" Пушкина "парижской нотой". Поплавский писал: "Пушкин дитя Екатерининской эпохи, максимального совершенства он достиг в ироническом жанре (Евгений Онегин) . Для русской же души все серьезно, комического нет, нет неважного, все смеющиеся будут в аду ... Пушкин гораздо проще России.

"Белеет парус одинокий

В тумане моря голубом..."

А рядом Граф Нулин и любовь к Парни!

Лермонтов, Лермонтов, помяни нас в доме отца твоего!" (18). В "новых стихах" Моршена эмигрантская поэзия выдвинула экспериментальное начало. Словесный эксперимент, заумь были поставлены как программное требование :

На человеческий язык
 Речь духа переводит лира,
 На недоумь — звериный рык,
 На заумь - СОТВОРЕНИЕ МИРА. (19)
 В начале слово было там:
 СЕЗАМ.
 Крутой замес бродил в сезаме,
 Змеясь, жило в нем словопламя,
 Формировался звукоряд
 И проявлялись звуко свойства:
 СЕЗАМ
 АЗ ЕСМЬ
 АЗ $E=MC^2$
 Сезаумь, откройся. (20)

Интересно, что к апологии зауми Моршен пришел от *позднего* Пастернака. Но зато "заумь" открыла ему и фундаментальные особенности ранней пастернаковской поэтики, естественно вписывающейся в контекст русского футуризма (вопреки попыткам позднего Пастернака эту связь закамouflировать), — игру на различии кодов внутри поэтического текста и внутри стихового слова, построение текста как перевода, сличения потенциальных, реализуемых лишь отчасти компонентов слова.

Законы литературной эволюции в условиях расколотости литературы на "метропольную" и "эмигрантскую" подсистемы работают в сильно осложненной, но и в более эксплицированной форме. Борьба "подсистем", возможность кочевания литературного текста из подсистемы в подсистему при остром драматизме самого момента пересечения границ, несовпадение функций одного и того же литературного явления и закрепление противоположных функций за ним внутри каждой из них, реставрация несовпадающих традиций и выделение несовпадающих конструктивных принципов в одних и тех же поэтических школах, выбираемых как образец, — превращают изучение разных форм "диалога" между подсистемами в неотложную научную задачу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1) Глеб Струве. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956; Gleb Struve. "Russian Writers in Exile: Problems of an Emigre Literature", *Comparative Literature. Vol. II. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature at the University of North Carolina*. Ed. by W.P.Friedrich (UNC Studies in Comparative Literature, № 24) ,1959, pp. 592-606.

- 2) Ф.Большт, Д.Сегал, Л.Флейшман. "Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века". *Slavica Hierosolymitana*, vol. III (1978).
- 3) Ольга Ивинская. В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Paris, 1978
- 4) По словам поэта "второй эмиграции" Н.Моршена, "У каждой из частиц есть собственная анти".
- 5) Ср. выражение реакции на эти события в стих. "Другу", опубл. в 1931 г.
- 6) Ю.Тынянов. "Из записных книжек". Новый мир, 1966, № 8, стр. 133-134.
- 7) Л.С.Флейшман. "К публикации письма Л.О.Пастернака к Бялику". *Slavica Hierosolymitana*, vol. I (1977).
- 8) Конечно, Л.О.Пастернак не эмигрант в юридическом смысле, но ведь и Замятин в Париже в 30-е годы — не советский литератор. Речь идет не о гражданском статусе, а о степени абсолютности "границ" и болезненности их "пересечения".
- 9) G.S.Smith. "The Versification of Russian Emigré Poetry, 1920-1940". *The Slavonic and East European Review*. Vol. 56 (1978, January), pp 32-46.
- 10) Ср.: Г.Федотов. "О парижской поэзии". *Ковчег. Сборник русской зарубежной литературы*. Нью-Йорк, 1942, стр. 190.
- 11) Б.Поплавский. "О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции". *Числа*, кн. 2/3, 1930.
- 12) Осенью 1929 г. Поплавский читал в литературном кружке "Кочевье" доклад о творчестве Бориса Пастернака (См.: газ. *Последние известия* (Париж), 1929, 17 октября). В недавно опубликованном письме к Ю.П.Иваску Поплавский, рассказывая о своей поездке в Берлин в 1922 году, сообщает о поддержке, оказанной Пастернаком и Шкловским его поэтическим дебютам (см.: *Гнозис*, V-VI, Нью-Йорк, 1979, стр. 207). О Поплавском см. статью С.Карлинского в сборнике *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922-1972*. Ed. by Simon Karlinsky and Alfred Appel, Jr. University of California Press, 1977.
- 13) Как показал в свое время Ю.Тынянов (*Проблема стихотворного языка*, 1924), рифма участвует в конструировании стиховой семантики. Здесь перед нами обратный пример — фонологические характеристики рифмы зависят от семантики (морфологической структуры) составляющих ее членов. Ср. замечания Ю.М.Лотмана о тавтологической и омонимической рифмах — Ю.М.Лотман. *Лекции по структуральной поэтике*. Вып. 1. (*Введение, теория стиха*). Тарту, 1964, стр. 71-72.
- 14) Стихотворение впервые напечатано в *Новом журнале*, кн. 98 (1970). См. также Николай Моршен. *Эхо и зеркало (Идеоподражание и деэподражание)*, Berkley, 1979, стр. 30.
- 15) Название — реминисценция из Пастернака.
- 16) Ср. к теме *хромоты* у Пастернака: Л.Флейшман. *Статьи о Пастернаке* Времен, 1977, стр. 24, 103-112.
- 17) Ср.: Игорь Чиннов. "Смотрите — стихи". *Новый журнал*, кн. 92 (1968), стр. 144-145.
- 18) Б.Поплавский. "О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции". *Числа*, кн. 2/3 (1930), стр. 309-310.
- 19) Ср. интерпретацию у Поплавского "эмиграции" как "сотворения мира".
- 20) Н.Моршен. "Недоумь-слово-заумь. (Тристих)". *Новый журнал*, 103 (1971), стр. 32; Николай Моршен. *Эхо и зеркало*, стр. 44.

ПРЕНИЯ

Д.Сегал (Иерусалим)

Теория нужна, если мы хотим, во-первых, что-то понять, осмыслить каким-то образом человеческие судьбы и трагедии или, с другой стороны, смысл этих поэтических достижений и экспериментов, если мы хотим подумать о том, что произошло, не с одной только из двух точек зрения: будто русская литература непоправимо раскололась на две ветви или же будто есть одна русская литература, а эмигрантская литература — это лишь несчастное, почти незаконное создание, которое прозябает в своем несчастье. Прежде всего, нужно думать о том, что произошло с русской революцией, с русской литературой после революции, исходя из обычно принятых взглядов, которые описывают все это как часть общеисторического,

общекультурного, общесоциального процесса истории России XX века, и в ней судьбы отдельных людей выглядят как часть чего-то, что случилось со всей страной, со всей культурой. Это — одна возможность, и тогда, наверное, станет понятно, почему, скажем, Георгий Адамович или другие отзывались о Марине Цветаевой так, а не иначе, и будет понятно, что в этих отзывах не просто интеллигентская гордыня или высокомерие, а какая-то определенная правда, правда одной точки зрения. Но мы, поскольку мы занимаемся литературоведением, литературой, для нас важно осмыслить опыт русской эмиграции, эмигрантской литературы. И здесь, конечно, следует сказать, что мы рассматриваем феномен эмиграции не просто как несчастье или Божие наказание, или изгнание из рая, или наоборот, возвращение в рай, а как очень существенную грань, как определенный историко-культурный процесс, который не мог не отразиться важным образом на судьбе русской литературы. Можно подумать о том, что процесс бытования в русском литературном изгнании параллелен другим процессам бытования меньшинственных литератур в иноязычном или инокультурном окружении. Иными словами, одна из теоретических проблем — это не только сравнение русской эмиграции с другими эмиграциями, а сравнение русской литературы в зарубежье с другими миноритетными или меньшинственными явлениями, например, с немецкой литературой Праги, где имеется феномен существования иноязычной литературы в другом языковом окружении при наличии материнской литературы извне. С другой стороны, можно эту же русскую литературу в изгнании сравнить с историческим опытом существования еврейской литературы, которая все время была в изгнании, и которая существовала в качестве как миноритетной литературы на другом языке, древнееврейском, среди иноязычного окружения, так и части литературы на языке окружающего большинства, например, русско-еврейская литература конца XIX-го — начала XX-го века. Один пример: как литература сама смотрит на себя? Как на что-то, принадлежащее к высокому, высокой сфере деятельности или более обыденной, низкой сфере деятельности, как на имеющее более низкий статус, или более высокий статус? Могу, например, сказать, в частности, что в какое-то время русско-еврейская литература сама сознательно осмысляла себя как более низкую по сравнению с русской литературой. Если мы проследим, как это проявляется в соотношении литературы русской эмиграции и литературы метрополии, мы увидим изменение этого параметра: одно время русская литература эмиграции смотрит на себя как на нечто более высокое, чем литература, оставшаяся в метрополии, по крайней мере — в лице своих основных представителей. Скажем — отношение к Маяковскому большинства представителей эмиграции, как к представителю низкого литературного творчества. Еще пример: как русская литература в эмиграции осмысляет себя — как центр русской литературы или как ее периферию? Ясно, что это осмысление меняется как внутри литературы эмиграции, так и в литературе метрополии. И здесь, наверное, стоит сказать о чем-то более общем: конечно, русская литература едина, все, кто говорит по-русски, это чувствуют так или иначе. Это — интуиция, которая есть у всех. Но, с другой стороны, ни одна литература единой не является и никогда не была. Литература всегда разделяется на части. Части — это разные ее жанры, жанры более возвышенные и более низкие. Это — стили. Это в двадцатом веке популярная литература и литература более элитарная. Поэтому я бы здесь позволил себе возразить против такого положения, согласно которому "военный читатель" — не читатель. Неправда! Он читает ту литературу, которая ему нравится, которая пишется для него, и, кроме того, и всю другую литературу. Опыт русской литературы в эмиграции поучителен и с другой точки зрения. Не надо думать, что русская литература эмиграции — это только те замечательные имена, о которых говорил здесь Флейшман. Это не так. Русская литература эмиграции существовала не только в Париже, не только в Берлине, она существовала и в Риге, она существовала в Ковно, она существовала в Варшаве, люди издавали, создавали литературную продукцию, которая читалась. С точки зрения историка и теоретика литературы эта литература как часть подсистемы эмиграции и как часть русской литературы так же имеет право на внимание и так же заслуживает изучения, как и литература более высокая, не говоря уже о том, какую роль сыграла переводческая деятельность эмиграции в контактах между культурой русской и другими культурами. Вот, вкратце что касается внутренней проблематики рассмотрения литературы как сложного дела, состоящего из взаимосвязанных частей, или, говоря языком структурализма, системы систем. Но литература существует не только как система внутри себя. Одна из наиболее естественных вещей, которые, мне кажется, связаны с

литературой, — это вообще русская культура зарубежья. И русская литература не существует, не существовала никогда в изоляции. Поэтому русская литература зарубежья, по моему мнению, может и должна быть спроектирована на исторический и эстетический опыт русской культуры в целом, не только словесной культуры. И эта связь очень, на самом деле, глубока, еще и потому, что русская литература эмигрировала не в безвоздушное пространство, а в сложный мир авангарда западной культуры. И, наконец, пожалуй, последнее: русская литература в эмиграции не есть только русская литература того периода, о котором обычно принято говорить. Это не только русская литература 20-х или 30-х годов. Опыт последующих годов тоже должен быть учтен, в частности в плане поэтики. Как отметил только что Лазарь Флейшман, если поэзия эмиграции как бы осваивает достижения русского авангарда прошлого, существовавшие в литературной метрополии, то, по-моему, интересным моментом в литературе теперешней, сегодняшней является то, что проза метрополии сейчас начинает осваивать опыт прозы эмигрантской.

Н.Андреев (Кембридж)

По-видимому, кроме Зинаиды Алексеевны Шаховской, я — единственный представитель первой эмиграции в этом замечательном собрании. Я — даже не совсем первая, я — полупервая эмиграция, потому что эмигрировали мои родители, а я был тогда еще дитя, и даже после войны, когда со мной разговаривали представители органов, они все-таки мне не вменяли в преступление факт моего существования за границей. Вот, в качестве соглядатая русского литературного процесса за границей, я посилено работал как критик и в Праге имел честь состоять членом литературного объединения "Скит". Я наблюдал развитие зарубежной литературы вплоть до наших дней. В 1971 -м году, в сборнике, который был издан в Америке под редакцией профессора Полторацкого, я напечатал статью, которую хвалил покойный Марк Львович Слоним. Я старался показать, что эмигрантская литература всегда находилась в движении. Это мое кредо как критика и как участника сегодняшнего совещания. Я считаю это совещание замечательным явлением: наконец, собрались обсуждать ту литературу, которая героически, действительно героически, как доказывает пример Цветаевой, в условиях нищеты, боролась за свободу и честь автора, прежде всего, за свободу и честь человека. Я много раз принимал участие в литературных симпозиумах всюду, и в Англии, и в Германии, и всегда обсуждали только советскую литературу. Никогда, никто, нигде даже не помышлял поставить вопрос о русских авторах, даже о Набокове. Каждый раз устроители говорили: да, вы знаете, это эмигрантское, это не существенное, нет, нет, мы должны рассматривать громадную советскую продукцию и в ней разобраться. И я был просто поражен, когда узнал, что в Женеве сидят такие еретики, которые смеют обсуждать самое проклятое - белогвардейскую эту эмиграцию и ее место в единой русской литературе. Первый доклад, профессора Эткинда, дает нам громадный разбег, который, по-моему, чрезвычайно важен, потому что мы видим себя вдруг в потоке развития: наша маленькая, весьма скромная эмигрантская литература была гораздо скромнее, чем вы говорите теперь. А здесь вдруг засветился ослепительный феномен эмиграции. И я глубоко одобряю методологические предпосылки, которые здесь были высказаны, сформулированы, потому что, действительно, литературу нужно изучать в контексте культуры, оказавшейся за границей. Самая большая трагедия заключается в отсутствии источников. Я столкнулся с этой особенно тяжелой проблемой, когда писал мою статью для этого сборника. Целого ряда самых важных журналов нет, существует даже предположение, что в какой-то момент их скупали органы и уничтожали. Это я видел своими глазами, когда в Прагу пришла освободительная армия; это они, например, делали с изданиями, которые издавались под немцами, они жгли эти самые журналы, газеты, какого бы они ни были направления. Здесь, в Женеве, жил многоуважаемый Марк Львович Слоним, но даже у него, редактора многочисленных важнейших изданий, этих комплектов не было. Одна из самых важных задач — попробовать как можно больше зафиксировать все эти замечательные, исторически важные источники. Поэтому я призываю обратить на это внимание библиотек и частных хранилищ. Следовало бы составить международный каталог эмигрантских изданий. Раньше вся эмигрантика была в Праге, но вот первая акция советских войск, после того, как Прага была взята советской армией : туда приехал полковник специальных войск Сидоров

Аркадий Лазаревич, историк, Я с ним встречался несколько раз на конференциях разных. Он якобы принял от чехов русский исторический архив в Праге.

Я хочу задать маленький вопрос профессору Флейшману. Вы даете замечательный анализ произведения поэта Моршена, но мне кажется, что его возвращение к Пастернаку как к футуристу произошло не в безвоздушном пространстве отвлеченных текстов, но потому, что в Америке живет и дружит с ним, с Моршеном, замечательный литературовед, профессор Владимир Марков, который написал, как вы знаете, великолепную книгу о футуристах и много писал в журналах.

Меня поразило, что ни один из сегодняшних докладчиков не упомянул замечательного собрания цитат из критических статей Адамовича, которые собрала сама Марина Ивановна Цветаева и затем опубликовала, и это называлось "Букет на грудь любителя российской словесности". Марина Цветаева написала: вы знаете, я по своей наивности думала, что литературные критики существуют для того, чтобы помогать поэтам, но вот, когда я читаю отзывы обо мне ведущего парижского критика, вот что я вижу! Впрочем Адамович вовсе не котиrowался в эмиграции до войны как ведущий критик. Его славу создали уже потом, постфактум. Адамович не заметил двух величайших авторов: он систематически травил Цветаеву и систематически недооценивал и травил Набокова. Все статьи, которые всегда писались на эту тему в "Последних новостях", в четверговых номерах, всегда вызывали просто бурное негодование. Профессор Кембалл напомнил, как Цветаева говорила: "Будь они прокляты, эти "Современные записки"! Это страшно огорчило Марка Вишняка, который был секретарем этого журнала. В сборнике "Русская литература в эмиграции" Марк Слоним пишет, что положение Цветаевой было трагическим, не только материально безысходным, но и морально, политически нестерпимым. Тем не менее ее раздражение, гнев и проклятия были неосновательны и несправедливы. Об этом свидетельствует хотя бы тот неоспоримый факт, что из 70 книг "Современных записок" Цветаеву печатали в 36 книжках. И печатали не только стихи, в том числе стихотворную пьесу в пяти картинах "Фортуна", но и ее воспоминания о себе, о матери, о Максимилиане Волошине, об Андрее Белом, Кузмине, "Моего Пушкина". Несмотря на ее временный уход из "Современных записок", она не прекратила своего сотрудничества в нашем журнале. Надо знать деликатность Руднева, чтобы не вменять ему в вину того, что, в исступлении, вменила ему бедная, несправедливо обойденная Цветаева. Марина Ивановна требовала от всех не только ста процентов любви, но двухсот процентов. И личного послушания. Она и на Слонима обижалась: почему он за ней не ухаживает физически, почему она не его дама сердца? Она совершенно не считалась с тем, что ее боготворило множество поэтов, десятки. Вот моя организация, "Скит" — у нас было два кумира: Пастернак и Марина Цветаева...

А.Синявский (Париж)

Я не буду говорить комплименты, действительно, все, что я сегодня слушал, это удивительно интересно, по-разному поворачиваются всевозможные проблемы, связанные с советской литературой, так же как с эмигрантской. Так что все это, действительно, очень хорошо. У меня только небольшие возражения по совершенно конкретным именам или фактам. В связи с докладом Ефима Эткинда, который мне очень понравился и положения которого я разделяю: я хотел бы все-таки высказать некое сомнение по поводу сближения — хотя и понятного сближения — таких фигур, как Зинаида Гиппиус и Демьян Бедный. Все-таки сборник "Последние стихи" Зинаиды Гиппиус — это очень яркие стихи. Другое дело, что там есть и дурные строчки, когда ненависть ослепляет человека, но там прекрасные есть стихи, одни из лучших Зинаиды Гиппиус, хотя в то же время и самые контрреволюционные. Я не помню все наизусть, но, скажем, такие как: "Лежим, заплеваны и связаны /По всем углам./ Плевки матросские размазаны/ У нас по лбам." Прекрасные стихи! И, кстати, я не уверен, что ненависть и злоба всегда вредят поэтическому искусству, и лучшее тому подтверждение то, что вы сказали о Данте, о том, что он сводил счеты со своими противниками, находясь в эмиграции, и это принадлежит к лучшему Данте. Вот вы берете такую пару, как будто злобствующую пару, Демьяна Бедного и Зинаиду Гиппиус, и наоборот, такую возвышенную, благородную пару, Пастернака и Цветаеву. Как раз у Цветаевой есть прекрасные злобные

стихи, одни из лучших, собственно говоря, стихов контрреволюционных, я имею в виду, скажем, ее "Петру 1-му", это, действительно, стихи где-то близкие Маяковскому, который тоже был совсем не добреньким, писал в высшей степени ехидно. Другое дело, что Демьян Бедный просто писал плохо, бездарно. У меня есть некоторые сомнения и по поводу выступления Флейшмана. Скажем, я бы все-таки не решился сказать, что Пастернак пошел в сторону простоты, как бы, — пусть это будет даже в метафорическом смысле, — вняв голосу Милюкова, который призывал развиваться в сторону реализма. Простите меня, как известно, Милюков совсем не понимал сложную поэзию, и недаром о Милюкове мы все знаем, что он говорил про себя: "Хоть я и профессор, а стихов Цветаевой не понимаю". Так почему Пастернак, вдруг услышав или узнав о том, что Милюков не понимает такого рода поэзии, решил двигаться в сторону простоты? Я не к тому, чтобы нам здесь какие-то оценки устанавливать, но мне кажется, что это все-таки очень локальное явление. Это не есть какой-то развившийся в эмиграции футуризм. Если это футуризм, развившийся в эмиграции, то это, собственно говоря, футуризм в колбе, простите меня. И даже стихи, которые вы читали, все это, в общем, футуризм в колбе. И, тем более, это никак не определяет какой-то тенденции. Вот, дескать, с одной стороны, Пастернак идет, как бы под влиянием эмиграции, Милюкова, в сторону простоты, а с другой стороны, эмиграция, под влиянием Пастернака, идет к футуризму. Это, все-таки, вы чересчур... Ведь нет таких тенденций. На мой взгляд, никаких определяющих тенденций в сторону футуризма все же не было. И наконец, все-таки, как ни восхитительно наше сегодняшнее заседание, как ни замечательно все, что вы здесь, в эмиграции, сделали, я бы это все-таки не назвал каким-то сверкающим феноменом эмиграции. Дело в том, что, понимаете, хотя и есть там очень много интересного и ценного, но все-таки не можем же мы говорить: "сверкающий феномен концлагерей", откуда вышли такие и такие художники, авторы, явления.

А.Дравич (Варшава)

Я хочу совершенно искренне присоединиться к уже высказанному мнению, что заседание наше сегодня началось хорошо, хорошо не только тем, что было, но и тем, чего на нем не было.

На конференциях, типа нашей, об эмигрантской литературе как таковой вообще не говорилось; она казалась как бы недостойной быть предметом серьезных литературоведческих исследований. Это было связано с общей ситуацией, которая на наших глазах меняется довольно быстро и решительно. А если уж об этой литературе говорилось, то почти всегда принимались как аксиомы более, чем сомнительные, утверждения, которые сразу ограничивали возможность плодотворного обмена мнениями. Такие утверждения подчас бытуют и по сей день, а именно: эмиграция, мол, почти всегда - гибель или край гибели для художника, его творчество — категорически и в любом случае - хуже, чем было на родине; и вообще неизвестно, можно ли в эмиграции создать что-то настоящее и весомое.

Сейчас, в наше время, когда оказалось, что в родной стране гораздо хуже, что именно там "более нельзя" писать, все довольно быстро встало на свое место, т.е. эти мнения и вопросы отпали сами по себе. И мне очень понравилось, что здесь уже никто этими совершенно праздными и познавательными бесплодными, ненаучными и, можно сказать (в плохом значении этого слова), любительскими вопросами не занимался.

Среди сегодняшних хорошо аргументированных, хотя, слава Богу, не слишком академических выступлений я хотел бы особо отметить доклад Флейшмана. Попытка систематизировать исследования эмигрантской литературы, начертить задачи и перспективы очень плодотворна.

Говоря честно, я не поклонник структурализма как стремления ухватить все и стать единственным универсальным интерпретатором литературы. Но введение некоторых структуралистских приемов мне очень нравится.

Мне кажется, что не мешало бы подключить к кругу обозрения и нерусские, условно говоря, "советские" эмигрантские литературы. Этого очень ждет сама обстановка от русских и от нас всех, занимающихся русской советской и русской несоветской литературой. Мы обязаны видеть и эти литературы. При этом, не только писателей-эмигрантов. В национальных, нерусских литературах есть писатели, которые пишут на русском языке или сами себя

переводят на русский, сохраняя позицию национальных писателей. Кажется, это типологически новая позиция. Я ни в коем случае не назвал бы ее "эмигрантской" и даже "полуэмигрантской"; но рассмотреть ее как новое качество стоит.

Есть также русские писатели, живущие в республиках, и как русские они также находятся в особой ситуации, опять-таки - не "эмигрантской" в традиционном значении этого слова, но где-то близкой к ней; они — иноземцы, осознающие это и принимаемые за таковых со всеми вытекающими отсюда последствиями. В таком положении - очень сложном и своеобразном — находился, например, в Киеве среди украинской интеллигенции Некрасов.

Я верю в стихийный или природный закон самосохранения культуры. Одно время в России, условно говоря, экспериментаторские и авангардистские тенденции, казалось, совершенно взяли верх над классической, традиционной линией, как над чем-то абсолютно ненужным. А в наше время, когда налицо широкое и глубокое возвращение к классическим нормам и традициям, стало видно, что эта линия постоянно сохранялась, уходя частично в подполье, а частично — во второй или третий ряд литературы. Фактически же преемственность никогда — даже во время наиболее сильной антитрадиционной спазмы — не прерывалась; культура умела найти способ остаться единым процессом, живой связью между прошлым и настоящим.

С этой точки зрения — целостности культуры — выдвинутая сегодня проблема единства "материка" и эмиграции имеет огромное значение. Нам предстоит еще много об этом говорить, но уже конкретнее. Мне кажется, что перед литературоведами стоит очень важная задача — написать общую историю русской литературы, литературы "материка" и эмиграции, показать, что по существу они никогда не разделялись.

Можно понять, почему это не было сделано в прошлом, но все-таки странно, что такого труда нет до сих пор.

Хочется подчеркнуть еще раз: удельный вес эмигрантской литературы очень заметно растет на наших глазах. Несмотря на то, что в прошлом в ней было очень много ценного, сейчас она приобретает совершенно новое качество. В этом, несомненно, есть "заслуга" советской власти (как и в начале 20-х годов, когда она "подарила" эмиграции более двухсот блестящих умов). У русской эмиграции есть большой и важный шанс; многое будет зависеть от того, сумеет ли она его осознать и реализовать. Я не хочу произносить чересчур громких слов, что всегда опасно, но напомним, что в истории Польши XIX-го столетия существует термин "великая эмиграция", и мы, поляки употребляем его не только в количественном смысле, а полностью сознавая, что центр тяжести нашей духовной жизни находился тогда вне Польши. И мы давно решили вопрос о "двух литературах"; их никогда не существовало. Настоящая польская литература всегда была одна - в стране и à l'extérieur.

Л.Флейшман

Я хотел бы в порядке то ли полемики, то ли согласия с Зинаидой Алексеевной Шаховской обратить внимание на то, что, если эмигрантская культура могла в 19-м, 22-м или 23-м году выглядеть замкнутой, то сейчас, мне кажется, уместна характеристика ее как культуры бесконечной, открытой в обе стороны. Разумеется, мне и в голову не приходило изображать Пастернака пляшущим под дудку Милюкова. Я чувствовал, что такое сближение вызовет сопротивление. Я не уверен, что Пастернак знал о милюковском предложении. Для меня милюковское предложение — это не подсказка Пастернаку, и даже не подсказка парижскому литературному миру. Это выражение какой-то внутренней логики эмигрантской культуры. Был ли глух Милюков к литературе? Или не был глух? Это в данном случае не важно, важно другое. Важна особенность писательской, художественной психологии Пастернака. Он был в сто раз более готов согласиться с враждебным и глухим к нему оппонентом, чем с близким ему соратником. И в этом смысле я глубоко не согласен ни с антитезой Ефима Григорьевича — антитеза Гиппиус -Бедный, — ни с содержанием, которое вкладывалось в оба члена этой антитезы. Мой взгляд на эти явления (я историк-позитивист) глубоко безоценочный. Гораздо интереснее то, что Пастернак был способен оценки переворачивать, и в этом смысле его отношение к Демьяну Бедному, хоть и в исторически обусловленной ситуации 36-го года, и его солидаризация с идущим из эмиграции лозунгом простоты логически допустимы. Теперь последнее: очень болезненный для всех присутствующих вопрос о том, считать ли эмиграцию

блистательным явлением русской культуры или считать ее прискорбной необходимостью. Я считаю равноценными две точки зрения: внешнюю и внутреннюю. Внутренняя точка зрения способна акцентировать момент ущербности и автоущербности эмигрантской культуры. Внешняя точка зрения не всегда способна подняться до понимания необходимости ситуации пересечения границ для культуры в целом. Я думаю, что в нашей дальнейшей работе мы сумеем эти две точки зрения не то что эклектически объединить, но найти нити, связывающие оба эти подхода.

Г.Андреев (Гейдельберг)

Доклад Ефима Григорьевича дал определенное направление — предложил систематизировать литературу эмигрантскую по географическому принципу. Я говорю: эмигрант в условиях той системы, которая возникла в России, это тот, кто не принял тоталитаризма как окончательного и всеобъемлющего господства над человеком. Очень хорошо сказала Зинаида Алексеевна в конце своего выступления, что и сейчас есть в России, в СССР свободные писатели. На мой взгляд, они тоже эмигранты. Когда Синявский на суде сказал: я не за и не против, я не такой, как вы, — это была программа персонализма. Я думаю, что конструктивно было бы для литературоведения сейчас уже сделать новый шаг: говоря об эмигрантской литературе, вкладывать в эти понятия иное содержание. Обратите внимание на отношение советской критики, советского "общественного мнения", формулируемого сверху, к писателям-диссидентам. Тоталитарный режим больше всего боится даже не своих прямых врагов, он боится непонятого. И поэтому я считаю, что Синявский и в России советской, и теперь и был и остается эмигрантским писателем. Так же, как Солженицын — был и остается. Конечно, эти границы очень подвижные. Любой художник, как любая система, любая схема, может делать уступки тоталитарной игре. Я боюсь, что здесь будет общий взрыв гнева, но я думаю, что в "Августе 14-го" Солженицын где-то сделал эту уступку тоталитарной игре. Есть какая-то преемственность, и эта преемственность лежит в основе русской культуры. Советская тоталитарная система, на мой взгляд, допустила катастрофическую для себя ошибку: она не уничтожила русскую литературу и русскую культуру. В советских школах, в советских университетах читают, простите, антисоветчину под именем Льва Толстого и Салтыкова-Щедрина. Дело в том, что русский писатель — Достоевский, Толстой, Пушкин — демонстрирует персоналистическое отношение к искусству. Поэт считал себя со времен Пушкина представителем Бога на земле, а не представителем партии, церкви, государства.

Е.Эткинд

Я хотел бы сказать несколько слов, прежде всего, по поводу чрезвычайно меня заинтересовавшего доклада Флейшмана. Я, когда слушал его, вспоминал фразу из дневника Брюсова: вот, я построил фундамент под храм, и на этом фундаменте соорудил гостиницу. Фундамент был действительно под храм, а потом был анализ стихотворения Моршенина. Само по себе, если бы это был просто анализ стихотворения Моршенина, это было бы очень интересно. Но это не отвечает фундаменту. Что касается "Белым по белому" вообще, то я хотел бы по этому поводу заметить следующее: мне кажется, что это стихотворение вдвойне эпигонское. Оно даже вполне ловко сделано. Но в нем такой налет вторичности, даже третичности! Конечно, надо о нем говорить, но — не забывая о том, что не Моршенин это все придумал. Мне кажется, что Пастернак тут вообще ни при чем. Начинается это с Хлебникова, — эта игра на омонимах, омофонах, — она развивалась очень интенсивно, мы все это хорошо знаем. Затем на Западе, где живет автор стихотворения "Белым по белому", это приобрело вообще массовый характер, и достаточно назвать только двух французских авторов, Десноса и Ремон Кено, который два десятилетия так и пишет. Вы скажете, может, Моршенин не знает французского языка. Это его личное дело. Теперь — еще одно имя: Юлиан Ту-вим. Может быть, Моршенин не знает польского языка. Но стихотворение Юлиана Тувима "Зелень", которое все целиком построено на такой игре, блистательно переведено Леонидом Мартыновым. Теперь маленькое замечание по поводу того, что говорил Дмитрий Сегал. Он говорил, что не бывает единой литературы, что литература дробится на жанры, на стили, на популярную, элитарную и прочее. Я не понимаю

этого противопоставления, потому что, по-моему, это и есть единая литература. Единая литература, в которой не было бы жанров, стилей и прочего — это вообще утопия, этого не было даже у французского классицизма, когда был Сорель, а рядом с ним Расин и Корнель. Это закон национальной литературы. Если не будет внутри национальной литературы социально-стилистической дифференциации, то она вообще, в принципе, не может существовать. Теперь относительно того, что говорила Зинаида Алексеевна об Иосифе Бродском. Конечно, есть просто огромная индивидуальность поэта Бродского, но есть и некоторые чисто литературные источники. В русской литературе иностранные влияния, преобразованные и оплодотворявшие литературу, всегда были очень сильны. Нельзя себе представить пушкинскую поэзию без Шенье или Вольтера, на этом она сформировалась, потом шагнула дальше. Нельзя себе представить Жуковского без немецкой, английской литературы. Нельзя себе представить Лермонтова без Байрона. Бродский включил в русскую поэтическую культуру нечто, чего она никогда не замечала. Это английская метафизическая поэзия, вся целиком, а не только Джон Донн. И в этом смысле, преобразованная мощной поэтической индивидуальностью Бродского, она оказалась новым, оплодотворяющим элементом русской поэзии. Сюда надо прибавить заново открытый им русский классицизм, причем открытый глубинно, не только на уровне строфики, что тоже важно, но и на уровне самой структуры образа, речи. Два слова насчет Демьяна Бедного и Зинаиды Гиппиус. Простите, что я возвращаюсь к этому, вероятно, всем уже надоевшему вопросу. Я совершенно не собирался ни сопоставлять, ни противопоставлять этого мужчину и эту даму, я имел в виду совсем другое. Я напоминаю, что речь была о противопоставлении — не мною, а Мариной Цветаевой — двух понятий: современность и злободневность. Вот я и говорил о двух типах поэзии: одна — современная, а другая — злободневная. И, имея в виду злободневную поэзию, я показал некое стихотворение Демьяна Бедного и некое стихотворение Зинаиды Гиппиус. Вот это и есть то, что отрицала Цветаева как завтрашнюю газету, или вчерашнюю газету, как некую злободневность, которая не искусство, или мгновенно перестает быть таковым. Что касается того, что злая поэзия может быть прекрасной, я нисколько в этом не сомневаюсь, и Гюго был необыкновенно злой, и лучший сборник Гюго — это "Возмездие", и Блок был злой, и лучшие вещи Блока были созданы злым Блоком, и я совершенно согласен с Андреем Донатовичем, но я не это сказал, я сказал другое. Перефразируя известное изречение, я сказал: Юпитер ты злобствуешь, значит, ты бездарен. "Злобствуешь" - это не значит "злой", это ниже рангом. "Злой" — это современность, а "злобствуешь" - это злободневность. И последнее — по поводу предложения Николая Ефремовича Андреева составить архивы, найти то, что можно спасти. Если результатом нашего собрания будет какое-то действенное решение, способствующее созданию международного центра русской культуры за рубежом, мы сделаем грандиозное дело. Давайте создадим в Европе некий центр русской культуры, может быть, какой-то международный совет по истории русской литературы за рубежом, кабинет истории русской литературы в изгнании. Хорошо бы создать неперIODическую серию типа "Русское литературное наследие за рубежом".

Н.Андреев (Кембридж)

О НЕКОТОРЫХ ФАКТОРАХ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ВЕТВИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ С 20-ГО ПО 40-Й ГОД (1)

Явление русской эмиграции до сих пор не изучено подробно, но существует правильный термин, который определяет двумя словами пореволюционное движение интеллигенции, уходящей из собственной страны: "великий исход". Всего говорящих на русском языке оказалось за пределами России после Октябрьской революции около 9-и миллионов. Но, конечно, в большинстве это были крестьянские массы, как, например, в Польше, в Румынии, в Прибалтике. Эти массы крестьян не собирались покинуть родину, но оказались за ее пределами в результате дипломатических соглашений советского правительства, стремившегося удержаться у власти, с новыми государственными образованиями на территории бывшей Российской империи. Что касается самой первой эмиграции, то есть людей, сознательно покинувших Советскую Россию, она выражается цифрой: 1 миллион и около 160 тысяч. Существует распространенное и ложное представление, что это были, главным образом, массы военных. Такое представление ошибочно. Военных не было даже 25-и процентов (2). Но все остальное, то, что уходило с этими белыми формированиями за пределы российских территорий, представляло собой, главным образом, интеллигенцию. Интеллигенция составила кадры первой эмиграции. Этот факт явился предпосылкой возможности развития культурных русских ценностей, их продолжения вне пределов собственной страны (3). Интересно отметить, что в двадцатые годы, когда гроза гражданской войны еще не была забыта, за границей оказалось некоторое количество литераторов, которые позднее вернулись в Советский Союз. Этот список можно возглавить графом Алексеем Николаевичем Толстым, которого В.М.Молотов на XVIII-м съезде Компартии охарактеризовал: "бывший граф, а ныне наш уважаемый товарищ". Вся эта группа "сменовеховцев", возвращенцев начала 20-х годов, некоторое время влияла на русских за границей (4). В эмиграции постепенно происходила поляризация идейных взглядов, особенно когда выяснилось, что НЭП, новая экономическая политика в Советском Союзе, порождавшая явления, чрезвычайно не согласующиеся с теориями Ленина и Маркса, сходит на нет. Целый ряд людей, не выехавших из России во время гражданской войны, теперь постарались оттуда выбраться. И наоборот, те, кто оказались за границей и кому за граница пришлось не по вкусу, возвратились в ныне социалистическое отечество или заняли, как Илья Эренбург, отчетливо просоветские позиции, оставаясь на Западе (5). Как только эмиграция вошла в Европу, так всюду без всякого планирования, без всякого обсуждения, без всяких решений, явочным порядком стали возникать русские органы печати. Объективно говоря, это было просто удивительное явление. Люди абсолютно без ничего, фигурально говоря с одним единственным чемоданом, писали горячие статьи, яркие воспоминания и разоблачали в них не только коварство Ленина и компартии, но и их противников (6). Стремление высказаться "начистоту и всерьез", это было ведущим мотивом в русской зарубежной печати. В первую очередь, понятно, были поставлены политические проблемы. И, конечно, был часто также мотив самооправдания. При этом идеологическая стойкость была необыкновенной (7). Это первый слой, без внимания к которому нельзя изучать эмигрантику, и это был естественный слой — публицистика, хотя иногда не очень высокого полета. Первое место занимали общие проблемы *всероссийского* характера: мы должны продолжать нашу борьбу за свободную Россию, это был всеобщий мотив. Учредительное собрание разогнано. Белые армии разбиты. В России господство только группы, какой-то части марксистской партии, осуществляющей свою диктатуру самыми неслыханно дикими методами (даже с точки зрения иных марксистов). Поэтому эмиграция должна вести борьбу за ценности *всероссийского* характера, которые также были общечеловеческими. Эти эмигранты выражали собой совесть России и мысли России и представляли собой весь идейный спектр России (8). В эти годы на эмигрантские издания иногда реагировали советские вожди. Когда — например — вышли "Очерки русской Смуты" генерала Деникина, сам Григорий Зиновьев написал рецензию и даже отметил у автора литературные задатки. В каком-то смысле в эти годы даже происходила своеобразная переключка литераторов, находившихся внутри страны и вне ее. Особенную роль играл в этом отношении Берлин, где отдельные издательства работали и для

советского книжного рынка, и для зарубежного (9).

И в каком-то смысле было символично, что Марина Цветаева, выступавшая со стихотворением "Есть в стане моем — офицерская прямота, Есть в ребрах моих, — офицерская честь", — по ее собственным словам, "эти стихи в Москве назывались "Про красного офицера", и я полтора года с неизменным громким успехом читала их на каждом выступлении по неизменному вызову курсантов", а иногда читала и другие из цикла "Лебединый стан" (10), а за границей — те же стихотворения перед участниками белого движения, — Цветаева была популярна среди первоходников (м.б., отчасти и из-за их соратника и ее мужа, Сергея Эфрона). Ее собственная строка: "Белый поход, ты нашел своего летописца" (11) отражала направленность ее Музы. Никто, никогда так хорошо, на таком высоком литературном уровне ничего не сказал о белом движении, как это сделала Марина Цветаева. Ее "Лебединый Стан" и "Перекоп", действительно, удивительные циклы стихов, отражающие не только эпоху, но и тоску по общерусскому делу и трагедию разделенности русских людей, которых, все же, примиряет смерть:

"Все рядком лежат —
не развестъ межой.
Поглядеть: солдат,
Где свой, где чужой?
Белый был — красным стал :
Кровь обагрила.
Красным был - белый стал:
Смерть побелила...
... и справа и слева
И сзади и прямо
И красный и белый :
— МАМА!" (12)

Эмигрантская литература была немыслима без идей, поэтому она не может изучаться только с позиций эстетики или формализма. Искусство никогда нельзя оторвать от мысли. Это очевидно даже для творчества Набокова, хотя он против дидактики, против того, чтобы романы превращались в трактаты о русской общественной мысли, как это повелось в русской традиции, по крайней мере — с эпохи Тургенева.

Основным устремлением русской эмиграции в эти годы был апофеоз грядущей России (13). Совершенно нелепо мнение, согласно которому все эти деятели ждали возвращения своих имений. Конечно, были и такие. Но эмиграцию, главным образом, составили бедняки-интеллигенты. Они хотели писать и работать для России, чтобы их стихи, их рассказы, их мнения знал также неизвестный читатель внутри России, а не только за ее пределами.

Не меньшими были полярности в оценке теперешней России. Настойчиво почти все так называемые пореволюционные течения, между 20-ым и 40-ым годами, занимаются мыслью, что нельзя все упразднить в Советской России. Эти мотивы звучали особенно у евразийцев и даже у младороссов с их романтической концепцией — Царь и Советы, — конечно, как кронштадтские матросы, они считали, что советы будут без коммунистов. Очень активная и волновавшая Сталина организация — Крестьянская Россия, начало которой положили бывшие эсеры, разочаровавшиеся в идеях революционного народничества, ставила теперь карту на крестьянина-собственника, который многому научился в советский период. Этот мотив переоценки последствий революции был очевиден в "Новом Граде", где, например, Г.П.Федотов напечатал много таких статей, которые были совершенно неприемлемы для людей, оставшихся на дореволюционных позициях или на точках зрения гражданской войны (14). Советские критики в этот период писали, что эмиграция реакционна, все - белогвардейцы (15). В отношении русской литературы за границей господствовала формула Дмитрия Горбова о "мертвой красоте" (16). Казалось, что официальная советская критика в этот момент очень хорошо понимала высокие качества авторов, находящихся за рубежом, и старалась уже заранее обезвредить их возможное влияние на советскую молодежь.

Из чисто литературных событий важно отметить принципиальный спор, возникший между двумя критиками. Первый — Зинаида Гиппиус (знаменитый Антон Крайний), которую все очень ценили и все побаивались из-за ее бесцеремонной резкости в отношении любого собеседника.

