

ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ!

Участвуя в потерях «Спортлото» и «Спортпрогноз», Вы вносите свой вклад в развитие физкультуры и спорта. Сотни спортивных сооружений в больших и малых городах страны построены с участием доходов от этих спортивных потерей.

Тиражи обеих потерей проводятся еженедельно.

Выигрыши в «Спортлото» — от трех до 10.000 рублей; в «Спортпрогнозе» — также до 10.000 рублей.

Каждый билет «Спортлото» участвует в тираже двумя игровыми вариантами. Он выигрывает, если с результатами тиража совпадет не менее трех зачеркнутых номеров в одном из вариантов.

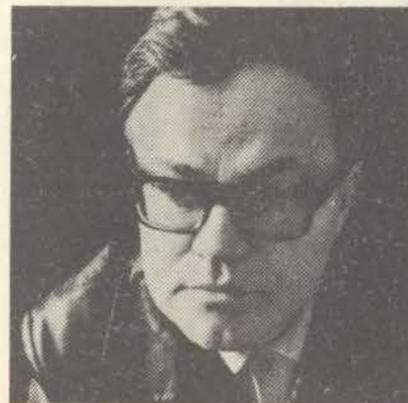
В «Спортпрогнозе» выигрывает тот билет, в котором угадан исход 13, 12 или 11 встреч в любом из вариантов этого билета.

Удач в игре, успехов в физкультуре и спорте желает Вам Главное управление спортивных потерей при Госкомспорте СССР.


ОГОНЕК

№ 2

1988


Владимир ОГНЕВ
ГЛАЗАМИ ПАМЯТИ
**МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»**

Владимир ОГНЕВ

ГЛАЗАМИ ПАМЯТИ

ВСТРЕЧИ И РАЗДУМЬЯ

Владимир ОГНЕВ

Владимир Федорович Огнев родился в 1923 году в Полтаве. Детство прошло на Кавказе. С 1941 по 1946 год — в рядах Советской Армии с перерывами на лечение. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького. Работал в редакции «Литературной газеты», был членом редколлегии журналов «Культура и жизнь», «Юность», главным редактором Экспериментальной творческой киностудии.

Писать начал в армии, в 1952 году принят в члены Союза писателей, в 1969 году — в члены Союза кинематографистов СССР. Автор около 30 книг. Пишет о поэзии — отечественной и зарубежной. Автор ряда повестей и киносценариев — художественных и документальных. Составитель многих антологий поэзии — советской и зарубежной. Главные книги: «Поэзия и современность» (1957—1961), «Книга про стихи» (1963), «У карты поэзии» (1968), «Югославский дневник» (1975, 1985), «Горизонты поэзии. Избранные работы в 2-х томах» (1982), «Свидетельства» (1982), «Ночные прогулки» (1985), «Семь тетрадей» (1987) и др. Переводился на многие языки.

В настоящее время — председатель Совета по литературам социалистических стран правления СП СССР, главный редактор литературно-художественного альманаха «Горизонт».

В книгу «Глазами памяти» вошли некоторые воспоминания автора о встречах с видными зарубежными и отечественными мастерами культуры.

МОСКОВСКИЙ НЕРУДА

...Конечно, я знал поэзию великого чилийца задолго до знакомства, и поэтому, когда известный испанист и переводчик Овадий Герцович Савич сказал, что хочет представить меня Неруде, который будет сегодня у него обедать, я растерялся. До этого из моих друзей только Борис Слуцкий удостоен был этой чести. Но Савич напомнил мне, как всегда мягко и деликатно, что я также «боялся» знакомиться в свое время с Эренбургом, не говоря уже, скажем, о Гильене, Альберти, Марии-Тересе Леон... И пропустить такую возможность?

— Кстати,— добавил Савич лукаво,— я уже сказал Пабло, что вы будете на обеде... И заинтриговал его вашей статьей о нем...

Да, было это 10 сентября 1964 года, как свидетельствует надпись Неруды на одной из подаренных им книг.

...И вот мы стоим в крохотной передней квартирki Савича на 2-й Аэропортовской улице. Солнце бьет из-за моей спины через раскрытые двери кабинета и кухни, и Неруда щурится. Он обнимает Савича с важным видом, и только легкий наклон головы к плечу и нежное секундное потирание щекой, смуглой щекой по щеке Савича выдает глубокое его волнение.

Потом он видит меня, брови его поднимаются, словно говоря: «А это еще кто?» Вид у Пабло важный и недоступный. Неужели Савич просто надул меня и Неруда ничего не знает о моем приглашении? От смущения мне кажется, что Савич слишком долго подбирает слова для моей характеристики, и я начинаю хмуриться. Я готов бежать. Но Пабло, словно поняв мое состояние, комично кланяется и хлопает по плечу:

— Он говорит,— переводит смеющийся Савич,— что рад видеть такого молодого и несвирепого критика...