Она заявила в 26-м году: "В России ничего нет... в России черный провал", все творческое в русской литературе выплеснуто революцией на скалы Европы. Поэтому мы "не в изгнании, мы — в послании". Формула фактически была неправильна. Целый ряд выдающихся писателей остался в Советской России, и они там продолжали работать, но, главное, там возникло огромное количество новых авторов, начиная, например, с "Серапионовых братьев", за которыми здесь с восторгом наблюдали. Совершенно естественно, что против мнений Антона Крайнего выступил другой критик, тогда молодой, и как всегда храбрый, Марк Львович Слоним, литературный редактор журнала "Воля России" (когда-то самый молодой член Учредительного собрания). Он возразил ей, что за границей могут быть русские авторы, пишущие талантливо, но центр литературы лежит, конечно, в России. По его мнению, русская литература "живая", но критики ее "мертвые". Этот спор произвел впечатление. И, как кажется, эхо его отозвалось в творчестве более молодых зарубежных авторов, которые как раз со второй половины 20-х годов начинают делаться "литературной силой" и в Париже, и в Берлине, и в Праге, и во всех других местах русского рассеяния (17). Как раз Слоним в "Воле России" начал печатать многих из молодых авторов (18). Некоторые воплотили в поэзии, и с большими формальными достоинствами в стихе, вполне "мировоззренческие произведения": например, "Поэма временных лет" Вячеслава Лебедева и "Конница" Алексея Эйслера (19). В первой — после изображения империи:

".. На шумных крыльях древней славы,
Сквозь синь и звон горячих дней
Летел, летел орел двуглавый ..."

и гражданской войны:

"...Но долетая до Орла
Над грубой русскою Вандеей,
В борьбе неравной был слабее
Птенец двуглавого орла ..."

ультразападническая концепция:

"Довольно грубой похвальбы!
Довольно азиатской лени!
Не изменить своей судьбы
Перед Европой — на колени ..."

Во второй — в описании воображаемого похода конармии на Париж, то, что называлось тогда "евразийскими мотивами" и "национал-большевизмом" :

"... Молитесь, толстые прелаты,
Мадонне розовой своей.
Молитесь! Русские солдаты
Уже седлают лошадей ..."

Следует подчеркнуть, что русские молодые авторы весьма часто увлекались так называемой советской поэзией. И если иногда старшие поколения отвергали Есенина, Маяковского или Пастернака, младшие зарубежные литераторы могли ими даже увлекаться. Культ поэзии Пастернака и Цветаевой был несомненен в пражском "Ските". И влияние отдельных советских поэтов на зарубежных собратьев есть неопровержимый факт, хотя зарубежье создало и свои направления, как, например, так называемую "парижскую ноту", — детище поэта и критика Г.В.Адамовича (20). Его установкам оппонировали многие критики, начиная с теоретика А.Л.Бема или весьма конструктивного в оценке стихов Владислава Ходасевича (21). Дух творческой свободы царствовал в зарубежной литературе.

В русской зарубежной критике постепенно азарт публицистики приумолк, появились чаще и больше критерии качества. В этом отношении в особенно выигрышном положении была пражская группа литераторов, потому что пражане были более или менее "академики", все были под некоторым влиянием формального метода, все любили Эйхенбаума и чтили Шкловского. Во всем этом была пражская сила по сравнению — в первую очередь — с парижской группой, — явочным порядком Париж оказался постепенно "столицей зарубежной ветви русской словесности" (22).

Однако и в самом Париже было немало различных критических направлений. "Зеленая Лампа" Д.С.Мережковского и З.Н.Гиппиус, всегда освещавшая проблемы шире, чем

узоколитературные, всегда возбуждавшая мировоззренческие проблемы (23) ; весьма строгий, взыскательный подход Владислава Ходасевича (24) ; группа журнала "Числа" — во главе с его редактором Николаем Оцупом и с целой вереницей критиков и авторов "незамеченного поколения" (25) ; вольнолюбивое объединение "Кочевье" во главе с Марком Слонимом (окончательно распростились с Прагой после закрытия "Воли России" в 1932 г.) (26) ; и силуэт Георгия Адамовича во многих изданиях, небесспорная позиция критика, в чем-то "враждебного силе и собранности", не понявшего Цветаеву (см. ее "Букет" (27), не понявшего Сирина-Набокова, высокомерно не замечавшего — к примеру — Вячеслава Лебедева, но — по разным мотивам — горячо или двусмысленно писавшего о заведомо слабом, а позднее — после Второй Мировой — явочно "пересмотревшего" многие свои "суждения", но не выразившего "покаяния" (28). Ремизов остроумно называл его "летучей мышью" — исторически роль Адамовича-критика была роковой: он мало помог "становлению зарубежных авторов".

Критик, литературовед и руководитель пражского литературного объединения "Скит", Альфред Людвигович Бем, в 1932 году даже прочитал доклад "Наша несвобода" - где одним из пожеланий было умножение печатных органов, чтобы было возможным выражать оттенки литературных мнений.

Отступление от критерия "что" к критерию "как" особенно стало очевидно в отношении к советским романистам. Например, в "Петре I" Алексея Толстого заметили не только великолепную литературную технику и богатейший словарь "под восемнадцатый век", но также и то, что, кажется, Марк Александрович Алданов, сам первоклассный исторический романист, определил как "запах эпохи"... Адамович (надо отдать ему в этом должное) время от времени посвящал свои четверговые статьи в "Последних Новостях" разбору советских новинок. Ему следовали и другие критики в иных изданиях. В "Возрождении" - Юрий Мандельштам. В "Воле России" и позднее в "Числах" было много заметок о советских книгах. Вспоминаю, что лично я писал о Пильняке, и о Леонове, и о Олеше, и о Валентине Катаеве, и о Михаиле Слонимском, о Всеволоде Иванове, о Льве Славине, о Ильфе и Петрове и других.

Кажется, эмигрантская критика - судя по некоторым тогдашним "голосам из России" — играла в отношении советских авторов в каком-то смысле немаловажную роль, ибо она говорила "по существу и по совести". Так, например, был сразу замечен и выделен Каверин, в частности, его "Художник неизвестен" был высоко оценен А.Л.Бемом. Но были и промахи. Так явно был преувеличен талант Шолохова, — может быть, потому, что "Тихий Дон" до войны был известен только в отдельных частях. Когда, например, я прочитал после войны весь роман в одном томе, я даже испытал чувство огорчения: "Тихий Дон" не оказался "евразийско дышащей эпопеей", как внушалось прежде зарубежным читателям.

Во всяком случае, русские заграничные критики старались быть как можно более объективными в отношении советских писателей, а субъективность оценок относилась преимущественно к линии эмигрантики. И даже столь бесспорный классик, как Бунин, или неповторимый в своем своеобразии Набоков подвергались острым нападкам за те или иные их писательские черты... Можно думать, что в целом такая непрочность "олимпийской вершины" придавала огромную жизненность русскому слову вне России.

Если — фигурально говоря — до 1926 г. был в зарубежной литературе культ "русской березки" (по насмешливому выражению философа и критика Федора Августовича Степуна), ностальгия определяла творчество и Бунина, и Шмелева, и Зайцева, и многих иных, даже отчасти Ремизова, то появление романов Набокова определило новый подход к тематике: обращение внимания на молодого русского за границей и на самую границу (в случае Набокова это началось с "Машеньки" и "Короля, Дамы, Валета"). Все эти настроения и тематические линии сосуществовали вплоть до взятия Гитлером Парижа, которое обозначило конец эмигрантского периода 1920-1940, ибо "Тысячелетний Рейх" уничтожил всю эмигрантскую печать в Европе.

Основной вывод из опыта первых двадцати лет существования зарубежной ветви русской литературы, который надлежит сделать, это — верность Зарубежья принципу независимости мнений, полная свобода литературных форм и борьба за живой язык, за русскую речь, ибо язык — в первую очередь — определяет уровень словесного творчества вне страны (29).

ПРИМЕЧАНИЯ

1) Первоначально мой доклад ставил целью характеристику критических направлений в зарубежной ветви русской литературы. Однако, поговорив с рядом участников совещания и выслушав доклады первого дня коллоквиума, я пришел к выводу, что уместно поставить ударения несколько иначе, ибо то, что было очевидно для первой эмиграции, ныне уже нуждается в пояснениях.

2) Некоторый процент военных составила учащаяся молодежь (студенты и воспитанники старших классов среднеучебных заведений) : великодушная помощь чехословацкого, югославского и отчасти болгарского правительств и международных организаций как раз была направлена, в первую очередь, на создание возможностей для продолжения образования этих участников белых армий и вообще эмигрантской молодежи. См. С.П.Постников, ред. Русские в Праге, Прага, 1928, П.Е.Ковалевский, Зарубежная Россия, т. I, Париж, 1971, и дополнительный выпуск, Париж, 1973. Также см. прим. 3.

3) Для данных об эмиграции, см. Глеб Струве, Русская литература в изгнании, Нью-Йорк, 1956 (в дальнейшем Струве, ук. соч.); Hans-Erich Volkman, Die Russische Emigration in Deutschland 1919-1929, Wurzburg, 1966; Robert C. Williams, Russian Emigrés in Germany 1881-1941, Ithaca & London, 1972 (N.B. pp.111 et seq.) См. некоторые возражения в отзыве Barry Hollingsworth, Soviet Studies, July 1973, pp. 147-149. Вл.Абданк-Косовский, Русская эмиграция за 35 лет, "Возрождение", тетради 51, 52, 54, Париж, 1956; П.Ковалевский, Наши достижения. Роль русской эмиграции в мировой науке, выпуск 1, Мюнхен, 1960; его-же, вышеук. соч., см. примечание 2; Иван К.Окунцов, Русская эмиграция в Северной и Южной Америке, Буэнос Айрес, 1967; Ю.Иваск, Письмо об эмиграции, "Мосты", сборник статей к 50 летию русской революции, Мюнхен, 1967, с. 169-176.

4) Marc Slonim, Soviet Russian Literature, Writers and Problems, 1917-1977, Second Revised Edition, London, Oxford, New York, 1976, pp. 114-157. Robert Williams, op. cit., pp. 263-275, - много интересных подробностей о сменовеховцах, а специально о Алексее Н.Толстом, pp. 273-275.

5) Поляризация выразилась, в основном, в двух направлениях. Одни, как, например, П.Н.Милюков, бывший лидер конституционно-демократической партии (кадетов) и многие эмигрантские либералы и умеренные социалисты, уверовали в "эволюцию" советской власти. Милюков увлек за собой целую организацию РДО (Республиканско-Демократическое объединение) ; в широком общественном и литературном плане эти взгляды выражались в ежедневной, чрезвычайно влиятельной и распространенной газете "Последние новости" (Париж, главный редактор П.Н.Милюков). Другие считали, что советский режим не может эволюционировать, а потому с ним необходима всяческая борьба. Сюда принадлежало правое крыло эмиграции и "центр". Сюда относились такие организации, как Общевоинский Союз. Рупором этих взглядов, кроме ряда отдельных изданий, была ежедневная газета "Возрождение", сначала редактируемая П.Б.Струве; см. некоторые подробности Струве, ук. соч., с. 20-24. В чисто литературном отношении обе газеты часто перекликались между собой, так же как и с другими органами печати, ибо боролись за те же принципы.

6) Одна из насущных задач — исследование тематики русской *газетной* периодики. Существующие библиографические указания обычно уклоняются от их рассмотрения, хотя статейный материал не только важен, но часто и богат по смыслу. Ряд воспоминаний опубликован в "Архиве русской революции" под ред. И.В.Гессен, т. 1-23, Берлин, 1921-1935.

7) Основную тему, долго звучавшую в зарубежных спорах, отлично выразил в своей, посвященной "жертвам революции", поэме "Костер" Сергей Рафальский : "... В Париже в кафе надрылась публика -/Монархия или республика?..." (Грани, кн. 39, Франкфурт, 1958). Отмечу, как курьезный факт, интервью А.Ф.Керенского по радио в связи с 50 летнем революции: Леонард Шапиро его спросил, насколько председатель Временного Правительства изменил бы свою тактику, если бы ему пришлось вновь быть в ситуации 17-ого года. Керенский ответил: "Я действовал бы так же, как тогда ..." Шапиро изумился, а Керенский стукнул по столу: "Я действовал бы по-прежнему ..."

8) Андреев, Опыт. ..., с. 20-23.

9) Струве, ук. соч., с. 24-29; Williams, ук. соч., с. 125-140.

10) Марина Цветаева, Лебединый Стан. Перекоп, 2-е издание, Париж, 1971, с. 70, 154-157.

11) Там же, с. 73. Тема никогда ею не была покинута, - переписав "Перекоп" в сентябре 1938 г., она объяснила, почему не закончила цикл: "...Так и остался последний Перекоп без меня, а я без последнего Перекопа. -Жаль." Об отношении к Цветаевой см. Simon Karlinsky, Marina Cvetaeva. Her Life and Art. Berkeley & Los Angeles, 1966, pp. 52-78. Лично я впервые в середине 20-х годов услышал стихи из "Лебединого Стана" от участников белой армии, знавших их наизусть, хотя вообще литературно неискушенных. Трагическая ее судьба сжато и удачно охарактеризована Robin Kember, Le dilemme séculaire du poète russe - "Patrie et Liberté", Etudes des Lettres, tome 10, Série III, Lausanne, 1977, pp. 16-21.

12) Цветаева, ук. соч., с. 73-74.

13) По случайности, в 1920 г. первым литературным журналом Зарубежья оказалась "Грядущая Россия" в Париже. Струве, ук. соч., с. 49-50. Не смешивать с ежедневной газетой в 1921-22 годах "Грядущая Россия" в Берлине - органом конституционных монархистов под ред. Е.А.Ефимовского.

14) См. на эту тему много важных замечаний в книге В.С.Варшавского "Незамеченное поколение", Нью-Йорк, 1956. Статьи Г.П.Федотова, "Новый Град" под ред. Ю.П.Иваска, Нью-Йорк, 1952. Некоторые типичные возражения (хотя и не крайние) : Н.Осипов, "Бочка меду ... (О книге Г.П.Федотова...)", Обновленная Россия, 1, Франкфурт / Майн, 1953, с. 241-272. Otto Boss, Die Lehre der Eurasier. Ein Betrag zur russischen Ideengeschichte des 20 Jahrhunderts, Wiesbaden, 1961. N.V.Riasanovsky, The Emergence of Eurasianism, California Slavic Studies, V, 1967, p. 39-72. О Крестьянской России см. их журнал "Знамя России", Прага.

15) Андреев, Опыт. . . , с. 20.

16) Д.А.Горбов, Мертвая красота и живучее безобразие, Красная Новь. Его же, У нас и за рубежом, Москва, 1928. См. о нем: Краткая Литературная Энциклопедия, том 2, с. 272.

17) Антон Крайний, Литературная запись. Полет в Европу. Современные Записки, XVIII, с. 123-138, Париж, 1924; Марк Слоним, Литературные отклики. Живая литература и мертвые критики. Воля России, № 4, с. 53-63, 1924 г. См. перечень его работ в L.A.Foster, Bibliography of Russian Emigré Literature, 1918-1968, vol 2, pp. 997-1002.

18) См. ценный очерк М.Слонима "Воля России" в сборнике Полторацкого, с. 297-300.

19) Обе поэмы опубликованы вместе со статьей "Россия и Европа" М.Л.Сло-нимав "Воле России", 1928, кн. 5.

20) Георгий Адамович, Поэзия в эмиграции, в его книге "Комментарии", Washington, D.C., 1967, с. 167-185. Его же, Одиночество и Свобода, Нью-Йорк, 1955; см. главы "Трое", с. 271-294, и "Сомнения и Надежды", с. 295-314.

21) К несчастью, статьи А.Л.Бема пока что не собраны; а в томе: Владислав Ходасевич, Литературные статьи и воспоминания, Нью-Йорк, 1954, . помещены только 5 статей, - из 30 в книге, - относящихся к зарубежной литературе. Ю.Терапиано в своей книге "Встречи", Нью-Йорк 1953, с. 83-92, дал живой портрет Ходасевича, силуэт которого мелькает и на других страницах.

22) Струве, ук. соч., с. 191 и след. Одним из признаков "столичности" Парижа явился факт наибольшей концентрации русских периодических изданий и появление некоторого количества русских издательств. Во Франции обосновалось довольно много писателей. Там возникло немало различных литературных объединений. Торжество русской литературы в 1933 году, когда Бунин стал первым русским лауреатом Нобелевской премии, как-то особенно подчеркнуло значение Парижа для Зарубежья.

23) Терапиано, ук. соч., о литературной деятельности Мережковского и Гиппиус в Париже: с. 22-82; Адамович, Одиночество. . . , с. 41-62 (Мережковский), с. 151-168 (Зинаида Гиппиус). См. также о Гиппиус: Temira Pachmuss, Zinaida Hippus, An Intellectual Profile, Southern Illinois University Press & Feffer & Simons Inc., London & Amsterdam, 1971. См. "the Parisian Period", pp. 214-286.

24) Струве, ук. соч., с. 206-213.

25) Его же, ук. соч., с. 213-218.

26) О "Кочевье", группе "Перекресток" и других - отрывочные сведения во "Встречах" Терапиано. Интересная характеристика "молодой эмигрантской литературы": Струве, ук. соч., с. 231-237.

27) Поэт о критике, Благонамеренный, № 2, 1926, Брюссель.

28) Струве, ук. соч., с. 202-206. Его же , Об Адамовиче-критике: по поводу книги "Одиночество и Свобода", Грани, № 34-35, 1957, с. 365-369. Андреев, Опыт. . . , с. 33. А.Бем, Письма о литературе, "Меч", 5-IV-1936, Варшава.

29) Различные авторы стремились произвести рассмотрение русской литературной деятельности вне собственной страны (см. Андреев, Опыт. . . , с. 16-18). Наиболее полный и удачный обзор сделан Г.П.Струве, который определил также общий ее характер, как временно ответвленный рукав "единого потока" русской литературы. Некоторые дополнения в отношении отдельных "месторазвитий" (в частности, Прибалтики и Праги) были сделаны мною в статье "Литература в изгнании," Грани, 1957, кн. 33, с.164-176.

Основной задачей, стоящей перед занимающимися историей Зарубежья, является взятие на учет (в виде, м.б. "Каталога") материалов, относящихся к зарубежной ветви русской словесности: где, что именно и в какой форме - журнал, газета, рукопись и т.д. - можно найти в зарубежных хранилищах во всем мире. Если этого не будет осуществлено, история Зарубежья окажется неполной и часто просто случайно описанной. Между тем. Зарубежье отражало всероссийский спектр идей, и, с этой точки зрения, изучение его есть существенная глава в истории русской культуры в период после гражданской войны.

М.Окутюрье (Париж)

«СМЕНА ВЕХ» И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА 20-Х ГОДОВ

Я должен заранее извиниться перед слушателями за некоторую узость моей темы и за сугубо исторический характер моего сообщения.

Сменовеховство, как известно, - это движение, возникшее сразу после окончания Гражданской войны, за признание советской власти, как законного правителя России, за возвращение на родину на почве, прежде всего, национальных соображений. Интересно отметить, что это движение возникло не в среде "левой", социалистической эмиграции, а наоборот, среди "правых", "буржуазных" интеллигентов, связанных с традициями "Вех". Конечно, это — политическое движение, но оно сыграло некоторую роль в русской литературе 20-х годов, главным образом тем, что его деятели создали в начале 1921 года в Берлине газету "Накануне" с литературным приложением. Сперва оно так и называлось — "Литературное приложение к "Накануне", потом стало называться "Литературная неделя"; это еженедельник, который выходил в течение двух лет, с начала 1922 года по середину 1924 года и главной особенностью которого было то, что, будучи эмигрантским изданием, оно, тем не менее, свободно проникало в Россию, продавалось в Москве, где даже существовала московская контора "Накануне". Замечу, кстати, что во главе этой конторы стоял чиновник Наркоминдела; таким образом газета и ее московский отдел находились под контролем советской власти, но, тем не менее, берлинская редакция газеты сохраняла свою независимость.

И вторая особенность: во главе этого литературного еженедельника, выходившего в эмиграции, за рубежом, стоял крупный русский писатель граф Алексей Николаевич Толстой, сначала эмигрант, а затем возвращенец.

Состав сотрудников еженедельника был, можно сказать, двойственный: с одной стороны, регулярные сотрудники из среды берлинской эмиграции (главным образом здесь представлены критики, такие, как Эрих Голлербах, друг Розанова, о котором он впоследствии выпустил первую книгу, и Евгений Лундберг, который в то время руководил берлинским издательством "Скифы"). Были и другие критики, например, уже пожилая и широко известная Зинаида Афанасьевна Венгерова, бывшая сотрудница таких почтенных изданий, как "Северный вестник" или "Вестник Европы"; она писала в "Накануне" статьи, касавшиеся иностранных литератур, главным образом — о новинках немецкой и английской литератур. Лундберг и Голлербах были тонкими критиками, я бы сказал, философского направления; в известном смысле противоположностью им был критик Иван Василевский, писавший под псевдонимом "Не-Буква"; его статьи носят скорее публицистический, чем философский характер.

С другой стороны, в еженедельнике была широко представлена литература метрополии, литература России. Я скажу о них подробнее несколько ниже, но стоит сразу же назвать самого крупного среди них — Михаила Булгакова, литературные дебюты которого связаны с "Накануне". Кроме Булгакова, в литературном приложении к "Накануне" печатались, например, Ахматова, Мандельштам, Всеволод Иванов, Константин Федин.

Итак, в течение двух с лишним лет существовал литературный журнал, для которого, казалось, не имело значения разделение между эмиграцией и литературой в России. Надо, конечно, иметь в виду, что, как уже указала Зинаида Алексеевна Шаховская, речь идет о периоде, когда окончательный разрыв между эмиграцией и метрополией еще не произошел: он наступил позже, в 1925 году. Для редакции "Накануне" еще не было двух литератур — эмигрантской и советской, но была единая русская литература с центром тяжести в России, но Россия и эмиграция еще не мыслились отдельно.

Какую же русскую литературу представляет читателю этот орган сменовеховства, или, иными словами, можно ли говорить о сменовеховстве как о движении не только политическом, но и литературном?

Я думаю, что на этот вопрос (существовало ли литературное сменовеховство?) можно ответить положительно, если слово "сменовеховство" понимать несколько по-иному, чем обычно, т.е. не брать его в узко-политическом смысле. Я надеюсь доказать это, рассматривая, прежде всего, состав участников, авторов приложения и, затем, тематические особенности публиковавшихся материалов. В составе авторов обращают на себя внимание определенные

ограничения. Несмотря на то, что "Накануне" старается дать наиболее широкое представление о русской литературе 20-х годов, бросается в глаза отсутствие двух групп: футуристов и пролетарских поэтов, т.е. отсутствие советской литературы в прямом смысле слова — в том смысле, в каком советскую литературу можно противопоставлять русской литературе вообще. Это как раз те две группы, которые хотели порвать с прошлым и создать совершенно новую литературу. Что касается эмиграции, то не представлены писатели старшего поколения, те, кто наиболее непримирим к советской власти: Бунин, Гиппиус, Мережковский и т.п. Интересно отметить, что к старшему поколению можно, с некоторыми оговорками, присоединить и Горького. Как известно, Горький приехал в Берлин в конце 1921 года, затем вернулся туда в начале 1922, и Алексей Толстой пытался его привлечь, и, в самом деле, первый номер литературного приложения открывался очерком Горького об Иоанне Кронштадтском. Позже, однако, сотрудничество Горького ограничилось передачей Горьким редакции "Накануне" четырех писем Короленко, содержащих очень резкое осуждение Октябрьской революции и советской власти. В первом из этих писем Короленко выдвигает против Октябрьской революции несколько обвинений самого Горького из его "Несвоевременных мыслей", в частности — что Октябрьская революция способна скорее скомпрометировать социалистическую идею, чем ее осуществить, поскольку она произошла в стране отсталой, и т.д. Из всего, что было напечатано в литературном приложении к "Накануне", эти письма Короленко имеют наиболее антисоветский характер. Отсюда следует парадоксальный вывод: сотрудничать с "Накануне" Горькому помешала его враждебность советской власти, в ту пору более резкая, чем у сотрудников редакции.

Если самые крайние позиции как советской литературы, так и литературы эмиграции не представлены вовсе, то из дореволюционных школ широко представлены акмеисты — Ахматова, Мандельштам, Михаил Зенкевич — и поэты, близкие к акмеизму, как, например, Максимилиан Волошин или Михаил Кузмин. Из новых литературных течений представлены имажинисты (три стихотворения Есенина, несколько стихотворений Мариенгофа, Рюрика Ивнева), но это, может быть, случайность, связанная с тем, что одним из постоянных сотрудников "Литературной недели" был поэт-имажинист Александр Кусиков, который тогда жил в Берлине и сам печатался в "Литературной неделе" очень часто. В целом можно сказать, что поэзия представлена поэтами-акмеистами или близкими к акмеизму. Что касается прозы, то мы находим одного из самых известных представителей молодой советской прозы — Бориса Пильняка, некоторых "серапионов" (Всеволод Иванов, Константин Федин, Михаил Слонимский, Николай Никитин), Валентина Катаева, начинающего тогда сатирика, и, конечно, Михаила Булгакова. Булгаков сотрудничал не только с приложением: он посылал и в саму газету свои очерки и фельетоны из московской жизни начала 20-х годов.

Итак, с одной стороны представители одного из основных течений в русской поэзии, с другой — представители наиболее живучего, перспективного течения русской прозы этих лет.

Что касается тематики, содержание литературного приложения очень широко. Еженедельник старался, в первую очередь, дать широкое представление о литературной жизни в России читателям в эмиграции; в то же время, как я уже сказал, статьи Зинаиды Венгеровой знакомили с современной литературной жизнью на Западе. И все же, мне кажется, в публицистических и беллетристических текстах еженедельника можно выделить три главных темы или даже, если угодно, три аспекта одной основной темы, а именно темы приятия революции, опять-таки — в самом широком смысле.

Первый аспект я назвал бы патетическим или патриотическим. Он представлен, например, двумя очерками Бориса Пильняка. Один из них называется "Россия-Родина-Мать". Автор описывает свое возвращение на родину. Он едет в международном вагоне. Он наблюдает презрительное отношение редких тогда иностранцев к "русскому варварству". Но тем же поездом едет группа дореволюционных эмигрантов, которые возвращаются в свою родную деревню и везут с собой трактор, американский трактор. На пограничной станции происходит митинг. Во всем этом Пильняк видит извечные черты России, контраст между "русским варварством" и какими-то непостижимыми для Запада чертами русской душевности. Такой же примерно контраст мы находим в другом очерке Пильняка, "Отрывок без названия", где проведены две параллельные линии. Одна — это дворник, приехавший из голодающей губернии; он сходит с ума и кончает с собой, неспособный вместить и осмыслить все ужасы,

которые он видел, в том числе — каннибализм. Другая — всенародный энтузиазм: повсюду снимают и переплавляют колокола, чтобы спасти страну от голода, и это напоминает Пильняку времена Петра Первого, когда колокола переливали в пушки для борьбы со шведами. Пильняк восклицает: "Новая поэма творится над Россией, новая Россия — вот почему!"

Те же патриотические тона можно найти в стихотворениях Есенина или Мариенгофа.

Второй аспект — сатирический. Мы найдем в еженедельнике очерки складывающегося советского быта, в частности — писательского быта, в известных "Записках на манжетах" Булгакова, но главный предмет сатиры в фельетонах, очерках и даже беллетристических произведениях, печатавшихся в еженедельнике, — это белое движение и белая эмиграция. Такова, например, основная нота в публицистических и критических статьях Ивана Василевского, высмеивающего некоторые эмигрантские публикации. Это черта, которую можно найти в двух беллетристических произведениях, достаточно характерных, хотя и принадлежавших второстепенным авторам, — в романе Юрия Слезкина "Столовая гора" (часть его напечатана в литературном приложении) и в романе Романа Гуля "В рассеянии сущие". Главный герой второго романа — рядовой участник белого движения, который приезжает в Париж и попадает в круг эмигрантской знати. Выходя из салона, он говорит: "Этим господам мы верили, за ними мы шли, мы все трое за них умереть могли, а сколько уж умерло, сколько погибло, отдало лучшего! А они до сих пор, сидя в кресле, воевать хотят!" Это тема, которую мы найдем впоследствии в театре Булгакова, в "Белой гвардии", в "Днях Турбиных" в "Беге", — осуждение главарей белого движения за то, что они вовлекли многих в безнадежное дело, а потом сами нашли в эмиграции теплые местечки, тогда как рядовые эмигранты голодают.

Главным образом, однако, я хотел бы остановиться на третьем аспекте — морально-философском. Я возьму примеры из тех же произведений, т.е. романов Слезкина и Гуля, именно потому, что эти произведения не очень высокого художественного уровня, и тем интереснее найти в них намеки на темы и мотивы, выраженные гораздо интереснее и ярче у крупных писателей. У Романа Гуля один из героев говорит своим товарищам, что хочет порвать со своим классом, с интеллигенцией, и пойти работать на завод. Товарищ ему возражает: "Ты все так просто: всех раздеть, со всех одежонки сорвать, побросать — и в рай голенькими. А если я вот не могу с себя рубашонки — то снять, не могу, если приросла она ко мне, к телу приросла, что же ты, с кровью ее, что ли, рвать будешь?" На это первый, Сергей Шелехов, отвечает: "Раньше не мог, а теперь буду, потому что знаю: если не разденутся, как ты говоришь, голенькими, то всегда будет не жизнь, а вонь и гадость. Лучше убить сто больных, чем сто тысяч больными сделать". Это тема отказа от всего наследства, от всего накопленного прошлым и возвращения к каким-то первоначальным ценностям.

Из романа Слезкина я хотел бы привести один диалог. Действие происходит в самой России, и генеральская дочь Лидочка говорит: "Каждый интеллигентный человек должен участвовать в общей работе, чтобы повести ее по верному пути. Всякая власть требует себе подчинения, это закон". Здесь первый этап признания советской власти как свершившегося факта, как необходимого и законного государства, каким бы оно, это государство, ни было. Но другая собеседница идет дальше. Она говорит: "Конечно, всякая власть требует подчинения, и каждый интеллигент должен участвовать, но тут есть еще что-то, большое, необычайное, такое, чего мы никогда не увидели бы без революции. И это есть потому, что этого не могло не быть. Вот почему стоит работать". Кто-то ее спрашивает: вы коммунистка? И она отвечает: "Какая же я коммунистка? Разве нужно быть коммунисткой, чтобы это чувствовать! Ведь это русское, Россия, все мы!" Здесь смешиваются патриотический и морально-философский аспекты: опрощение и какое-то просветление, наступающее вследствие этого опрощения. Здесь перед нами две темы очень важные для сменовеховства: опрощение, обнажение, освобождение от прежних условностей — и это опрощение как почва и условие для просветления, обретения какой-то новой правды. Обе темы связаны воедино. Тема революции переключается в план личный, морально-религиозный, экзистенциальный. Это революция не как политический факт, но как событие в жизни личности. Главный интерес в том, что отклики этой темы мы находим у очень крупных писателей, участвовавших в "смене вех", хотя бы у Анны Ахматовой (знаменитое стихотворение "Все расхищено, предано, продано..."), у Мандельштама ("Люблю под сводами седая тишина..."). Я процитирую только последнюю строфу из Мандельштама:

"Зане свободен раб, преодолевший страх,

И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой, полной веры".

Вот эта связь "глубокой, полной веры" со свободой "раба, преодолевшего страх", с постижением великой истины на самом дне отчаяния, — мне кажется, это также очень характерный для сменовеховства поворот этой темы.

Второе стихотворение Мандельштама, также напечатанное в еженедельнике и также связанное с этой темой, — "Умывался ночью на дворе..." Я процитирую два двестишя :

"Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа..." ,

"Правда свежего холста" - это тоже возвращение к каким-то первоосновам бытия. И дальше:

"Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее..."

Само сочетание "правдивей и страшнее", по-моему, очень характерно. Я хочу провести еще несколько сравнений, которые, мне кажется, говорят сами за себя.

В литературном приложении к "Накануне" был помещен очень положительный отзыв на известную "Переписку из двух углов" Михаила Гершензона и Вячеслава Иванова. В отзыве перефразируются следующие слова Гершензона:

"В последнее время мне тягостны как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда все умственное достояние человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей. Это чувство давно мучило мне душу подчас, но ненадолго, а теперь оно стало во мне постоянным. Мне кажется, какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно — как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них. Почему это чувство окрепло во мне, я не знаю, может быть, мы не тяготились пышными ризами до тех пор, пока они были целы и красивы на нас и удобно облегали тело. Когда же в эти годы они изорвались и повисли клочьями, хочется вовсе сорвать их и отбросить прочь".

Тут, я думаю, также ясна связь очень широкой и, я бы сказал, неисторичной темы освобождения даже от всего бремени культуры — и самого факта революции, понимаемой как исторический переворот, который должен обусловить переворот личный и религиозный.

Можно напомнить о Булгакове, о "Белой гвардии". Я думаю, что вообще эта тема — основная для "Белой гвардии". Недаром роман открывается и завершается апокалипсисом в смысле преодоления истории: революция как преодоление истории и как возвращение к каким-то вечным ценностям. Отзвуки этой темы мы найдем у Пастернака в "Докторе Живаго": размышления Юрия Живаго о его любви к Ларе, любви, которая приобрела всю свою глубину именно вследствие этого обнажения (мне кажется, что термин "обнажение" очень точен и характерен). Тут, кстати, я хотел бы процитировать двестишье Пастернака, кажется, из "Спекторского":

"История не в том, в чем мы ходили,
А в том, как нас пускали нагишом".

Я имею в виду явственное в "Докторе Живаго" ощущение, что именно революция, как разрушение всех исторических ценностей, и дает любви Живаго и Лары ее бытийную глубину.

Те имена, которые я привел: Ахматова, Пастернак, Булгаков, Мандельштам, — они сами по себе указывают на значение сменовеховства в истории русской литературы, не только по качеству внешнего явления литературной жизни, но и как глубинного течения, которое можно определить как преодоление революции путем ее религиозного или философски-морального восприятия, как опыта внутреннего перерождения и переключения истории в план вечности. Но те же имена указывают на то, что можно назвать трагедией сменовеховства. В самом деле, движение возникло из стремления преодолеть эмиграцию, сохранить единство русской литературы — и оно скоро оказалось тем, что советская критика назвала "внутренней эмиграцией". Я хотел бы реабилитировать этот термин, который был использован как позорное клеймо против некоторых писателей. Этот позорящий оттенок с клейма надо снять. Внутренняя эмиграция — это ведь не изоляция от народа, от России; это изоляция от официальной России,

от официальной литературы, — изоляция, которой мы, в конце концов, обязаны и "Воронежскими тетрадами", и "Реквиемом", и "Мастером и Маргаритой", и "Доктором Живаго", то есть самым ценным из того, что было создано русской литературой тридцатых и сороковых годов.

А.Дравич (Варшава)

"МАСТЕР И МАРГАРИТА" КАК ОРУЖИЕ САМОЗАЩИТЫ

Уважаемые дамы и господа! Раз уж в названии нашего коллоквиума заключен вопрос, разрешите мне тоже начать с вопроса: что может и что должен сделать человек, которому — по его натуре, по его существу — жизнь в данной государственной системе совершенно противопоказана?

Михаил Афанасьевич Булгаков долго искал ответа на этот вопрос. Можно предположить, что в какое-то время он видел выход в эмиграции, но когда, судя по всему, решился уехать, ему помешала болезнь. Это было в начале двадцатых годов.

В конце 20-х годов он попросил разрешения на эмиграцию, но одновременно искал возможность отодвинуть от себя эту горькую чашу, и когда такая возможность появилась, он принял ее с облегчением. Таков был смысл и практическое значение известного разговора со Сталиным в апреле 1930 года.

Несколько раз в тридцатые годы Булгаков просил позволения поехать за границу на какое-то время, и постоянно получал отказ. Вероятно, это желание было каким-то наваждением, его *idée fixe*. Как все самое тяжелое в своей жизни, он сумел преодолеть и это — мужественной шуткой. После одной из таких неудачных попыток он писал Вересаеву: "...и я очутился вместо Сены на Клязьме. Ну что же, это тоже река." В этом — весь Булгаков. А если бы получил разрешение на выезд, отказался бы он вернуться? Сомневаюсь. Его рыцарской натуре был противен обман даже тогда, когда нерыцарский противник не признавал никаких принципов.

В кругу, близком к семье Булгакова, ходили слухи, что в декабре 1939 года, после начала войны с Финляндией, Булгаков, якобы, хотел идти на фронт, чтобы там перейти к финнам. Это, однако, звучит слишком неправдоподобно, да и в то время он был уже тяжело болен.

Сначала не сумев, а позже не желая оставить навсегда свою страну, Булгаков попытался как бы оставить самого себя: сменить профессию. От своей профессии врача, которой превосходно овладел, он бежал в неизвестное — в литературу. Он был хорошим врачом — теперь для него было делом чести стать хорошим писателем. Конечно, такой выбор связан с чем-то иррациональным, называемым "призванием". Но в этом выборе должна была также скрываться надежда на независимость и свободу действий. В родном городе Булгакова, Киеве, без конца сменяющиеся власти мобилизовали его в различные армии. Вероятно, литература ассоциировалась у него со свободой. Он не знал, что вскоре придет время мобилизации писателей и что уклониться от литературной службы будет значительно труднее, чем от военной.

В литературе он стал мастером, но это его ни от чего не спасло. Наоборот. И несмотря на то, что он хотел — только — дать честное свидетельство. Когда он был фельетонистом и репортером, то внимательно всматривался в новую послереволюционную жизнь в надежде, что она предвещает новый *порядок*. С убеждением хвалил этот порядок, напуганный недавней анархией. Но, будучи от природы и по своему темпераменту сатириком, он одновременно не мог не замечать в том, что возникало, элементов гротеска и кошмара, предвещающих новую опасность. За это он был сурово осужден. Сатира как таковая тогда казалась подозрительной; наиболее верноподданные вообще отказывали ей в праве на существование.

Тогда Булгаков попытался честно рассказывать о поражении, которое потерпели он и ему подобные, о конце старого мира и неизбежности такого конца. Он мужественно рассчитался с ним и сделал жестокий для себя вывод: то, что произошло, было неизбежно. Он отдал должное победителям, требуя для побежденных только права на собственное достоинство и субъективную честность. Но и этого было слишком много. Драматическая история замечательного романа "Белая гвардия" и еще более драматическая борьба за постановку пьес "Дни Турбиных" и "Бег" окончились тогда, в 20-х годах, полным поражением. Преследуемый как враг и идеологический диверсант, от фамилии которого создали оскорбительное и однозначное понятие "булгаковщина", писатель был выброшен из тогдашней литературы.

И тогда он сделал то, что мог сделать. Пошел к черту.

Согласимся, что это не самый плохой выход, особенно для русского писателя. Русская литература обращалась к дьяволу неоднократно. Это великолепно делал Гоголь, для которого все творчество поначалу было игрой с чертом, а потом — ужасом перед ним и безысходной с

ним борьбой. Последняя неоконченная поэма Пушкина, фрагменты которой сохранились, должна была быть о дьяволе. Некоторые из этих фрагментов звучат почти как поэтическая версия "Мастера и Маргариты". По-своему трактовали черта русские гофманисты: Вельтман, Сенковский, Бестужев-Марлинский, Загоскин. Дьявольский дух присутствовал в саркастических видениях Салтыкова-Щедрина и кошмарах Сухово-Кобылина. Черт являлся к Ивану Карамазову; в иных ипостасях он постоянно возвращался к Ремизову и становился коварной мразью у Сологуба.

Революция ничуть ему не повредила, наоборот — время было такое страшное, что дьявол как нельзя более подходил к нему. Вот он и хохочет у Зошенко, выглядывает у Всеволода Иванова. Ба! Кто бы мог предполагать — даже Горький говорит несколько раз о своем намерении написать пьесу о черте, желая уловить то, как он пишет, "нереальное, полуфантастическое, чертовски русское".

Булгаков отправился к черту, прежде всего, по следам Гоголя — своего любимого мастера и патрона.

Здесь необходима оговорка. Я не ставлю своей задачей углубление в подробности дьявольской кондиции, а следовательно и в семантический анализ разницы между "дьяволом" и "сатаной", "сатаной" и "чертом"; в то, является ли дьявол выражением манихейского убеждения о дуализме мира или же орудием репрессий Создателя за грехи человеческие; падшим ангелом, который несет наказание за бунт, или специальным тайным посланником небес для искушения людских добродетелей, а следовательно, "agent provocateur" высшего разряда. Я оставляю в стороне всевозможные сомнения насчет того, возможен ли традиционный дьявол в наше столетие и что мы действительно имеем в виду, произнося это слово. Ниже я вернусь к этому, а пока в качестве прикрытия приведу цитату из "Доктора Фаустуса" Томаса Манна. Дьявол говорит Леверкюну: "Стоит ли задавать вопрос, действительно ли я существую? Разве не является настоящим то, что влияет, а правдой то, что пережито и прочувствовано?"

Пока же отнесемся к дьяволу, как к козлу отпущения, как к предлогу, чтобы все неясное, все, что нам не удастся, во что не хочется вникать, заключить в слова: "к черту", "черт знает", "черт бы их всех побрал". Это будет *diabolus ex machina*, призываемый на помощь, когда все иное подводит; универсальный ключ к дверям, которые лучше не открывать, а только приоткрыть. Так, состарившийся Дантес, убийца Пушкина, когда его припирали к стене вопросами: как он мог такое сделать? — долго уклонялся от ответа и, наконец, со злостью пробормотал: "Черт попутал".

Этот дьявол пригодится нам и как носитель таинственных, еще не исследованных сил, родственной магам и чародеям. Он может остановить время и расширить пространство, наказать негодяев и вознаградить справедливых (или наоборот) ; обвести вокруг пальца мудрецов, довести до абсурда рационалистов - и исчезнуть, пока никто не успеет придти в себя.

Именно к такому дьяволу обратился за помощью Булгаков. Это — меньший дьявол, назовем его "*diabolus minor*". Этот дьявол подходит к характеру и складу ума писателя. Уже в детстве Булгаков любил фантазировать и придумывать небылицы. Как писал один из его приятелей, "бесом вилась его фантазия вокруг живой натуры". Итак, когда он стал писать, то начал время от времени вызывать дьявола. Иногда полушутя, как, например, в "Жизни господина де Мольера" или "Театральном романе", когда незванный гость кажется герою похожим на Мефистофеля. А иногда — серьезно, с гримасой боли: так в кошмарном сне дьявол, как бы вышедший из Достоевского, мучит героя "Белой гвардии" Алексея Турбина; доводит до сумасшествия скромного секретаря Короткова в "Дьяволиаде", и, несомненно, это он просовывает свою косматую ногу с копытом в повесть "Роковые яйца", когда открытые ученым-биологом полезные лучи вызывают к жизни огромную фалангу "мерзких пресмыкающихся", которые едва не съедают весь Советский Союз.

Так под пером Булгакова становилась конкретной русская поговорка "черт попутал", и так *diabolus minor* верно служил своему хозяину, помогая ему сохранить равновесие в странном, непонятном и, следовательно, в дьявольском мире. Ба, он был и расторопным мальчиком на побегушках. В булгаковском архиве я видел такой рисунок: маленький чертенок по имени Рогаш преподносил жене писателя кольцо с бриллиантом. Денег на такой подарок, конечно, не было, вот и пригодился прирученный слуга из ада. Миланский врач Фаций Карданус, живший в XVI веке, утверждал, что у него служит маленький прирученный чертенок, которого он назвал

spiritus familiaris; так почему же не могло быть такого чертенка в XX веке у бывшего врача, ставшего московским писателем?

Но через какое-то время Булгаков, вероятно, почувствовал, что силы его дьявола — также и его, даже его, — ограничены. Действительность им не поддавалась. Она как будто была нормальной. Но в этой так называемой нормальности она была более коварной, таинственной и страшной, чем могли себе представить традиционные черти. Писатель полностью ощутил это на себе. Именно потому, что он был писателем и, одновременно, как бы им не был. После телефонного разговора со Сталиным ему разрешили работать в театре, но ставить его пьесы в этом же театре было запрещено. Единственная пьеса, которая, наконец-то, дождалась премьеры — "Кабала святош" — была раскритикована в "Правде" и снята после нескольких представлений. По принципу цепной реакции ее провал потянул за собой другие: напуганные театры расторгали договоры и отказывались от репетиций других пьес Булгакова. Правда, в начале 30-х годов МХАТ получил разрешение на возобновление постановки "Дней Турбиных". И это было все, что свидетельствовало о творческой жизни замечательного писателя, находящегося в расцвете сил, — единственная пьеса в единственном театре до конца его жизни. Это было как бы полусуществование: в пустоте, по капризу диктатора, т.к. именно эта пьеса понравилась Сталину — ее благородные герои, по-видимому, ему импонировали. Существование очень странное, и трудно себе представить, чтобы писатель, чуткий ко всему гротескному, не ощущал полуреальности своего бытия. Может, оно не было самым плохим, поскольку непокорный писатель остался в живых, тогда как машина сталинского террора уничтожала всех, в том числе и покорных, и послушных. Но для человека творческого, пожалуй, трудно придумать более рафинированную пытку, чем ряд без конца повторяющихся попыток, надежд, сомнений, разочарований, которыми были заполнены последние десять лет жизни Булгакова.

Ему разрешалось только инсценировать чужие произведения. Измученный морально такой ситуацией, он писал в письме своему другу: "Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза-Эфрона? Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно предвидя то, что случится со мною..." И дальше в том же письме: "Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а судьба берет меня за горло".

Этой хватки не могла ослабить даже рука дьявола; никакой *diabolus minor*, *spiritus familiaris* или Рогаш не могли прийти на помощь писателю. Тот, кто раньше с успехом обращался к черту, сам почувствовал себя во власти темных сил высшего разряда. Когда-то Маяковский в "Мистерии-Буфф" высмеял обыкновенный ад, казавшийся после опыта гражданской войны детской игрушкой. Послевоенный опыт оказался еще более страшным, только не все и не сразу это поняли. Но Булгаков это почувствовал.

Он пытался вырваться. Ослабить мертвую хватку. Пойти на определенные уступки. Другим этого хватало — отказывались от части себя, чтобы сохранить другую часть (не будем спрашивать, что из этого получалось). Ему и это не удалось. Под конец жизни он поддался на уговоры и написал пьесу о молодом Сталине — "Батум". Читая сегодня ее текст, мы чувствуем муки автора, который старается — хотя бы немного — стать приспособленцем. Он понимает, что не сможет этого сделать, но знает, что должен, и пытается перешагнуть через невозможное. Пьеса получилась искусственной, не булгаковской, но сравнительно честной: без подлизывания и панегириков. Вероятно, это и решило ее судьбу, т.к. сначала было разрешено ее ставить, а потом — перед самым началом репетиций — пришел запрет. Причем инсценировка запрета была эффектной, судьба оказалась по-дьявольски превратной и на этот раз.

Все это, вместе взятое, оказалось чертовщиной как бы другого, высшего порядка. Уже не писатель шел к черту, а черт приходил по его душу. И это и был дьявол нашего времени, *diabolus major*, известный всем нам.

Известный польский писатель Мечислав Яструн, как бы отвечая на вопрос Анны Зегерс, можно ли после Достоевского и Томаса Манна правдиво изобразить дьявола как отражение преследующих человечество сомнений, писал следующее "Дьявол XX-го века должен бы быть персонификацией ада концентрационных лагерей, нивелировкой всех понятий о мире и смысле существования; он должен был воплотить не только отрицание всех ценностей, но и еще что-то гораздо худшее и превратное: превращение значений в обратные, соединенное с принуждением признания их первоначального смысла. Следовательно, дьявол апокалипсиса и дьявол

совершенного, граничащего с абсурдом лицемерия. Это дьявол не только обратных понятий и стерилизованной истины, но властелин пустыни мыслей и чувств, абсолютный хозяин небытия, могучий союзник смерти".

Дьявол обратных понятий — имперсональное стремление отрицать смысл прежнего опыта человечества; внедрение антисознания, а следовательно — попытка довести нас до добровольного самоуничтожения. Действительность со знаком "минус", но "соединенная с принуждением признания ее первоначального смысла". Значит, вместо правды — ложь, но названная "нашей правдой". Вместо гуманизма — антигуманизм, однако названный "социалистическим". Вместо свободы — рабство, но названное "настоящей свободой". Нажим дает результаты; огромная масса людей в стране Булгакова и за ее пределами начинает верить современному дьяволу. Как дошло до этого в России, прекрасно показала в своих воспоминаниях Надежда Яковлевна Мандельштам. Конечный результат — теперешнее положение, когда советская система по своему существу стала нелогично-противоречащей всему нормальному, — демонстрирует замечательная книга Александра Зиновьева "Зияющие высоты". Есть и другие свидетельства. Но я возвращаюсь к своей теме.

Понимал ли все это Булгаков? Во всяком случае, наверняка чувствовал. Достаточно убедительно свидетельствует об этом его главное произведение — "Мастер и Маргарита".

Вот однажды в Москве появляется вместе со своей свитой дьявол-маг, дьявол-чародей, чтобы походя исправить — нарушив их — странные порядки в мире, где квартира — это не квартира, магазин — не магазин, где союз писателей не занимается литературой, где бесследно исчезают люди, а соседки на кухне почти добродушно говорят: "Свет надо тушить за собой в уборной, вот что я вам скажу, Пелагея Петровна, а то мы на выселение на вас подадим..." Как нам известно, доктор Воланд вершит суд быстро и эффектно: аферисты, негодяи, крикуны, мошенники, доносчики, бюрократы наказаны по заслугам. Вспыхивают четыре пожара; для Булгакова это очень важная форма мести и, вместе с тем, традиционного очищения: сгорят обиды и унижения Мастера, сгорят домашнее стукачество и шпиономания, сгорит общественное неравенство, и, наконец, сгорит лживая оппортунистическая псевдолитература.

А что же дальше? В том-то и дело, что ничего; все снова встанет на свои места: дома будут восстановлены, люди остынут, вмешательство дьявола будет ex post объяснено "рационально". Классический дьявол, по сути, немного может сделать в мире обратных ценностей, где важна бумажка-удостоверение даже в том случае, если на ней написано: "Сим удостоверяю, что предъявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечен туда в качестве перевозочного средства... ("боров"). Подпись — Бегемот".

Конечно, уже только в том, что традиционный злой дух оказывается как раз рыцарем добра, заключается горький и превратный смысл. Двусмысленной также является и другая функция дьявола: Воланд подтверждает правдивость библейской линии романа Мастера. Фантазия писателя получает самую высокую санкцию — дьявола. Настоящая литература знает о мире все, — как бы говорит писатель. И еще одно: дьявол опрокидывает тривиальный рационализм опытных, якобы все постигших людей. Следовательно, он вносит фермент избавления. Он хотя бы немного нарушает удушающий и оглушающий уклад человеческих отношений.

Но только — немного. Дело в том, что фокусник и гроссмейстер черной магии, свободно жонглирующий временем и пространством, являющийся воплощением волюнтаризма и самой свободой — сам не свободен. На какое-то время он меняет судьбы людей, но своей судьбы не решает. Характерно и забавно: великий Воланд страдает от ревматизма; и он, который может почти все, не в состоянии вылечить самого себя. Но еще большее значение заключено в одной фразе, вычеркнутой из сокращенного варианта анонимным цензором, в конце романа: оказывается, ассистент Воланда Коровьев — это рыцарь, который "когда-то неудачно пошутил... и рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал".

Значит, московская миссия всего дьявольского ансамбля — устройство бала у сатаны — это форма наказания или раскаяния за грехи, или повинности, а козни людям являются только минутным отдыхом, перерывом, паузой. В чем тут дело — Булгаков не объясняет, видимо, не находит это нужным. Зато он считает необходимым подчеркнуть, что и дьявол, к которому он так часто обращался, что этот *diabolus minor* не является хозяином положения, т.к. не является хозяином самого себя.

Если, однако, и дьявол несвободен, то кто же тогда свободен? Так вот, мне кажется, что Булгаков находит возможность настоящей свободы. Свободен человек, когда он совершает акт милосердия и освобождает других. Как Маргарита — детоубийцу Фриду, как Мастер — Пилата. Здесь наш писатель ближе всего подходит к христианской этике. Кстати, я думаю, что Булгаков был *anima naturaliter Christiana*, как и многие наши современники, которые неизбежно приходят к выводу, что кодекс христианских принципов — это единственная аутентичная сила и орудие в борьбе с современным дьяволом, с *diabolus major*. Следовательно, мы можем быть свободными не по отношению к себе, а для других — через совесть, милосердие и память. Свободен создатель поработанного дьявола — писатель: не в жизни, которая имеет над ним власть (она может довести его до отчаяния и отказа от самого себя; так Мастер, повторяя жест Пилата, сжигает собственную рукопись), а в творческом акте. И свободным оказывается его произведение, потому что, как говорит Воланд, "рукописи не горят". Так история "Мастера и Маргариты" — опубликование книги спустя четверть века после ее написания — прекрасно подтвердила эту мысль Булгакова. Судьба романа стала его продолжением, а одним из главных героев — само произведение.

Когда в 1940 году Булгаков умирал, господство современного дьявола достигло, пожалуй, кульминационного пункта. Следующий факт является свидетельством состояния умов того времени. Трое друзей Булгакова, артистов МХАТа, написали письмо личному секретарю Сталина Поскребышеву, в котором информировали его о том, что писатель тяжело болен и что "только сильное радостное потрясение . . . может дать надежду на спасение. И дальше читаем: "Булгаков часто говорил, как бесконечно он обязан Иосифу Виссарионовичу, его необычайной чуткости к нему, его поддержке, часто с сердечной благодарностью вспоминая о разговоре с ним Иосифа Виссарионовича по телефону 10 лет тому назад, о разговоре, вдохнувшем тогда в него новые силы. Видя его умирающим, мы — друзья Булгакова — не можем не рассказать Вам, Александр Николаевич, о положении его, в надежде, что Вы найдете возможным сообщить об этом Иосифу Виссарионовичу".

Так вот, в безнадежной ситуации, за месяц до смерти писателя, три человека (и как меня уверяли) совершенно искренне верили, что голос того, которого наделяли в то время сверхчеловеческими качествами, возможно, мог бы совершить невозможное. Такие случаи как будто бывали.

Крупнейшего или одного из двух крупнейших массовых убийц и преступников против человечества подбострастно уговаривали, чтобы он попробовал спасти смертельно больного и свершил чудо... В этом кощунстве, продиктованном сочувствием, в этом сумасшествии, которые отражали состояние общественного сознания, мы сегодня с изумлением видим достоверное свидетельство того, до каких границ может дойти власть сегодняшнего царя тьмы, властелина обратных понятий.

Этот дьявол молчит, т.к. он — пустота, знак "минус", слово "nihil". И мы знаем, что было так, как должно было быть: Сталин не позвонил. Он ведь не мог стать булгаковским героем — быть свободным по отношению к другим, совершая акт милосердия. Он не мог пойти против своей сущности, наперекор ей, как это делали герои Булгакова. Мы ведь знаем, что и самое могущественное зло является своим собственным пленником.

Зато покоренный внешними обстоятельствами писатель стал свободным в своем произведении. Умирал, но оно было его жизнью. Именно поэтому мы так явственно чувствуем в романе присутствие автора, прикосновение его руки, его ускоренное дыхание; ему очень не хочется расставаться со своим последним произведением, поэтому он растягивает и повторяет несколько раз в болезненной напряженности обостренных чувств сцену прощания с Москвой. Он жил, пока писал, и жил потому, что писал.

Таким является ответ на поставленный в начале доклада вопрос: не имея возможности жить в полную духовную силу в той действительности, которая его осаждала, Булгаков ушел в свое произведение, спасшее его.

Он распрощался со своими дьяволами, выпустил их на свободу, вернув им их прежний вид. Они улетели от того, кто так часто обращался к ним, любил пользоваться их услугами, — но и углубил смысл русской поговорки — бывают такие ситуации, в которых сам черт ногу сломит.

Этот писатель, оказавшийся очень нужным нам спустя двадцать, тридцать и больше лет после смерти, продемонстрировал, как литература может освобождать поработанный мир. В

этом есть надежда и для нас; в наше время, когда, быть может, удастся избежать вооруженного столкновения, я уверен, что мы будем долго и яростно бороться за возвращение равновесия в нарушенном сознании человечества.

Мне кажется, что как наказ и завешание нас будет сопровождать в этом одна из последних фраз "Мастера и Маргариты". Если в нее вдуматься, в ее прозрачности скрывается глубокий и фундаментальный смысл, который, вероятно, был дорог Булгакову. Думаю, что он пригодится и нам.

Звучит эта фраза так: "Все будет правильно; на этом построен мир".

В.Казак (Кельн)

ФОРМЫ ИНОСКАЗАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Нередко в статьях, посвященных советской литературе, мы встречаем понятие "иносказание". Писатель, старающийся высказать свое внутреннее убеждение, изобразить свой собственный опыт, волей-неволей обращается к "иносказанию", иными словами, он говорит одно, но имеет в виду совсем иное, в расчете, что и читатель правильно воспримет это "иное". И подается это "иносказание" так, что редактор или цензор никаких возражений против очевидного смысла написанного предъявить не могут.

С другой стороны, редактора-цензоры, конечно, опытные люди. Они восприимчивы к формам иносказания и подозревают их даже там, где никакого иносказательного подтекста не имеется.

Цель этого доклада — показать некоторые виды иносказания, понимая этот термин в самом широком смысле слова, и сопоставить иносказание с основным вопросом нашего симпозиума — существуют ли одна или две русские литературы сегодня?

Иногда понятие "иносказание" просто заменяет понятия "эзоповский язык" или "косвенная сатира". Но в нашей сегодняшней дискуссии я попытаюсь использовать это понятие немного шире.

Начнем с примеров "косвенной сатиры". Сатира всегда направлена против недостатков своего времени, но она может скрывать свой обличительный и злободневный характер под маской территориального или временного перенесения действия, может лишь "косвенно" нападать на эти недостатки.

Фазиль Искандер в 1965 году опубликовал в "Новом мире" повесть "Летним днем". В ней изображен немец, которого гестапо хочет заставить — против его воли — стать сексотом. Читатель переживает весь его внутренний конфликт. Внешне ситуация повести направлена против гестапо, но вряд ли кто-нибудь в Советском Союзе не воспринимает эту вещь как изображение деятельности КГБ.

Другой пример. В конце шестидесятых годов Булат Окуджава обращается к жанру исторического романа. Когда он в "Бедном Авросимове" повествует, как простой русский чиновник в революционере Пестеле, преследуемом царской властью, постепенно, шаг за шагом, начинает видеть не злодея, а борца за свободу, или в романе "Мерси, или похождение Шилова" описывает усиленную деятельность царской тайной полиции, направленную против писателя Толстого, то читатель не может не думать о России времен Сталина, Хрущева, Брежнева, о диссидентах и НКВД-КГБ.

Еще один пример, на котором я хочу продемонстрировать термин "иносказание" в узком смысле этого слова. Александр Зиновьев не имел в виду ничего другого, как Советский Союз, описывая свой "Ибанск", и ничто иное как социализм, обличая в своих "Зияющих высотах" "социзм". Само заглавие — уже явное иносказание: это сатирическая игра штампом "сияющие высоты коммунизма".

В этих трех примерах иносказание носит политический характер. У Окуджавы и Искандера первый слой, с точки зрения советского бюстителя коммунистической направленности литературы, безобиден: им являются теневые стороны Третьего Рейха или Россия при царе. Но второй слой сатирически обнаруживает отрицательные явления самого советского строя. В третьем примере почти нельзя говорить о двуплановости: в нем каждое сатирическое сопоставление с советской действительностью слишком очевидно бросается в глаза. Сила художественных произведений состоит в символической многоплановости, в ее способности к обобщению. Благодаря этому литература перешагивает границы, разделяющие страны и столетия. В этой связи иносказание обозначает присущее каждому литературному произведению эстетически высокого уровня свойство образности и многоплановости. Чем меньше степень духовного насыщения литературного произведения — например в очерке — тем меньше и его иносказательный характер. Соответственно, отход от натуралистической фактографии обозначает повышение степени иносказания. Наиболее высок иносказательный характер нереалистического искусства, причем он не обязательно должен быть сатирическим или вообще политическим.

Однако образность, многоплановость и символичность как характерные признаки литературного произведения имеют в советской литературе не только художественное значение. Они предоставляют возможность преодолевать барьеры партийного ограничения. Партийные стражи, подчиняющие литературу политике, стремятся к одноплановости. Чем уже были границы социалистического реализма, тем чаще встречались в советской литературе одноплановые произведения. Вот почему с 1941-го по 1956-ый год не печатался Александр Беляев, один из первых значительных авторов научной фантастики в СССР. По этой же причине ортодоксальной советской критикой преследуются и другие нереалистические и экспериментальные литературные течения, от футуристов и обэриутов до литературы абсурда и конкретной поэзии. С долей обоснованности или голословно в этих течениях подозревается "иносказание".

Наш симпозиум обращен к сегодняшней литературе. Поэтому возьмем для анализа иносказания в нереалистическом искусстве роман "Школа для дураков" писателя Саши Соколова, проживающего ныне в США. Его первый роман явно сюрреалистичен. Главная особенность заключается в том, что в этом произведении совпадают временные планы: прошлое, настоящее и будущее, сливающиеся воедино. Более того, в романе нет никакой границы между жизнью и смертью. Норвегов, учитель географии, участвует в действии романа и живым, и мертвым; мертвый, он беседует со своими учениками, не понимая, что он умер, — и может быть, только один ученик улавливает его мысли, хотя преподавателя уже нет в живых. Особенность романа Соколова не в том, что упразднена хронологическая последовательность (это старый прием) : все периоды человеческого бытия существуют одновременно, причем в это бытие включается и земное, и духовное, и посмертное. Таким образом, человек воспринимается Соколовым, как целостность, как совокупность, созданная различными жизненными периодами. Слабоумный мальчик выступает не только в роли рассказчика и своего двойника, но и одновременно в ролях инженера, дворника Министерства тревог. В этом романе каждая фраза имеет иносказательный подтекст. Повествование теряет логическую упорядоченность, в нем переплетаются различные ассоциативные переживания, упраздняется тождество отдельных лиц с самими собою. Это новое явление в русской литературе. В официальной советской литературе произведений с подобной структурой мы не знаем. В этом направлении — слияние настоящего и вымышленного миров — имелись попытки. Я имею в виду Валентина Катаева. В "Святом колодце" он утверждает, что человек может жить одновременно и в том, и в другом мире, но художественное воплощение этого положения в романе не удалось. Два мира существуют у Катаева самостоятельно, в то время как у Саши Соколова они полностью слиты. Недопустимость такой прозы в стране социализма объясняется не тем, что в ней скрываются намеки на существующий несвободный строй (хотя они и есть), а ее нереалистичной формой, невозможностью однопланового толкования для редакторов и цензоров.

Другим писателем, который также полностью отказался от реализма, является Владимир Казаков. Он проживает в Москве, но в СССР он до сих пор не опубликовал ни одной строчки. Его произведения — проза, сценические отрывки, лирика — написаны под влиянием футуристов - Хлебникова и, прежде всего, Крученых. Казаков — представитель литературы абсурда. Он развивает художественные принципы, выдвинутые в конце двадцатых годов ленинградскими писателями-обэриутами, такими, как Хармс, Введенский и др., чьи произведения с 1974 г. начинают публиковаться на Западе.

Произведения Казакова лишены целостности. В них не соблюдается принцип причинной связи в ходе действия и идентичности действующих лиц. Однако Казаков пошел по пути литературы абсурда дальше, чем обэриуты. В их творчестве зачастую еще можно установить кое-какую связь с действительностью. У Казакова это гораздо труднее. Скорее у него можно найти связь с литературными произведениями — в качестве примера могу привести связь романа Казакова "Ошибка живых" с "Идиотом" Достоевского. Но такая связь ограничивается лишь отдельными мотивами. Кроме того, напрашивается связь заглавия "Ошибка живых" с заглавием пьесы Хлебникова "Ошибка смерти", но сам Казаков такую связь отрицает, что однако не исключает, что она есть. Абсурдное в его произведениях часто является результатом упразднения или замены грамматической функции слов. Вот один пример: "Здравствуйте, это вы?" Ответ: "Я это здравствуйте". В более глубокой форме освобождение автора от обычного

мышления представлено в следующей цитате: "1 -и голос: Странно, зеркало, отражая лицо слепого, само остается зрячим.

2-й голос: Так же и часы: спокойно тикают, отражая безумие.

3-й голос: Так же и окна: почернели от ливня."

Единство его произведений вызывается повторами некоторых слов-образов, как, например, "зеркало", "чай", "часы". Однако смысл этих слов-образов меняется. Неидентичности лиц и времени соответствует неидентичность значения образов. Остаются лишённые смысла слова, звуковые повторы, языковое отражение бессмысленности жизни.

Творчество Владимира Казакова полностью противоречит принципам искусства в СССР. Оно не только содержанием или отдельными высказываниями, но всей своей сущностью восстает против логичного, рационального миропонимания, проповедуемого марксизмом. Может быть, оно уже перешагнуло границу области искусства слова, но при этом оно является органическим результатом реалистического или псевдореалистического искусства, результатом, оформившимся как протест, бунт.

Другой современный преемник обэриутов - Андрей Амальрик. В течение 1963 -65 годов он написал пять драм, в которых он — хотя и в меньшей степени, чем Соколов и Казаков, — покидает границы реализма. В пьесах Амальрика мы всегда ощущаем иносказательную связь с советской действительностью. Они представляют собой типичное иносказание в узком смысле слова. В его пьесе "Конформист ли дядя Джек" участвует писатель, которого, в конце концов, по указанию полковника связывают веревкой. Пьеса, однако, кончается тем, что те, которые его связали (активистки и критик), сами запутываются в той же веревке. Здесь напрашивается прямое аллегорическое толкование: те, кто сегодня преследуют писателей и лишают их свободы, могут завтра сами оказаться жертвами своего мировоззрения. Во многих репликах пьесы пародируются приказы, стандартные призывы, казенные лозунги. Пользуясь официозными советскими штампами, автор создает такой бессмысленный разговор:

"Активистка: Боритесь за высокую культуру быта!

Журналист: Собирайте лом цветных металлов !

Хозяйка: Приобретайте лотерейные билеты!

Сын: Читайте журналы, газеты, книги!

Дочь: Пейте томатный сок!

Критик: Летайте самолетами!

Дама: Уничтожайте мух!"

Таким образом, автор постоянно демонстрирует духовную пустоту общественной жизни и — одновременно — праздность обыкновенного разговора. Амальрик употребляет множество приемов, типичных для театра абсурда — известных из драм Беккета и других, как то : повторение, беседа глухих, отказ от логики и семантической связанности и механическое общение; при постоянном общении персонажи ничего существенного друг другу не сообщают. Для Амальрика жизнь в Советском Союзе была абсурдной, следовательно, иначе, как в форме драматического абсурда, он не мог ее изобразить. Эта нереалистическая форма отражает бессмысленность и пустоту окружающей действительности.

Серьезными поисками новых языковых форм в области лирики занят поэт Геннадий Айги, чуваш, пишущий по-русски. В отличие от Казакова он пишет мало и часто перерабатывает свои произведения. По словам Айги, поэзия ему представляется видом "действия" и "связи", которую точнее всего можно выразить словом "священнодействие". В основе его стихотворений лежит глубокая религиозность. В них отражаются видимый мир и невидимый мир, слитые в одно мироздание, скрытые одинаковыми синтаксическими и семантическими шифрами. Стираются границы между духовным миром и земным миром, они становятся взаимопроницаемыми. Тут иносказательный элемент присущ каждому слову. В одном из замечаний к своим стихотворениям (1969/70) сам Айги довольно ясно определяет эту нераздельную двуплановость духовного-бессловесного и словесного-земного слоев: "Во многих более поздних стихах часто встречается тема "предварительной", "первичной идеи" вещей. Мысль о том, что любая вещь, явление даны сперва в "идее" (сперва сотворяется их идея), — сами вещи являются "вторичными двойниками" по отношению к "той идее". Это близко к Платону. Но возникновение их, в стихах, не связано с ним (это — свое интуитивное восприятие) ". Эллиптичность придает его стихотворениям характер шифров. Айги живет в

тяжелых условиях в Москве. С 1961 по 1964 год было опубликовано всего одиннадцать его стихотворений. С тех пор его не печатают, и, по-видимому, из-за иносказательного характера его поэзии. Решающую роль в исключении Айги из советской литературы, как кажется, играет не столько вопрос доступности его поэзии или недоступности, сколько неприемлемое для цензуры философское, метафизическое мировоззрение поэта, самостоятельность его мышления.

Нереалистическую лирику пишут сегодня в СССР и другие поэты. В 1975 году в Швейцарии вышел сборник экспериментальной лирики "Свобода есть свобода", который познакомил русских и немецких читателей с творчеством таких поэтов, как Игорь Холин, Эдуард Лимонов, Всеволод Некрасов и др. Их творчество примыкает к тому, что на Западе называется "конкретной" поэзией. Поэзия такого рода в Советском Союзе не печатается.

Другая область иносказания — это область фантастики. Авторы фантастических рассказов, повестей или романов изображают реальную жизнь сквозь призму нереального. Фантастические явления, о которых они пишут, образно показывают то, что существует реально, даже когда действие переносится на тысячу лет вперед. Зачастую авторы фантастических работ являются сатириками. Они разоблачают недостатки окружающего мира косвенно, то есть показывая их не в прямой реалистической манере, а в вымышленных формах (во времени, месте действия и т. д.). Таким образом, сатира в данном случае принимает более обобщенный характер.

Фантастика всегда иносказательна, причем как раз нереалистичность дает возможность разных толкований. В этой многоплановости лежит и ее преимущество. Андрей Синявский начал писать свои фантастические вещи в 1955 году, то есть в тот момент, когда издание такой литературы в СССР в принципе больше не исключалось. Но ему, кажется, было ясно, что ему не удастся пробить свои фантастические произведения в печать, и он одним из первых после смерти Сталина отправил свои вещи на Запад. Автор сказал мне, что он никогда не рассчитывал на возможность публикации своих вещей в СССР. Но он надеялся, что его псевдоним Абрам Терц так и останется нераскрытым. Широко известно что он, вместе с Аржаком-Даниэлем, ставши тогда всемирно известными, дорого поплатился за свои художественные произведения.

В области фантастической литературы интересна судьба братьев Стругацких, лучших русских фантастов нашего времени. Они начали свой писательский путь одновременно с Синявским, точнее — в 1956 году, в тот год, когда Александр Беляев вернулся в советскую литературу. Поначалу они писали в манере традиционной космической фантастики и, кажется, никаких затруднений с редакторами не имели. Но в 1962 году они перешли к социальной и философской фантастике, которая находится в гораздо более тесной связи с действительностью, чем ориентированная на далекое будущее космическая фантастика. Братья Стругацкие описывают острые общественные проблемы сегодняшней цивилизации, в том числе и советской. Поскольку композиция их произведений очень свободна (они состоят из более или менее самостоятельных единиц) и сюжетная ткань фантастики туманна, нельзя со всей точностью сказать, какое отношение имеют отдельные места к социальной жизни Советского Союза. Часто нет никакой возможности расшифровать иносказательный характер этой фантастики. Но так как два произведения братьев Стругацких пока в СССР запрещены, мы получаем официальное подтверждение тому, что Стругацкие обличают в них явные недостатки Советского Союза. Когда мы в "Гадких лебедях" читаем о золотой доске, на которой высечены слова "Президент — отец народа" (16), то мы можем понять это как намек на культ Сталина, но культ личности существовал и существует и в других странах. Другая цитата из "Гадких лебедей": "Страны, которые нравились господину президенту, вели справедливые войны во имя своих наций и демократий. Страны, которые господину президенту почему-либо не нравились, вели войны захватнические и даже, собственно, не войны вели, а попросту произвели бандитские, злодейские нападения" (117). Кто же, читая это место, не вспомнит ленинские слова о справедливых и несправедливых войнах, произнесенные на Всероссийском съезде в 1919 году? Но какой же советский критик позволит себе сказать, что это иронический пересказ слов Ильича? И чем он докажет действительность этого иносказания? Допуская в данном случае иронию, ему бы пришлось сомневаться в искренности постановлений ЦК, который и в наши дни определяет характер войн тем же образом. Другие сатирические изречения носят

более общий характер. Например: "Прогресс — это, кроме всего прочего, дешевые автомобили, бытовая электроника и вообще возможность делать поменьше и получать побольше" (31). Такая критика касается не только Советского Союза, но и современной цивилизации всего мира. Все романы Стругацких многоплановы. Многие фразы имеют несколько значений. Произведения Стругацких можно считать иносказанием как в актуальном, политическом смысле, так и в смысле символичности всякой литературы вообще.

Иносказательный характер фантастики основывается на нереалистической манере повествования. Писатель пользуется ею зачастую для сатирического освещения злободневных недостатков общества. Однако отнюдь не каждая фантастика сатирична, и сатира может использовать другие приемы, чем свойственные фантастической литературе, чтобы в иносказательной форме достичь своей цели.

Таким приемом является ирония. К иронии прибегнул Владимир Марамзин в своем рассказе "Тяни-Толкай", в котором показывает ленинградский КГБ как организацию, крайне заботившуюся о благополучии литературной жизни. Хотя КГБ "приглашает" писателя побеседовать своим обычным способом — внезапным арестом, в ходе самой беседы сотрудники КГБ обращены к читателю иной стороной, чем сам писатель — а вместе с ним и читатели — могли бы ожидать: они критикуют руководство литературы, с похвалой отзываются о правдивых произведениях, выступают против приспособленцев, даже побаиваются подслушивания. К концу концов, КГБ распоряжается напечатать то произведение, которое сам автор предназначал только лишь для Самиздата. Ирония здесь запечатлевается в образной форме: полковник, ведущий этот либеральный разговор, носит своеобразный пиджак: одна сторона его — часть военного кителя подполковника, другая сугубо штатская. В этом рассказе иносказательный характер двоякий: или все происходящее мы воспринимаем через иронию, то есть отрицательно воспринимаем каждый положительный элемент рассказа, или мы исключаем ироническую, фантастическую подкладку и принимаем рассказ как злую реальность, как метод обмана писателя, как ловушку (для читателя?). Судя по постскриптому, Марамзин писал этот рассказ в ироническом смысле, но десять лет спустя, прочитав рассказ Войновича "Происшествие в Метрополе", убедился в том, что его возможно истолковать вполне реалистично.

Весьма легко поддается расшифровке иносказательность сатиры Александра Зиновьева "Зияющие высоты". Он лишь изменяет фамилии и названия тех явлений, против которых направлена его сатира. Игре слов "зияющие-сияющие" соответствует "братия-партия". Под "Хозяином" читатель сразу узнает Сталина, под Хряком (покровительствующим Солженицыну) — Хрущева и под писателем "Правдецом" — Солженицына, борющегося за правду. С другой стороны, Зиновьев включил в "Зияющие высоты" столько злободневных московских переживаний, что даже русские читатели, не принадлежащие к его кругу, зачастую многое из этих переживаний не понимают. Несколько дней назад в Лос-Анжелосе я встретился с одним молодым русским научным работником, который хотел написать комментарии к "Зияющим высотам". Если только что опубликованное сатирическое произведение нуждается еще и в комментариях, то это означает, что ему не хватает самого важного элемента истинно художественного произведения — обобщающего смысла.

Самый значительный русский сатирик нашего времени Владимир Войнович, в отличие от своих великих предшественников, Замiatина и Булгакова, почти не пользуется методом иносказания. Его "Иванькиада" является документальной повестью. История о том, как советский чиновник Иванько хотел отобрать у него двухкомнатную квартиру, к фантастике не относится, в ней не выдуманно ни одно слово, наоборот, автор приводит (методом антитезы) все правовые положения и факты, чтобы сразу отогнать подозрение в неправдоподобности.

Однако, в документальный контекст вставлен вымышленный пассаж. Войнович показывает своего героя на приеме у министра Стукалина, упрекающего Иванько в использовании служебного положения для личных выгод. Подобного разговора в действительности никогда не было. Войнович самой структурой подчеркивает фантастичность господства таких элементарных нравственных начал и тем самым еще ярче указывает на неправдоподобие равноправия всех граждан в Советском Союзе.

Сатирический роман Войновича "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина", в основном, также лишен иносказательных черт. Войнович пользуется

художественным приемом "прямой" сатиры, т.е. он разоблачает различные недостатки советской жизни без всякой маскировки, не перенося их в отдаленные времена или другие страны. Единственное, что отделяет его сатиру от сегодняшней жизни — это время действия: начало Второй мировой войны. Но объекты его сатиры — КГБ, колхозная система, партийное руководство, военщина — временем не связаны. Каждая сцена имеет и конкретный смысл в ходе действия, равно как и обобщающее значение. Сила сатиры Войновича как раз в том, что она — в узком смысле этого слова — не иносказательна.

Однако, Войнович в четырех местах меняет структуру. Он включает в роман изображение снов, и эти сновидения становятся гротесками: тут перемешивается реальное с фантастическим, животные действуют, как люди. В одном из сновидений Чонкин попадает на собрание свиней. Там его принуждают хрюкать вместе со всеми. Аллегория очевидна: перед читателем в гротескном виде — сцена советского совещания, с фарсом-голосованием, где каждый "хрюкает", как указано сверху. Такой типичный вид иносказания у Войновича служит только расширением художественных приемов, а отнюдь не маскировкой из-за цензурных соображений.

Один современный русский писатель написал даже сатиру на само иносказание. Это — Генрих Шахнович, проживающий с 1973 года в Израиле. В коротком рассказе "Не переводя дыхания" он подтрунивает над одним писателем, который нашел способ разоблачения любых недостатков в советской повседневной жизни, не имея никаких затруднений с цензурой. В своем произведении он перенес действие в капиталистическую Италию и объявил это сочинение переводом одного итальянского автора — "прогрессивного, но не коммуниста". "У нас это любят". Когда же его "автор" стал слишком известен и "итальянские друзья" никак не могли его найти, он стал "переводить" другого автора (прогрессивного, но не коммуниста) другой капиталистической страны. Тот тоже разоблачал недостатки, социальную несправедливость и страдания простых людей. Эта гипербола иносказательности в творчестве советских писателей с особой сжатостью представляет поставленную нами проблему.

В рамках этого доклада трудно перечислить различные мелкие иносказательные ситуации, образы, отдельные фразы, слова, которые встречаются во всех советских литературных произведениях, претендующих хотя бы на отдаленную правдивость и проблемность. Вот, например, Илья Эренбург, описывая возвращение Марины Цветаевой на родину, пишет следующее: "Эфрон погиб. Аля была далеко" (Люди, годы, жизнь, т. 2, Москва, стр. 379). Слово "далеко" является камуфляжем того трагического факта, что дочь Цветаевой была арестована и посажена в лагерь.

В данном примере не совсем ясно, прибегнул ли автор к иносказанию, чтобы утаить слово "лагерь" из-за цензуры, или редактор-цензор заменил его сам, чтобы замаскировать массовые нарушения законов советскими органами. Кому выгодна такая иносказательность?

Нельзя в этой связи не упомянуть исчезновение фамилии Сталина из литературных произведений после 1956 года. Сталинские решения стали решениями партии, сталинская пехота — советской пехотой, партия Ленина-Сталина — партией Ленина (множество примеров в повести Вершигоры "Люди с чистой совестью"). Однако, когда партия опять заменила открытое разоблачение сталинской тирании на ограниченное признание Вождя народов, термин "сталинист" заменился термином "догматик" (например, в пьесе Розова "Перед ужином"). Все эти иносказательные выражения связаны с тщетным стремлением партии задним числом подчистить свою историю и ограничить упоминание теневых сторон прошлого и настоящего.

Однако, нельзя считать, что все весьма отрицательные явления в советской литературе появляются только в иносказательном виде, в то время как в русской зарубежной литературе они открыто изображаются. Приведем еще один — и последний — пример. Для социалистического общества типична так называемая "гражданская казнь" как способ расправы с нежелательными лицами. При этом личность уничтожается психически, заранее подготовленными выступлениями, псевдодемократическим голосованием, критикой и самокритикой. Недавно мы имели возможность познакомиться с документальным изображением такой гражданской казни в книге Ефима Эткинда "Записки незаговорщика". Но гражданскую казнь во всем ее безобразии изображает и Трифонов в повести "Дом на набережной", и Тендряков в повести "Затмение". Трифонов пользуется приемом перенесения действия в историческое прошлое (действие происходит в 1948 году), Тендряков пишет о

наших днях. Его герой открыто обличает недостаток гражданского мужества ораторов и присутствующих и подчеркивает правоту жертвы этой гражданской казни. Однако последствия для героя, отчаянно протестующего, в повести остаются открытыми. Конечно, Трифонов и Тендряков во многом не пишут всей правды, но граница между дозволенным и запрещенным в советской литературе, между тем, о чем можно открыто писать, о чем можно иносказательно, — весьма неотчетлива. Она зависит от текущего момента, от данного писателя и многих случайностей.

Формы иносказания в современной русской литературе весьма различны. Анализ этих форм показывает, что некоторые из них встречаются исключительно в напечатанных на Западе произведениях, другие преобладают в советских изданиях. Нереалистические произведения, в виде сюрреалистических романов или абсурдных пьес или конкретной поэзии, встречаются только за границей. Фантастика печатается здесь и там, но как только в ней появляется элемент сатирической иносказательности, подразумевающей советское общество, то ему нет места в советской литературе. Перенесение недостатков советского общества в историческое прошлое или в другие страны, фашистские или капиталистические (вымышленные или действительные) государства является типичной формой иносказания литературных произведений, изданных в СССР. Однако при этом границы определены нетвердо.

Возвращаясь к исходному вопросу нашего симпозиума о существовании одной или двух русских литератур в наши дни, мы думаем, что термин "иносказание" помогает объяснить некоторые явления русской литературы, отличающие ее подцензурную часть от свободной. Но в основном эти явления входят в общее русло литературных приемов, в особенности это касается различной техники многопланового изображения. Их анализ показывает, что сегодняшняя русская литература едина, невзирая на то, где она издается и признает ли в данный момент советская власть то или иное произведение или нет. То, что называется русской советской литературой, — это только часть всей русской литературы. Мы, живущие в свободном государстве, имеющие возможность смотреть на литературу как на автономную силу, можем ответить на нашем симпозиуме на этот вопрос прямо: сегодня нет двух русских литератур, но есть разные русла в единой русской литературе.

Ж.Нива (Женева)

**К ВОПРОСУ О "НОВОМ ПОЧВЕННОМ":
МОРАЛЬНЫЙ И РЕЛИГИОЗНЫЙ ПОДТЕКСТЫ "ЦАРЯ-РЫБЫ"
ВИКТОРА АСТАФЬЕВА**

"Царь-рыба" - "повествование в рассказах". Один этот подзаголовок привлекает внимание. И на самом деле, повествование развивается на старинный лад, медленно, извилисто, как будто бесцельно, "по-недотепски". Жанр не поддается четкому определению. Повесть — не повесть, хроника — не хроника. Но также и не дневник. Скорее что-то вроде "Очарованного странника" Лескова, что-то от замедленного повествования Шмелева, преобладание лирического тона. Лирическое "я" автора организует сложные, даже темные дебри рассказа: то память восстанавливает кусок детства в Сибири, то взволнованность окрашивает самые публицистические страницы, обращенные против "пиратов" современного мира, то философская задумчивость замедляет рассказ и стирает грани событий, как в библейских Притчах или в Экклезиасте, в "мудрых" книгах. Поражают неторопливость повествования (в контрасте со всей школой "городской прозы"), осложненность языка и умение "угадывать" людей. (Зачем изучать иностранные языки, спрашивает Астафьев в "Литературном обозрении", 1976, 10, если мы не знаем, как говорят, плачут, поют миллионы наших соотечественников, миллионы сибиряков?.. "Разве не стыдно не знать языка, на котором говорит миллионная Сибирь?")

По образцу Енисея, той символически величественной реки жизни, которая составляет фон и стержень всего рассказа, повествование течет медленно, течет неведомо куда. Готовой цели нет — ни в жизни, ни в повести. Это старый урок Экклезиаста (гл. III), почти буквально процитированного (1) :

Всему час и время всякой вещи под небом:
Время рождать и время умирать; время насаждать
и время вырывать насаженное;
Время убивать и время лечить; время разрушать и
время строить...
Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем?
Мне нет ответа".

Вот именно это отсутствие целеустремленности, это принципиальное философское беспокойство определяют ход повествования, "неторопливые рассказы у костра", созерцательность главных эпизодов.

Астафьев - опытный писатель, мастер новеллы, малого жанра; "Царь-рыба" - своего рода итог долгой литературной карьеры. За этой книгой - притчей явно чувствуется религиозный подтекст, и мне кажется, что это не чуждо нашей теме.

Я не буду говорить обо всех эпизодах, отмечу лишь три из них, посвященные животным: собаке Бойе, зверски пристреленной конвоиром за то, что она узнала своего хозяина-арестанта, самой Царь-рыбе, чуть не погубившей опытного браконьера Игнатича в потрясающем поединке, и медведю, "хозяину тайги", "разодравшему бедного Петруню насмерть". Мы узнаем о быте сибиряков, о суровой жизни отца рассказчика, десятника на дровозаготовках, о шалой любви к рыбалке, о жизни охотников на песца на зимовках в тундре, где "жуть и восторг охватывают душу" и одинокие люди в страшные пурги, когда уже "все переговоры и все переделали", начинают неистово драться и сходить с ума...