Мы идем в кабинет.

От первой встречи, которая длилась недолго, я вынес противоречивое впечатление. Мне казалось, что Неруда замкнут, не очень хочет откровенности, да, по-видимому, так оно тогда и было — он настороженно и холодновато (или равнодушно?) отнесся ко мне, совершенно незнакомому ему человеку. Как впоследствии оказалось, не очень внимательно

слушая, он даже не понял, что Савич переводил ему мою статью о нем. Он думал, что речь идет о ком-то другом... Так мы говорили с ним о некоем критике в третьем лице. Теперь мне даже нравится вспоминать этот курьез, так как случай помог Неруде говорить раскованно и свободно о моей работе, без обычной поправки на личное присутствие «обсуждаемого». Тем ценнее и объективнее вывод.

Зато вторая встреча, в 1965 году, была теплой, по-настоящему дружеской. К этому времени Неруда уже знал, «кто есть кто», и первое, о чем мы говорили, это о прошлогоднем недоразумении. Неруда спрашивал, откуда я знаю некоторые детали его биографии и подробности хода образов, ведь мне неподвластен испанский язык, а без знания языка нельзя понять такие детали. Я показал глазами на скромнейшего Савича — это ему я обязан, его рассказам, его запискам, его наблюдениям, с такой щедростью предоставленным мне для работы! Неруда обнял Савича, вконец смущенного...

Мы говорили о Твардовском, Неруда спрашивал мое мнение о Евушенко. Оценок он, как я заметил, предпочитал не давать — не из осторожности, а по глубокому такту: недостаточно знает, не хочет безапелляционно сыпать мнениями. Это мне понравилось. Его любовь к поэзии была трогательной. Он становился похожим на ребенка, когда слушал или читал стихи, когда ему нравились стихи. Как мне кажется, он был не чужд и некоторых человеческих слабостей в трогательных формах. Чуточку сибарит. Немножко капризен. Но все человеческие слабости куда-то улетучивались, стоило Аголлону потребовать его к «священной жертве»! Это было главным в нем.

Из этой беседы запомнилось мне следующее. Он согласился с тем, что «Испания в сердце» не была для него чем-то переломным настолько, что цикл этот можно расценивать как некий взрыв «совестливости» гражданина, как утверждали некоторые его исследователи, что и до этого он не был эстетом. Запомнилось также одно его высказывание, которое поначалу меня удивило. Он говорил, что в русской поэзии слишком много «ума». Я же всегда полагал, что сердечная, душевная сила ее несомненна — более того, является одной из особенно заметных для иностранцев черт облика русской поэзии. Потом он объяснился: он имел в виду рассудочность построения, именно построения, и ничего больше. И уточнил, что «русская» относилось только к современной, не к классике. «Классика ваша — чудо».

В третий приезд — май 1967 года — он был с женой Матильдой. Опять было солнце, и дверь на балкон ненадолго открыли. Свежий ветер шевелил легкую штору, и Матильда, веселая, экспансивная, обаятельная, ежесекундно попадала из света в тень — казалось, играла с солнцем... Я отметил, что изменилось лицо Пабло и пополнела фигура, он заметно постарел. Но тогда это казалось случайным, временным, а может быть, подумалось мне, прежде не было этого веселого, молодого «фона» — Матильды...

Аля Яковлевна, жена Савича, куда-то утащила Матильду, а мы втроем сидели в кабинете. Неруда расспрашивал, мы отвечали. Потом Савич задавал Пабло вопросы. Говорили об Эренбурге, которого оба — и Пабло и Савич — любили безгранично. Потом Савич рассказывал о том, как он переводил «Птицы Чили». Как он намучился с этими птицами: «Лойка, чинколь, дьюка, чирой, корморан, козодой, пеука, чукао...» Он загибает пальцы на руке и обращается ко мне, словно за поддержкой...

— Тьюке, черпан, чинколь... — высоким голосом, почти птичьим (не то подражая птицам, не то вообще у него такой тембр), говорит Пабло.

Савич заглядывает в оглавление книги и продолжает:

— Лойка, кельтеуэ, хоте, тенка...

Неруда говорит, что он повторяется, и быстро, снова скороговоркой повторяет длинный список... Мне слышится клекот и щелканье, и свист: Неожиданно осмелев, я читаю:

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

И было темно. И это был пруд
И волны. — И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умрут, чем умрут,
Крикливые, черные, крепкие клювы.

Неруда слушал очень серьезно и внимательно.

— Это Пастернак, — сказал ему Савич.

Пабло воскликнул:

— Гран поэта! Гранде!

И быстро, горячо, словно плача, с неповторимой интонацией жалобы и восторга заговорил о Пастернаке и показывал руками размах крыльев поэта — огромность этих крыльев!..