Астафьев прекрасно знает сибирский быт, запомнил сибирские лица и слова; но книга его не этнографическая. Он воспекает суровую северную жизнь, всепоглощающие страсти смельчаков, изумительную красоту леса, реки, тундры, чувство "долгожданной миротворности", вызываемое этой природой. На первый взгляд может показаться, что мы имеем дело с "экологической" повестью, темой модной и в СССР. "Енисей на наших глазах обращается в цепь колоссальных водохранилищ, и в этой связи резко изменяются экологические условия всего региона. А это ведет к ломке сознания коренного населения" (один из

участников "круглого стола", посвященного Астафьеву "Литературным обозрением"). "Царь-рыба" — это, действительно, вопль о погубленной природе, крик о жадности "туристов", едкая сатира на современного человека — потребителя природы.

Но дело совсем не в экологии. Речь идет о непосредственном чувстве *дома*, родины как родного *дома*. Дом этот загрязнен жадными людьми. "Хорошие сплошь на земле люди живут. Зачем вот только жадничают, в рвачестве доходят до потери облика, живут разъединенно, заглазно?" (IV, 80). Астафьев сокрушается именно об этой потере облика.

Советская критика неуклюже обсуждает моральное значение повести. Она ее приветствует, но не уверена в подлинном ее смысле. Осуждается браконьерство, но почему не все браконьеры? Ответ в данном случае простой: не в браконьерстве дело, а в жадности и в моральном обезображении, когда "забывается в человеке человек".

В основе повести — глубокое чувство грехопадения: человек виновен, человек портит подаренный ему мир. Забывается детство мира и детство человека, когда человек чувствовал "кожей мир вокруг". Социальная жизнь сурова, безжалостна. Человек — сирота на этой земле: "Скоро отрываться ему от семьи, уходить в ученье, в армию, к чужим людям, на чужой догляд". Человек зреет, т.е. черствеет: "С возрастом я вызнал: радость кратка, преходяща, часто обманчива, а печаль вечна, благотворна, неизменна". Не в экологии дело, а в самой жизни: "Выживают с реки, с леса, скоро со свету сживут".

У смелого рыбака Командора убита дочь в глупой автомобильной катастрофе: "Непомерно тяжело ему стало носить свою душу, словно бы обвисла душа и пригнетала Командора к земле, ниже, ниже..."

Спасают человека чувство вины и чувство богатства. Виновность — она душит Игнатича во время страшного поединка с чудовищной рыбой. Рыба уводит его в ледяные воды, рыба ранит его в ногу, в точности как ангел — Иакова. "Господи! да разведи ты нас!" — шепчет его душа. И тогда всплывает острое чувство вины перед оскорбленной женщиной: много лет тому назад Игнатич преступно оскорбил Глашку. "Пришла пора отчитаться за грехи, пробил крестный час" (IV, 77). "Бесследно никакое злодейство не проходит, и то, что он сделал с Глахой, чем, торжествуя, хвастался, когда был молокососом, постепенно перешло в стыд, в муку".

Вина перед женщиной - вдвое тяжелее: "Женщина тварь божья, за нее и суд и кара особые". А отвечает Глаха своему раскаявшемуся обидчику, как мог бы ответить персонаж из "Власти тьмы": "Пусть вас Бог простит, Зиновий Игнатич, а у меня на это сил нету, силы мои в соленый порошок смололись, со слезьми высолились". Игнатич отрекается от рыбачества, переселяется во Фрунзе, становится сектантом и "живет будто в великий пост все время".

"Пришла пора отчитаться за грехи" - может быть, в этом скрытый смысл повести. Астафьева нельзя назвать открыто верующим, но весь его мир пропитан крестьянским религиозным мироощущением.

Чувство братства — оно связывает рассказчика, "мчавшегося по ясному голубенькому небу в Москву учиться уму-разуму", со всеми простыми сибиряками, с братом Колей и с "разнесчастным" блаженным Акимом: "Будет ли, не будет удача — жить союзно. Поглянется ли, не поглянется какое слово старшего — не прекословить и зла друг на дружку не копить".

Аким, сын наивной и бесхитростной долганки и захожего русского охотника, олицетворяет все доброе в человечестве. Он родился в бараке на диком острове от случайного отца и матери-блудницы, но он бесконечно благодарен за дар жизни:

"Подарила ему братьев и сестер, тундру и реку, тихо уходящую в беспредельность полуночного края, чистое небо, солнце, ласкающее лицо прощальным теплом, цветок, протыкающий землю веснами, звуки ветра, белизну снега, табуны птиц, рыбу, ягоды, кусты, Бога-ниду и все, что есть вокруг, все-все подарила она!"

Вот это чувство, что все мы прикреплены к "древу жизни", и есть самый стержень астафьевского мировоззрения.

В тайге, на диком севере, оно крепнет; там лучше проявляются и самообман человека, и невозмутимость природы.

"Тайга и звезды на небе были тысячи лет до нас. Звезды потухали или разбивались на осколки, взамен их расцветали на небе другие. И деревья в тайге умирали и рождались, одно дерево сжигало молнией, подмывало рекой, другое сорило семена в воду, по ветру... Нам

только кажется, что мы преобразовали все, и тайгу тоже. Нет, мы лишь ранили ее, повредили, истоптали, исцарапали, ожгли огнем. Но страха и смятенности своей не смогли ей передать, не привили и враждебности, как ни старались".

Именно эта черта глубоко отличает Астафьева от идеологически направленных советских произведений, вроде "Русского леса" Леонова. Нет диалектики социальной борьбы, нет демиургического дела, нет скрытого врага, вроде Грацианского. Люди не делятся на деятелей и скрытых паразитов. Главное — моменты приобщения к чему-то высшему.

Леонов варьирует пушкинского Сальери: "Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше". Астафьев, всем подтекстом своей книги, дает понять, что "есть правда выше". И это не просто отголосок толстовских исканий: небо над Аустерлицем, старый дуб, образы жизни-реки и человеков-капель. Хотя, по-моему, Астафьев, безусловно, перекликается с Толстым.

"Я закинул руки за голову. Высоко-высоко, в сереньком, чуть размытом над далеким Енисеем небе, различил две мерцающие звездочки, величиной с семечко таежного цветка-майника. Звезды всегда вызывают во мне чувство сосущего, тоскливого успокоения своим лампадным светом, неотгаданностью, недоступностью. Если мне говорят "тот свет", я не загробье, не темноту воображаю, а эти вот мелконькие, удаленные, помаргивающие звездочки".

"Казалось, тише, чем было, и быть уже не могло, но не слухом, не телом, а душою природы, присутствующей и во мне, я почувствовал вершину тишины, младенчески пульсирующее темечко нарождающегося дня - настал тот краткий миг, когда над миром парил лишь божий дух един, как рекли в старину".

Любование природой доходит до какого-то религиозного экстаза:

"На заостренном конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая капля и, тяжелой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением".

Эпизод с каплей на конце листа весь пронизан именно пантеистическим ощущением, религиозным чувством.

Такое внимание к деталям и к красоте мира ведет нас, почти без нашего читательского ведома, к сознанию осмысленности мира.

"В глуби лесов угадывалось чье-то тайное дыхание, мягкие шаги. И в небе чудилось осмысленное, но тоже тайное движение облаков, а может быть "иных миров иль ангелов крыла"? В такой райской тишине и в ангелов поверишь, и в вечное блаженство, и в истлевание зла, и в воскресение души".

Острое чувство вины, ослепляющее чувство одухотворенности мира — весь этот религиозный подтекст частично замаскирован, частично высказан в идеях и категориях нового почвенничества. Астафьев принадлежит к новым почвенникам непосредственно. Главные его духовные стремления, раскрывающиеся лишь частично, окрашены в славянофильские тона.

Сибирский север, который Астафьев описывает с такой любовью, у него, как и у Солженицына, - словно бы квинтэссенция "русскости", внешней грубости, соединенной с внутренней чистотой, незащищенностью:

"Все мы, русские люди, до старости остаемся в чем-то ребятишками, вечно ждем подарки, сказочки, чего-то необыкновенного, согревающего, прожигающего нашу, окалиной грубости покрытую, а в середине незащищенную душу, которая и в изношенном, истерзанном, старом теле часто исхитряется сохраняться в птенцовом пухе" (IV, 32).

Отметим одно — славянофильский парадокс о молодости, даже "птенцовой" молодости старой и истерзанной России. И.Аксаков, Хомяков мыслили о России не иначе.

Как и у Солженицына, Северо-Восток у Астафьева — носитель истинно русских ценностей. Житель Севера рассчитывает только на себя, но почитает общину людей:

"Он везде и всюду обходился своими силами, управлялся один, но был родом здешний — сибиряк и природой самой приучен почитать "опчество", считаться с ним, однако шапку при этом лишка не ломать, или, как здесь объясняются, — не давать себе на ноги топор уронить".

Он человек волевой, упорный, знает "всепоглощающую страсть, от которой воет кость, слепнет разум".

Его язык - красочный, сочный, богатый пословицами ("день меркнет ночью, человек — печалью"; у Солженицына: "зачем в люди по печаль, коли дома навзрыд?").

Его дела — умные, "с древней мужицкой хитрецей".

Он ненавидит город, "городскую рвань: живи от гудка до гудка, харч казенный, за все

плати..."

Бегут от Севера люди слабые, испорченные современной цивилизацией, людишки, расслабленные тягой на юг :

"Командор летел вниз по течению, в распахнутые врата реки, к тому самому Северу, который всем охотно дарили и в песнях, и в кино, и наяву за подъемные деньги, да мало кто его брал! Наоборот, людишки, даже местные, коренные, снимались с насиженной земли, уезжали в тепло, к морю Черному и Азовскому, в Крым, в Молдавию, к вину дешевому, к телевизору поближе, от морозов, от рыбнадзоров, от ахового снабжения, от бродяг-головорезов, от рвачей, подальше!"

Коренные северяне покидают Север, но прибывают "инородцы" и делаются истинными северянами, как, например, тот же Командор, кавказец, которого "какими-то ветрами занесло на Енисей" и который стал отважным "пиратом" Опарихи.

Вспоминается солженицынский Спиридон, когда читаешь об Акиме:

"Что любил Спиридон — это была земля. Что было у Спиридона — это была семья".

Спиридон со своей меркой: "волкодав прав, а людоед нет". Спиридон, через которого понимает Нержин, что народ можно узнать только по душе.

Аким — верный сын русского народа; его сформировала дружная артель грубых, но чистых сердцем рыбаков; в нем запечатлелось воспоминание об артельской ухе, пире, не богатом, но братском, когда всеми овладевает "пусть не счастье, всего лишь сердечное высветление, приходящее к человеку, который делает добро и удовлетворяется сознанием, что он способен его сделать. И не потерял, значит, для семьи, для дома, для той, другой, утраченной жизни".

У Астафьева мы находим больше, чем шаблонное почвенничество. У него, как и у Валентина Распутина и у некоторых других, обнаруживается острая *духовная жажда*. Советская идеология присутствует у него лишь как одно из конкретных данных бытовой панорамы. Главное стремление, пусть тревожное, пусть смутное, — к "просветлению". Я бы даже отважился увидеть в его царь-рыбе христианский символ, а в поистине замечательной сцене поединка рыбы с человеком — поединок русского человека и христианской веры. Я не остановился на очень многих сторонах этого очень богатого, очень интересного повествования. Я мог бы провести параллель с "Моби Диком" Мелвила. Но это не главное. Главное — то, что Астафьев, бесспорно, говорит языком истинно русским в том смысле, что между ним и XIX веком нет разлома, между ним и русской эмиграцией нет разобщенности. Разлом был между Шмелевым и Бабелем. Я не вижу разлома между почвенниками в СССР и почвенниками в зарубежье.

Позвольте, однако, сделать важную оговорку. Я отнюдь не считаю, что "многоплановость", символичность астафьевского повествования позволяет говорить об эзоповском языке. Астафьев ищет. Как и самые лучшие голоса в советской литературе, он отверг готовые ответы и ищет в наглядности быта источник глубинной жизни, "живой воды". Его текст изобилует пластами и слоями именно потому, что жизнь не кажется ему одноплановой. Кажется, будто он обращается не к читателю, не к обществу или к вождям, но, прежде всего, к самому себе... И эта перемена в адресате литературного текста мне кажется важной. Текст Астафьева написан не по заказу (хотя бы социальному), он звучит как речь, обращенная к самому себе. Эта новая установка означает целый литературный переворот и оправдывает заметный отход Астафьева от общественных проблем.

Но Астафьев входит в более широкую панораму советской литературы в целом. Недаром пишет Солженицын в "Теленке", что на поле советской литературы, как ни выжигали в нем все, что дает питание и влагу живому, а живое все-таки выросло". Переключка между почвенниками за рубежом и почвенниками в самой России не случайна, она очень важна. Почвенническая тематика, смесь религиозных поисков с обостренным национализмом общи для части советской литературы и части русской литературы в эмиграции. Даже споры вокруг почвенничества иногда сближают происходящее в СССР и происходящее в эмиграции. Эмигрантская оторванность от реальной жизни, случается, лишь заостряет и доводит до парадокса тему "затаенной родины". Принадлежность к одной культуре, общность поисков и мечтаний, параллелизм вариаций на тему "отсутствующей и присутствующей России" становятся, по-моему, все более очевидны.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1) Все цитаты по журнальному изданию "Царя-Рыбы". См. "Наш современник", 1976, №4, 5, 6.

С.Маркиш (Женева)

**К ВОПРОСУ О ЦЕНЗУРЕ И НЕПОДЦЕНЗУРНОСТИ:
ГОРОДСКИЕ ПОВЕСТИ Ю.ТРИФОНОВА
И РОМАН Ф.КАНДЕЛЯ "КОРИДОР"**

"Коридор" был написан в 1967-1969 годах и напечатан десять лет спустя - в 1976-77 годах. Написан в СССР, напечатан на Западе, в "Гранях". Примечания от редакции сообщают, что "роман не публиковался в СССР по цензурным соображениям" и что читателю предлагается сокращенный вариант.

Вот все, что известно о творческой истории романа.

Можно было бы расширить эти скудные сведения. Автор живет теперь в Израиле и вполне доступен для общения. Но, мне кажется, разумнее не соваться в его творческую лабораторию, во всяком случае — в связи с названной выше темой. Нас, в первую очередь, если не исключительно, интересует текст, доступный каждому и каждому же позволяющий супить о себе. Текст, которого цензор не видел, или видел, но не пропустил, или видел и пропустил. Можно пожалеть только о том, что текст предстает перед нами в сокращенном виде, и высказать надежду, что сокращал его автор сам и что "Грани" функций цензуры не осуществляли.

Мне хотелось бы начать с того, что "Коридор", по моему крайнему разумению, — прекрасная книга. Едва ли надо сомневаться, что, если бы она увидела свет в той стране, где была создана, то пользовалась бы успехом не меньшим, чем повести Трифонова, которыми, и по свидетельствам критики, и по нашим собственным наблюдениям, зачитывалась и зачитывается вся либеральная интеллигенция (в СССР она называется или, по крайней мере, называлась "прогрессивной интеллигенцией").

Коридор коммунальной квартиры — это, разумеется, тягостный советский городской быт. Но это и микрокосм, живущий по своим законам, и если смотреть изнутри, если внутри родиться, то нет в них ничего особенного, законы как законы, и, подобно любым житейским правилам и обстоятельствам, они порождают своих праведников, своих злодеев и свое "болото". Автор так и смотрит — глазами аборигена, Костика Хоботкова, чистым, ясным и внимательным детским взором. И взор этот не замечает или, во всяком случае, не акцентирует морального уродства дяди Паши, кровельщика, "хилого мужичишки" и неутомимого, но неудачливого доносчика, как не замечает физического уродства дяди Пуда или дебила Гены, не замечает, а только отмечает, регистрирует. И оттого нет ничего страшного в этом микрокосме: не пугает ни арест скопидомов Кукиных, работников Наркомвнешторга, ни слезы бабушки Цили Абрамовны, оплакивающей арестованного и сгинувшего без следа сына Гришу, "еврея-пожарника", ни полубезумная жена Лопатина; не шокирует ни нищета, ни голод, ни духовное убожество. И наоборот, радуется, греет, светит всякая доброта и веселость духа, от кого бы они ни исходили. Детская холодноватость, наивный эгоизм, неумение и нежелание вмешиваться — отчаянно отбиваться и азартно нападать - сохраняются в герое до конца его недолгой жизни и в авторском (через героя) взгляде до конца романа. "Коридор" не знает гнева, ярости, отчаяния; он пронизан грустью, томлением бытия и робкой любовью к бытию. Это произведение предельно аполитично, несмотря на прямое, по-детски наивное название вещей своими именами: аресты, доносы, нужда, наглое неравенство, Сталин, антисемитизм. Речь не о политике, но о том, что гораздо важнее политики, — о жизни и смерти и об их смысле. Обыкновенной жизни и обыкновенной смерти — не героических и не мученических, но единственных и неповторимых. Не боясь штампов и журнально-газетной пошлости, я бы сказал, что "Коридор" истинно гуманное произведение, восходящее к одной из важнейших в русской литературе линий и традиций. Хоботков и его соседи по квартире, его товарищи по работе - это сегодняшний вариант маленького человека.

Человек этот одинок, несчастлив и невезуч — как всегда, во все времена. И коридор из бытового микрокосма вырастает в символ макрокосмической, с позволения сказать, емкости:

"Мы идем по длинному конечному коридору между двумя рядами высоких стен, и никто не попадает на нашем пути. Лишь иногда в стенах встречаются окна, в которые к нам заглядывают родные и близкие, случайные люди и доверенные лица. Одни из них перебегают

от окошка к окошку и сопровождают нас до конца нашего коридора, другие стоят у своего окна и смотрят нам вслед, а третьи, как прохожие на улице, мимоходом бросают в окно нелюбопытный взгляд. Чем общительнее человек, тем больше у него окошек, но даже самые общительные не идут по коридору с прозрачными стенами. "Как жизнь?" — спрашивают они нас, заглядывая в окна. "Как жизнь?" — спрашиваем мы их на ходу. И не задумываясь, отвечаем: "Ничего. Нормально. Порядок". Стандартный вопрос, стандартный ответ. А как она, на самом деле, жизнь? И жизнь ли она? И полна ли она? И нужна ли она? Может, потому и спрашиваем друг друга, что бессознательно ищем подтверждения ее существования. "Как жизнь? Ну, как она, жизнь?!"

Поколение маленьких людей, родившихся в начале 30-х, переживших войну подростками, вступивших в жизнь на последнем, послевоенном этапе "великой сталинской эпохи", едва ли менее жутком и наверняка более безнадежном, чем предвоенный этап большого террора, возмужавших в эпоху "оттепели", начинающих сходить со сцены в нынешнюю эпоху "стабилизации". Их существование

— сплошная суматоха, беспрерывная и бессмысленная гонка и — главное — бездумье. "Думать некогда. Задумаешься — отстанешь". Не только тупица от природы, как Ляля Лопатина, не только шалый торопыга и обаятельный неудачник Толя Кошелкин — не думает никто. Ни умница, но брезгливый скептик Саша Терновский ("Голова чистая, ясная, все под силу... А думать — если по-серьезному — не о чем. Мозги не загружены. Порожняк. Где сложные проблемы, где яростные споры, где столкновение идей, позиций, мировоззрений? Все давно решено, все подписано"), ни недалекие, но "цветущие от полноты жизни" Нинка с мужем, заядлые туристы ("И думать ни о чем не надо: после большого перехода голова тяжелая, мысли тягучие, незначительные... Бегство из города, бегство от самих себя"). Не о чем думать, да и страшно — по привычке, по инстинкту, по подсознательной памяти:

"Бузотеры, бунтари, ниспровергатели — они тихо сходят в могилы под благополучнейшие некрологи, а то и без них. Бузотеры сгинули в тридцать седьмом. Бунтари — утихли в сорок девятом. Ниспровергатели превратились в образцовых редакторов. Их успокоил страх. Их уравнила боязнь. Их обстригло время. И тихо они уходят. Мышами в подпол.

А мы-то, мы... В наши молодые тридцать шесть! Не постаравшись даже. Не попытавшись. Не шелохнувшись хоть для видимости. Мы не тщеславны. Мы не любопытны. Больше того, мы рассудочны.

— Дорогой, — утешаем друг друга, — а что делать? Время нынче такое. Надо переждать. Вот мы и ждем. Но время не переждешь".

Обратите внимание на эти прозрачные литературные реминисценции. Не столько здесь любопытна пушкинская, сколько щедринская. Глумовское "Надо погодить!" из "Современной идиллии". Это не просто реминисценция, это неизменность психологической ситуации — страха, вжатой в плечи головы, покорного ожидания удара. Только место щедринской ярости заняло сочувствующее понимание.

Но еще любопытнее другая литературная параллель — с "живою жизнью" Достоевского. Что "живой жизнью" и не пахнет в сочинениях, занесенных в святцы советской литературы, начиная с "Как закалялась сталь" и кончая драматургией Софронова, романами Кочетова, новейшими опусами Бабаевского, стихами Сергея Смирнова, не говоря уже о приключенческом ширпотребе Кожевникова и Юлиана Семенова, невидимому, очевидно. (Я не считаю, что литературовед вправе попросту отмахнуться от святцев: дрянь, мол, и никакого интереса не представляет. Напротив, очень интересно для исследователя и не всегда дрянь. Только это не литература, не "изящная словесность", а мифология.) Однако мне кажется, что и в подлинно литературных произведениях и первых десятилетий советской литературы, и сегодняшних "живая жизнь" веет не слишком часто.

(Что, впрочем, и неудивительно: она и у самого Достоевского редкая гостья.) Такие, с позволения сказать, экзистенциальные ситуации, как война и революция, заслоняют ее до полной невидимости. И не сыскать ее ни у Бабея, ни у Платонова, ни у Василя Быкова. Я бы решился даже высказать мнение, что нет ее и не может быть в лагерной литературе: разумеется, "всюду жизнь", но все-таки, как-никак, "мертвый дом". А между тем каждому из советских и бывших советских известно, что она никогда не иссякала, "живая жизнь", и даже в самой густой мгле "клейкие листочки" не исчезали, не растворялись. Мне с юности помнится строфа

Сергея Городецкого:

"Сегодня праздник.
Будет с водкою,
С изюмным ситным долгий чай.
Быть может, молнией короткою
Проблещет радость невзначай".

И с юности, с тех проклятых послевоенных лет, мне казалось, что это формула нашей жизни, одна из самых значительных и общих ее формул. А после 53-го, после 56-го, когда мгла разределась, молнии восторга, упоения жизнью заблистали чаще, "листочки" стали виднее. И это такая же точно правда, ничуть не меньшая, чем демократическое движение, психиатрические репрессии и борьба за выезд.

Так вот, — возвращаясь от реальности к искусству, — радость блещет каждому, кто прошел "Коридором", и только вконец неблагодарный способен забыть. Неприметный Костя Хоботков, неприметно проживший отмеренные ему свыше тридцать шесть лет, перед смертью "учится думать" — и вспоминает. Приглушенный крик восторга на бесконечной лыжне... "От Сокола до белорусского вокзала летели мы, сухие, в сплошных потоках воды и грохота, под жгутами молний, сердце замирало в азарте..." И понимает, постигает уже в гробу (или это автор шепчет ему в мертвое ухо) : "И не спасут тебя ни дела, ни служебные заслуги.., а спасет одно лишь неуловимое состояние радостного беспокойства, передаваемое дальше. Пока бьет в тебе родничок, ты бессмертен. Заглох, затянуло песком, нет его — начинай потихоньку готовиться к смерти". И это канделевская вариация "живой жизни". И оно передалось дальше, это беспокойство, и потому молодые - Дима Крикун, Галя Вдовых -лучше, счастливее, честнее, свободнее, потому они думают, и учителя их завидуют им. И потому "Коридор" — не трагедия, не катастрофа и не тупик, несмотря на погибшее поколение Кости Хоботкова:

"Вот я уже на вершине, но я не ощутил подъема,
Вот я уже достиг потолка, но я не оторвался от пола.
Вот я уже в расцвете сил, но как их измерить?

.....
Вот я уже все знаю, но я не знаю ничего.
Вот у меня уже дети, но я сам еще ребенок.
Вот у меня уже есть все, но у меня нет ничего.
Вот я уже умер, но я еще не жил".

Мы не знаем, предлагал ли Кандель свой роман какому-нибудь журналу или издательству или писал заведомо "в стол". Не стоит гадать, какие поправки мог предложить ему рецензент или редактор, чтобы сделать рукопись проходимой. Для нас важно лишь то, что сам автор писал свободно и открыто, так, как хотел, ни на кого не оглядываясь. Это позволяет определить, что теряет талантливый писатель, пишущий примерно на ту же тему, в том же ключе и с тех же позиций, но — для печати.

Пять городских или "московских" (как называет их сам автор) повестей Трифонова писались и печатались как раз в те годы, когда "Коридор" лежал "в столе": "Обмен" появился в "Новом мире" в декабре 1969, "Дом на набережной" — в январе 1976 в "Дружбе народов". И по основному повествовательному приему (авторский голос вплетается в скрытые монологи персонажей), и по материалу (городской быт), и по отношению автора к материалу Кандель и Трифонов настолько близки, что возникает ложная, по всей очевидности, догадка о влиянии, заимствовании. Поразительное сходство обнаруживается даже на уровне сюжета: в "Другой жизни" - та же история ранней, безвременной и по внешней видимости необъяснимой смерти героя. Но главное, на мой взгляд, — это все-таки отношение автора к материалу. Критика без конца обсасывала и пережевывала трифоновские повести. Недоброжелатели упрекали в "мелкотемье", "приземленности", "копаниях в мелочах". Одна из самых любопытных атак — выступление Владимира Дудинцева в двух номерах "Литературного обозрения" за 1976 год. Тот самый Дудинцев, с которого начались литературные скандалы, а лучше сказать пробуждение литературы в послесталинские годы, с которым связано первое открытое столкновение интеллигенции с властью, громит "Обмен" и "Другую жизнь" за ничтожество героев, пассивность, пессимизм. "...Все они кажутся нам мелкими, ничтожными и потому как бы на одно лицо..." "Ураганы, попусту сотрясающие микромир быта..." Мелочам, о которых

вообще не стоит писать, которые просто не нужны читателю, Дудинцев противопоставляет великие события, фигуры, идеи и страсти из трифоновского же романа о народовольцах. Доброжелатели говорили о беспощадном разоблачении мещанства, о борьбе против равнодушных и приспособленцев, о защите революционной нравственности и идеализма (в смысле "верности идеалам", разумеется) от эгоистического прагматизма и цинизма, роль и силу которых, впрочем, не следует преувеличивать. Но и доброжелатели огорчались, что нет в трифоновском "пятикнижии" крупных характеров и позитивных решений. С одной стороны, "повести Трифонова, безусловно, продиктованы... этими характерными для советской литературы творческими побуждениями — заклеить проявления обывательщины, мещанства". С другой же стороны, "общественные связи, которые выходили бы за пределы очерченного писателем узкого круга и выражали бы собой положительные начала жизни, не только не изображены сколько-нибудь четко, но как бы элиминированы, изъяты из числа факторов, определяющих судьбы действующих лиц". Без критического словоблудия это означает, что не показана благотворная сила советской власти, советский образ жизни. Не просто не показаны, но как бы и вообще не существуют. При этом важно, что доброжелатели и заступники — люди влиятельные и вошедшие в силу недавно: Феликс Кузнецов, Юрий Суровцев, Борис Панкин — все новые хозяева. Все ровесники или почти ровесники трифоновских "антигероев", все могли быть приятелями и Гриши Реброва, и Сергея, и Димы Глебова, и рассказчика из "Предварительных итогов" — учиться вместе в университете, пить водку за соседними столиками в ЦДЛ, печатать их статьи или переводы в "своих" журналах и газетах.

Что бы ни говорили крутом и как бы ни говорили, Трифонов думает по-своему и не боится спорить даже с доброжелателями. Один из них, Анатолий Бочаров (в точности Глебов по летам, а отчасти и по карьере) взял у него интервью в 1974 году и все старался уговорить Трифонова, что в конечном счете он все-таки воспитывает молодежь, подает советы, несет сквозь все свои книги некую ясно поставленную цель, "ну, скажем, показать судьбу интеллигенции в наш богатый духовными потрясениями век". Напрасно. Никаких "глобальных задач я себе не ставлю". Если и есть общая цель у всех книг — это "выражение своего отношения ко всему,... самовыражение". "Когда я пишу, я не думаю о том, что это за персонаж, является ли он каким-то положительным — и тем более образцом для подражания, — приятным мне или же неприятным. Я стремлюсь лишь к тому,... чтобы находить абсолютно достоверные, в жизни увиденные характеры, стремлюсь к какой-то внутренней их правдивости". Цель — это изобразить не "кусочек жизни а феномен жизни". Стало быть, не "узкую сферу быта" видит Трифонов в своем материале, а всю жизнь целиком. Быт — это и есть наша жизнь сегодня, хочет он сказать, ничего другого нам не осталось. Но универсальный быт — результат истории. "Ничто не исчезает бесследно... Человек несет на себе вериги прошлого, и "отряхнуть его прах с наших ног" гораздо легче сказать, чем сделать. Наивно предполагать, что новое поколение начисто забудет все, что было до него с его отцами и дедами, - может ему показаться, что все забыто, но это обман".

Итак: напоминать, что было с отцами и дедами (и что они делали, *и что с ними сделали*), показывать, не прикрашивая, что из этого вышло, что случилось с детьми и внуками. Ни то, ни другое не требует подробной полноты: "Мне вообще кажется, что современный читатель настолько намагничен разного рода ассоциациями, что ему достаточно сказать одно слово — и он все остальное тут же допишет в своем воображении".

Юрий Трифонов — процветающий подцензурный писатель, но его программа ничем не отличается от позиций автора "Коридора". Разве что, говоря условно, — большей метафоричностью, к тому же вдвойне оправданной: советские люди и меж собой говорят (и еще намного того более *говорили*) намеками, понятными только им одним; письмо уплотняется, сгущается, выигрывая в энергии, напряженности, пронзительности.

И что самое поразительное — программа выполняется со скрупулезной пунктуальностью. Трифонов ни в чем не лжет и не фальшивит и ничего не упускает из виду, ничего не пропускает. Возьмем для примера террор, аресты. Это был всегдашний фон существования, всегдашняя угроза любому, но о них не говорили вслух, говорили, если угодно, о вторичных симптомах. И то же самое — в повестях Трифонова. Отец Дмитриева ("Обмен") выстроил дачку в поселке Красных партизан, сделавшихся "руководящими работниками" в ОГПУ,

Внешторге и других столь же ответственных учреждениях. Старший Дмитриев партизаном никогда не был, бывшими партизанами были его братья. "Ссоры между братьями бывали большие — месяцами ни он к ним, ни они к нему. Мать считала, что в ссорах и во всех последующих несчастьях братьев виноваты были жены, Марьянка и Райка, но потом им, беднягам, тоже пришлось несладко". Дед Дмитриева: семьдесят девять лет, революционное прошлое, эмиграция, знакомство с Верой Засулич. Его восемнадцать (или двадцать пять) лет в политизоляторах, тюрьмах и лагерях даны в полтора фразы: "...он недавно вернулся в Москву, был очень болен и нуждался в отдыхе. Через год он получил комнату на Юго-Западе". Для фона, да еще отодвинувшегося в прошлое, — довольно.

В "Доме на набережной", в тех частях повести, где действие происходит до войны, фон наваливается на плечи, превращается в содержание, вливается в фабулу. Арест дяди Володи и просьба о помощи, переданная энкаведешнику Шулепникову через пасынка. Шулепников допрашивает Вадьку Глебова, давая ему первые уроки гражданского поведения в чекистском духе. И прекрасно выписанная сцена выезда семьи обезвреженного врага народа из Дома на набережной — знаменитого Дома правительства на Берсеневской набережной... В целом, по моему, трифоновская "пятирица" пропитана террором в большей даже мере, чем "Коридор".

Или — поколение старых революционеров, чей "идеализм", по утверждению Бориса Панкина, начальника Всесоюзного агентства по охране авторских прав, противостоит пошлости и подлости мещан. Но в "феномене жизни" ему принадлежит совсем не то место и не та роль, какую обнаружил доброжелатель-критик. Уже в "Обмене" читаем: "Дед говорил о том, что все, что позади, вся его бесконечно длинная жизнь его не занимает. Нет глупее, как искать идеалы в прошлом. С интересом он смотрит только вперед, но, к сожалению, он увидит немного". Бывшая буденновка Александра Прокофьевна в "Другой жизни" так задумана и написана, что вызывает то сочувствие, то неприязнь, а то и уважение (своей негибкостью). Но, в

первую очередь, она лишняя, бессильная, не причастная ни сегодняшнему, ни завтрашнему, целиком вчерашняя. Еще намного яснее и убедительнее фигура Ганчука ("Дом на набережной"). Красный рубака, гроза контры — анахронизм уже в послевоенные годы и потому так легко падает под натиском новых деятелей, поднявшихся на гребне антикосмополитизма в 49-м году. Он уже тогда "монстр", как говорит о деде из "Обмена" жена Дмитриева, Лена. А сегодня — и не монстр даже: так, развалина, пустая оболочка. Перечтите заключительный эпизод повести: слишком длинно, чтобы цитировать, и слишком хорошо, чтобы кромсать, вырывать по фразочкам. Старики не забыли, настаивает Трифонов, но они не хотят вспоминать. Светочи "идеализма", если воспользоваться марксистским штампом, выброшены на свалку истории.

И так — линия за линией, мотив за мотивом. Я скажу еще только об одном — о смерти. Во всех пяти повестях она — как и у Канделя — либо напрямую формирует ситуацию, либо постоянно напоминает о себе и "учит думать". Я говорю "во всех пяти", хотя в "Долгом прощании" (на мой взгляд — лучшей в цикле) вроде бы все благополучно, не считая больного отца Ляли, ну да он где-то сбоку. Но ни в одной из пяти, кроме "Долгого прощания", нет такой удушающей атмосферы, такой смертной безысходности и тоски. Я хочу напомнить вам один эпизод — встречу Гриши Реброва с Толей Щекиным в диетической столовой, их разговор и Гришины мысли, чувства, пробужденные этой встречей. "Прожигатель жизни по диетическим столовым" Щекин — мертвец для Гриши. Но и Гриша, который по образцу своего героя Ивана Прыжова "умирает, а ногой дрыгает", — мертвец для Щекина: зря суетится, зря мучится честолюбием — все равно не существует. И Гриша вынужден согласиться: "Прав, подлец, — не существую". Впрочем, кто существует, кто жив доподлинно в вакууме последних лет сталинского царствования? Никто, кроме Ляли, простодушной и *просто* живущей (как *просто* открывается ларчик в басне), потому что Ляля есть любовь ("...не когито эрго сум, а люблю эрго сум, вот и все"). Я уже говорил о теме смерти в начале своего сообщения. Для классической советской литературы эта тема — табу: смерти нет, как для Эпикура, есть героическая гибель своих (оптимистическая трагедия) и ликвидация чужих (собаке собачья смерть, вывести, как клопов и тараканов). Но "живая жизнь", "феномен жизни" не раскрываются иначе, как в присутствии смерти, в переплетении с нею. Современная советская литература, или, скажем, лучшая часть ее, это приняла, и Трифонов — раньше и глубже других.

Итак, что же потерял подцензурный писатель против вольного, неподцензурного? Выходит, ничего.

Это не в похвалу Трифонову или советской цензуре и не в укор Канделю. Это в укор тем на Западе, кто оценивает произведение по месту его публикации, кто, в лучшем случае, допускает: "Да, неплохо, но все-таки...", а в худшем — плюется, не читая.

Я закончу одним примером. Едва ли найдется среди нас человек, который не читал бы "Путем взаимной переписки" Войновича или, на худой конец, не слышал бы об этой повести. Но многие ли слышали о рассказе Анатолия Курчаткина "Свадьба", напечатанном в мартовском номере ленинградского журнала "Аврора" за прошлый год? Беру на себя смелость утверждать, что эти десять или пятнадцать страничек о невольной женитьбе слабовольного воина советской армии ни беспощадной жестокостью, ни поразительной (как позволили? как пропустили?) правдивостью, ни, пожалуй, и мастерством не уступят повести Войновича. Мастерство, правда, вторичное - шукшинское (памяти Шукшина и посвящен рассказ), но, мне кажется, можно согласиться, что Шукшин — образец не из худших.

Сколько таких курчаткиных я прозевал, прохлопал — не умею вам сказать: не знаю.

ПРЕНИЯ

3. Шаховская

Я никого не удивлю, если скажу, что меня очень обрадовал своей живостью, молодостью, энергией мой современник, Николай Ефремович. Я могу дать некоторые дополнения об Адамовиче. Действительно, он как-то довольно глупо высказывался, но было одно смягчающее обстоятельство: кого бранил Адамович, хвалил Ходасевич. В том же самом Париже. Потом был критик Бицilli. Был критик Мочульский. Святополк -Мирский, конечно, который поддерживал так сильно Цветаеву. Ссоры были и в первой эмиграции. Особенно старшие, знаменитые друг друга не любили — как Мережковский и Бунин. Несмотря на это, на балах в эмиграции все очень мирно встречались, и обычно эта нелюбовь выражалась в экспромтах или в острых словах. Например, Бунин говорил про Мережковского: "Это такая холодная холера, что посади его на радиатор, и то не согреется." Но это не означало, что потом прекращались всякие сношения. Не любили, завидовали, но все-таки их литературное общение никогда не прерывалось. Вы знаете, что Дон-Аминадо называл Ходасевича "муравьиный спирт" — за его едкость. Несколько слов о поколении, к которому мы с Николаем Ефремовичем принадлежали, то есть об эмигрантских детях. Несмотря на то, что нам всем детьми пришлось пережить два с половиной года ленинского террора и гражданской войны, нас не успели научить бояться и не успели научить ненавидеть. Как заметил Николай Ефремович, наше поколение было довольно либерально, даже удивительно либерально. Во-первых, потому, что мы еще молодыми попали в либеральное общество, и я прекрасно помню, что никто никогда не укорял Марину Цветаеву за то, что она хочет возвращаться, — ее жалели. На нее не смотрели как на изменницу. С Эфроном дело другое, но к тем, кто возвращался и позже, например, в сорок пятом году, как Антонин Ладинский, отношение не менялось: мы встречались с ними до последнего дня, до отъезда. У нас не было ощущения, что они предают, мы думали, что они ошибаются и что им будет очень худо. Двух с половиной лет было недостаточно, чтобы нас переменить. Моя мама сидела в Бутырьках, как все, и была приговорена к расстрелу, но она не боялась, и когда она нашла клопа, то подожгла свой матрас в Бутырской тюрьме. Ненависть была, конечно, у некоторых старших, как у Бунина ("Окаянные дни"), но по другой причине — потому, вероятно, что они потеряли больше, чем мы.

По поводу выступления Дравича. Я хотела сказать, что Булгаков — это, по-моему, самый интересный, самый значительный, самый большой писатель нашего времени. Дравич замечательно говорил о Булгакове — об элементе не только черта, но и пламени. Это уже давно появилось у Булгакова. Вы помните, уже у Кальсонера ноги были похожи на копыта. И вообще во всех его произведениях, всюду есть пламя, адское пламя. И все же рукописи не горят. Рукописи остаются.

Н.Боков (Париж)

Вероятно, мне нужно сначала представиться: Николай Боков, прозаик, сотрудник "Русской мысли", соредатор литературного журнала "Ковчег", первый номер которого вышел месяц назад в Париже. Меня очень заинтересовали выступления Флейшмана и Сегала. Флейшман ставил вопрос о взаимодействии культур, то есть культуры советской и культуры эмигрантской. Действительно, в Советском Союзе интерес к эмигрантской литературе велик. Люди пытаются читать все, что только возможно, и на всю зарубежную продукцию накладывается определенный флер: из-за границы — значит, уже лучше, чем у нас. Тот формальный анализ, который проделал Флейшман со стихотворением Моршана, обозначает некий предел, который вовсе не обязателен для традиционной критики. Но традиционная критика может позаимствовать малую толику от столь далеко идущей концепции и даже приблизиться к тому, чтобы начать обсуждать вопрос о качестве, который в советской критике с некоторых пор совершенно не ставился. Концепция Флейшмана показалась мне даже забегающей слегка вперед литературы, то есть, если сравнивать достижения ныне живущих писателей и теоретические выкладки Флейшмана, то они покажутся более романтическими и более заманчивыми, чем непосредственные результаты литературы. Некоторую параллель

такой позиции можно видеть и в самой литературе. Задача модернизма, прежде всего, даже не в конкретных достижениях, а в том, что он расширяет нормы стиля, он говорит другим писателям, не решающимся отойти от какой-то традиции, что уже кое-что позволено, на кое-что можно решиться. И таким образом происходит очень важное событие, а именно живое тело литературы, о котором говорил Сегал, получает свежую кровь, без которой литература не может существовать. Когда говорил профессор Андреев, то я подумал вот о чем. Литература первой эмиграции оказалась в очень сложной ситуации. Она должна была выбирать: сохранять нормы классики или идти на их нарушение. И на второе она не решилась, может быть, из-за политических антипатий, связанных с определенными течениями в литературе, скажем, футуризм слишком ассоциировался с большевизмом. Я не говорю о простых "нельзя", я говорю о запрете, который звучит как "надо". Это "надо" содержится в писаниях предшественников писателя, и для того, чтобы нарушить это "надо" и пойти дальше, необходима известная смелость не только индивидуальная, но и некоторого слоя живой литературы. Я здесь вспоминаю об известном сопоставлении "Шинели" Гоголя и ранних произведений Достоевского: уже идя дальше и вразрез с Гоголем, Достоевский стал Достоевским.

Мне показался социологически неточным подход к советскому читателю. Собственно говоря, мы не можем вполне оценить читателя в Советском Союзе. Мы должны, например, знать, читает ли книги военный читатель или он вообще ничего не читает. Как мы можем оценить, сколько читателей есть у Самиздата? Как мы можем оценить, сколько читателей есть у тех писателей, произведений, которые в Советском Союзе не издаются? Однако говорить, что изданий Цветаевой в Советском Союзе мало и поэтому ее творчество мало известно, — это, по-моему, если не натяжка, то, по крайней мере, не поддающаяся проверке гипотеза. Может быть, происходят какие-то события, которые не сразу видны, может быть, сейчас какой-то читатель или писатель читает какие-то книги, доставленные отсюда или "написанные там, и мы об этом ничего не знаем. И вдруг, скажем, лет через десять, мы получим замечательные произведения, и это будет несколько удивительно: откуда он взялся, новый писатель? И этот ход от чтения, от учебы к созреванию и, наконец, к становлению писателем для нас опять-таки остается неизвестным. Я бы сравнил два таких события, как нашу конференцию и Биеннале в Венеции, на котором мне пришлось присутствовать по литературной части. О Биеннале писали очень широко во всей прессе, оно стало событием. О нынешнем собрании вряд ли будут писать в газетах широко, для широкой публики это событие останется неизвестным. Но мне кажется, что по кругу проблем нынешнее собрание гораздо интереснее и значительнее для будущего.

Мне хотелось бы сделать совсем маленькое замечание по последнему докладу. В связи с тем, что — как я уже говорил — вопрос о качестве в критике не ставится, возникают парадоксальные вещи. Например, последний докладчик, Маркиш, говорил о Курчаткине, который учится у Шукшина, а Шукшин, это, дескать, не худший образец. Но я скажу другое, что это — не образец из лучших, и Курчаткин, если это действительно так, находится, на мой взгляд, на ложном пути. Дело в том, что у Шукшина, при всех его достижениях, отсутствует вот что: в стиле нет никаких новых ростков. У него нельзя учиться.

В.Казак

Господин Маркиш, Вы просили объяснения, почему, по-моему, ни Трифонов, ни Тендряков не пишут полной правды. Сначала Трифонов. "Дом на набережной". Действие происходит частично в 37-м году. В 37-м году в Москве были массовые аресты, был террор. В 49-м году был во главе Советского Союза и в каждой газете упоминался Сталин. В книге Трифонова не упоминаются ни аресты, ни террор, ни Сталин. Это, по-моему, не полная правда. Каждый чувствует по-своему, но хотя бы в виде маленькой детали должно это ощущаться: кто-то был на Севере, сидел в лагере, то есть Сталин был, террор был. Или "Затмение" Тендрякова. Тут один из героев выступает, якобы, во главе каких-то сектантов. Ясно, речь идет о верующих, о христианах. Ни слова об этом у Тендрякова, и не может быть, это мы понимаем. Где же полная правда? Если уж хотите полной правды, возьмем, пожалуй, книгу Терновского. Я уже не ссылаюсь на Солженицына, но как раз книга Терновского полностью входит в вашу систему: это то же самое время, только книга включает то, чего нет в книгах Тендрякова. Может быть, это вопрос терминологии, но мне было удивительно читать книгу без Сталина.

С.Маркиш

Я в своем сообщении привел несколько эпизодов, где речь идет об арестах 37-го года: арест дяди Володи, вывозят семью рассказчика. Советский критик Панкин заметил эти эпизоды, а Вы не замечаете. Что касается Сталина, то все же перед нами литература, а не публицистика, не историография. Кто хочет читать полную правду, читает историков, скажем, Суварина или Роя Медведева. Почему нужно обязательно упоминать Сталина? Оттого, что в каждой газете были тогда его портреты? Это не значит, что нужно писать об этом в каждой книге сегодня. Я не думаю, чтобы главы о Сталине в романе "В круге первом" были лучшим украшением этого романа. Так же, как не думаю, что лучшие главы новой вещи Максимова — это главы о Сталине. И, кстати сказать, само имя "Сталин" с 49-го по 53-й год произносилось шепотом, с величайшей опаской. Я считаю, что Трифонов сделал правильно, что не упомянул этого имени. Вместе с тем в повести все — Сталин, потому что Сталин — это смерть, а там все — смерть.

Г.Андреев

У меня только один вопрос. Вы сказали, что Трифонов поставил задачу объективного и полного изображения жизни, при этом — это Вы правильно сказали — не с точки зрения истории, а с художественной точки зрения. Дальше Вы сказали, что Трифонов — "процветавший подцензурный писатель". Как вы объясняете такое обстоятельство: он сказал полную правду о Советском Союзе, и его полностью пропустила цензура?

С.Маркиш

Я не сказал, что Трифонов сказал полную правду о Советском Союзе. Я сказал, что в избранной им художественной системе и на материале, который он выбрал, Трифонов сказал полную правду. Это не значит, что другого материала не существует и что тем, что написал Трифонов в пяти московских повестях, исчерпывается правда о Советском Союзе. То, что написал Варлам Шаламов, такая же точно правда. Не большая и не меньшая.

Д.Сегал

Я хотел бы предложить маленькое уточнение, которое сводится к тому, что, во-первых, тексты Гуля все-таки лежат на совершенно другой онтологической и феноменологической плоскости, чем тексты Ахматовой, Мандельштама или Гершензона. В частности потому, что из текстов этих трех последних, особенно из стихотворений Мандельштама "Умывался ночью на дворе" и "Люблю под сводами седая тишины" совершенно ясно вытекает тема необходимости сохранения, продолжения и сбережения некоторого эзотерического знания и эзотерической культуры. Я не буду об этом говорить подробно. Я мог бы разобрать стихотворение "Умывался ночью на дворе" (которое, кстати, написано на смерть Гумилева), и тогда будет видно, что тема звезд в этом стихотворении есть просто одна из гипостаз темы алхимии, некоторого магического действия, мистического откровения. Так что тема сохранения культуры, на самом деле, как раз в тех текстах, которые процитировал Мишель Окутюрье, очень ясно присутствует. То же самое относится к стихотворению "Люблю под сводами седая тишины", которое целиком трактует тему православия и подвига отречения, связанную с ролью церкви, ее жертвенничеством. И закрома — это не просто закрома простой веры; я думаю, можно сказать, что Мандельштам имел в виду и определенное знание, определенный груз культур, который связан со всеми традициями.

В докладе Дравича был проведен глубокий структурный анализ судьбы Булгакова, его личности. Вообще важный компонент всех докладов - судьба писателя, его личность, его поведение как нечто главное и сродное его тексту. В докладе Жоржа Нива хотелось бы видеть сопоставление всего груза духовности, который был проанализирован в тексте доклада, с тем, что является личностью автора. Такая же проблема, по-моему, возникает в связи с текстами Тендрякова, в особенности, и, в меньшей степени, Трифонова и Канделя. Я думаю, что этот

компонент — компонент структурно-духовной личности автора и его судьбы — не может быть отброшен.

Н.Домбр (Тулуза)

Я хочу вернуться к проблеме, о которой говорили вчера, к отличию эмигрантской литературы от неэмигрантской. Герман Андреев предложил принимать во внимание не географический признак — по ту или другую сторону границы, — а признак содержания. И даже сказал о том, что некоторые советские писатели могут считаться как бы эмигрантскими писателями. Мне кажется, что главная отличительная черта эмигрантской литературы — это отчужденность, непринадлежность к окружению. В этом я вижу отличительную черту эмигрантской прозы. Недаром самый блестящий, самый талантливый из них, Набоков, был крайний индивидуалист. Недаром большинство его героев, будь то герой "Отчаяния" или "Подвига", — люди, которые ни с кем не солидарны, никому не нужны, ни в чем и ни в ком не нуждаются. В этом, вероятно, драма всех эмигрантских литераторов. В произведениях Алданова и Бунина о жизни в Париже люди кончают самоубийством не из-за несчастья, а просто потому, что смысл жизни для них утрачен. Количественно в эмигрантской литературе преобладают не романы, не повести, а воспоминания, критика. Это тоже показывает, что настоящее, актуальное интересовало писателей меньше, чем этот уход в старое, в прошлое. А в той литературе, о которой говорил, в частности, Нива, чувство солидарности очень сильно ощущается. Будь это "невольные подруги двух моих осатанелых лет", будь это "одноклассники", будь это "товарищи" или просто рыбаки Астафьева, они чувствуют связь с окружающими, с близкими, с соседями. И когда эта связь порвана, они глубоко, болезненно переживают не только свое горе, а именно то, что связь порвалась. Им нужна эта связь, и в этом сила литературы на родине.

Л.Флейшман

Доклад Мишеля Окутюрье мне показался крайне интересным, а главное, крайне актуальным. При анализе эмигрантской журналистики в сегодняшнем докладе Николая Ефремовича почему-то один из самых интересных органов, тот самый, который выбрал Окутюрье, выскочил из поля зрения. И доклад Окутюрье не только возвращает этому органу его историческое значение, но делает гораздо больше: Окутюрье отнесся к этому литературному приложению в газете, как к некоему целостному тексту. Здесь уже неважно, действительно ли это литература сменовеховства или нет. Важно, что происходит некоторое объединение, и оно нейтрализует оппозиции. Скажем, очень трудно было бы свести на страницах одного издания имажинистов и акмеистов. Эмиграция в условиях 22-25 годов, литературный Берлин — не просто случали советчиков и антисоветчиков, они сводили враждующие литературные группировки и создали какие-то новые формирования. Вот чем, в чисто теоретическом или лабораторно-научном плане, для нас вообще так занятен феномен эмиграции. И поэтому мне обидно, что Сегал недоучел этого момента в своей критике доклада Окутюрье. Получилось смешение двух уровней: один — это уровень авторского текста, авторской интенции, авторского мышления, стоящего за текстом, а другой — это уровень литературной жизни, это — некий текст, отличающийся от первого. Стихотворение Мандельштама в газете — это не стихотворение, которое лежит у него на столе. Как бы мы ни ругали газетные стихи или ни хвалили их.

Доклад Анджея Дравича меня просто поразил тонким, объективным, научным взглядом на текст и глубоким погружением (как бы сопереживанием) в судьбу автора и его текста. Мне показалась очень интересной мысль о том, что Булгакова обрекли быть автором одной пьесы, что в этом смысле какой-то там режиссер приписывал писателю одну единственную роль, запрещая ему другие роли. И в этом была изощренность пытки. Интересна еще и другая мысль — о том, что персонажи у Булгакова свободно выбирают жест, и свободно выбирают смерть. В этом плане мне хотелось бы обратить ваше внимание на чрезвычайно интересную и очень близкую во многих отношениях докладу Дравича статью Бориса Михайловича Гаспарова, которая помещена в третьем томе *Slavica Hierosolymitana*. Эта статья обнаруживает необычайно

тесную связь между романом Булгакова и конкретными обстоятельствами литературной жизни 30-х годов. В частности сделана попытка выявить прототипы романа. В качестве прототипов, скажем, Бездомного предлагаются Белый и Безыменский. И это доказывается замечательно на текстах того и другого. Один из возможных прототипов, вернее, прототипных пластов в романе, т.е. прототип, который просматривается в разных героях, — это, по Гаспарову, Маяковский, смерть Маяковского. И в этой связи упоминается целый ряд обстоятельств. В 30-м году Булгаков набрасывает стихотворение, перефразирующее известные строчки предсмертного письма Маяковского: "Любовная лодка разбилась о быт". Это стихотворение опубликовано в статье Мариетты Чудаковой о Булгакове, которая появилась недавно. Кроме этой парафразы, мне хотелось бы обратить внимание на факт, который в равной степени относится и к литературной жизни России, и к литературной жизни эмиграции. Напомню вам высказывание Шаршуна, связанное со смертью Маяковского: Маяковский — это поэт эмиграции. А Шаршун вовсе не находился в плену чисто политических интерпретаций поэзии. Сам факт смерти Маяковского обозначал резкую перемену климата, перемену литературной ситуации в России. 3-ю главу "Охранной грамоты" мы все хорошо знаем и помним и, сравнивая ее с первыми двумя главами, можем почувствовать влияния самого факта самоубийства Маяковского на весь путь мышления Пастернака. Но мне хотелось бы сейчас обратить внимание на другое. Итак, Булгаков цитирует предсмертное письмо Маяковского. Все мы помним дату этого письма — это 12-е апреля. Никто из нас уже не может восстановить, что произошло в эти два дня. Но мы можем сопоставить эти события с календарем. Что такое, например, 14-е апреля? Это — начало Страстной недели в 30-м году. Это — понедельник Страстной недели. Поскольку письмо было написано 12-го апреля, самый факт, что смерть не произошла 13-го, т.е. в воскресенье, до Страстной недели, уже кажется мне некоторым намеком. Тем более, что о самоубийстве Маяковский говорил на протяжении всей своей жизни, и говорил всерьез. В связи с этим я хочу напомнить еще одну дату - это все отражается в тексте "Мастера и Маргариты". Мы помним, что 14-го Маяковский умер, а 17-го были его похороны, которые изумили всю Москву размахом всенародного оплакивания поэта, который мало кому был понятен. А 18-го апреля, на другой день после похорон — телефонный разговор Сталина с Булгаковым. Вот почему пасхальная подоплека, которую обычно совершенно упускают из вида, так важна. А совершенно другой пласт — это диалог со "Смертью поэта". Потому что смерть Маяковского стала для современников смертью поэта в целом. И вот почему важно это ожидание телефонного звонка, в связи с которым оставалась надежда, что Булгаков заговорит во весь голос со своим таинственным собеседником.

Л.Мартинез (Экс-ан-Прованс)

Хотелось бы в двух словах сделать несколько критических замечаний профессору Казаку. В его богатом докладе мало учитывается, с одной стороны, подпольное иносказание, то есть совсем не учитываются произведения Мандельштама, как, скажем, "Четвертая проза", или "Котлован" Платонова. А как раз взаимоотношение подпольного иносказания и печатного, подцензурного иносказания само по себе интересно, поскольку иносказание — на грани литературного небытия. С другой стороны, — это чисто фактическое уточнение, — иносказание у вас появляется как чисто советское явление, то есть вы совсем не упоминаете о богатой русской традиции в этом отношении. Но иносказание сливается с русской литературой чуть ли не со времен Петра, то есть со времен Просвещения, начиная с Крылова и вплоть до сегодняшних дней. К тому же иносказание — не современное слово. Оно часто встречается у Ломоносова, у Державина и, если я не ошибаюсь, впервые упоминается в Изборнике Святослава, в конце XII-го века, в 1173-м году, или что-то в этом роде. Но главным образом мне хотелось бы задать вопрос Дравичу о "Мастере и Маргарите". Когда разбирается это произведение, всегда имеется в виду одна плоскость, то есть современная Москва. А что, если советский пафос, если все советское, в конце концов, раскрывается и разыгрывается в трагедии Пилата и Ешуа? Что, если, в конце концов, советская трагедия, вся целиком — в моральной проблеме соотношения совести Пилата и гибели праведника? Меня поражает, что во всех разборах этого произведения мало показана эта возможность.

А.Дравич

Я совершенно оставляю без рассмотрения ту проблему, о которой говорил Луи, но не из-за того, что я ее недооцениваю, а просто исследование шло в другом направлении. Проблема эта очень важна, но я не согласен с тем, что она недооценивается: литература, которую я знаю, — а я стараюсь следить за литературой внимательно, — очень много ею занимается. Она важна в двух отношениях. Во-первых, как фундамент морально-этических ценностей, которые Булгаков признает основными. Тут он использует, говоря условно, архетип, то есть ситуацию Христа и Пилата, добавляя еще элемент современный, элемент трусости. Второй принцип, на котором он всегда настаивает, — это то, что писателю дано проникновение в подлинную правду, в то, что наверняка было. И подтверждением этого является свидетельство дьявола: дьявол знает то же самое, что пишет Мастер, — помните, как Мастер восхищен, когда оказывается, что есть полное совпадение? По-моему, это прием, которым Булгаков старается еще раз доказать, что писатель, который свободен, писатель, который имеет право на полную творческую свободу, такой писатель, вдобавок, и достоверен, и всеведущ. А если мы говорим об очень глубоком знании всей библейской темы, это Булгаков унаследовал еще от отца.

Абрам Терц (Париж)**АНЕКДОТ В АНЕКДОТЕ**

Стоит сойтись двум русским или трем евреям, вообще гражданам любой национальности, но советской, российской выучки, либо чешской или польской - социалистической - принадлежности, как мы наперебой, оспаривая друг друга, принимаемся травить анекдоты. Все равно — какие. Приятно задать вопрос: "— А вы этот анекдот помните: как однажды Василий Иванович Чапаев..?" И услышать в ответ: "— Ну как же! Конечно, помню. А вот я вам расскажу..." - Приятно знать, приятно видеть человека, настроенного на анекдоты, предрасположенного к анекдотам. Значит, свои люди. Понимаем с полуслова. Сошлись.

Мы настолько привыкли, сойдясь в тесной компании, как последнюю новость рассказывать анекдоты или хотя бы вспоминать, кто что помнит, что сами не видим, не замечаем своего счастья: что мы живем при анекдотах — в эпоху устного народного творчества, в эпоху процветания громадного фольклорного жанра.

А ведь мы — филологи, историки, этнографы — иногда мечтаем: жить бы мне, например, в эпоху средневековья или в неолите, когда складывались и запросто пелись все эти былины, саги, сказки.

Сколько бы я вынес оттуда великих истин и загадок, которые до сих пор пребывают во тьме неизвестности! Я был бы сопричастен поэзии у самых ее истоков !.. А между тем, на наших глазах, рядом, совершается некое действие, в котором мы сами принимаем невольное участие и до которого покуда не дотянулась наука. Это фольклор, анекдот. Не пора ли поэтому взглянуть на него внимательнее?..

Нашему вниманию мешает, помимо близости к факту его существования, то обстоятельство, что анекдот сам по себе не претендует на многое. Не то, что героический эпос. Или — свадебный обряд. Народный хор имени Пятницкого. А так себе — пустяк, мелочь ежедневная, анекдот...

С другой стороны, он всегда более менее неприличен и непристойен. Пусть (предположим) он не задевает и не затрагивает иногда обычной для его поворотов фривольной, скабрёзной тематики. Все равно он непристойен. Все равно в основании жанра и в условиях его работы, его развития и бытования лежит нарушение каких-то общепринятых норм поведения и речи. Анекдот словно хочет, чтобы его на этом самом месте запретили, ликвидировали, и на этом предположении и ожидании — живет. Дайте ему свободу, отмените запреты, и он — сдохнет...

Неслучайно появилась целая серия анекдотов, рассчитанная на преодоление самых последних барьеров. Я имею в виду так называемые анекдоты на *небрезгливость*. Рассказчик и слушатель (а значит, и мы с вами) должны в этом случае набраться храбрости, немного поднапрячься и сдержать невольно подступающий к горлу комок рвоты. То есть нужно отрешиться от его натурального образа, выйти на чистый воздух, в сферу эстетики, филологии, и не воспринимать слова и фабулу анекдота буквально и слишком близко к сердцу. В том-то и заключается эффект, художественный эффект этой серии: хватит ли пороха? а ну посмотрим, на что ты способен! Экзамен на выдержку, на чистое искусство задает нам анекдот. Провокация или проба на прочность, на принадлежность к жанру.

Экзамен происходит таким образом. Два туберкулезника (или — для красочности, для смака — два сифилитика) харкают в стакан, пока он не наполнится. А третий сотрапезник, побившись об заклад, на пари берется все это выпить одним залпом. Начинается экзамен, на котором мы присутствуем в виде жюри. Он пьет спокойно и медленно, почти до дна. Однако под конец почему-то не выдерживает и отставляет стакан. "— Что? брезгуешь?!" — злорадно спрашивают эти двое за столом. "— Да нет, — печально отвечает испытатель. — Сопля попалась: перекусить не сумел!"

Пересказывая эти несчастные фабулы, я понимаю, что говорю недопустимое, что выслушивать меня неприятно и тошнотворно. Но мне, занимаясь анекдотом сугубо экспериментально, ничего не остается, как с самого начала, заранее, сжечь за собою все мосты и корабли. И все извинения предварительно вынести за скобку, как условие разговора. В противном случае ("брезгуешь?") не стоит браться за эту тему. Анекдот не просто груб, он по-своему привередлив, капризен и всегда предполагает переход границы дозволенного. Без этого

перехода в запретную зону он просто не существует. Напрашиваясь на скандал, на вмешательство морали (если не полиции), он выискивает - "своих", "достойных", "посвященных". И вместе с тем для кого-то он будет наверняка оскорбителен, нестерпим, несносен. И это в его натуре, которой он откровенно любит и которую подчеркнуто и многократно осознает.

Надо сказать, что анекдот вообще обладает каким-то повышенным сознанием собственного жанра, собственной формы. Он сам себя воспроизводит, на себя оглядывается, словно помнит, что он не кто-нибудь, а анекдот. Может быть, к нему применим известный в экономике термин: "воспроизводство производства". В том смысле, что анекдот склонен возводить себя в квадрат, а то и в куб, опираясь на свои изначальные жанровые данные. Скажем, по самой природе анекдот всегда краток. Но появляются вдруг варианты со специальным заданием — анекдоты на краткость. Или рождаются вдруг анекдоты абсурдистские, хотя любой анекдот в принципе абсурден. И по той же, вероятно, причине преувеличенного жанрового самосознания возникают время от времени анекдоты об анекдотах. Как правило, они возвращают нас к теме запрета как к важнейшему условию своего возникновения. Запрет, естественно, должен быть нарушен. Например: "— Давайте, — решают, — не будем больше рассказывать анекдоты о евреях. Все евреи да евреи. Надоело. — Давайте не будем, — соглашается собеседник. — Вот идут два японца, и один другому говорит: - Послушай, Хаим..."

Или в одной компании любителей и знатоков анекдотов все сюжеты уже настолько известны, что их для краткости и простоты изложения обозначили цифрами, и, встречаясь по вечерам, рассказчики называют поочередно только номер анекдота. Появляется новичок. Кто-то произносит: "- 15". Все смеются. Другой, подумав, продолжает: "— 24". И опять все смеются. Доходит очередь до новичка. Дай, думает, назову любую цифру — и говорит наобум: "— 67". Молчание. Все мрачнеют. Встает какой-то верзила и подносит ему к носу кулак: "— Как ты посмел, подлец, — при дамах?!..."

Множество анекдотов имеет форму табу, которое опять-таки подлежит бесцеремонному нарушению, что и становится солью рассказа. Табу на нецензурное слово. На ругань. На политическую крамолу. На правду. На положение вещей. На государственную тайну. С другой стороны, строжайшее соблюдение запрета (либо осторожный, хитроумный его обход), как перед плотиной, громоздя нелепость на нелепость, до геркулесовых столпов, делает само запрещение комически-бессмысленным. Запрет взрывает себя. Так построены, в частности, многие ответы "армянского радио". И вообще "ответы на вопросы", на которые нельзя или неизвестно, что отвечать.

Допустим, иностранный корреспондент, в сопровождении парторга завода обходя заводской цех, внезапно обращается за интервью к первому же попавшемуся рабочему у станка:

— Расскажите, какая у вас квартира, — спрашивает корреспондент.

— У меня одна комната, — отвечает рабочий. Но парторг, за спиной иностранца, делает ему большие глаза, и рабочий продолжает :

— Одна комната . . . окнами на юг, вторая - на восток, и третья — на запад.

— А какая у вас зарплата?

— Сто рублей.

Парторг снова делает большие глаза.

— Сто рублей ... в неделю, — уточняет рабочий.

— О! Значит, 400 в месяц! Неплохо. Ну и последний вопрос: какое у вас х о б б и ?

— 15 сантиметров.

Парторг снова делает большие глаза, и рабочий поясняет:

— 15 сантиметров — в диаметре.

В закрытом обществе советского типа, где всевозможные запреты (и, в особенности, — на слово) принимают характер параметров самодовольного, полного в своей замкнутости бытия, анекдот не только служит единственной отдушиной, но и является, по сути, моделью существования. Он выполняет роль микрокосма в макрокосме и является своего рода монадой миропорядка. Он носится в воздухе, но не в виде пыли, а в виде споры, которая содержит в проекте, в зачатке все, что нужно для души, и способна при первом удобном случае воспроизвести организм в целом. Отсюда его готовность на универсальные формулы мироздания — эпохи, истории или страны. Я имею в виду не просто склонность этого жанра к

финальным, венчающим формулировкам, но — стремление представить из себя некую исчерпывающую схему, универсум. Это и есть тенденция воссоздать "анекдот в анекдоте", когда сам жанр осознает себя ядром и прообразом более широкого, всеобъемлющего анекдота, каким и выступает по отношению к нему весь окружающий мир, действительность, наподобие огромной матрешки, заключающей в себе маленькую матрешку — анекдот. Вот эти формулы эпохи (из анекдотов 30-х годов) : "— Как живете? — Как в трамвае: одни — сидят, другие — дрожат". Или: игра в шарады. В поезде старый еврей загадывает шараду: "— Первый слог моей фамилии — это то, что обещал нам Ленин. А второй слог моей фамилии - это то, что дал нам Сталин. . ." С верхних полок купе прыгивают двое в штатском: "— Товарищ Р а и х е р , — пройдемте! . ." В данном случае фамилия старика — шарада всей советской истории.

Естественно, тема запрета, как, может быть, никогда и нигде в истории словесности, становится основанием и движущим стимулом советского анекдота. И она же придает ему ту жанровую локальность, замкнутость, самодостаточность, которые, вообще будучи свойственны анекдоту как особой поэтической форме, позволяют ему именно здесь, на советской, запретной почве, достичь степеней развития и процветания. Ибо, нарушая запрет, исполняя свою функцию, анекдот, собственно говоря, себя исчерпывает и превращается в законченное, закругленное тело, в форму, в космос. Его выход в эту недозволенную развязку тотален и окончателен и не требует никаких продолжений и разъяснений. Свобода анекдота состоит, единственно, в преступлении черты, границы, что, таким образом, будучи совершенно и достигнуто, делает его поэтически совершенным и, как некая самоцель, сообщает ему динамичную, но строго очерченную композицию и подобие итога — сосредоточенного в самом себе, крепкого парадокса. Дело сделано, анекдот рассказан, и — баста!

Но эти же свойства анекдота, не ищущего выхода ни в мораль, ни в агитацию, ни в политику, ни в психологию, ни даже в действительность (поскольку он сам по себе представляет идеальный образ действительности), это чувство собственной формы, владеющее анекдотом, позволяют его рассматривать и расценивать в качестве образца "чистого искусства" или "искусства для искусства". Никаких задач, кроме развлекательных и украшающих жизнь, он перед собою не ставит и вносит дозу приятного эстетизма в наш меркантильный век. Другое дело, что, как это вообще присуще искусству, анекдот выполняет немалую работу по части приведения действительности в относительную стройность, в порядок, в чувство и разум, в понимание себя как живой, интересной и занимательной материи. От анекдота, под анекдотом действительность, я бы сказал, начинает шевелиться. У нее появляется сюжет, повадка, феноменальность. Тем более, что анекдот обыкновенно работает на таком низком уровне быта или исторического бытия, на такой плоскости социального сознания, где, казалось бы, нет ничего примечательного, ничего достойного поэтического вмешательства. И вот вдруг выясняется, что значит "вступить в партию" и что такое "партийная линия" ("отклонялся вместе с линией"), что значит "диамат" и "демократический централизм" (это когда каждый в отдельности "против", а все вместе "за"), "культ личности" и "космополиты", и вообще каков из себя человек, даже не имеющий лица, — все это дает нам понять и представить анекдот. Он пронизывает нашу историю наподобие пунктира и ее гальванизирует. Он не просто воссоздает, а восстанавливает действительность, которая под его воздействием становится хоть на что-то путное похожей, становится наконец-то действительностью, то есть чем-то более менее реальным. В виде отвлеченного и гипотетического вопроса хочется спросить: а не есть ли анекдот вообще (как и все искусство) выражение явленности бытия, сколько бы то ни опускалось в болото всеобщей инерции и мертвой нивелировки? ..

И, может быть, именно поэтому с анекдотом довольно тесно связана история так называемого реализма. Я не могу и не буду удаляться в глубь веков, когда и сам анекдот, как жанр, представлял собою отличную от современного бытования форму. Но, невидимому, неслучайно где-то у истоков реализма стоит "Декамерон" как собрание анекдотов. А в русской литературе сильнейшие проявления реализма связаны, в частности, с анекдотами Гоголя и Чехова. А ведь Гоголь, представляется, был прежде всего фантастом. Но он увидел заманчивую фантастичность самой тривиальной жизни и с помощью анекдота создал до того явственный, явленный образ реальности, что и зачислен в реалисты.

С другой стороны, анекдот никоим образом не есть просто отражение жизни в ее нормальном течении, в ее логической и визуальной последовательности. Он строится вопреки

логике и даже вопреки тому, что дается нам в непосредственном житейском опыте. Не знаю, существует ли такое понятие: обратная логическая связь (если не существует, то его следует ввести в связи с теорией анекдота). По типу анекдотической "женской логики": "— Мой муж мне так изменяет, так изменяет, что я уже не знаю, от кого беременна! . ." Человек думает сказать одно, а говорит совершенно другое. Но это "другое" и оказывается истинной причиной и восстанавливает логическую связь задом наперед, от конца к началу, в то время как для самого говорящего это и есть "логика".

Подобных примеров немало в советской словесности, главным образом газетной, но затрагивающей и быт, и политику, и художественную литературу, и сам способ и образ мышления советского человека. Когда, допустим, в новой Конституции, помимо свободы слова, свободы печати и демонстраций, направленных на укрепление социалистического общества, предусматривается еще дополнительное, специальное право на критику недостатков в работе отдельных учреждений и предприятий. Дескать, мы настолько уже свободны и гуманны, что можем даже себе позволить критиковать недостатки в работе (в укреплении достоинств). Или, если идти дальше, даруется "право на самокритику". Профанация? Издевательство? Нет, обратная логическая связь, подразумевающая, что никаких прав, кроме как работать все больше и лучше, человеку не дается. Конечный вывод ("право на самокритику") служит посылкой, переворачивающей всю цепь предыдущих доказательств на тему, как хорошо и свободно у нас живется. Мысль движется от конца к началу. И соответственно - в обратном порядке (по принципу алогизма) — строится и читается пресса. Свобода становится рабством, как нечто само собой разумеющееся, мир — войною, бедность — богатством и т.д.

На этой широкой основе и создаются анекдоты. Вроде прогнозов, как мы будем жить при коммунизме. У каждого будет свой персональный вертолет и свой односторонний телевизор. Видишь по телевизору, что в Туле крупу дают, сядишь на вертолет и летишь за крупой в Тулу...

Известно, что в анекдоте самое важное неожиданная, коронная концовка, с которой, надо думать, и начинается процесс формообразования анекдота — от конца к началу. Коммунизм в этом смысле, как идеальная концовка всей мировой истории, открывает массу возможностей, чтобы, танцуя от нее, путем обычной логики придти от конца к началу, от идеальной, фантастической цели к ее грубому претворению в реальность сегодняшнего дня.

Нетрудно заметить также, что анекдоты создаются чаще всего на пересечении или на стыке обыденного и сверхъестественного, тривиального и невероятного, близкого и далекого, своего и чужого. Полоса полного отчуждения неблагоприятна для анекдота. Так же как, по-видимому, и слишком большая близость, самоотождествление рассказчика с героем рассказа. Возможно, этим объясняется и особый характер анекдотических гиперболов — гиперболизм мелкого и ничтожного. Скажем, все эти веселые задачки-загадки на "сверхгрохот", "сверхжадность", "сверхнаглость", "сверхиндуктивность" и т.д. Или — состязания в национальном изобретательстве по части ловкости, смелости, прочности, женской прелести, голода, адских мучений и чего угодно. Выигрывает состязание обычно либо еврей ("компот съел, а муху продал китайцу"), либо русский (взял первый приз на международном конкурсе на тему "Голод", изобразив на картине тощий зад, затянутый паутиной). В данном случае мизерный предмет берется в сверхъестественном качестве или размере, не переставая быть мизерным.

Соответственно, и героями анекдота, его устойчивым типажом, становятся категории лиц и сословия, занимающие какое-то исключительное и при всем том близкое, родственное нам положение, одновременно высокое и низкое, отличное от нас и вместе с тем теснейшим образом с нами связанное, смешивающее наше "свое", исконное, и наше "чужое", воображаемое. Отсюда большая серия анекдотов о генералах, о пьяных, о сумасшедших, о евреях, о тещах, о женах, изменяющих мужьям (и наоборот), о детях в их переплетениях с психологией взрослого. Даже анекдоты о вождях, помимо исключительности этих лиц, вызваны одновременно их относительной близостью к нам — в виде хотя бы обязательных штампов, которые спускаются сверху в наш советский быт. О Гитлере в России, кажется, анекдотов не было (слишком чужое), а вот о Ленине — сколько хотите, и чаще - в теснейшем общении с повседневными, навязшими в зубах сюжетами: "броневичок", "ходоки", "Надежда Константиновна", "Мавзолей", прославленная ленинская простота и скромность.

В этой связи я хотел бы сказать несколько слов о Василии Ивановиче Чапаеве как

первостатейном герое современных анекдотов. В своей образной жизни Чапаев, как известно, пережил несколько этапов и поворотов. Легендарный — в преданиях и рассказах его бойцов, воспринимавших Чапаева в духе народных героев, вроде Степана Разина и Ермака Тимофеевича. Затем — правдиво-документальный, но художественно довольно бесцветный Чапаев в повести Фурманова. Далее — полнокровный и героический образ в знаменитом кинофильме (смесь бесстрашия и безграмотности, полководческого таланта и мужицкой наивности, великодушия и капризного деспотизма). И, наконец, — очевидно, как развитие этого киногероя, последний период его жизни — анекдотический. Вероятна также связь этой серии о Чапаеве с пятидесятилетием Октябрьской революции в 67-м году и юбилейными штампами, когда эти анекдоты впервые и появились.

Но уместно задаться вопросом: только ли расставание с былым кумиром толпы и иллюзиями прошлого, путем их перевода в пародийный мир анекдота, повлекло эту длинную и блистательную серию? Нет, где-то анекдотический Чапаев все же остается положительным персонажем — может быть, единственно-устойчивым в анекдоте в этом положительном качестве. Как это ни странно, он сохраняет значение народного героя, хотя и навыворот, в соединении тупости, храбрости, невежества, простодушия и реалистической рассудительности. Он несколько похож на сказочного дурака, — правда, без победного ореола и в исключительно шутовской роли. Стоит сравнить его анекдотический образ с параллельными анекдотами о Ленине, как мы заметим, что наши симпатии целиком и полностью на стороне Чапаева и что, несмотря на всю дурость, его имя окружено добротой, снисходительной терпимостью и подбадривающей, насмешливой народной любовью. Происходит это, вероятно, оттого, что образ Чапаева все еще дорог нашему сердцу и нашему детству, а личность его, бывшая, легендарная личность, чрезвычайно самобытна и колоритна. В результате это самая богатая в наши дни комедийная маска, которая сумела объединить вокруг себя множество сюжетов и стать участником более широкой эстетической игры, нежели его, Чапаева, персональная роль в истории, пускай и резко переосмысленная.

Я не стану приводить анекдоты о Чапаеве, хорошо всем знакомые, но сошлюсь на один образец, который рассказывает, собственно, уже не о Чапаеве, а о чем придется, и являет типичный случай анекдота в анекдоте. Однажды, совсем недавно, Советское правительство решило выяснить, какой в наше время анекдот самый популярный. Для этого собрали и записали все анекдоты и сунули записи в кибернетическую машину. Через несколько часов появился из машины ответ — универсальный, кибернетический суперанекдот: "Идет по Красной площади Василий Иванович Чапаев и встречает Владимира Ильича Ленина. И Владимир Ильич спрашивает Василия Ивановича (с еврейским акцентом) :

— А что, Абгам, не пога ли в Изгаиль?! .. ." Когда-то по пятам событий слагались исторические песни и легенды. Одно время на эту потребность пытались ответить частушки. Теперь эта миссия полностью перешла к анекдоту. Впрочем, анекдот в Советской России остался единственно современным фольклорным жанром. Блатная песня, которая одна по своей художественной значимости могла с ним конкурировать, уже отходит в прошлое. Анекдот же развивается, живет, и дай Бог ему здоровья. В последнюю четверть века он проявляет, мне кажется, большую, чем раньше, историческую заинтересованность. Не только смерть Сталина, культ Ленина, Хрущев, Брежнев, но и более отдаленные от нас факты и персонажи получили жизнь в анекдоте, притом собственно российского изобретения, — Гомулка, Дубчек, Гусак, Моше Даян, Джавахарлал Неру, Никсон, президент Свобода ("президент Свобода — это осознанная необходимость"). . . Успели появиться анекдотические отклики на "самолетное дело", на отъезд евреев из СССР, на диссидентов, на самиздат, на роль Сахарова в русской истории. В то же время анекдот все более активно проникает в современную русскую литературу. Достаточно назвать Галича, "Чонкина", повесть "Москва

— Петушки", главу "Улыбка Будды" из романа Солженицына "В круге первом", Аксенова, Зиновьева . . .

Иногда кажется, от всей нашей современности останутся одни анекдоты и тем ее, бедную, увековечат. Однако, увы, и анекдот от нас ускользает. Не только потому, что, как истинно-фольклорный, устный род поэзии, он блекнет на бумаге, теряя живой голос, мимику, жесты, которыми он сопровождается, а иногда практически и полностью осуществляется, наподобие пантомимы. К этому надо прибавить, что в отличие от других фольклорных жанров, рассчитан-

ных на многократное повторение и закрепление в народной памяти, каждый конкретный анекдот быстрее сходит со сцены, замещенный новым, более острым, актуальным откликом. В новизне — его и соль, и живучесть, подвижность, всепроникаемость, историчность. Здесь же и его быстротечность. Он мигом вспыхивает, но скоро сгорает, забывается. Хотя мы и любим порою вспоминать старые анекдоты, нам хочется всегда услышать какой-то новый, еще неизвестный, самый последний выпуск. Не то, что песня или сказка. И недаром смеются над рассказчиком старого, "с бородой", анекдота. И даже существует анекдот на эту тему — о старом анекдоте. Но да послужит он не только нашему осмеянию, а и на добрую память этому прекрасному жанру. "Однажды, при раскопках Древнего Египта", — отвечают в таких случаях рассказчику, который только что выдал бородатый анекдот, — "нашли египетскую мумию с зажатой в кулак рукою. Когда разжали пальцы, нашли обрывок папируса, на который и был записан этот самый ваш анекдот! .."

... На этом можно было бы и поставить точку и закончить рассказ об анекдоте, когда бы не еще одно его свойство — может быть, самое главное. Это, я бы сказал, его философское отношение к миру, к вещам, к старому и к новому, когда новое это вариант старого, но все-таки новый вариант. Если мы представим себе анекдоты в виде бесконечной цепочки, то она, эта цепочка, охватит чуть ли не все искомые или возможные положения человека на земле. Как таблица химических элементов Менделеева, оставляющая пустоты, незаполненные ячейки для новых валентностей, для новых анекдотов. Общий заголовок этой таблицы, составленной из юмористических притч, гласит: "человеческое бытие", "человеческое существование".

Полнота охвата и философское спокойствие анекдота по отношению к любому драматическому событию и позволяют воспринимать его как источник мудрости. Причем мудрость здесь совпадает с юмором настолько, что в юморе и заключена мудрость. Мы улавливаем в анекдоте какую-то снисходительную, высшую точку зрения на жизнь и на все на свете. Это связано, представляется мне, с идеей обратимости всех вещей и явлений, с идеей обратимости, которая владеет душой анекдота и воплощается в нем сюжетно, словесно, материально, как в адекватной форме. И в результате анекдот становится советчиком и помощником, объяснением и утешением на все случаи жизни, в самых для нас критических ситуациях. Так что итоговые и вершащие дело концовки анекдотов переходят не только в пословицы и поговорки, в идиомы нашего времени, но — и в мудрые изречения, которыми разрешаются, а порою исчерпываются все споры и противоречия.

Для краткости приведу несколько таких анекдотических афоризмов, за которыми, однако, и говорящий, и слушатель должны мысленно видеть весь предварительный сюжет и организм подразумеваемого анекдота, всю систему колес, которая его вызвала к жизни и побудила к действию. Те, кто знает и помнит послышки и положения, стоящие за этими формулами, условно говоря — "посвященные", поймут с полуслова, что все это обозначает, схватив и вообразив в уме весь образ анекдота как некий универсум. У прочих я прошу прощения за этот речевой герметизм.

Итак — одни выводы, разделенные для ясности паузами, или конечные тезисы мудрого отношения к жизни :

- Ничего себе я начинаю неделю ! ...
- Опять проклятая неизвестность!
- Бросьте, поручик! Никто не поймет, никто не оценит!
- А жизнь у нас какая, товарищ начальник? ...
- Да так — к слову пришло ...
- Бабы, а вас по яйцам палкой когда-нибудь били?
- Хочу, чтобы Рабиновича восстановили в партии!
- Ну, мне лучше знать, какой водой поливать Рабиновича!
- Да вы разбрызгивайте, разбрызгивайте! ...
- А кость в ем все-таки есть!
- Главное, девочки, не суетиться под клиентом.
- Вы будете очень смеяться, но Розочка тоже умерла.
- Не вижу принципиальной разницы.

Истина, которую предлагает вам анекдот, несмотря на его режущую прямолинейность, всегда многозначна и опускается на несколько точек нашего сознания, включая печаль, слезы и

безысходность положения, в котором мы находимся. Попробую объяснить это двумя короткими заключительными примерами. Первый анекдот — на тему мировой несправедливости и одновременно на тему победы искусства над действительностью и поэта над чернью. Если угодно, это тема "Моцарта и Сальери".

Идут два ворошиловских стрелка по Тверскому бульвару, мимо памятника Пушкину, и один другому говорит:

— Где справедливость?! Ведь попал-то Дантес! А памятник поставили Пушкину!

Второй анекдот, тоже исполненный грусти и мудрости, дает совет, что делать нам в самых неприятных и отчаянных ситуациях. Когда нет спасения, и все плохо, все непристойно. Вот тогда анекдот, сам переходящий границы пристойности, предлагает нам в утешение самого себя. Можно сказать, перед нами программа жизни самой беспросветной, безвыходной, но исцеляемой от бед — смехом, юмором искусства и не более того.

Вопрос:

— Что делать девушке, когда ее насилуют? Ответ:

— Расслабиться и постараться получить удовольствие. Эту рекомендацию я отношу и к собственному докладу.

Благодарю за внимание.

Л. Геллер (Лозанна)

ЭРОС И СОВЕТСКАЯ НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА

За последние годы научная фантастика (НФ) стала модным жанром и у читателей, и у литературоведов. Она — интересное и, по-видимому, важное явление в современной литературе. В принципе, ей свойственна гораздо большая, чем в других жанрах, умозрительность. Она берет идеи, гипотезы, проблемы, — и рассматривает их в специально созданных, логически "очищенных" лабораторных условиях. От этого проблемы нередко упрощаются, зато становятся более рельефными, более отчетливыми.

Часть вопросов, поставленных НФ, имеет узкожанровое значение. Но многие таковы, что, изучив их по очереди в лабораторном укрупнении, можно получить представление о том, чем живет вся литература.

Здесь мне хотелось бы показать отражение в советской НФ темы пола, которая до сих пор имела удивительно мало успеха у исследователей русской литературы. Удивительно мало — несмотря на то, что тема эта традиционно одна из важнейших для русских писателей. У нее множество воплощений. Всегда живая в народном творчестве, она вошла в изящную словесность с XVIII века. В этой связи можно говорить и об эротической поэзии школьного барокко, классицизма, Державина, Пушкина, и о социальных трактатах Белинского, Чернышевского, Герцена. Болезненный интерес к полу питали и Достоевский и Толстой. О вопросах пола много думал Вл. Соловьев, написавший книгу о "Смысле любви". Вокруг проблем пола вращалось все творчество В. Розанова. А дальше — символисты с их туманно-восторженным, мистическим эротизмом, декадентство, скандалы по поводу книг Арцыбашева, Сологуба и т.д.

После революции интерес к Эросу не уменьшился, эротика есть и в орнаментальной прозе серапионов, Пильняка, Бабея, и у пролетарских писателей, в лирике Ахматовой, Маяковского, Пастернака, в гротеске обериутов. . . И после долгого вынужденного перерыва в новой советской неподцензурной литературе снова звучат эротические мотивы.

Но все это — материал для многих монографий, огромная тема. Я коснусь лишь краешка ее, не вдаваясь в тонкости, принимая в самом широком смысле термин "научная фантастика" и не пытаюсь определить точное содержание понятий "эрос", "сексуальность", "вопросы пола" и пр.

После социально-политического переворота в России намечался и переворот сексуальный. В этом смысле русская революция продолжала славную традицию: все преобразователи общества — и теоретики-утописты, начиная с Платона и кончая Кабе и Уэллсом, и практики-революционеры от средневековых хилиастов до французских якобинцев, — все они сильно тревожились о вопросах пола. В советской России ожидалось отмирание всех буржуазных институтов — в том числе и семьи. Буржуазно-религиозная мораль отвергалась во всех сферах жизни. За свободную любовь, не щадя сил, боролась Александра Коллонтай, тогдашний нарком и крупная партийная деятельница. О сомнительных победах новой морали рассказывали книги Пантелеймона Романова, Сергея Малашкина, Николая Никитина и др. Дискуссии велись повсюду и длились довольно долго. Об атмосфере, царившей еще в 1934 г., красноречиво говорит афиша о пьесе И. Спасского "Любовь и брак". Афишу можно было видеть на стене рабочего клуба в Москве: "Пьеса затрагивает вопросы современного быта, семейных и половых отношений. Пьеса говорит о нравственности поведения честного гражданина, а также рисует картины тяжелых последствий разврата" (1).

Научная и утопическая фантастика деятельно участвовала в дискуссии.

Е. Замятин, как известно, без оптимизма глядел на будущее свободной любви. Авторы многочисленных послеоктябрьских утопий вели полемику с книгой Замятина.

В коммунистическом обществе из романа Якова Окунева "Грядущий мир" (1923) нет ни лентяев, ни завистников, ни преступников. Давно нет и семьи. Все "свободно сходятся и расходятся". Дети — достояние Мирового Города и воспитываются в отведенных для них районах земного шара. Свобода любви полная, ничто не вправе ей препятствовать. На случай же, если кто-нибудь заболит диким чувством ревности, существуют "лечебницы эмоций". В них исцеляют от несчастной любви путем гипноза. "Теперь вы просыпаетесь", — приказывает врач герою романа. — "Вы больше не больны тоской по Евгении Моран". Несколько

ошеломленный герой вызывает виновницу своих страданий по идеографу и — "спокойно смотрит на экран. Она ничего не тревожит в его душе" (2).

Такая гармония полов рисовалась многим и в жизни, и в литературе вплоть до начала 30-х гг. Свобода любви и отмена семьи наравне с вегетарианством входят в утопический арсенал романа Э. Зеликовича "Следующий мир" (1930). Но в опубликованной годом позже утопии Яна Ларри "Страна счастливых" уже обозначен поворот. Идеалом в ней представлена любовь, не похожая на то, что мы называем любовью, на наш "стыдливый блуд людей, отравленных алкоголем. . . и мелочными заботами" (3). Такая высокая любовь должна быть единственной в жизни людей эпохи коммунизма.

"Страна счастливых" замыкала серию послереволюционных утопий. Утопическая фантастика попала под запрет. Лишь в некоторых научно-фантастических романах — таких, как "Арктания" Гребнева (1937), "Лаборатория Дубльве" А. Беляева (1938), "Изгнание владыки" Адамова (1946), — мелькали выписанные неуверенной рукой боязливо-отрывочные штрихи будущего. В остальном НФ, жанр для детей среднего и старшего возраста, рассказывала о сильно преувеличенных успехах новаторов производства.

Никакие вопросы не ставились. Тем менее — вопросы пола.

Вернее, для них нашлось единственно допустимое решение: возвышенная любовь, полное целомудрие до брака, затем — спаянная на всю жизнь семья. Пропаганда свободной любви сменилась внушением закона строгой моногамии в весьма традиционной форме.

Внесемейные связи безоговорочно осуждались, — за исключением тех случаев, когда возникал особого рода треугольник (кстати, совсем еще не изучены генетические связи соцреалистического романа с бульварными жанрами). Приведу пример.

В научно-фантастическом романе "Золотое дно" Вл. Немцова (1948) инженер из Москвы направлен в Баку для постройки нефтяных вышек. Его жена неожиданно начинает проповедь все больше времени с местным инженером, работающим над похожим проектом. Москвич испытывает ревность. Мы присутствуем при зарождении треугольника. В конце книги оказывается, что жена москвича помогала бакинцу в разработке его более перспективного проекта. Дело кончается всеобщей дружбой и созданием не виданной в мире нефтеустановки. Жена остается при москвиче, руководителе стройки.

Любовь и производство — тривиальная тема, когда речь идет о советской литературе. Я задержусь только на одном вопросе: чему служит советская семья, судя по таким, как упомянутое выше, произведениям советской фантастики (и не только фантастики) ?

Какова практическая функция семьи? Конечно, можно говорить о материальной стороне дела — но в условиях социализма она уходит куда-то на задний план. Можно говорить о детях, их воспитании, о материнской заботе и пр., — но мы знаем, что советская литература очень любит героев-детей, которые жертвуют своей жизнью ради светлого будущего, по идее предназначенного для этих же детей. И остается констатировать: практически семья — это своеобразный аккумулятор и преобразователь половой энергии. Семья препятствует ее неорганизованному распылению, некую долю ее расходует на себя, но в основном — накапливает ее, а затем, по сигналу, подключает ее к указанному участку производственного (или любого другого) фронта. В этом и состоит великая роль семьи как основной ячейки общества.

Эту сталинскую схему обычно противопоставляют той сексуальной свободе, за которую боролись в 20-е гг. Но так ли это? Для А. Коллонтай главным недостатком известной нам формы любви было то, что она изолирует любовников от коллектива. По замыслу, новые формы, изобретенные Коллонтай, — любовь-солидарность, любовь-товарищество — оставляли интимной только сферу физиологии, а остальное — вся энергия любви — шло в фонд коллектива. Нечто похожее и осуществилось позже. Только вначале ротация партнеров рекомендовалась, а позже категорически запрещалась. Но суть от этого не меняется. И тут и там коллектив (читай: государство) присваивает себе право распоряжаться во имя собственного блага личной жизнью граждан. И тут и там свыше устанавливается, что важно, а что неважно, и мало важное (половой акт) оставляется гражданам, а более важное (внутренняя сущность и силы человека) реквизируется. Характерно, что в новелле Коллонтай "Любовь трех поколений" героиня, активная партработница и носительница новой морали, сожительствовавшая со многими мужчинами, не любит их, не тратит на них сил и эмоций; по-настоящему же она любит Ленина

и товарища Герасима, секретаря райкома (4).

И на мой взгляд, кратчайшая формула такого "советского" отношения к полу дана в известном анекдоте о поступлении в продажу новой трехспальной кровати "Ленин всегда с нами".

Описанная схема в ее сталинской разновидности была законом в литературе долгие годы. После 1956-го года в советскую литературу вернулась утопия. Стала бурно развиваться НФ в собственном смысле этого слова. Но редкие писатели обращались к вопросам пола, и, в общем, моногамическая модель с производственной нагрузкой действует в полную силу по сей день.

Сознательно и последовательно выступил против нее только один советский фантаст: Иван Ефремов, автор первой послевоенной советской утопии "Туманность Андромеды" (1956) и других, не всегда очень хороших, но часто интересных и, как мне кажется, значительных книг.

Уже в ранней повести Ефремова "На краю Ойкумены" (написана в 1945 г., напечатана в 1952 г.) герой связывается с тремя разными женщинами, и автор не наказывает его, как полагалось бы, а наоборот, симпатизирует ему. В "Туманности Андромеды", вопреки всем тогдашним правилам, Ефремов рисует общество, где упразднен институт семьи. Любовь по Ефремову должна быть свободной. Дети воспитываются отдельно от родителей. Все это похоже на утопии 20-х гг. Но у Ефремова нет их категоричности. Он признает возможность мнения, отличного от мнения коллектива. Он допускает, например, что материнский инстинкт бывает сильнее доверия к коллективу. Некоторые женщины сами хотят воспитывать своих детей, — и для них Ефремов создает Остров Матерей: редкий пример терпимости у утописта.

В своих размышлениях Ефремов выходит далеко за рамки вопросов о семье и свободной любви, о которых я говорил до сих пор.

По Ефремову Эрос играет огромную роль в жизни человека, роль несравненно большую, чем это признается официальной литературой или официальной наукой. Силу полового созревания Ефремов называет "величайшей кондиционирующей силой организма" (5). Он утверждает, что все богатство человеческой психики зависит от "постоянной эротической остроты чувства" (6). В одной из своих статей он резко осуждает современную советскую литературу за ханжество, высмеивая положительных героев, у которых "нормальное влечение к женщине настолько задавлено волей авторов, что они, глядя на героиню, не смеют опустить глаза ниже ее подбородка или поднять выше колен" (7). Сам Ефремов перенаселяет свои книги образами то и дело обнажающихся красавиц, свободных в любви и сохранивших нравственную чистоту и силу. Вообще для Ефремова, поклонника Эллады и Индии, самое прекрасное в мире — нагое тело, особенно тело женщины.

Ефремов, пожалуй, интереснее как мыслитель, чем как писатель. Эротике принадлежит ключевое место в философской концепции, которую он создавал на протяжении многих лет и многих сотен страниц своих фантастических и исторических произведений.

В центре мира стоит женщина. Ефремовское отношение к ней — сродни девственной страстности Белинского или Чернышевского — еще сильнее напоминает религиозный культ женского начала — Софии — в философии Вл. Соловьева. Для Ефремова женщина — самое совершенное создание природы — олицетворяет Красоту. Поэтому любовь с женщиной нечто гораздо более важное и глубокое, чем физиологический акт или даже эмоциональная связь, это — приобщение к Красоте. А поскольку Красота в ефремовской концепции — космическая категория, одна из ипостасей Светлого мирового начала, постольку и любовь есть путь к абсолютному познанию.

Нужно ли подчеркивать, что такое онтологическое и гносеологическое раскрытие эротики совершенно необычно для советского читателя?

Все сказанное здесь — бегло и поверхностно. Моей задачей было лишь наметить направления возможных исследований. Но при этом нельзя ограничиться описанием отдельных примеров. Нужна система, — и я позволю себе предложить черновую классификацию для будущего изучения эротики в литературных текстах.

Вначале выделяются два самых общих случая: текст может *содержать* явные элементы эротики, или же *не содержать* их.

Если текст лишен явных элементов эротики, не исключена возможность его *символического* истолкования в эротическом плане (как, например, эротическая интерпретация гоголевских "Записок сумасшедшего"). Этот путь скользок, но может привести и к неожиданным

результатам. Так или иначе, советская литература еще ждет своего психоаналитика.

Если текст эротически окрашен, различимы следующие случаи: А. Эротика не связана с объектом изображения, а является *литературным средством* : эротическая лексика и семантика в романтических пейзажах, эротическая лексика в диалогах, не имеющих сексуальных коннотаций и пр.

Б. Эротика связывается с *второстепенным* объектом изображения: самый яркий пример такого случая в бесчисленных современных романах, где описания половых актов механически пристегиваются к сюжету как протокол неких свойственных человеку действий, не находящихся в центре внимания автора.

В. Эротика, сексуальность — *главные темы* произведения. И здесь, по-моему, целесообразно провести границу между произведениями, в которых разрабатывается какая-то *конкретная* проблема или идея, и произведениями, в которых эротика измеряется *общим*, мировым масштабом. Первые — например, социальные романы о проституции, о семье, о свободной любви; в эту категорию попадает и западная НФ о любви в будущем - с роботами, компьютерами, марсианами и пр. Вторые — например, романы де Сада или Генри Миллера, где эротические жесты моделируют человеческую жизнь.

Классификация эта — неотработанная, приблизительная. Но на ее основании можно сделать некоторые выводы.

Можно выдвинуть тезис о существовании двух советских фантастических литератур.

Одна — это подавляющее большинство научно-фантастических книг, большинство утопий, о которых я говорил. Все они отвечают официальным идейно-художественным требованиям (разным в разные моменты). Эта соцреалистическая НФ характеризуется тем, что *никогда* не рассматривает сексуальность как явление всеобщего значения и *никогда* не пользуется эротикой как литературным средством. Самое большое, на что она способна: проецировать заданный сексуальный шаблон в придуманное будущее.

Вторая фантастика — новая. Она так или иначе нарушает нормы соцреализма. Она неподцензурна. Это живая, свободная литература, именно поэтому она плохо поддается определению. У нее мало общего с тем, что обычно чопорно именуется "*научной* фантастикой". В этой новой фантастике эротика почти всегда находит себе место. И часто — как литературное средство, прием: вспомним хотя бы использование эротической ситуации для целей сатиры в "Человеке из МИНАПа" Даниэля-Аржака, или же вульгаризмы в "Зияющих высотах" Зиновьева. И здесь, в новой фантастике, бывает, что эротика исполняется глубокого содержания. Метафизику эроса создал Ефремов. Мне представляется, что противоположную ей по настроению и направленности (и не соизмеримую по литературному весу) метафизику пола создал в своих фантастических повестях Андрей Синявский.

Но это — отдельный разговор.

В заключение же постараюсь ответить на вопрос, который служит темой коллоквиума: "Одна или две русских литературы?" Мне кажется, правильный ответ: две. С одной стороны — литература, целиком подчиненная официальной идеологии, с другой — литература, свободная или освобождающаяся от этого подчинения. У этих литератур разные объекты изображения (первая изображает идеологический макет мира, вторая пытается познать реальный мир), у них разные методы изображения (у первой — метод соцреализма с его обязательными штампами, у второй — метод творчества), наконец, у них совершенно разное понимание функций и целей искусства.

Свободная же русская литература - одна. И мне думается, что линия новой советской литературы — с ее абсурдом, фантастикой, эротикой — сходится или уже сошлась с той линией, где одна из главных вех — фантастическое и эротическое творчество Владимира Набокова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) См. Л. Ровинский. Любовь и брак. "Правда", 26 февраля 1934.
- 2) Я. Окунев. Грядущий мир. 1923-2123. Изд-во "Третья стража", Пг, 1923, стр. 67-68.
- 3) Я. Ларри. Страна счастливых. Лениноблиздат, 1931, стр. 172.
- 4) А. Коллонтай, Любовь трех поколений. См. в: Alexandra Kollontai, Marxisme et révolution

sexuelle, Maspero, Paris, 1977, p. 280.

- 5) И. Ефремов. Час Быка. "Молодая гвардия". М., 1970, стр. 421.
- 6) Там же, стр. 320.
- 7) И. Ефремов. Наклонный горизонт, в: "Вопросы литературы", 1962, № 8, стр. 57.

Герман Андреев (Гейдельберг)

О САТИРЕ

Я должен сказать сразу, что это - не моя тема : одна или две русские литературы. Вместе с тем эта проблема, на мой взгляд, — часть общей проблемы: одна или две русские нации. Есть ли новая советская нация, есть ли русская нация? Я думаю, что многие из нас, уезжая на Запад, уезжали из СССР в Россию. Я заинтересовался этой темой не столько как литературовед, сколько как читатель. Тем более, что недавно, в 76 году, в журнале "Ost-Europa" была опубликована статья славистики из Австрии, Лизы Маркштейн, где она ставит этот вопрос: одна или две русские литературы? Она отвечает категорически: нет, русская литература одна. А я всю жизнь, начиная читать какую-то книгу, знал: это — одна литература, читая другую книгу, знал: это — какая-то другая литература. Исходя из этого непосредственного чувства, я пытаюсь составить некоторую, очень условно говоря, концепцию. У каждого из выступавших здесь был свой критерий, своя типология. Я тоже предлагаю, никому ничего не навязывая, типологическую категорию, заимствованную мной из социо-психологии, главным образом из работ Эриха Фромма. Эта категория — тоталитарное и нетоталитарное, свободное, персоналистское сознание. Тоталитарные отношения, по Эриху Фромму, — это отношения, при которых личность отказывается от своей личной свободы, от своей полной свободы, во имя каких-то имперсональных структур. Это могут быть государство, церковь, нация. Это могут быть какие-то навыки, которые внушены человеку с детства. Крайности - полная свобода от подчинения, то есть полное отсутствие тоталитарных отношений, и полная тоталитарность, то есть полный отказ от свободы, — в чистом виде не существуют. Я думаю, что отличие дореволюционной России от послереволюционной заключается в том, что дореволюционная общественная система предлагала тоталитарные формы зависимости, но не навязывала их. Была церковь, было государство, но они не превратились в тоталитарную систему. Вдобавок, в царской России было очень много сфер жизни, на которые имперсональные структуры и не претендовали, в частности — свобода чувства и выбора идей. Очень существенная особенность послереволюционного тоталитаризма есть *полное* подчинение личности. Почему эта новая система предъявляет такие претензии на личность? Потому, что она знает объективную истину. Самое страшное в тоталитарной системе — это утверждение наличия объективной истины и утверждение знания этой истины очередным партийным руководителем или очередной партийной линией. Свобода — это, прежде всего, скептическое отношение ко всякого рода абсолютному знанию — моральному, политическому, эстетическому. Такого рода свобода враждебна тоталитарному режиму. Я думаю, что и здесь, в эмигрантской среде особенно, мы все заражены тоталитарной системой мышления, и когда сходятся несколько эмигрантов, они тут же возглашают объективную истину, которая заключена в них самих. На мой же взгляд, объективная истина - это они сами. Каждый человек есть истина. Я недавно прочитал прекрасную книгу Ойгена Фриделя "Die Geschichte der Weltkultur". Он пишет: "Если ученый стремится к объективной истине, он перестает быть научным. Если он хочет быть научным, он должен быть субъективным". Казалось бы, это парадокс, но с этой точкой зрения, мне кажется, надо бы солидаризироваться.

Граница между свободой и подчинением очень подвижна, иногда она проходит внутри творчества одного художника, даже в одном произведении мы видим: человек вдруг вырывается на свободу, освобождается от тоталитарного нажима, но в том же произведении тот же художник вдруг начинает играть в тоталитарную игру. И хотя Маркиш хорошо ответил профессору Казаку: Сталин есть у Трифонова в виде смерти, само положение профессора Казака заставляет задуматься: а все-таки играет в какую-то игру Трифонов, он знает, что теперь можно, чего теперь нельзя, будучи относительно очень свободным по сравнению с другим, который полностью уступил свою свободу тоталитарной системе.

Теперь перейду к сатире. Советская сатира, которая представлена такими именами, как Михалков, Зорин, Лебедев-Кумач, молодой Кольцов, обличала какие-то недостатки, с которыми боролось и само государство. Государство предлагало советскому сатирику обличать недостатки, которые мешают государству двигаться к светлым "зияющим высотам". Советская сатира исходила из того, что высшие категории нравственности — это советское уголовное

законодательство. Русская же сатира исходит не из уголовного кодекса, она исходит из нравственно-религиозных представлений. Когда советский сатирик показывает какие-то недостатки в советской системе, он считает, что эти недостатки не онтологически присущи этой системе. Советская сатира служит укреплению общественной системы. Об этом сказал Маяковский в известном стихотворении "Столп": "Мы всех зовем, чтоб в лоб, а не пятась, критика дрянь косила, и это лучшее из доказательств нашей чистоты и силы". Маяковского я отношу все-таки к советским сатирикам, а не к русским, он по-моему даже основатель советской сатиры, ведь не случайно Ленин приветствовал стихотворение "Прозаседавшиеся". Ленин считал, что бюрократизм мешает развитию коммунистического строя. "О дряни" — стихотворение о мещанстве, а Ленин тогда уже боялся, что общественный аппарат будет засорен бюрократией и мещанством. Маяковский выполнил то, что называется социальным заказом. Не нравственный заказ, а социальный заказ. Совсем иное дело, по-моему, сатира Булгакова, скажем, "Собачье сердце". Очень интересно сравнить "Клопа" и "Собачье сердце". И там, и здесь — человек-животное. У Булгакова получается, что обесчеловечение человека есть следствие и выражение системы. С точки зрения Маяковского, клоп уйдет — и настанет светлое царство коммунизма. Здесь, мне кажется, тоже можно искать какие-то разграничивающие системы. Советская сатира исходит из знаменитого высказывания сатирика XVIII-го века: "Законы святы, но исполнители — лихие супостаты". Причем для советского сатирика свят закон объективной марксистско-ленинской истины. Поэтому все отрицательное, что происходит в Советском Союзе, он рассматривает как неразумное. Это следствие советской концепции истории в целом: все провалы всегда относились за счет чужого дяди — кулака, меньшевика, эсера, антисемита, сиониста и т.д. Очень интересно проанализировать популярные книги Ильфа и Петрова. Я нахожу, что это советская сатира, а не русская. В Остапе Бендере обличается пережиток прошлого в сознании, сам по себе он умен, талантлив, но он терпит поражение. Почему? Он не признал объективной реальности. В конце "Золотого тельца" Остап Бендер разговаривает со студентами, и они смотрят на него как на какой-то призрак капиталистического мира: он открывает чемодан, а там деньги, но мы же живем не для денег, это все капиталистические пережитки в нашем сознании. Я считаю, что Лоханкин — это сатирический вариант Клима Самгина, то есть это, в общем, расчет с интеллигенцией. Системе нужно было тогда изобразить человека, размышляющего о судьбах русской интеллигенции, в виде комической фигуры. Так же следует оценивать Воробьянинова. Ему снились царские выходы, а наяву он видел профсоюзные собрания. Профсоюзное собрание — это объективная реальность, а царь, церковь — пустые мечты.

При таком подходе мы должны будем отказаться от географического, административного разделения писателей на эмигрантов и неэмигрантов. Советские учебники, исследования о сатире называют "советскими" сатириками и Михалкова, и Лебедева-Кумача, и Булгакова, и Платонова, и Ильфа и Петрова. Почему? Да очень просто: они имеют советский паспорт. Один из исследователей советской сатиры, Ершов, предлагает делить сатиру только по жанрам: Шишкову и Зощенко был свойствен сказ, Булгакову и Платонову — гротеск и гиперболическое изображение, а Лебедеву-Кумачу — и то, и другое. При всем сочувствии и интересе к структурному анализу я вижу, что здесь есть некоторая опасность: если мы будем говорить только о структурах, о жанрах, то мы вынуждены будем всех записать в одну советскую литературу.

Советская сатира, как мне кажется, восходит к XVIII-му веку. Когда-то Синявский в одной из своих работ сказал: надо говорить не "социалистический реализм", а "социалистический классицизм", потому что есть что-то общее между классицистической литературой XVIII-го века и советской литературой. Это относится и к жанру сатиры. Очень похожи эпохи — екатерининская и нынешняя. То же крепостное право, тот же внешний лоск некоего либерализма, даже сама царица написала "Наказ", который интеллигенция Запада приняла восторженно и говорила о том, что в России либеральное правление. Так же, как читали речь Хрущева на XX-м съезде партии: смотрите — либеральные веяния! Екатерина II объявила закон о вольном книгопечатании, о вольных русских типографиях; однако был издан тайный указ, разъяснение к закону. Указ этот от 1763-го года — "О воздержании каждому себя от непристойных званий, толкований и рассуждений". В этом указе содержалась угроза писателям, "кои не о добре общем и спокойствии помышляют, но ласкаются дерзостно своими

истолкованиями не только гражданским правам и правительству и нашим издаваемым уставам, но и самим божественным узаконениям". В переводе на советский язык это значит: полная свобода слова, только не пороча советский общественный и государственный строй. И известно, что при такой свободе какой-нибудь мещанин Андрей Крылов был бит кнутами в Ярославле в 1768-м году за хранение крамольной литературы. А вместе с тем сатира тогда была! Общее в сатире XVIII-го века и в советской — это перенесение грехов на прошлое. До матушки Екатерины было плохо, а теперь можно с этим бороться. Об этом писал Добролюбов: "Две стороны находим мы в сатирических произведениях екатерининского времени: все они с необычайной резкостью восстают против общественных пороков, но во всех выражается довольно ясно та мысль, что эти пороки и недостатки суть исключительно следствия старого неустройства, остатки старого времени и что теперь уже настала пора для их искоренения, явились новые условия жизни, вовсе благоприятные". Это написано о сегодняшней советской сатире -Добролюбовым !

Далее, русский сатирик XVIII-го века работал в полном сотрудничестве с правительством. Об этом тоже пишет очень интересно Добролюбов: "Русский сатирик XVIII-го века, ставши под покров официальных распоряжений, смело карал то, что и так отодвигалось на задний план разнообразными реформами, уже произведенными или намеченными на производство. Но он не касался того, что было действительно дурно — не для успехов государственной реформы, а для удобств жизни народа". И получают такие совершенно поразительные симбиозы: сатирик Державин, он же одописец; сатирик Михалков, он же автор государственного гимна. Мне трудно представить себе Салтыкова-Щедрина в качестве автора гимна "Боже, царя храни. . ." Я не сравниваю гимны, я говорю лишь о том, что для русского сатирика XIX века такой симбиоз невозможен. Сатирик XVIII-го века всегда себя ограждал восторженными песнопениями в честь того господина, который помогает ему, сатирику, бороться с недостатками. У Державина есть ода "Фелица", там есть такие строчки: "Неслыханное также дело, достойное тебя одной, что будто ты народу смело о всем, и въявь, и под рукой и знать, и мыслить позволяешь, и о себе не запрещаешь и быть и небыль говорить". А что писалось о Ленине в 20-е годы? Ему можно было сказать правду в глаза, человек он был скромный, он вместе с сатириками, сатирики вместе с ним боролись за преодоление недостатков. Обратите внимание, что сатира XVIII-го века, даже фонвизинская, кончалась торжеством добра. И это добро исходило от начальства: вспомните финал "Недоросля". Так же построено и "Хорошо!" Маяковского. В поэме "Хорошо!" тоже есть сатирические главы, а кончается эта поэма гимном очищения: "Славьте молот и стих землю молодости, лет до ста расти нам без старости..."

Таковы предки советской сатиры. А предки русской сатиры — это вся мировая сатира. Когда я думаю о русской сатире, меня поражают некоторые общие с мировой сатирой образные системы. Возникает такое чувство, что все мировые сатирики собирались в какой-то лаборатории и говорили друг другу: вот, у меня есть хороший гротескный образ, возьми, используй! В фольклористике есть две теории — о взаимовлиянии и о самозарождении сюжетов. Я думаю, что эти общие черты — в деталях, в методе, в приемах парадокса, аллегории и других — вырастают из аналогичных систем, а не в результате взаимовоздействия. Я покажу это на примере Зиновьева.

В "Истории одного города" Салтыкова-Щедрина есть градоначальник Иванов, который "был столь малого роста, что лопнул" вследствие своего природного недостатка. В сатире Зиновьева изображен один из Заведунов, который вывихнул себе челюсть, когда в своей речи должен был произнести слишком сложное слово. Какие-то злодеи-консультанты, чтобы довести его до инфаркта, подбросили ему в доклад слово "дезоксирибонуклеиновая кислота" — и он вывихнул челюсть. Это не от Иванова идет, это идет от реального исторического лица, какого — мы все знаем. Есть у Орвелла в "Скотском хуторе" хряк Наполеон. Хряк появляется и в сатире Зиновьева, но предок этого хряка не орвелловский, а реальное лицо, которое тоже называлось в просторечии "Хряк". Возьмите логические структуры, структуры иронической перестройки фразы. У Зиновьева сказано: "Обществоведы Ибанска сначала совсем не ездили за границу. А потом стали ездить еще реже." Это есть уже у Гоголя: "Чиновники города Н. очень много читали. Одни читали Карамзина, другие "Московские ведомости", а третьи даже и вообще ничего не читали". Поразительные совпадения! Им нет числа. У Синявского в повести "Ты и я" есть око, которое за всеми наблюдает. Это же око есть у Орвелла, в сатире "1984-й". Я думаю,

что это из каких-то общих наблюдений. Очень интересен образ человека, который разделен на свою физиологическую сущность и свою манеру говорить. Органчик у Салтыкова-Щедрина произносил только два слова: "разорю" и "запорю". Потом что-то испортилось, и ему пришлось отвинчивать голову, а часовщик Байбаков должен был эту голову чинить. У Зиновьева есть точно такая же ситуация, только поднятая на более высокий научно-технический уровень: за Заведунов все делают роботы. А ведь это не литературный прием, это действительный факт. Примерно то же есть в "Чонкине". Когда началась война, Кикин, секретарь парткома колхоза, вышел и начал автоматически говорить: "Ответим ударом на удар! Ответим героическим трудом! Все отобилизуемся!" И Войнович пишет, что язык этого секретаря парторганизации был каким-то членом, совершенно отделенным от его сущности. Зиновьевская сатира, если задуматься, — чисто народное, фольклорное произведение. Она вся — на анекдотах, а анекдот — новая форма бытования современного русского фольклора.

Мы находим у Зиновьева и некоторые свифтовские моменты. У Свифта была борьба остроконачников и тупоконачников. У Зиновьева тоже есть такая борьба. Я вам прочитаю отрывок. "Во времена Хозяина был установлен единый общеибанский стандарт штанов. Левые же уклонисты хотели сделать штаны шире в поясе, а мотню спереди опустить до пят. Они рассчитывали построить полный изм в ближайшие полгода и накормить изголодавшихся трудящихся до отвала. Своевременно выступил Хозяин и поправил их. "Лэвыи укланысты, — сказал он, — савыршылы тыпычную ашибку. Аны атарвалысь ат масс и забыжалы впзред". Левых уклонистов ликвидировали правые уклонисты. Те, напротив, хотели расширить штаны в коленках и ликвидировать ширинку. Они не верили в творческие потенции масс и все надежды возлагали на буржуазию. Опять своевременно выступил Хозяин и поправил их. "Правый укланысты, — сказал он, — савыршылы тыпычную ашибку. Аны атарвалысь ат масс и забыжалы назад". Правых уклонистов ликвидировали левые". Это свифтовский гротеск. Но Зиновьев показывает, что то, что нормальному сознанию кажется парадоксом, в условиях системы антимира — не парадокс. Это естественная форма бытования и мышления антимира. Примерно так же человек в безвоздушном пространстве знает, что он находится в каком-то неестественном положении, но он признает эту реальность, хотя в условиях земного тяготения этой реальности не существует. Зиновьев — одновременно человек Ибанска и человек иного мира, иных точек отсчета, и парадокс у Зиновьева построен именно на этом. Например, когда он пишет: "Ученый написал бесполезную, но нужную книгу". Или еще: "Когда враги нас хвалят, это очень плохо. И советские обществоведы, выезжая за границу, делали все возможное, чтобы враги их не хвалили. И преуспели в этом". Это не прием сатиры, это советская реальность. Или: идет борьба за преодоление различия между городом и деревней; в результате этого вся деревня бежала в город и встала в очередь за такими промышленными товарами, как масло, килька и так далее. Было бы конструктивно для исследования рассмотреть эти две линии — линию, идущую от сатирической традиции, и линию, идущую от конкретного опыта жителя тоталитарной ибанской системы.

Когда писалась книга о поразительных приключениях Чмотанова, я не думаю, что автор, Николай Боков, читал Зиновьева. Но там есть поразительная, чисто зиновьевская фраза: когда исчезла мумия Ленина, то одному актеру предложили сыграть неживой образ вечно живого Ильича. Я думаю, что когда-то будут написаны очерки зиновьевского периода русской сатиры, потому что, на мой взгляд, эта сатира вобрала в себя общие сатирические элементы, бытующие всюду.

Гегель как-то сказал: "Силой субъективных выдумок, молниеносных мыслей, поразительных способов трактовки сатирик стремится разложить все то, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный образ действительности". Русская сатира все время доказывает алогичность этой логичной в себе алогичной системы. Делает это и Зиновьев. Он противопоставляет строгой алогичности Ибанска логичность нормального человеческого сознания. Логика — важнейший момент у Зиновьева. Но логика ведет к религии. Диалектика, или, как говорит Зиновьев, дуболектика, или дьяволектика, дья-волектический социзм ведет к разрушению каких-то устойчивых нравственных понятий. Свобода есть рабство. Зиновьев пишет, что свобода есть не необходимость, а обходимость. А уж какая — осознанная или неосознанная, черт ее знает. Лучше, чтоб неосознанная, потому что лучше, если начальство не пронюхает, что, убегая в самоволку, мы можем обойти начальство и хоть немножко побудем на

свободе. Анекдот переосмысляет затверженную формулу и вмещает все в реальные формы логики. И реальные формы логики приводят Зиновьева к религиозным выводам. Он говорит: "Настоящая мораль всегда неофициальна. Она всегда одна. Она либо есть, либо ее нет". То есть он не говорит, как говорят диалектики: есть одновременно "да" и "нет". Он говорит, как Христос: да-да нет-нет, остальное от лукавого. И дальше о морали: "Она не имеет никаких основ, кроме решения отдельных индивидов быть моральными. Она тривиальна по содержанию, но невероятно трудна в исполнении : не доноси, держи слово, помогай слабому, борись за правду, не хватай хлеб первым, не перекладывай на других то, что можешь сделать сам, живи так, будто всегда и всем виден каждый твой шаг". Поразительно, что логика приводит Зиновьева к христианским истокам, к принципам Нагорной проповеди. Я уже не говорю о том, что у Зиновьева есть все время обращение к религии как к способу и пути спасения. Логика, религия, гласность, с его точки зрения, тесно взаимосвязаны.

ПРЕНИЯ

В. Фости (Брюссель)

Профессор Андреев сказал, что сатира Ильфа и Петрова — это сатира советская, потому что "великий комбинатор" потерпел полное поражение из-за своей несогласованности с политическим заказом. Но, кроме краха комбинатора, тут есть еще очень много элементов сатиры, которые с советской сатирой ничего общего не имеют. В связи с этим я хочу сделать более общее замечание. Не думаете ли вы, что, если, в конце концов, свобода и несвобода — главные критерии, то граница между эмигрантской, то есть свободной, и советской, то есть несвободной, литературой проходит внутри книг очень многих хороших советских авторов?

И. Флешнер (Нешатель)

Вот пошел третий и последний день работы этого симпозиума. Чтоб он не остался анекдотом, а принес какие-то ощутимые результаты, мне представляется важным обратить ваше внимание на главный вопрос о литературе одной или о двух. Я хотел бы оттолкнуться от того, на чем остановился профессор Казак. Он сказал, что литература едина независимо от географии, но что в ней есть два русла. Это правильно, на мой взгляд. Надо бы сказать: русская литература двуслойная. Литература есть проявление какого-то единого, всегда единого культуротворческого процесса. Где бы ни жил писатель, в Париже, или в Нью-Йорке, или в Москве, все равно он русский писатель. И я хочу напомнить то, что сказал Николай Андреев: этот вопрос совсем не разработан. Нужна разработка истории русской литературы. Посмотрим хотя бы на скандальное высоконаучное произведение советской литературоведческой мысли — на "Историю русской советской литературы" под редакцией Выходцева, изданную, кажется, в 1970 году. Все жонглируют понятием "эмиграция", даже вот тут Николай Андреев. Он очень хорошо рассказал, какие это были несчастные люди. Это трагедия, я ничуть не иронизирую. Но сегодня ведь положение совсем другое. Я считаю, что это грубая ошибка — говорить об эмигрантской литературе вообще. Вся русская литература была эмигрантской литературой. Пушкин? Он был во внутренней эмиграции. А Пастернак? А другие? Если человек говорит: "Клеветникам России", он все-таки отгораживает себя от России. Он хочет быть с народом и хочет быть с царем. Я считаю, что вся русская литература, все великие русские творцы были, в силу внутривнутриполитических обстоятельств, во внутренней эмиграции. Сейчас есть другая эмиграция — семидесятых годов. Она не в таком положении, в каком была первая эмиграция. Неизвестно, куда перенесся центр тяжести русской литературы: в Москве ли он сейчас, или, может, в Париже. Не надо жонглировать понятием "русская эмиграция" в таком смысле, что вот, несчастные люди, надо им помогать. Они и здесь создают русскую культуру. Тут профессор Окутюрье говорил, что надо этот отрицательный налет, по традиции присущий самому понятию эмиграции, или совсем снять, или, во всяком случае, изменить его характер.

3. Шаховская

Я хотела бы только спросить, почему среди таких жанров, как сатира, анекдот, аллегория, иносказание, нет утонченного стиля, эстетизма, не явилось никакого движения, которое начало бы бороться против советизации литературы вот таким эстетическим способом? Это единственный вид протеста, который в СССР не появился.

Н. Андреев

В сущности, мы сами себя обходили. Мы не верили в свои силы, и вот только третья эмиграция стала искать, где эта литература эмигрантская, или зарубежная, или русское русло за границей, и это замечательно! Мы вдруг находим множество точек соприкосновения. Мы хотим построить такую платформу, с которой можно судить о литературных фактах нашей современности и минувших шестидесяти лет. Все шестьдесят лет русское свободное слово билось за свою свободу. И это есть предмет наших изысканий. Тома, которые издаются

Академией Наук, пока что об этом процессе не говорят, поэтому это наш долг. Позвольте мне сообщить факт, который я не успел привести в своем выступлении. В 1936 году, по статистике, которой я располагал, по сведениям Русского Исторического Архива в Праге, за границей издавалось газет — 108, журналов — 162. Считают, что эти издания обслуживали два миллиона читателей. Сейчас положение другое. . . Потенциальный читатель у нас огромный. Но газет у нас мало. У нас очень мало журналов. Вот сейчас я имел счастье посмотреть на "Ковчег". Мы должны приветствовать его редактора. Это замечательно, творчество продолжается. Мы продолжаем литературу.

И еще одно замечание. В русской литературе, которая оказалась за рубежом, был момент, который очень помог развитию нашей зарубежной словесности. Вдруг, неожиданно, посреди всех треволнений эмигрантского быта, в 1933 году Иван Алексеевич Бунин получил Нобелевскую премию. Он был первый русский нобелевский лауреат! Льву Толстому не дали шведы! И вдруг Иван Алексеевич получает. Я помню, в этот момент я только кончил Карлов университет. Я был молодой доктор философии, приехал домой, в Прибалтику, в Ревель, и мне сразу же предложил Русский народный университет: не хотите ли прочесть лекции о русской литературе после революции? Я согласился и читал три лекции по два часа. Четыре были посвящены метрополии, и два часа были посвящены зарубежной ветви. Как раз в тот самый день, когда должны были начаться мои лекции, вдруг была получена телеграмма: Бунин - лауреат Нобелевской премии! И вот я стою перед кафедрой, и вот сообщил новость и даже десять минут посвятил специально бунинскому творчеству. Вдруг даже самые большие эмигрантские скептики, эмигрантские зубры, нечитатели (есть очень активный слой не-читателей, на "Русскую мысль" невозможно подписаться, она слишком дорога, поэтому мы свою читать не будем, мы будем читать у знакомых, с опозданием на три недели) — все были потрясены, что эмигрант Иван Алексеевич получил Нобелевскую премию. Это способствовало чрезвычайному оживлению издательской самостоятельности, появлению и расцвету целого ряда молодых авторов.

А. де Винсенц (Гейдельберг)

Мне кажется, что в духе типологии профессора Эткинда можно и надо поговорить также о других подсоветских литературах, о других эмиграциях. Например, после 45-го года было Бог знает сколько польских и румынских газет в эмиграции. И анекдотов было много в Польше, в Чехословакии, в Румынии: и бывает, что одни и те же анекдоты приходят из Советского Союза в Чехословакию или из Чехословакии в Советский Союз. Интересно, что, когда я сам был в Праге на конгрессе славистов в августе 68-го года, анекдотов не было. Была свобода — анекдотов не было. После августа 68-го года был "анекдотный взрыв" в Чехословакии. Когда профессор Окутюрье говорил о журнале "Накануне", мне пришло на ум, что эти топосы были (да и есть) и в польском соцреализме. Генерал в кресле, а рядовые голодают. Конвицкий, например. Не только Конвицкий — Ивашкевич. То же самое и у румынов, и у чехов: у них ужасная советская литература, как вы знаете. И вторая типологическая параллель: советская литература и нацистская литература. Автоматический язык гаулейтеров, например. Анекдоты в нацистской Германии. Есть известный анекдот того времени. Гитлер в сумасшедшем доме. Все кричат "Хайль Гитлер!", один человек не кричит. Почему? - Я охранник. Тот же анекдот и о Хрущеве, кажется. О Сталине — не знаю. Но все равно, есть и советский анекдот. К докладу Андрея Синявского об анекдоте как инструменте познания: эта традиция — конечно, еврейская традиция, еще из средневековья. Параболы типа: может ли Бог сотворить такой огромный камень, чтобы он не мог его поднять? Еще один источник русской сатиры — это, мне кажется, народный юмор.

М.Розанова (Париж)

НА РАЗНЫХ ЯЗЫКАХ

На нашем собрании много говорилось о взаимодействии двух культур — советской и эмигрантской. А мне хотелось бы обратить ваше внимание на другую сторону этой проблемы — куда более драматическую. Поэтому я назвала свое выступление "На разных языках", и будет оно не про то, *как мы понимаем друг друга*, а как мы друг друга *не понимаем* и в чем трудности взаимного понимания.

Помню, когда мы приехали в Париж, меня поразила удивительная чистота русского языка у представителей старой эмиграции. Это был словно какой-то волшебный заповедник русского языка.

Но вот в качестве ответного дара я предложила в одном доме послушать записанную на пленку песню Высоцкого, которую мы привезли с собой. Это была одна из лучших его песен и, на наш взгляд, тоже своего рода жемчужина современной русской словесности.

Песню вежливо прослушали и сказали, что Шаляпин пел лучше — "потому что не хрипел и не кричал", да и язык в песне какой-то корявый, безграмотный...

Так впервые возникла эта тема — НА РАЗНЫХ ЯЗЫКАХ.

К своему выступлению я выбрала два эпитафия :

— Здравствуй, кума!
— На рынке была...
— Аль ты глуха?
— Купила петуха...
Русская прибаутка

... Распалась связь времен !..
"Гамлет"

Когда-то Маяковский писал о высокой поэтической лексике и устаревшей литературной традиции, что в этом словаре "соловей" — можно, а "форсунка" — нельзя, "конь" — можно, а "лошадь" — нельзя. То есть можно употреблять в поэзии лишь апробированную многократным употреблением, авторитетную, возвышенно-красивую лексику.

Мы здесь, в эмиграции, столкнулись с более интересным и широким явлением, которое касается не только поэтического, литературного, но общенародного, разговорного русского языка. Какие слова употреблять можно, а какие нельзя...

Какие слова, посмотрим, выносятся в русской эмигрантской прессе во главу угла ? В загадки, в шарады, в кроссворды, то бишь, по-здешнему, по-старославянски, так сказать, — в "крестословицы"?.. - "Визит", "Портшез", "Портмоне"...

И здесь же, рядом с этими крестословицами, в русской эмигрантской газете читаем письмо-протест — против ужасного, вульгарного, нарушающего все законы русского языка, нового слова "раскладушка", занесенного на Запад советскими диссидентами. Необходимо говорить, поясняют нам, — не "раскладушка", а "раскладная кровать"...

Итак, по старому : "портшез" — можно, "раскладушка" — нельзя. И в литературе, и вообще в языке.

И мы, бывшие советские люди, всю жизнь спавшие на этих самых "раскладушках" и не издававшие в глаза никакого "портшеза", вступаем в спор, в диалог. Звучит он примерно так : мы говорим "раскладушка", а слышим в ответ, как эхо, - "портшез",

— Раскладушка!
— Портшез!
— Раскладушка!
— Портшез!
— Раскладу...

Но все тише, все неувереннее звучит наша протестующая "раскладушка", и медленно, торжественно, как трон на колесиках, въезжает "портшез" и становится на место

действительности как норма языка. Как мечта о милой, доброй, дворянской России, которой давным-давно уже нет. России — нет, а портшез остался и царствует.

Вот в чем проблема, и вот в чем разрыв.

Законны и понятны эти охранительные задачи старшей эмиграции, этот принципиальный консерватизм в языке, противостоящий одновременно и русской революции, и западному окружению, в которое попали носители русской культуры, ее цвет и надежда. Пока там, в России, истребляли и глумились, здесь надо было — сохранить.

Ну и — сохранили. Носители вымерли естественной смертью, а язык остался. Все чужеродное, то есть отклонявшееся от нормы, выбрасывалось, вызывало подозрение — будь то хоть Марина Цветаева, Алексей Ремизов, Набоков...

И вот теперь мы, россияне другого поколения, попали в этот град-Китеж. На каком языке прикажете нам разговаривать - на древнерусском ?

Для ученого эмиграция — это безусловно прекрасный эксперимент, поставленный самой историей, разделившей язык на два языка, одну культуру — на две параллельные. А людям и писателям, единой литературе, это — трудно.

Может быть, одна из проблем этого разногласия, этого нашего разноязычия, упирается в то, какие литературные силы эмигрировали после революции и какие (в прямом и переносном смысле) теперь. Тогда, конечно, выехал цвет русской интеллигенции. Но большинство в этом букете составляли писатели-реалисты: Бунин, Шмелев, Куприн, Зайцев и даже Максим Горький. Возможно, это произошло потому, что реалисты вообще составляли большинство в российской словесности. А возможно, и оттого, что реалисты, ищущие правды, реальнее представляли и видели тогда, *что* происходит, и, как истинные демократы, возненавидели советскую власть и подробно описали, как это бывает на самом деле, когда происходит революция.

Этой гвардии прозаиков-реалистов соответствовала и на собственно-поэтическом языке вторила вывезенная за границу традиция акмеизма, или, как ее называют иногда, "петербургская школа". Она-то (уже с парижской нотой, внесенной в поэзию эмиграции) и задавала тон. О "петербургской школе", как наследнице русской поэтической культуры, прекрасную работу написал В. В. Вейдле, сам по вкусам убежденный петербуржец.

Речь, таким образом, идет о довольно устойчивом стиле акмеистической выкройки, который занял привилегированное, господствующее положение в эмигрантской поэзии. Как всякий стиль, сам по себе, он достоин восхищения. Но меня в данном случае интересует лишь одна его сторона — его функция законодателя вкусов и хранителя традиций в поэтическом языке. Именно акмеизм (да еще с упором на Санкт-Петербург, вывезенный за границу) отвечал задачам стабильности, консервации языка и внушал его приверженцам сознание элитарности, столичного превосходства и преемственной связи с лучшим, что было в русской культуре старой, дореволюционной эпохи.

Но здесь же, на этой базе, поэзию подстерегала опасность — омертвения и вырождения языка. И сам акмеизм, как школа, как система, таил в себе эту опасность. Своей идеей *равновесия* в стихе всех словесных средств, своим отказом от широких, концептуальных задач, поставленных еще символизмом, самодостаточной замкнутостью поэтической картинки, являющей собою образ микрокосма, — акмеизм способствовал созданию кораллового островка в океане современности или "петербургского стиля", живущего уже вне России и как бы вне времени, вопреки всем революциям. Ведь даже в пору своего расцвета акмеизм (как и любое отдельное стихотворение, выполненное по его законам и нормам) представлял собою некое подобие острова или замкнутое в себе эстетическое предприятие. А если на этот остров вы перенесете еще Петербург, пусть даже с остатками лучшего, что в нем когда-то было, то вот вам и обеспечена болезнь изоляционизма и минимализма, какую страдает язык эпигонов этой школы.

Акмеистическая "прекрасная ясность" оборачивается элементарной понятностью и доступностью стихов для рядового читателя; гордый эстетизм акмеистов обращается в привычку "говорить красиво"; идея художественного равновесия подменяется обыкновенной нейтрализацией поэтической речи, предпочитающей, как норму, некий безликий "средний стиль", то есть, попросту говоря, отсутствие стиля. Хранение традиций уступает место инертности языка и сознания.

Пародии на акмеизм можно найти ныне в любой эмигрантской газете. Хотя авторы, быть может, и не слыхивали ни о каком акмеизме, а просто пишут, как принято писать, — стихами.

Вот, например, стихи 1978-го года — о рыбных закусках, навевающих приятные российские воспоминания.

Семга, рыб копченых царь,
Розовеет, как янтарь
Претончайшими ломтями,
Будто розы лепестками...

В хрустале икра лежит,
Черным жемчугом рябит...
Да лукавая селедка
(Без нее скучает водка),
Распластавшись в два ряда —
К рюмке лучшая еда,
Хоть и смотрит невеличкой
Под лучком да под горчишкой...
Да сухой донской балык,
Услаждающий язык...

Разумеется, стихи могут быть и более гладкими по своему формальному качеству, и более возвышенными по духу и умонастроению. Но это не меняет существа проблемы, не меняет мнимого или подлинного Петербурга, который лежит в основании этой языковой инерции. Ведь не случайно же лучшие и тончайшие выразители "петербургской школы" проявляли в эмиграции порой удивительную глухоту к тому живому и новому в литературе, что доносилось иногда из России. Точнее говоря, глухоту даже и не обязательно к новому, а к звукам диссонирующим, нарушающим застывшую красоту Петербурга, будь то хотя бы поэма Блока "Двенадцать" или "Сестра моя — жизнь" Пастернака, то есть вещи достаточно ранние по времени, иногда даже более ранние, чем началась сама эта эмиграция.

И это не политический, а собственно *языковой, стилистический* барьер, почему, допустим, Георгий Адамович, преклоняясь перед Блоком и ставя его рядом с Пушкиным, считал "Двенадцать" поэтическим срывом, а Пастернака упрекал в излишней метафоричности. Или Вейдле, любя и понимая, как мало кто, Мандельштама, его поздние "диссонансные" стихи рассматривает все же как некий *надлом* самого вещества поэзии, вызванный страшными бедствиями и гонениями, которым подвергся поэт. А ведь, казалось бы, Мандельштам был самым блистательным "петербуржцем", пока не дошло дело до диссонансов и стилистических снижений, режущих ухо сторонникам более спокойного и нейтрального, подмороженного, словесного равновесия.

Георгий Адамович в "Комментариях" перефразирует знаменитый афоризм Леонтьева : "Надо поэзию подморозить, чтобы она не сгнила". В этом "подмораживают" он и усматривает особое призвание поэтической эмиграции, противостоящей новациям эпохи в виде Маяковского, Пастернака, Цветаевой. "Петербургская школа", выехавшая в Париж, и являет собою образ "подмороженной" поэзии.

И это не вина и не ошибка отдельных лиц, отдельных писателей и критиков, а трагедия эмиграции в целом, которую сама она далеко не всегда в состоянии осознать.

В этой связи я позволю себе сослаться на "Воспоминания" Нины Берберовой, касающиеся, в частности, проблемы *стиля* в 20-е и 30-е годы, т. е. в эпоху относительного процветания русской литературы за рубежом:

"Нашим несчастьем, трагедией нашей, 'младших' в эмиграции, было именно отсутствие стиля, невозможность обновить его. Стиля не могло быть ни у меня, ни у моих сверстников. Один Набоков своим гением принес с собой обновление стиля...

"Старшие" откровенно признавались, что никакого обновления стиля им не нужно, были старые, готовые формы, которыми они так или иначе продолжали пользоваться, стараясь не замечать их изношенности. Те из младших, которые были талантливы, только могли

модулировать эти формы... "Безвоздушное пространство" (отсутствие страны, языка, традиций и — бунта против них, как организованного, так и индивидуального) было вокруг нас не потому, что не о чем было писать, а потому, что при наличии тем — общеевропейских, российских, личных, исторических и всяких других — не мог быть создан *стиль*, который соответствовал бы этим темам.

Было также усиленное давление со стороны тех, кто ждал от нас продолжения бунинско-шмелевско-купринской традиции реализма ... Попытки выйти из него никем не понимались, не ценились.

Проза Цветаевой — едва ли не лучшее, что было в эти годы, — не была понята. Поплавский был прочтен после его смерти, Ремизова никто не любил. Я сама слышала, как Милуков говорил: "Окончил гимназию, окончил университет, а Цветаеву не понимаю..."

Эстетических идей не было почти ни у кого, словно из века символизма мы шагнули назад, когда считалось, что для писания стихов нужны известные правила, а проза пишется самотеком...

Публика хотела театра реалистического, она мечтала видеть на сцене, как пили чай из самовара...

В моих стихах, как и в прозе, была в то время та "полуформа", которую можно найти в стихах почти всех моих сверстников..."

Картина, нарисованная Берберовой, быть может, покажется слишком мрачной. Но нам важны здесь не оценки и не степень приближения к истинному положению дел в то или иное десятилетие, а тенденция или симптомы, с последствиями которых мы сами сейчас сталкиваемся. Спустимся теперь с сияющих высот поэзии и прозы, формы и "полуформы" (как удачно определила Берберова эту стилевую доминанту). Сойдем в низины нынешнего языка и вновь раскроем эмигрантскую газету, газетные крестословицы. Они полезны в том отношении, что позволяют увидеть воочию уровень языкового сознания (и не только языкового), уровень, рассчитанный, разумеется, на относительно массовый спрос и средний читательский вкус. Можно говорить даже об особом рода "эстетике" этих сказочных шарад с их достаточно устойчивым, любимым ("поэтическим") лексиконом, с их грамматикой и географией.

Порою это звучит очень трогательно, порою же наводит ужас призрачностью, вымороченностью жизни, которая стоит за ними, за этим эмигрантским набором традиционных слов и понятий. И это *все* - хочется спросить, — все, что мы вывезли из России и что накопили в диаспоре?!.. Пройдемся по горизонтали, пройдемся по вертикали. Следуют вопросы с намеками на какое-то слово. По горизонтали, например, следует :

1. Он приятен в жареном виде и обязательно с гречневой кашей... — догадываемся радостно : "поросенок"!

2. Мужское имя (упоминается где-то у Пушкина).

3. Древне-славянское название дикого буйвола (город во Франции) — подозреваю, что это "Тур".

4. Испанское вино (город в Испании) - хором: "Малага"!

5. Река в России, впадающая в Каспийское море — вот это уже трудно догадаться...

6. Насекомое из басен Крылова. 1. Третью хрюшки.

8. Инициалы имени и фамилии знаменитого русского полководца, увековеченного на одной из мраморных досок в Георгиевском зале Московского Кремля.

9. Старинная русская мера веса.

10. Грызуны, водятся в Южной Америке (похожи на зайцев, мясо съедобно).

11. Сестра Наполеона.

12. Известная станция ж. д. на пути из Новосибирска в Иркутск, 1600 км от Новосибирска (там поезд стоит 10 минут, так что можно прогуляться в буфет и выпить рюмку-другую для поднятия настроения). - Встречный вопрос: -В каком году автор там прогуливался?

Или появляется — тоже по горизонтали — изысканная и сложная топонимика: сплошь одни названия рыбных кушаний, с параллельной рекомендацией, какую рыбу под каким соусом лучше готовить.

И видится что-то загробное, глубоководное в этом перечне рыбных пород, вдруг всплывающих в кроссворды, как память о прекрасном.

Но спасемся — и вынырнем из глубины на поверхность — по вертикали. Читаем, с трудом

разбирая слова и знаки пунктуации: "место для хранения сена" (наверное, имеется в виду - "сеновал") ; "кушала" (глагол женского рода, ищущий синоним "ела") ; и — "правый приток Волги" ("Ока").

Что это такое? Да ничего особенного. Ничего страшного. Способ самообороны, самосохранения языка, которому пришлось худо и который напоминает читателю, что в Волгу впадает Ока, а Волга, в свою очередь, впадает в Каспийское море. Что сено, как полагалось в старые времена, хранится на сеновале. А слово-глагол "кушала" означает всего-навсего "ела"... Вот эта мысль, эта нить и пронизывает поэтику русских эмигрантских крестословиц: не забыть и донести до потомства традицию в виде смысла самых простых слов. Возврат к азбуке, к истории, к своему корню.

А тут еще новоприезжие лезут со своими "раскладушками", усложняя и искажая язык своими претензиями на какое-то слово в искусстве. Какое может быть новое слово, когда уже один лексикон, сам словарь эмиграции — поэтичен и может читаться и писаться как истинные стихи?

Возьмем не каверзные вопросы кроссвордов, но откровенные ответы, которые печатаются, спустя некоторое время, в газете, если читатели, допустим, не разгадали шараду или разгадали неправильно. Эти слова-ответы хочется располагать столбиком, в форме стихов, деленных на строфы и снабженных если не ритмом, то метром. Это — поэзия и поэтика. Вот послушайте, почувствуйте замкнутый круг и тайный жар и пафос русского эмигранта. Читаю разгадки загадок, ответы на крестословицы:

Поросенок	Онега	Около
Слеги	Питирим	Мономах
Елико	Олег	Татьяна
Савва	Астероид	Ага!
Ересь	Ариман	Белена
Эпос	Вотще	Арль
Ваал	Туалет	Енох
Астролябия	Иней	Хворост
Лоб	Таити	Чу!
Выдра	Щука	Вехи
Сена	Спас	Перейти
Енот	Иона	Лунатичка
Карандаш	Плацдарм	Керубины
Бизон	Аким	Корнилов
Цветок		

Спрашивается: как совместить этот слаженный инвентарь языка со всякого рода терниями, успевшими тем временем вырасти на

развалинах России? Произошел разрыв традиции (что уж греха таить) . Пробел. Пропуск. По мнению *здесь* охранителей, он заполнен диким, невообразимым советским жаргоном, который и вторгся сейчас на Запад под видом "нового слова". По *нашему* мнению, в том же пробеле, помимо всего прочего, повинен язык русского зарубежья, утративший чувство реального. Недаром в эмигрантской печати, чуть что, закипают и разрастаются споры вокруг любого новшества в установленном лексиконе, будь то "Солдат Чонкин" Войновича или "Аполлон 77" - Шемякина.

Названием, быть может, не совсем удачным, чересчур обязывающим, "Аполлон 77" вызвал невыгодное для себя сравнение с богом Аполлоном, во-первых, и с "Аполлоном 909—917" С. Маковского, во-вторых. И чувство прекрасного и изящного было потрясено этим новым, незаконным детищем.

Помилюйте, говорят, С. Маковский был человеком редкой вежливости и обходительности. А тут что? Эпатаж, галиматья, ободранная кожа, непристойности?..

Но в действительности шемякинский "Аполлон-77" надо сравнивать не столько с Маковским и его старым "Аполлоном —909" (который был, между нами говоря, цитаделью акмеизма, петербургской школы, вызвавшим, кстати сказать, своей несколько холодной и

лощеной красотой "ком грязи", пущенный тогда рукой Велимира Хлебникова), сравнивать шемякинский "Аполлон" надо с другим — диким и первобытным Аполлоном русского кубофутуризма. Это о нем — об идолах Африки, — воздвигнутых из безвестности гением Пикассо и его русскими собратьями, было сказано в манифесте 1911 года: "Аполлон умер. Да здравствует Аполлон криво-чернявый!"

То есть существуют еще и другие традиции, помимо "петербургского стиля", которые, бывает, по временам пробуждаются и заявляют о себе и о своем праве на жизнь, как, например, этот шемякинский "криво-чернявый" Аполлон или, лучше сказать, Марсий с ободранной Аполлоном кожей. На эти проявления так называемого левого искусства — консерваторы (и в Советском Союзе, и за границей) возражают одной присказкой, что все это, дескать, уже не ново и было в начале века или имеется в достатке на Западе. Цитируют старую эпиграмму :

Новаторы до Вержболова:

Что ново здесь — то там не ново...

Но ведь и акмеизм, и реализм давно уже не новость. Почему же по-старому можно и должно писать, а по-новому, или относительно новому — нельзя?

Что же касается "левого крыла" в русском современном искусстве, то ново оно уже тем, что пытается перекинуть мостик через пропасть или обрыв традиции, произведенный насильственно в 20-е годы, и этим, возможно, окажет помощь в обновлении и других стилей, включая наш прекрасный, легендарный Санкт-Петербург.

Новизна, однако, приходящая из метрополии, из России, пока что в кругах старой эмиграции измеряется чаще всего количеством нечистот, которые встречаются в этих литературных созданиях.

И это количество ужасает и связывается с дурным воспитанием, с советским образом жизни, забывшим про всякий стыд, заставляя еще строже и бдительнее за границей оберегать чистоту русской речи, сохранив ее для той блаженной поры, когда блюстители чистоты вернут ее в целостности и сохранности оккупированному большевиками и замордованному народу.

А этот самый народ, русский народ, советский народ, между тем продолжает разговаривать, смеяться и даже писать на своем странном, искаженном, нечистом языке. Естественно в этих условиях лексического разрыва прибегнуть к своего рода измерителю нечистот. И прибегают, извините за выражение, к "говномеру", о котором, смеясь, пел Галич, и который ныне периодически опускается в эмигрантской печати, для проверки, на литературные произведения, приходящие "оттуда", "извне", из "зараженной" зоны.

Причем, измерению подвергаются как раз наиболее свежие и интересные в языковом отношении вещи. Такие, как "Москва-Петушки" Ерофеева, "Зияющие высоты" Зиновьева или песни того же Галича...

Однако, приведенный в действие лексический "барометр", или "говномер", показывает не только уровень и количество всякого рода "нечистот" в этой диссидентской словесности, но и уровень литературной критики, которая пользуется этим нехитрым агрегатом для установления "нормы" русского языка.

С другой стороны, появляются и, так сказать, положительные образцы в эмигрантской печати, показывающие, как надобно писать и говорить. И даже (рискованный шаг !) — как подобает по правилам хорошего тона описывать самые рискованные жизненные положения.

Хочется в этой связи обратить внимание на одну новеллу как некий пример стилистики — на вечную, на тургеневскую тему "первой любви". Я не буду называть имя автора, поскольку это не имеет принципиального значения, но представляет собою, по сути, отвлеченный и чистый принцип демонстрации эмигрантского нормативного языка.

В порядке экспериментального материала автор берет эротику, как наиболее скользкую и опасную тему, и преподносит ее таким благородным образом, что все "нечистые" авторы, писавшие на эту тему, должны были бы устыдиться перед этими нежными, старческими прикосновениями — и к теме, и к телу женщины, и к языку, целомудренному, как эти девушки, как эти первые чувства.

Но странно : мы краснеем, мы, привыкшие, казалось бы, к куда более прямым и вульгарным словам. Нас почему-то коробит и шокирует это галантное обхождение и с темой, и с девушками.

Итак - любовная сцена :

"Мороза точно и вовсе не было. Дарье Федоровне стало жарко, она растянула шубку, сняла варежки, шапочку и стала поправлять иголки в волосах. "Какие чудные у вас руки", — сказал я тихо и поцеловал сперва одну, потом другую у запястья, а потом обе, сблизив их у корня ладоней... Чуть приоткрытые ее губы были совсем близко от моих, но я все целовал ее руки, гладившие меня так нежно, так нежно. Она опустила еще ниже, сползла с сиденья на сено, как и я, шубка ее распахнулась, муслин не покрывал уже нежную ее шею, и я, не переставая целовать ее руки, ощутил нечто совсем новое, никогда не испытанное дотоле: понял всем существом, что она вся расцвела, разнежилась, раскрылась, что в тот миг, безо всякого предела, она всю себя мне отдает. Еще приблизились ее губы; сейчас я их поцелую, сейчас поцелую..."

— Хорошая затяжка в сюжете ! — скажем мы прямо и формально. - Но скоро ли они, наконец, дойдут до дела ? !.. Сколько можно тянуть резину ?..

Не потому, что это "дело" нас так уж интересует. Но потому, что вокруг этого не названного, но главного для автора предмета и вращается повествование, создавая атмосферу поэтического "эротизма", не совсем пристойную на наш взгляд — не в нравственном, а в литературном смысле этого слова. То есть системой эвфемизмов вокруг генеральной темы создается некое поле — не словесное, а телесное, хотя от тела исходят одни лишь возвышенные испарения. И поэтому, в ответ на разнеживающие прикосновения к теме, мы спрашиваем цинично : ну, а долго еще они будут дурака валять ? Или, говоря возвышенным языком, по-старинному : скоро ли он ею овладеет? Но — ничего подобного. Цитирую дальше :

"- Милая, милая, - только и сумел я сказать, - нагнулся и поцеловал край ее шубки".

"Шубка" — слово поэтичное и, одновременно такое простое и доброе, из домашнего обихода, — "шубка". Приятно вспомнить. Поэтому рядом с "шубкой" появляется очень точный "акмеистический" орнамент, — кстати сказать, прекрасно написанный, и даже не написанный, а выписанный, как приятное воспоминание о прошлой, немного барственной, но все же интеллигентной в высшей степени, изысканной культуре :

"Дарья Федоровна достала из внутреннего кармана шубки плоский портсигарчик матового золота и плоские спички в замшевом футляре, вынула папиросу Лаферма с пробковым ободком и закурила".

Эх, жили же люди и никому не мешали, никого не трогали. Как сказано у другого автора этого же поколения, жили *"в настоящей, родной стране, бесследно затоптанной взбесившимися чудовищами ужаснейшей из революций."*

Стилистика. Прелесть вещей : "плоский портсигарчик матового золота", "с пробковым ободком", "в замшевом футляре". Не то что какой-нибудь вульгарный "Беломор" или махорка. Лаферм. Эстетика. Шубка. Тут бы и остановиться. Заснуть...

Нет, автор идет дальше. Под "шубкой", оказывается, есть что-то еще — выпуклое. Отношения героев достигают кульминации. Эротика — стилистических пределов. И вот оно, наконец-то, — свершилось :

"Тут уж я не за талию Дашеньку придерживал, а вспомнив, должно быть, прекрасногрудую Диану, обнял ее повыше, и мы, скатившись с горы, попали в сугроб, где и остались лежать, согнувшись, как были, неподвижно. Я не сжимал и не прижимал ее грудь, а только осязал ее ладонями, видел руками..."

Вот и все. Подумаешь : "осязал руками" или даже "видел". Чего не бывает в жизни ! Нас отпугивает не дерзость этого юного поступка и не его робость, сами по себе достойные подражания. Нас отталкивает стиль, язык, построенный на околичностях вокруг этих самых "полуформ", осязаемых руками. Язык обращается в своего рода эстетический "бюстгальтер", который старательно оберегает собственное, языка, целомудрие. Многозначительное, с придыханием, приближение к пустому, в общем-то, хотя и выпуклому месту...

Впрочем, точно такой же шокинг и отвращение еще горшее вызывают в их восприятии и понимании наши грубые манеры, наш разбитной жаргон Войновича, Ерофеева или Зиновьева.

Мы много думаем и говорим о взаимодействии двух литератур и даже двух языков, развивающихся на советской и на зарубежной почве. Нас волнует проблема связей, мостов между этими оторванными друг от друга ветвями или процессами русской культуры.

А между тем, эти "мосты" появляются иногда сами собой. Только, увы, далеко не всегда такие, о которых мы мечтали. И вдруг обнаруживается неожиданное сродство душ в

консервативных, пуристских тенденциях здесь, в зарубежье, и там, в официальной идеологии, от которой мы бежали.

Приведу пример : театральная группа РСХД в Париже поставила пьесу Тургенева "Нахлебник". И вот реакция — рецензент сообщает, что публика была недовольна слишком темным и нетипичным изображением русской жизни.

«В результате, при "разъезде" слышались восклицания: "ухожу из театра с подавленным чувством!", "какая тяжелая пьеса", "не стоило бы эмигрантской молодежи в такой неприглядной форме показывать жизнь их дедов и отцов. »

Что это ? — опять поиски положительного героя. Нам опять нужен оптимистический звон и светлый конец? И воспитание молодежи на положительном примере и поучительном образце?

Противоположности, говорят, где-то порою сходятся. Но здесь мы уже наблюдаем не просто сходство антиподов (красных и белых), но некие производные стили, производные нормативного языка, которые на разных почвах дают близкие всходы. И тогда на открытии в Монжероне выставки художников-нонконформистов вдруг слышишь такую фразу: "Неужели это наша Россия? Это ужасно ! "

Но почему это нас волнует? Что это — только спор о вкусах? Мало ли, какие бывают вкусы, и чем разнообразнее, тем лучше. Но острота проблемы в том, что это разноязычие оборачивается порой редакторскими ножницами. Как в свое время делали купюры в текстах Марины Цветаевой, так сейчас, например, в "Новом Журнале" причесали рассказы Шаламова, приведя их в большее соответствие с нормами эмигрантской эстетики.

Но проблема еще болезненнее и острее. Я боюсь, что на следующем нашем симпозиуме, который произойдет, допустим, через 60 лет, я сама окажусь в своих вкусах и навыках не менее консервативной, по сравнению с дальнейшим развитием русского языка и русской диссидентской словесности.

Так что сегодня мои горькие слова на тему двух языков обращены не только к прошлому, но к будущему — к нам самим.

М. Геллер (Париж)

КЛОУН И КОМИССАР

Столкновение двух этих понятий немедленно вызывает ассоциации: "Йог и комиссар" Кестлера, "Жрец и шут" Колаковского. Но родилось оно во время чтения "Зависти" Ю. Олеши. "Стой, комиссар", — кричит Иван Бабичев, шут, комик, клоун, — завидя автомобиль, в котором едет Андрей Бабичев, старый политкаторжанин, директор пищевого комбината, член правительства, комиссар. — "Стой, комиссар, — кричит Иван брату, — почему ты едешь в автомобиле, а я хожу пешком?"

Вопрос о том, кто и почему ездит в каретах, тарантасах, автомобилях, в то время, как другие ходят пешком, издавна занимал русскую литературу. Вопрос, заданный Иваном Бабичевым комиссару, был бы, следовательно, традиционным, если бы не то, что задан он был в 1927 г., на десятом году революции. Пройдет совсем немного времени, и вопрос этот — нетактичный, подозрительный уже в 1927 г., — станет враждебным, антисоветским, преступным. Ибо это вопрос о сути режима, о характере общества. И задавать его решались немногие. Клоуны.

Противопоставление: клоун и комиссар, их столкновение, конфликт между ними — сюжет советской сатирической литературы. Исключительно важной главы советской литературы, главы почти совершенно не изученной. На родине ее не изучают; комиссары от литературы не желают знать, что о них говорят клоуны. Вопрос этот передан в органы — для следствия. На Западе ее не изучают — ибо знают, что к такого рода занятиям в Советском Союзе относятся неодобрительно.

История столкновения между клоуном и комиссаром уходит в советской литературе к самому началу, к первым годам нового мира. А поскольку история, даже история литературы, любит шутить: столкновение имело место — буквально — между клоуном и комиссаром, между клоуном Дельвари, "любимцем петроградской публики", исполнявшем роль "работяги Словотекова" в комедии Горького, и комиссаром Зиновьевым, легко узнавшем в объекте сатиры себя и немедленно спектакль запретившим. О первом конфликте между клоуном и комиссаром пишет в 1921 г. Е. Замятин: ". . . даже невиннейший "Работяга Словотеков" Горького снимается с репертуара, дабы охранять от соблазна этого малого несмышлениша — демос российский". Статья, в которой говорит об этом Замятин, называется - "Я боюсь". Замятин сигнализирует страшную опасность.

Текст комедии Горького не был опубликован. Однако все исследователи творчества Буревестника революции, а также участники спектакля и рецензенты согласны с тем, что язык Словотекова — "это образец извращенной, деформированной в результате пустословия речи, без всякой надобности оснащенной политической терминологией, географическими названиями, митинговыми словечками" (И. Эвентов — Сила сарказма, стр. 297). Сатирическая деятельность Горького — инерция его отрицательного отношения к Октябрьскому перевороту, выраженного в "Несвоевременных мыслях" — на "Словотекове" обрывается. В первом столкновении клоуна с комиссаром - победил - легко и просто - комиссар. И был назван важнейший объект сатиры — рождающийся новый язык, язык советской эпохи.

Клоун становится главным персонажем творчества Михаила Зощенко. Он появляется в первой же его книжке - "Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова" и переходит из рассказа в рассказ. Герой Зощенко, внук Иванушки-дурачка, выброшенный революционным катаклизмом в город, в течение многих лет будет лучшим, самым тонким и проницательным свидетелем своего времени. Его наивность простака обернется правдой ребенка, увидевшего голого короля, его крестьянская речь, на которую будут накладываться городской говор и штампы советских газет, превратится в беспощадного обвинителя нового языка, становящегося орудием тоталитарного мышления. Герой Зощенко - клоун, видящий подлинную реальность в кривом зеркале советского языка.

За Зощенко приходит Михаил Булгаков. В "Собачем сердце" клоун —проф. Преображенский —лишь на первый взгляд не похож на героев Зощенко. Как и они, проф. Преображенский потерял почву под ногами. Не случайно, что, как и большинство персонажей Зощенко в рассказах 20-х и 30-х годов, герой Булгакова (как и все герои Булгакова) ведет борьбу за жилплощадь. За место на земле. Как каждый клоун, проф. Преображенский не боится

говорить правду. И на вопрос: любите ли вы пролетариат? — он без стеснения отвечает отрицательно: нет, я не люблю пролетариата. Как каждый клоун, он высмеивает господствующий язык. Это ему принадлежит, я думаю, честь первого медико-социологического исследования результатов воздействия чтения "Правды" на человеческий организм: "Я произвел 30 наблюдений у себя в клинике, — рассказывает профессор. — Пациенты, не читающие газет, чувствуют себя превосходно. Те же, которых я специально заставлял читать "Правду", — теряли в весе. . . Мало этого. Пониженные коленные рефлексы, скверный аппетит, угнетенное состояние духа". "Собачье сердце" было запрещено цензурой. Причиной этого, мне думается, был необычный облик клоуна. То, что в 1925 г. могли еще говорить деревенские дурачки Зощенко, не позволено было сказать профессору.

Для Андрея Платонова конфликт между дураками и умниками, который можно представить как столкновение клоуна и комиссара, главный конфликт человеческой истории. Трагедия Платонова — крушение надежд на то, что революция разрешит этот конфликт. Надежда на то, что в Октябре 1917 г. власть взяли в руки "дураки", быстро рассеивается, большевики оказываются "умнейшей властью", которая поднимает "такую суету, что даже детское сердце устает". И поэтому подлинный пролетарий, "сокровенный человек" Пухов, узнав, что "коммунист — это умный научный человек", отказывается "сделаться коммунистом", заявляя: "я — природный дурак". И не случайно, что "дурак" Макар — не только усомнился, но и сказал об этом. Задал главный вопрос: почему после пролетарской революции власть оказывается у Льва Чумового, глядящего на мир через бумагу, а не у Макара, работающего руками. Усомнившийся Макар — дурак, клоун — подвергает проверке действительность и Комиссара, который оказывается глиняным идиолом, не переставая думать о "целостном масштабе" и "дальней жизни" и тяжело давящим "частного Макара". Публикация "бедняцкой хроники" "Впрок", в которой "некий душевный бедняк", типичный платоновский герой, свидетельствует о коллективизации, надолго закрыла писателю путь в печать. Но он продолжает писать, сохраняя своим главным героем дурака-клоуна: Воцев и Жвачев в "Котловане", Умрищев и Федератовна в "Ювенильном море", персонажи "14 красных избушек" и "Шарманки", наконец, революционеры "Чевенгура".

Почетное место в галерее клоунов (рядом с Кавалеровым и Иваном Бабичевым, которые не случайно связаны с эстрадой) занимает Семен Семенович Подсекальников — герой комедии Н. Эрзмана "Самоубийца". Комедия Эрзмана, написанная в жанре фарса, клоунады, была сразу же отвергнута комиссаром. История сохранила нам — случай этот для советской истории редчайший — свидетельство. Луначарская-Розанель рассказывает, что, слушая "Самоубийцу", народный комиссар просвещения "смеялся до слез и несколько раз принимался аплодировать", а затем резюмировал, "обняв Николая Робертовича за плечи: "Остро, занятно... но ставить "Самоубийцу" нельзя" (Н. Луначарская-Розанель - Память сердца, стр. 22). И в 1928 г. необходимо было охранять от соблазна "малого несмышленища российский демос". Впрочем, следует признать, что С.С. Подсекальников говорил то, что в десятую годовщину революции многие боялись уже даже думать. Но и он может сказать то, что думает, лишь решившись на самоубийство. Решившись на самоубийство, Подсекальников, затравленный женой, тещей и советской властью, внезапно чувствует, что он освободился от страха: "Боже мой! Никого не боюсь. В первый раз в жизни никого не боюсь. . . Вот в Советском Союзе сто сорок миллионов, и кого-нибудь каждый миллион боится, а вот я никого не боюсь. . ." Подсекальников, зная, что умрет, все может. Он может даже позвонить в Кремль и потребовать, чтобы передали Самому Главному дерзкие слова Подсекальникова: я читал Маркса, и Маркс мне не понравился. Клоун Подсекальников говорит от имени миллионов, растерянных, недоумевающих, испуганных: "Вот я стою перед вами — в массу разжалованный человек, я хочу говорить со своей революцией: чего ты хочешь? Чего я не отдал тебе? Что ты мне за это дала, революция?"

"Самоубийца" никогда не увидел сцены в Советском Союзе. Комиссар не позволил клоуну задать главный вопрос, ставший, впрочем, в 1928 г. риторическим.

Маяковский называет "Баню" драмой "с цирком и фейерверком" и объединяет в одном персонаже — комиссара и клоуна. Главначпупс Победоносиков — комиссар-клоун (в его чертах нетрудно обнаружить некоторое сходство с наркомпросом) — формулирует новое директивное указание, обязательное для советского искусства: не будоражить! Ласкать ухо и глаз, но не будоражить! Комиссар-клоун громко и четко, в откровенной форме излагает то, что

говорят иносказательно руководители советского государства, обратившие в конце 20-х — начале 30-х годов пристальное внимание на культуру.

Осуществление директивы: не будоражить! начинается с решительной атаки на сатиру. В ходе знаменитой дискуссии 1929-30 гг. ведущий театральный критик, выступавший под красочным псевдонимом "Садко" и одновременно ведущий театральный цензор, театральный комиссар, выступавший под своим именем — Владимир Блюм, назвал бессмысленностью само словосочетание: "советская сатира". Сатира, - теоретизировал Блюм, - всегда враг существующего строя. В пролетарском государстве с недостатками борются суды, милиция, органы. Сатирики, следовательно, могут приносить только вред. Подозрительным стал смех вообще. Нам еще смеяться рано, — заявил в это время некий редактор. — Пусть наши враги смеются.

В письме правительству М. Булгаков констатирует невозможность существования сатирика в Советском Союзе. И с этим был совершенно согласен И.В. Сталин, полагавший, что "комедия - это важный жанр советского искусства, если только она направлена не на издевательство над советскими людьми,... если она бодрая, брызжущая радостью жизни" ("Правда", 20.12.1949). Сталин провозглашает в 1934 г., что "жизнь стала лучше, жизнь стала веселее", но одновременно смех объявляется — делом серьезным. Слишком серьезным, чтобы его можно было доверить сатирикам.

Запрещение сатиры было одной из важнейших подготовительных мер к национализации советской литературы, осуществляемой в первой половине 30-х годов. Советские писатели в своем большинстве с облегчением и радостью встретили резолюцию ЦК ВКП (б) от 1932 г. и радость эту шумно выразили на I съезде единого союза. Лишь немногие поняли, что за освобождение от ига рапповцев придется заплатить непомерно дорого.

А между тем с концепцией новой литературы, нового искусства советский народ был ознакомлен до съезда писателей. Концепция эта была изложена в фельетоне Ильфа и Петрова, обнародованного в "Правде" 18 апреля 1934 г. Фельетон назывался — "Любовь должна быть обоюдной". Ильф и Петров чеканят формулу: "Надо не только любить советскую власть, надо сделать так, чтобы и она нас полюбила".

Это была формула национализированной литературы. После революции требовалось — "принятие советской власти", достаточно было — лояльности. В середине 20-х годов необходимо было — любить советскую власть. С начала 30-х годов стало необходимым добиваться — взаимности, добиваться любви советской власти.

Лучше других объяснил, что необходимо делать, чтобы добиться любви советской власти, — знаменитый кинорежиссер и писатель Александр Довженко. В январе 1935 г. на Всесоюзном творческом совещании работ :сов советской кинематографии, на котором привели к присяге работников, кино, как в 1934 г. это сделали с писателями, Довженко "уясняет роль и место искусства в нашей стране". Для иллюстрации он сравнивает художников Запада и советских "мастеров искусства". Прогрессивный, революционный, талантливый художник на Западе, — говорит А. Довженко, — строит свое творчество "на лозунгах": "нет, отрицаю, протестую, не позволяю!" Наша работа, — продолжает Довженко, — "работа художников Советской страны, создающих искусство синтетическое, позитивное, основывается на "да". . . ("За большое киноискусство". Кинофотоиздат, М. 1935, стр. 65) .

Говорить не переставая — "да!" — было не легко. Безгранично любивший советскую власть Демьян Бедный жаловался, когда от него потребовали сказать "да" тому, чему он еще вчера говорил: "нет", мгновенно "перестроить лиру": "Кто скажет, что я обманщик? Я просто слишком был ретив. Но я, однако, не шарманщик, чтоб сразу дать другой мотив".

Необходимо было, однако, добиваясь любви советской власти, ее ласк, не только менять — по указу - мотив, но делать это - молниеносно. Сразу же.

Выход был: нужно было принять советскую власть в соавторы. И в этом уникальность советской литературы. Книги, написанные советскими писателями, написаны ими в соавторстве с властью. Часто говорят о "внутреннем цензоре". В действительности это соавторство. Доля соавторства может варьироваться, но соавтор присутствует неизменно и обязательно.

Можно говорить о соавторстве меда и дегтя. Когда-то говорили, что ложка дегтя может испортить бочку меда. Теперь — нередко — говорят, что ложка меда, скажем две ложки меда, могут улучшить состав бочки дегтя. Можно изучать соотношение, взаимодействие, вкусовые

качества смеси. Можно концентрировать — будучи оптимистом — главное внимание на ложках меда, или — будучи пессимистом — на бочке дегтя. Допустимо внесение в литературоведческий словарь, для исследователей советской литературы, обозначения: дегтемер и медомер. Можно вспомнить, правда, при случае Собакевича, заявлявшего категорически, что даже если лягушку сахаром облепят, он ее в рот не возьмет. Но это уже дело вкуса. Бесспорно одно: уникальность советской литературы, в которой писатель всегда работает с соавтором.

За исключением одного жанра: сатиры. Сатирический жанр остается единственным, который советская литература не в состоянии прожевать, переварить. Сатиру нельзя исправить цензурой, ибо она двусмысленна по своей сути. Даже цензор по подтексту не может ее выхолостить — она вся подтекст. Сатира не может говорить "да", не перестав быть собой. Объект сатиры не может быть ее соавтором. Комиссар не желает одевать клоунский колпак.

Сатирический жанр из советской литературы вычеркивается. Он не может пригодиться в национализированном хозяйстве. За два десятилетия — от I съезда советских писателей до смерти Сталина — лишь один раз клоун осмелился бросить вызов комиссару, и по невероятному стечению обстоятельств вызов этот был напечатан. В 1938 г. М. Зощенко опубликовал "Историю болезни". Герой, попав в больницу, выражает некоторое недоумение "пошлой надписью" на стене, гласящей: "выдача трупов от 3-х до 4-х". В ответ комиссар, т.е. фельдшер, лекпом, как говорит Зощенко, немедленно выносит приговор: "Если вы поправитесь, что вряд ли, тогда и критикуйте, а не то мы действительно от трех до четырех выдадим вас в виде того, что тут написано, вот тогда будете знать". Рассказ этот был опубликован в самый разгар террора.

История послесталинской советской литературы — история надежд на возможность избавиться от соавтора, история гибели надежды. И одновременно история возрождения сатирического жанра, возрождения надежды.

Клоун снова появляется на арене. Не случайно, мне думается, что авторы сатирических произведений - Андрей Синявский и Юлий Даниэль — первыми в советской литературе ощутили такую острую необходимость писать без соавтора, что рискнули печататься за границей. И не случайно, мне думается, был ими сделан выбор псевдонимов — издевательско-насмешливый, клоунский. Не случайно в литературе последнего десятилетия сатирические произведения Войновича, Владимова, Ерофеева, Синявского занимают такое важное место. Не случайно сатира широко используется А. Солженицыным и В. Максимовым.

Роль сатиры как важнейшего инструмента познания советской действительности проявляется и в том, что она выходит за рамки "чистой" литературы. А. Белинков и А. Синявский закладывают основы нового литературоведения, использующего приемы сатиры. В "Юрии Олеше" Белинкова, в "Что такое социалистический реализм" Синявского мы находим наиболее острый и точный анализ огосударствления литературы. В "Зияющих высотах" А. Зиновьева представлен адекватный образ социалистической реальности — послесталинской эпохи. В "Светлом будущем" А. Зиновьева борьба между комиссаром и клоуном — знамение времени — идет в душе советского интеллигента. Писатель рассказывает об этой схватке, разделив себя на двух персонажей: себя вчерашнего, находящегося еще во власти Комиссара, и себя сегодняшнего, понявшего действительность, ставшего Клоуном.

Сатира, гротеск, карикатура, клоунада способны наиболее полно передать гротескную, карикатурную советскую действительность. В кривом зеркале сатиры точно и ярко отражается кривая, ненормальная реальность общества, объявленного — впервые в истории человечества — осуществлением идеала, осуществлением утопии. Сегодня — думается — стало очевидным, что общество, в котором — по решению ЦК — все обязательно счастливы, может увидеть свое подлинное лицо только в сатирической литературе.

Главный объект советской сатиры — с момента ее рождения — основа основ советской официальной действительности — язык. Из всех монополий, которые находятся в руках советской власти, важнейшая — монополия на дефиницию слова. Словарь стал могучим орудием этой монополии. Клоун, нарушающий монополию, ведет борьбу с языком диктатуры, которая становится борьбой с логократией, диктатурой языка.

Голландский историк Хойзинга рассказывает, что в XV в. люди смеялись над священниками, но верили в Бога. В советском обществе, где место Бога занимает слово,

осмешение Слова воспринимается как богохульство, ибо оно ведет к разрушению системы.

Клоун, единственный свободный человек в Советском Союзе, продолжает смеяться над комиссаром. Писатель Владимир Войнович издевается над комиссаром Иванько. Более ста лет назад Некрасов писал: по-моему, геройство — шутство. Сегодня — шутство стало геройством. Сатирическая литература стала литературой героической, отказавшись от соавтора, казавшегося всеильным. Есть две литературы: одна - написанная писателем в одиночку, вторая — литпродукция, сотворенная вместе с советской властью.

ПРЕНИЯ

3. Шаховская

"Русская Мысль" всегда старалась помочь эмиграции, новой или старой, без разбора. Она печатала интервью всех новоприбывших, в том числе и Синявских, и людей, совершенно несозвучных этой газете. Это ли не доказательство явного либерализма? Ведь и Плющ, и Жорес Медведев печатались в "Русской Мысли", когда их в другие новоэмигрантские издания не выпускали. Я, конечно, удивлена немножко классовым, я бы сказала, подходом Марьи Васильевны, это типичное советское наследство. Могу ее успокоить: только двое из старых существуют в "Русской Мысли" — это Померанцев и я. А все остальные, представьте себе, — советские люди. И автор крестословиц — это лагерник, 12 лет просидевший в лагерях и попавший на Запад в 45-м году. Я еще хочу сказать, что я с удовольствием погляжу, как будет действовать Марья Васильевна, когда у нее будет собственная газета. Я стою за то, чтобы было как можно больше газет и журналов, я считаю, что это очень хорошо, но я сомневаюсь, чтобы Марья Васильевна не урезала материала, потому что каждый редактор обязан это делать, и я сомневаюсь далее, чтобы она принимала несозвучных ей писателей, как, например, Шаховскую.

В. Фости

Я бы хотела сказать два слова о речи, о русской речи. Очень часто случалось, что советские нам, эмигрантам первой или второй эмиграции, говорили: ах, как хорошо вы говорите по-русски! А мы говорим нормально. И вот этим летом мне пришлось поехать в Советский Союз, и я немножко опасалась: пойму ли я их, и поймут ли они меня? И оказалось, что мы говорим на одном языке, особенно в Москве, и особенно, я бы сказала, с народом. Теперь насчет раскладушки. Должна сказать, что мы не ждали вторую или третью эмиграцию, чтобы узнать это слово и его употреблять. Все те, кто читал и читает русскую литературу, советскую литературу, давным-давно это слово знает, никого оно не удивляет, и я бы сказала, что это очень хорошее слово. А вот "портшез" — такого нет, я этого никогда не слышала. Кроме того, "раскладушка" гораздо лучше, чем "портшез", это, в конце концов, птичий язык, как говорил Сологдин у Солженицына. Я не говорю, что надо целиком устранить такие слова, как "мораль", "цивилизация" и тому подобное, не надо впадать в этот эксцесс, но все-таки "раскладушка" лучше, чем даже "раскладная кровать".

(Ж. Нива: Интересно, чем вы замените слово "цивилизация"?)

Голос из зала: А также слово "эксцесс"?)

В. Фости

Спросите Солженицына, а не то у Сологодина. Я хотела бы сказать еще об одном месте из выступления Марьи Васильевны Розановой. Вы читали замечательный отрывок, автора вы не назвали. Этот отрывок был очень комичный, мы все смеялись, это карикатура на известный стиль. Но я бы сказала, что это фальшивое целомудрие и стыдливость, такой подход к эротике мы гораздо чаще находим в советских романах, чем в эмигрантских.

А. Бурмейстер (Гренобль)

Сама тема очень расширилась за эти три дня: начали говорить о советской литературе, теперь возник спорный вопрос — что собой представляет литература. Например, Михаил Геллер определил советскую литературу как "соавторство", это какое-то новое определение, оно дает нам какой-то новый подход, но тут часто смешивали литературу и публицистику, а нужно все-таки провести какие-то границы. Потом оказалось, что советской литературы практически нет, есть эмигрантская литература, которая существовала здесь, и внутренняя эмиграция в Советском Союзе, то есть свободное творчество, противопоставляемое

"соавторству". Тут кто-то говорил, что не только русская литература живет в этой атмосфере "соавторства", но и украинская, и грузинская, это ведь тоже интересно, нас это, может быть, не касается, но все-таки это нужно принимать во внимание. Я думаю, что мы перешли от вопроса о русской литературе к вопросу о русской культуре. В первые дни коллеги из Иерусалима подошли к этому вопросу с формальной точки зрения. Это возможно, когда дело касается литературы, это очень ценно и может обогатить наш анализ, но когда мы заходим в совсем другую область, в область русской культуры, тут уже необходим исторический подход. Вчера, когда Каганская говорила о Западе* о том, что она себя чувствует здесь на родине, все, что она сказала, было очень интересно, но тут возникают исторические вопросы. Я, например, писал когда-то диссертацию о Станкевиче. Станкевич, когда он переехал границу, сразу почувствовал какой-то другой воздух, он говорит: теперь можно дышать, тут я узнаю образы культуры, которые я изучал. Он видел орган, собор, все это для него было новым и, одновременно, чем-то знакомым. Если сегодня, 150 лет спустя, человек приезжает из Советского Союза и говорит на том же языке, на котором говорил Станкевич, — это что-то странное: тут уже вопрос не о том, существует одна или две русских литературы, тут опять возникает вопрос "Россия и Запад", проклятый вопрос, который существовал с петровских реформ и продолжает нас занимать. И я думал, пока вы, профессор Дравич, говорили о том, что Булгаков оказался в безвыходной атмосфере, отчего она возникла, эта безвыходная атмосфера? Эти черти появились, вроде как у Достоевского в "Бесах" Верховенский со своими сообщниками. У Достоевского они потом исчезают без следа, и так же, но совсем в другой обстановке, исчезает профессор Воланд и его бесы, они не способны изменить атмосферу. Как же избавиться от этого? Ведь для того, чтобы избавиться, нужно знать причину: откуда пошло все это? Русская интеллигенция, конечно, страдает, она всегда искала правды, она всегда к чему-то стремилась, к общечеловеческому, она старалась впитать в себя западную культуру и потом вернуть Западу все, что она от него получила. Но, в конце концов, тут и вина русской интеллигенции: ведь когда говорят о прощении, об освобождении, — это опять-таки русская интеллигенция, это она говорила этим языком. Так что нельзя уйти от исторического вопроса о русской культуре. А русская культура — многозначное понятие. Не нужно забывать, что за вопросом русской литературы кроется вопрос русской культуры.

М. Каганская (Иерусалим)

За эти три дня здесь прозвучало много голосов и много тем. Надо было бы свести их к каким-то основным, центральным вопросам. Очевидна необходимость какого-то исторического анализа, и для того, чтобы говорить о двух культурах, нужно рассмотреть истоки каждой из них. Мне кажется, что подлинное изучение всего того богатства, с которым мы столкнулись, — богатства эмигрантской литературы, — нуждается во взгляде более остром, более критическом и более свободном от той мифологии, которая уже сейчас накопилась. Для того, чтобы говорить о трагедии Цветаевой, мне кажется, нужно вернуть слову "трагедия" его подлинность, то есть нужно понять, что Цветаева сама была носителем своей собственной трагедии. Был замечательный доклад Окутюрье о возвращенцах, о политических группировках. Значит, существовала не просто эмигрантская литература, существовала эмигрантская жизнь, эмигрантская культура, существовали отношения внутри эмиграции, очень сложные, и, безусловно, нужно все это связать в какой-то один узел, в какой-то один образ. Не может же быть, чтобы существовал просто факт личной судьбы, факт жизни - трагедия мужа Цветаевой, Эфрона. Была группа евразийцев, была группа возвращенцев, все это в течение десятилетия, и тут же было творчество Цветаевой, и нельзя все это рассматривать обособленно. Мне очень понравилось выступление профессора Сегала, который по поводу выступления Дравича сказал, что нужен такой подход, в котором судьба и личность автора учитывались бы как моменты его творчества. Я обращаю ваше внимание на очень конкретную вещь — на книгу Цветаевой, которой все зачитываются, это — книга о Пушкине и комментарий к "Капитанской дочке". Но

* Речь идет о выступлении М.Каганской за "круглым столом", объединившим некоторых участников симпозиума.

почему-то никто не говорил, что это влечение к стихии, это поэтизация стихии в образе Пугачева, это мечта о любви, где выводится любовная пара Гринев — Пугачев, а за образом Гринева стоит образ поэта, Пушкина, то есть образ самой Марины Цветаевой, влекущейся к бездне. "Лесной царь" в ее переводе в этом отношении тоже очень значителен, там ведь тоже эта ситуация. Царь любит ребенка, и ребенок тоже к нему тянется. Зачарованное» бездною, тяга к бездне — это было в Цветаевой, и совершенно несомненно, что здесь должна быть какая-то связь с комплексами тех же евразийских идей. Но тяга русской культуры к стихии, к бездне — это уже классика, об этом и говорить не приходится, это мы все знаем. Почему же, когда речь идет о русской классической литературе XIX-го века, мы можем говорить об этой тяге к бездне, а когда речь идет об эмигрантской поэтессе, Марине Цветаевой, мы строим какой-то трагический миф великого поэта, который "ни с теми, ни с этими"? На самом же деле, "ни с теми, ни с этими" означало, с моей точки зрения, что была она и с теми, и с этими, то есть в ней звучали два голоса, два начала. И это было здесь, в эмиграции, в Париже. Хочу напомнить, что в 37-м году величайший писатель Михаил Зощенко тоже написал юбилейные рассказы, посвященные Пушкину, это "Речи управдома". Зощенко отметил пушкинский юбилей совершенно иначе, чем Марина Цветаева. Управдом говорит, что его сын — тоже поэт, и может быть, будет, как Пушкин, потому что уже в семилетнем возрасте написал замечательные, по мнению управдома, стихи, и управдом читает эти стихи: "Все мы, дети, любим, когда птичка в клетке, мы не любим тех детей, кто враг пятилетки". Литература русской эмиграции сохраняла традицию русской классической культуры, прежде всего; но нужно посмотреть, что же это за традиция, как она ее сохраняла, и тогда окажется, что и евразийство, и поэзия Марины Цветаевой, и все, что творилось в этом эмигрантском мире, каким-то образом взаимосвязано. Наоборот, то, что происходило в Советском Союзе, могло происходить, как у Зощенко, про которого Жданов, в конце концов, понял все верно, который был величайшим сатириком по отношению к советской власти. Это не такая простая картина. Я хочу еще раз подчеркнуть, что плодотворным изучение двух культур будет только тогда, когда мы уйдем от мифологических образов типа "трагические поэты", "непонятые поэты", "культура эмиграции", а рассмотрим это все в том историческом контексте, который и называется русской культурой, где бы она ни существовала, на Западе или в России.

Н. Андреев

Как вы знаете, традиция русской культуры была: на Запад! на Запад! Как вы помните, Серапионовы братья под этим лозунгом начинали всю свою литературную деятельность. И мы тоже ехали на Запад. Что получить от этого Запада? Мы этого не знали. Но Запад нам представлялся сказочной, замечательной страной. "Ложится тень густая на Западе, стране святых чудес". Это Хомяков говорил, это просто потрясающе! Проблема русской культуры безусловно связана с проблемами освоения нами цивилизации западной. Но какую цивилизацию Запада мы возьмем? Что говорили славянофилы, критикуя Чаадаева? Пушкин писал Чаадаеву: "Друг мой! Вы не правы". Хомяков спрашивал: "Какой Запад вы хотите?" И на это наши западники не очень хорошо отвечали. Владимир Соловьев дал замечательную классификацию форм западничества. Последние западники были, конечно, марксисты. Мы увлекались марксизмом, потому что это было последнее слово западничества, и русская переловая интеллигенция все-таки поклонялась Западу.

Разница между первой и третьей эмиграциями в том, что третью эмиграцию принимали с розами. Солженицын прилетел, и собрался чуть ли не мировой съезд журналистов. Первую эмиграцию все встречали с раздражением. Клемансо не принял даже Павла Николаевича Милюкова, считая, что это изменник союзному делу. Моим родителям и деду было не до таких проблем, как собственная машина и холодильник, их занимало другое: мы должны вернуться в Россию! И мы должны вернуться, сохранив язык! Для этого немедленно, в 21-м году (а эмиграция началась в 20-м) собирается в Праге русское педагогическое совещание и вводит реформу. Всюду начинают учреждаться русские школы с новой орфографией. Господа, это была революция! Ведь еще по инерции издательства печатали по старой орфографии. Я сам, например, был в таких ножницах, потому что меня учили по новой орфографии, а каждая моя статейка в любой газете или журнале печаталась по старой. А какая у нас была психология? Мы

сидели на чемоданах, считалось постыдным заводить новую квартиру, дома, устраиваться. Я помню, в Праге говорили с чрезвычайным подозрением о тех профессорах и академиках, которые пошли на постоянную государственную службу, в государственные университеты Чехословакии или Германии. "Это шкурники, мы же должны работать для России!" Отсюда вытекало: литература начинается и кончается там, где начинается и кончается русский язык. И поэтому все журналы интересовались, в первую очередь, хорошо ли это звучит, по-русски или нет. Конечно, здесь масса разных аршинов, и, конечно, все зависело от разного профиля изданий.

Все, что говорилось о Марине Цветаевой, это верно, но она была женщиной роковой судьбы и, по-видимому, сознавала это. Я не могу себе представить, чтобы кто-нибудь действительно оспаривал ее право печататься. Ее могли не читать, так же как Солженицына: берут "ГУЛАг" и говорят: это так страшно — и ставят на полку. Я не могу сказать, чтобы старшее поколение восхищалось Мариной Цветаевой, но они признавали: да, Марина замечательно пишет. . . Я современник событий и хочу показать, что нельзя заниматься анализом литературных произведений, вырвав их из контекста эмигрантской реальности. Здесь я совершенно солидарен, например, с марксистской школой литературоведения. Мы должны изучать, прежде всего, места развития русской литературы, потому что они были разные. Вначале был Берлин — то, о чем говорил профессор Окутюрье. Причем профессор Окутюрье смазывает в своем докладе очень интересную политическую сторону, все-таки это была политическая акция, там в редакциях сидели не дураки, они видели, что эмигрантские писатели не собираются даже за большие деньги идти в "Накануне", и старались напечатать таких авторов в России, которые заграничным писателям могли сказать: в России все нормально. Мы пережили военный коммунизм, мы выходим в НЭП, и все будет хорошо. Это был момент размежевания, и множество людей появилось из Советского Союза, начиная с Зайцева, например: он ведь был в Москве председателем Всероссийского Союза Писателей. Второе место развития — Париж, там был центр политики, там был центр эмигрантских финансов и так далее. Третье большое место развития — Прага. Она была очень вольнолюбивая и не желала считаться с Парижем, не считалась с Берлином. Там была Марина Цветаева вначале. Там был культ двух поэтов — Цветаевой и Пастернака.

Нужно воспользоваться этим собранием, чтобы обратить сугубое внимание на сохранение источников эмигрантики. Если будет архив, будет издан какой-то каталог, будет показано, что в кембриджской библиотеке есть такие-то старые издания, а в цюрихской — такие-то.

Последнее замечание. В 30-е годы выходили "Числа". В первом номере "Чисел" появилась совершенно возмутительная рецензия на Владимира Набокова. Писал ее великий поэт Георгий Иванов, который называл Набокова "кухаркин сын". Я сам был сотрудник "Чисел", и я пришел в полное изумление. Я тогда написал Оцупу, редактору, и спросил: как можно печатать такие вещи? Ведь это же одни выдумки — например, будто Набоков переписывает какие-то немецкие романы, которых он, на самом деле, вообще не знал, потому что он не очень свободно читал по-немецки. Оцуп мне ответил: вы правы, это очень резко, но это и есть право свободно выражать свои мнения. Поэтому я хочу сказать, что если даже у нас есть расхождения, то не будем волноваться из-за этого: ну что же, а где их нет? В конце концов, если будет дальнейшее творческое сотрудничество, то очень разойдутся дороги, или наоборот, сойдутся.

А. Дравич

Я всецело поддерживаю мысль, что при всех наших внутренних различиях надо помнить о том, что нас соединяет. Мне очень мил был тот задор, с которым выступила, например, мой друг Марья Васильевна, и мне кажется, что она хотела изобразить факты и явления, не задевая прямо людей. Мне кажется, что это тоже традиция русской литературы. Я помню, что, когда я занимался Лесковым, я нашел в конце XIX-го века вопли и крики о том, что литературный язык гибнет, погиб окончательно. Потом кричали об этом во время революции, точнее сразу после революции. Об этом говорят эмигранты, писатели в СССР говорят об этом, и Михаил Михайлович Зощенко великолепно пародирует эту "гибель". Это всегда вызывало массу страстей. Но литература всегда вторична, жизнь первична, поэтому я, в свою очередь, очень понимаю Зинаиду Алексеевну как редактора газеты, в которой не только литература. Там

занимаются не только литературой, там вершатся человеческие судьбы. Я иногда погружаюсь в эту газету с чувством некоторого, я бы сказал, отстранения, но при этом я жажду ее, она мне очень близка по-человечески, я не могу ее читать без волнения, это я говорю совершенно искренне. Наши враги, так сказать, — с совершенно другой стороны. Разрешите мне, дамы и господа, поговорить именно об этой другой стороне, ибо она была здесь упомянута. Мне кажется, что "Бесы" Достоевского — это явление другого порядка, чем *diabolus minor*. К сожалению, в "Бесах", в этом гениальном произведении, бесы как раз торжествуют в какой-то степени, то есть они превратились в то, что мы видим сейчас, они как-то совсем не хотят тонуть. Я видел инсценировку "Бесов" по немецкому телевидению, кстати, великолепную, и дикторша сказала, что она отвечает попутно на вопросы многочисленных зрителей, которые спрашивают, возможно ли, что это было написано действительно в XIX-м веке, а не сейчас.

Герман Андреев сказал, что он боится структуралистов и одновременно боится профессора Ершова. Не надо называть какие-то имена вслух, но раз они уже названы, давайте сделаем из этого какой-то вывод. Я структуралистов совершенно не боюсь (хотя мы, критики старшего и среднего поколения, иногда опасаемся их), потому что они нам представили здесь структурализм "с человеческим лицом", и мы можем быть спокойны за судьбу этого направления. Что же касается профессора Ершова, друзья мои, это явление совершенно другого порядка. Это представитель наиболее черносотенного, наиболее агрессивного направления в советском литературоведении. Несколько плохих людей умерло в последнее время, и тогда причислим его к ним, но остается, к сожалению, так называемая "ленинградская школа", увы, ленинградская, увы, вокруг Пушкинского дома, такие люди, как Ершов, Ковалев, Выходцев, Глинкин и другие. Программа их такова, что можно ее свести к двум-трем фразам.

Например: в 20-е и в начале 30-х годов настоящая русская литература страдала от засилия чужеродных элементов, тут называются обычно Мандельштам, Бабель, Пастернак, даже Багрицкий. . . принцип совершенно ясен, и только — это не досказывается, но мы легко догадываемся — мудрый Сталин спас русскую литературу от евреев. У них есть союзники и в Москве, но менее людоедские. Я думаю, что они занимаются, к сожалению, попутно и руссификатором в странах народной демократии, тот же Ершов стал специалистом по польской руссификации. Ковалев и его товарищи растоптали со страшной радостью, в конвульсиях ликования, великолепную чешскую руссификацию, которая была одной из самых блестящих. Я очень жалею, что среди нас нет ни одного чеха, если не считать Мишеля Окутюрье, у него есть, кажется, капля чешской крови. Теперь, друзья мои, в этом году, в августе, будет происходить большой славистский конгресс в Загребе. Не может быть, чтобы это направление не выступило там во всей своей красе, потому что они действуют, где только могут. Я думаю, что не надо этого оставлять без внимания. Я обращусь тут к моим друзьям: мои друзья-эмигранты туда, наверное, не поедут, но друзья мои, западные профессора, они, как мне сказали, будут, или думают о том, ехать или не ехать. Я думаю — обязательно ехать, я обращаюсь сейчас к вам, к профессору Нива, к профессору Окутюрье и другим. Не надо бояться методов, которыми оперируют эти люди! Слишком часто с болью в сердце видели мы, люди из народных демократий, что в подобных ситуациях наши умнейшие западники тушевались. Они, как джентльмены, считали: ну, лучше не надо, ну, известно, ну, варвары, ну, дикари, они подмигивали друг другу, и они уступали поле боя. В Загребе все-таки будет идти дело об управлении душами в какой-то степени, о большой мировой руссификационной среде, в которой есть люди неискушенные, молодые, и, мне кажется, надо, чтобы им было ясно, что к чему. Так что вот мое неформальное предложение: выступайте и помните, что мы душевно будем с вами.

Д. Сегал

Я хочу сказать несколько слов как представитель моего университета и моей страны, Израиля. Я, собственно, хочу присоединить себя к тем западным коллегам, о которых говорил здесь Дравич.

С одной стороны, все мы на Западе должны понимать, что, в каком-то смысле, многие из проблем, о которых идет речь, являются достоянием тех русских людей, которые живут здесь и там, а мы можем это лишь изучать, и наш вклад может состоять в том, чтобы изучать как можно точнее и лучше, как можно более досконально, тщательно, добросовестно, с любовью,

но не вмешиваясь в разные перипетии, которые возникают в самой жизни. Поэтому, когда некоторые говорят: структурализм "с человеческим лицом", ведь на самом-то деле — это попытка делать свою работу добросовестно и тщательно, другой претензии здесь нету. Но, с другой стороны, в этой культуре, уже как в жизни, то, что делает западная славистика и руссистицика — поскольку русская культура несчастно расколота и страдает — является существенной частью именно русской культуры, и эта двойная роль западной руссистицики и славистики, по-моему, почти не находит себе параллели. В Чехословакии, допустим, действительно был такой погром, что там уже делать нечего, но польские мои коллеги, которых я хорошо знаю, которые занимаются академическими темами, могут гораздо больше сделать, чем в России. Западные руссистицика и славистика, в этом смысле, имеют очень важную двойную функцию: с одной стороны, скромней добросовестно, если хотите, структуралистически, научно и *sine ira* заниматься всеми этими вещами, а с другой-стороны, помнить, что все, что мы делаем, входит в русскую культуру, пусть даже мы пишем по-английски, по-французски, по-немецки. Последнее, что мне остается, это передать вам всем привет из Израиля и сказать вам: шалом!

М. Розанова

Я должна принести мое глубочайшее извинение Зинаиде Алексеевне Шаховской. Меня крайне огорчило, что все пассажи моего доклада она приняла на счет уважаемой газеты "Русская Мысль". Дело в том, что для меня "Русская Мысль" - не единственная газета зарубежья, и материалы к своему докладу я подбирала, пользуясь четырьмя газетами: газетой "Русская Мысль", газетой "Новое Русское Слово", которая издается в Нью-Йорке, газетой "Русская Жизнь", которая издается в Сан-Франциско, и газетой "Наша Страна", которая издается в Буэнос-Айресе. Поэтому я не могу точно сказать, какое слово из какой газеты взято. Я ни в коем случае не хотела ни на кого напасть. Я хотела сформулировать то, что меня, а может быть, не только меня, тревожит в принципе. Речь шла только о стиле, речь шла только о слове, и ни в коем случае ни о какой бы то ни было личности, поэтому, ради Бога, Зинаида Алексеевна, простите.

Е. Эткинд

Если больше нет желающих, позвольте мне по долгу занимающего сейчас место председателя сказать несколько заключительных слов. Я хочу подхватить *vox populi*, звучащий вокруг меня, и выразить самую сердечную благодарность всем сотрудникам женевского университета, — в первую очередь, конечно, Жоржу Нива, — которые так продуманно и так целесообразно организовали эту очень трудную конференцию. Я участвовал за последнее время во многих симпозиумах и конференциях, и я должен сказать: то, что происходило в течение этих трех дней здесь, — может быть, самое лучшее из всего, что я видел. Я попытаюсь очень кратко мотивировать это свое соображение. Во-первых, мне кажется очень интересной сама композиция конференции. Все заметили, что доклады были необыкновенно . точно сгруппированы. Это особенно интересно потому, что Жорж Нива не располагал предварительно текстами, и каким-то образом все же он понял, как надо сгруппировать доклады. Конференция началась с академизма в первый день, она прошла через полемический блеск второго дня и пришла к юмору, художественности и парадоксальности третьего дня. Даже сегодня мы были свидетелями, как все двигалось, как это заключительное заседание, посвященное анекдоту, сатире, было прекрасно поставлено на свое место. Я хочу отметить в качестве большого достоинства организации этой конференции еще и организацию плодотворного общения старших и младших. Конференция наша была чрезвычайно украшена участием Николая Ефремовича Андреева и Зинаиды Алексеевны Шаховской. Сколько бы ни было написано воспоминаний, живой голос наших старших собратьев необыкновенно для нас драгоценен. То, что удалось организовать этот диалог, и диалог на общем и общепонятном языке, тоже относится к большим достоинствам этого симпозиума. Замечу еще, что симпозиум был интернационален. Он, конечно, не мог охватить все страны, и очень ясно чувствовалось, что не хватает Италии — не по вине организаторов, не хватает Швеции, Соединенных Штатов

(средства женеvского университета не могли позволить пригласить американских специалистов). Но надеюсь, что когда мы введем в традицию симпозиумы подобного рода, этот недостаток удастся компенсировать.

Мне кажется очень важным достоинством нашего симпозиума и то, что в доклады, которые здесь прозвучали, было введено немало новых представлений о новейшей русской литературе, прежде всего, просто новые материалы. Я думаю, что наш симпозиум должен гордиться устной публикацией до сих пор никому, кроме нас, не известных писем Марины Цветаевой, которые здесь были оглашены Ильмой Ракуша. Очень интересны те новые биографические материалы, относящиеся к Цветаевой, которые были введены Робинот Кембаллом, и другие вновь введенные материалы. Я хотел бы сказать и о том, что на этой конференции произошло такое открытие нового жанра, который каждому из нас известен лучше всех других жанров, но к которому никто никогда не относился серьезно как к материалу для изучения. Я имею в виду блестящий доклад Андрея Синявского об анекдоте, который открывает новое поле исследования. Это не единственный фольклорный жанр, я назову еще один, которым я занимаюсь на несравненно менее высоком уровне, чем это делает Андрей Синявский: это эпиграмма, которая является жанром интеллигентского фольклора. Очень важно и то, что были даны целые программы новых изучений, построенных на новых методологических принципах, целые большие научные программы, сейчас я, в основном, имею в виду доклад Флейшмана, открывший чрезвычайно плодотворные перспективы. Имею я в виду тоже доклад Вольфганга Казака, который тоже открыл целое, очень интересное поле для исследования. Я имею в виду и открытие новых пластов в истории зарубежной русской культуры, в частности — в докладе Мишеля Окутюрье о литературном приложении к "Накануне" и о взаимодействии советских и несоветских сил внутри этого неизученного и необыкновенно интересного периодического издания. Я имею в виду также и новые прочтения более или менее известных вещей. Из более известных вещей я назову "Мастера и Маргариту" Булгакова: Анджей Дравич показал нам замечательный пример того, как можно еще раз, после многих работ, которые на эту тему были, по-новому прочесть это крупнейшее произведение не только русской, но и мировой прозы. Я имею в виду доклады, посвященные гораздо менее известным авторам и произведениям, в частности, новое прочтение прозы Виктора Астафьева, о котором написано чрезвычайно мало, но которого мы читали, и которого Жорж Нива прочел другими глазами, так, как можно было прочесть, вероятно, только для участников нашего симпозиума и как мог прочесть только французский славист. Некоторые говорили, когда мы выходили после доклада Жоржа Нива: очень удивительно, что француз читает так, как если бы он был потомственный русский. Но я думаю, что здесь еще и плодотворное отстранение, которое тоже дает возможность по-новому увидеть текст, который для соотечественника Виктора Астафьева прозвучал бы чуть иначе. Я хочу в этой же связи назвать еще доклад Симона Маркиша с новым прочтением Юрия Трифонова и первым прочтением Канделя. Тут нельзя говорить о новом прочтении, потому что вещь только начала читаться. Скажу также об открытии новых тем. Я думаю, что то, что нам сегодня показали Геллеры, *père et fils*, было в самом деле открытием двух чрезвычайно плодотворных научных тем, очень интересных для изучения. Наконец, доклад Марии Васильевны Розановой мне показался, несмотря на его заостренность и явную полемичность, в наивысшей степени полезным. Я хочу сейчас напомнить те необыкновенно ценные слова, которые произнес профессор Андреев, что в течение всей истории эмиграции, одна из важнейших забот была забота о языке. Конечно, я понимаю, что есть много житейских обстоятельств: кто составляет кроссворд, сколько ему лет, в каком старческом доме он живет. Я понимаю и другое — что нету штата у газеты, ни у вашей, ни у другой, издающейся на Западе. Язык ведь дело не только литературное. Вот мы сейчас не сочиняем литературное произведение, но все-таки стараемся говорить на хорошем русском языке. Вы знаете, если говорить только о "Русской Мысли", мне тоже всегда больно, когда я натываюсь на вещи, которые как-то компрометируют прекрасную, необыкновенно ценную газету. Но в данном случае это не разговор о "Русской Мысли" и не разговор о "Новом Русском Слове". Разговор совсем о другом: об уровне сегодняшнего языка публицистики, и не только публицистики, но и художественной литературы, и даже информации. И как раз Зинаида Шаховская, являющаяся хранителем и мастером языка, — наверняка наш союзник в этом смысле, и вовсе никакой не объект критики. А то, что она уходит из "Русской Мысли", как она сейчас сказала — это беда.

Я прошу прощения за это затянувшееся заключение, но мне казалось полезным попытаться свести хотя бы какие-то важные вещи воедино.

Я хочу в заключение напомнить, что немцы за последние несколько лет организовали два конгресса с небольшими интервалами по изучению своей Exilliteratur и что если бы нам удалось ввести, в самом деле, такие встречи в некую традицию (я понимаю, что каждый год нельзя, но хотя бы раз в три года), мы бы очень сильно двинули вперед дело изучения целостной, единой и большой русской литературы. Я думаю, что закончившийся сейчас симпозиум дал нам в этом смысле много. Дело даже не в тех новых фактах, которые каждый из нас здесь узнал, — я могу судить по себе, я очень многому научился, — но в тех разных направлениях, темах, открытых путях, которые здесь были сформулированы в разных докладах. Поэтому я благодарю не только организаторов, но и всех участников этого со-вещания, благодарю теперь уже от своего имени — за то, как многому они научили меня и, может быть, друг друга.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Глеб Струве: «Русская литература в изгнании», Нью-Йорк, 1956.

Ludmila Foster: «Bibliography of Russian emigre literature (1918-1968), 2 vol., Boston, 1970.

«Русская литература в эмиграции, сборник статей», под ред. Н. Полторацкого, Питтсбург, 1972.

«Russian Literature and culture in the West, 1922-1972», 2 vol., «Tri-Quarterly », Evanston, 1973.

T. Ossorguine-Bakounine et A.M. Volkoff: «L'émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques en langue russe» Vol. 1 (1855-1940), Paris, 1976 Vol. 2 (1940-1970), Paris, 1977 Vol. 2 révisé (1940-1979), Paris, 1980.

«Bibliographies des écrivains russes en France». Série publiée par l'Institut d'Etudes Slaves à Paris:

Michel Ossorguine (1973), Léon Chestov (1975), Zénaïde Hippus (1975), Marc Aldanov (1976), Nicolas Berdiaev (1978), Alexis Remizov (1978), Nicolas Lossky (1978), S.L. Frank (1980), Ivan Chmelev (1980), D.S. Mirsky (1980).

КОРОТКО ОБ УЧАСТНИКАХ КОЛЛОКВИУМА

Андреев Герман — род. в Москве в 1928 г. Преподавал литературу в различных школах Москвы. В 1975 г. эмигрировал в Германию. В настоящее время преподаватель русской литературы и истории в университете в Майнце. Автор книг и статей по вопросам русской литературы и религии.

Андреев Николай Федорович — историк и литературовед, доктор философии Карлова университета в Праге, научный сотрудник и директор Института имени Н.П. Кондакова в Праге, преподаватель русского свободного университета в Праге, Reader in Russian Studies at Cambridge University, член с 1930 года литературного содружества Скит в Праге, автор ряда обзоров и критических разборов произведений русской и чешской литературы: см. биографию и библиографию в *Festschrift to Honor Nikolay Andreyev. Essays on the occasion of his seventieth birthday*. Edited by William Harrison and Avril Pyman. Canadian-American Slavic Studies, Vol. 13, Nos. 1-2, Spring-Summer 1979, published by Arizona State University.

Боков, Николай (р. в 1945 г.). Эмигрировал в 1975 г., обосновался в Париже. Печатался анонимно и под псевдонимом за границей, за что был исключен из аспирантуры философского факультета Московского университета. Автор книг: "Смута новейшего времени, или удивительные похождения Вани Чмотанова" (1970), "Никто. Дисангелие от Марии Дементной" (1971), "Бестселлер" (1979), а также многочисленных статей и рецензий. Издает журнал "Ковчег".

Бурмейстер Александр — профессор Гренобльского университета. Автор книги "Н.В. Станкевич и гуманитарный идеализм 30-х годов".

Винценз, Анджей де — лингвист, родился в 1922 г., учился в Парижском университете (Сорбонна), получил степень доктора филологических наук там же в 1965 г. Заведывал курсом французского языка на Парижском радио (1952-1960 гг.). С 1960 г. лектор, с 1967 г. профессор Гейдельбергского университета, с 1973 г. профессор Геттингенского университета.

Геллер Леонид. Родился в 1945 г. в Москве. Проживал много лет в Польше. Эмигрировал во Францию в 1969 г. Автор работы "О советской научной фантастике" (*De la science-fiction soviétique*. L'Age d'Homme, 1979). Преподает историю русского языка и литературы в Лозаннском университете.

Геллер Михаил (р. в 1922 г.). Окончил Московский университет. С 1969 г. живет, в Париже, преподает в Сорбонне. Доктор Парижского университета ("Андрей Платонов или поиски счастья"). Автор книги: "Концентрационный мир и советская литература" и многочисленных статей по советской литературе и по истории СССР. В печати его "История Советского Союза", написанная совместно с А. Некричем.

Дравич Анджей — род. в 1932 г. в Варшаве. Окончил Варшавский университет, где позднее преподавал русскую литературу. Автор ряда книг и статей по польской и русской литературе.

Домбр Наталья (рожд. Потоцкая). Выехала из России в 1926 г. Кандидатская работа об "Экзотике и сказочном в творчестве Гумилева" (Нантер, 1971 г.). Преподавала в Тулузском университете.

Каганская Майя - эмигрировала из СССР в Израиль в 1977 г. Сотрудничает в журналах "Время и мы", "22" и "Синтаксис".

Казак Вольфганг (родился в 1927 г.). Окончил Философский факультета Гейдельберге (1951 г.) и Геттингене (1953 г.). С 1956 по 1960 г. работал в посольстве ФРГ в Москве, с 1960 по 1969 г. занимал должность ответственного работника по научному обмену между ФРГ и СССР. В 1969 г. стал заведующим кафедрой славянской филологии и директором Института славистики Кельнского университета. Автор книг: "Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasil'evic Gogol" (1957), "Der Stil Konstantin Georgievic Paustovskij" (1971), "Lexikon der russischen Literatur ab 1917" (1976), и 150 статей и рецензий по русской литературе. Он также перевел на немецкий язык произведения Каверина, Паустовского, Розова, Соколова, Солженицына, Тендрякова и Терновского.

Кембалл, Робин - р. в 1929 г. Университеты: Фрейбург (Герм.), Париж, Кембридж (Англ.), Базель. С 1968 г. профессор Лозаннского университета. Автор книги о метрике Блока (Alexander Blok — A Study in Rhythm and Metre) (1965). Статьи о русских мыслителях первой половины XIX века (славянофилы, Герцен, Чаадаев и др.). Английские переводы русской

поэзии XX века (Блок, Ахматова, Цветаева). Его новейший перевод "Лебединого стана" Цветаевой вышел в двуязычном (русско-английском) издании весной 1980 г.

Маркиш Симон (р. в 1931 г.) — переводчик, критик, литературовед. Окончил Московский университет. Эмигрировал в 1970 г. В настоящее время преподает в Женевском университете. Переводил Апулея, Лукиана, Платона, Плутарха, Саллюстия, Тита Ливия, Ульриха фон Гуттена, Эразма Роттердамского, Фолкнера, Фейхтвангера. Автор книг: "Гомер и его поэмы", "Никому не уступлю!", "Знакомство с Эразмом", "Эразм и евреи" (по-французски). Сейчас пишет статьи на тему "русско-еврейская литература".

Нива Жорж (родился в 1935 г.). Учился в Париже, Оксфорде и Москве. Закончил Сорбонну в 1969 г. Профессор Женевского университета с 1972 г. Автор двух книг о Солженицыне (Лозанна, 1974 г. и Париж, 1980 г.). Многочисленные этюды и статьи о Гоголе, Достоевском, русском символизме, советской литературе. Переводил Андрея Белого, Солженицына, Синявского, Пастернака. Заведующий славянских коллекций в Лозаннском издательстве l'Age d'Homme.

Окутюрье Мишель (р. в 1933 г.). Бывший питомец Ecole Normale Supérieure в Париже, доктор Парижского университета (диссертация "Марксистская критика о русской литературе 1900-1930 гг"). Профессор в Сорбонне. Автор книги "Пастернак — писатель вечности" и многочисленных работ о русской и чешской литературах. Переводил на французский язык Гоголя, Пастернака, Солженицына, Синявского и Некрасова.

Розанова Мария Васильевна - родилась в 1930 г. в городе Витебске. Окончила отделение истории искусств Московского Государственного Университета. Преподавала в художественных институтах Москвы. Печталась в журнале "Декоративное искусство". Как худож-ник-прикладник участвовала в ряде выставок. В 1973 году выехала во Францию.

Ракуша Ильма (р. в 1946 г.). Доктор филологических наук Цюрихского университета. Автор книги: "Studien zum Motiv der Einsamkeit in des russischen Literatur" (1973) и многочисленных статей о Баратынском, Цветаевой и младшей советской литературе.

Синявский Андрей Донатович — родился в 1925 году в Москве. Окончил Московский университет. Кандидат филологических наук. Работал в Институте мировой литературы АН СССР. Печатался в журнале "Новый мир". С 1955-го года под именем Абрама Терца начинает писать и печататься за границей. В 1965 году исключен из Союза писателей, арестован и осужден. Шесть лет провел в Мордовских лагерях строгого режима. Работал грузчиком. В 1973 году выехал во Францию. Преподает в Сорбонне.

Флейшман Лазарь (р. в 1944 г.). Окончил Латвийский университет в Риге, принадлежал к числу молодых филологов, группировавшихся вокруг проф. Юрия Лотмана в Тартусском университете. Основные работы по поэзии пушкинской эпохи, по литературным отношениям XX века и по Пастернаку. С 1974 г. преподает в Еврейском университете в Иерусалиме. Автор книги: "Борис Пастернак в 20-е годы" (1980).

Фости Вера, писатель и литературный критик. Родилась в России, с 1925 г. проживает в Бельгии. Бывший профессор Лувенского университета. Автор трех романов. В 1979 г. опубликовала поэтический сборник: "Роза времен".

Флешнер Иосиф, родился в 1977 г., воспитывался в Кракове. Окончил Ягеллонский университет. В 1940 г. бежал в СССР, а в 50-х гг. вернулся в Польшу. Преподает русский язык и литературу в Нешателе (Швейцария).

Шаховская Зинаида. До войны 1940-45 гг. сотрудничала в эмигрантских журналах и западной прессе. С 1949 года до 1968 она писала исключительно по-французски. За этот период вышли 16 ее книг, романы, исторические работы и воспоминания. Лауреат Премии Парижа за 1949 г. и дважды — Французской Академии. С 1968 г. до 1978 г. была главным редактором "Русской Мысли". Книги на русском языке: три сборника стихов: "Уход", 1934, "Дорога", 1935, "Перед сном", 1970. Проза: "Отраженья" — воспоминания о русских зарубежных писателях 20-30-х годов, 1975, "Рассказы, статьи, стихи", 1978, "В поисках Набокова", 1979 г. Член Союза французских писателей, Пен-клуба и Международной ассоциации литературных критиков.

Эткинд Ефим Григорьевич (родился в 1918 г.). Окончил Ленинградский университет. Воевал сначала на Карельском фронте, потом на III Украинском. После войны преподавал в I Институте иностранных языков г. Ленинграда. В 1949 г. был обвинен в космополитизме и уволен из Института. Вынужден был уехать в г. Тулу, где проработал два года в Тульском

педагогическом институте. Вернулся в Ленинград и работал в Институте им. Герцена до тех пор, пока не "оказался в поле зрения КГБ" в связи со знакомством и дружбой с А.И. Солженицыным. С 1974 г. работает профессором русской литературы в Десятом Парижском Университете (Нантер). Автор многочисленных работ в области поэтики, компаративистики, романских, немецкой и русской литератур. Публикации за границей: "Материя стиха" (1978), "Форма как содержание" (1977), "Записки незаговорщика" (1977).