Помнится, в тот день у Савичей были Л. Осповат и В. Кутейщикова. Потом подошел еще кто-то...

Аля Яковлевна позвала нас в свою комнату, где был накрыт стол. Неруда потирал руки и откровенно радовался, указывая на тарелки и тарелочки, называл блюда по-испански, а потом (для Али Яковлевны) и по-французски. За столом он говорил и ел, ел и говорил. Он смаковал вино, хвалил закуски, он торжествовал — и все было красиво у него, естественно, весело. Потом вдруг спросил у нас:

— Как кончается это стихотворение?

— Какое? — спросил Савич.

— Про птиц. Пастернака.

Начали вспоминать, и оба осрамились. Савич хотел идти за книгой, но я вдруг вспомнил строку:

И ночь полоскалась в гортанях запруд...

Пока Савич переводил Неруде ее, слово за словом, Пабло так понравился повторять эти слова по-испански, а потом и по-русски, что он уже не хотел ничего слушать, просил не идти за книгой, уверял, что лучшего конца быть не может, это и есть конец...

Из многих рассказов Неруды в тот день мне запомнился следующий его рассказ.

— Однажды, когда мы вместе обедали в ресторане, французский поэт Деснос так увлекся беседой с Гарсиа Лоркой, — рассказывал Пабло, — что не заметил, как его молодая жена флиртовала с официантом-испанцем.

«Слушай, мне это надоело, — сказал я официанту тихо. — Иди на кухню!»

«Пабло, выполняй формальности», — строго ответил мне официант. И Неруда заразительно хохочет.

— Вы слышите? Как это вам понравится! «Пабло, выполняй формальности!» Каков негодяй!

Он даже вытирает слезы.

Потом Неруда решил пожарить молодой чеснок — «этому меня научил Лорка, это только он умел делать, но я попробую...» И уходит на кухню.

О Лорке вообще говорит с нежностью, как о ребенке...

— Он был очень нервным и смущался, когда приходилось говорить с малознакомыми людьми.

После обеда Неруда блаженно развалился в кресле, но на предложение отдохнуть ответил отказом — разговорился, был в ударе.

— А, так вы знаете Арагона? — сказал он мне. И под общий смех стал копировать Арагона, взмахивая обеими руками и выкрикивая слова со смешным нарастанием силы звука к концу фразы: «Я не хочу стоять рядом с Нерудой! Я хочу стоять рядом с Эльзой!»

— Мы друзья с ним, — говорил он о французском поэте серьезно и значительно, — большие друзья. Он настоящий поэт и честный человек.

Я попросил Неруду почитать по-испански. Он согласился. Не буду ли я смущать его, если запишу на магнитофон?

— Боже мой! — притворно закричал Неруда. — Вот и поверь на минуту, только на минуту, критику! Я было полюбил этого человека, забыл, забыл, что он критик...

Все с хохотом успокаивали его, а Матильда сказала:

— Ничего. Он прочитает.

Она думала, что я принял всерьез крики Пабло.

...Моя запись сохранила дальнейшее в живых звуках... По-француз-

ски громко и настойчиво просит тишины Аля Яковлевна. Она хлопнула в ладоши. Тихо! Внимание!

Пабло посмотрел на вертящийся диск и начал тихо и напевно: — «Где Гильермина?» — Потом сделал паузу и сказал: — Название. — И дальше стал читать, все более воодушевляясь, все отчетливее и громче...

Особенно запомнил я эти строки:

Вошла внезапно Гильермина;
две синих молнии тогда
пронзили кожу, тело, душу
и пригвоздили, словно шпаги,
меня к стене, стене зимы.
Случилось это все в Темуко,
на дальнем юге, на границе.

Неруда читал их патетически и вдруг, остановившись, заканчивал сухо, протокольно, как будто давал справку: мол, там, на юге, в местечке Темуко, которое казалось ему в детстве большим городом, было все это, и было давно, когда первое чувство кажется единственным и неповторимым... Что ж, с каждым это бывает...

И самый конец стихотворения Неруда читал с большими паузами, так великолепно сохранными в переводе Овадия Савича:

Мне больше нечего добавить.
Пришел я жить на этот свет.
Где ж Гильермина? Что с ней стало?

Когда он кончил, мы молчали. Потом я попросил Савича прочитать свой перевод по-русски. И Овадий Герцович проникновенно прочитал русский текст.

Я часто слушаю теперь эту запись. Вспоминаю тот весенний день, доброго седого русского поэта Савича, большого чилийского поэта Пабло Неруду, и мне трудно отделить их живые голоса от их вечного молчания...

ДЮЛА ИЙЕШ И БОРИС ПАСТЕРНАК

Эта история начиналась загадочно. После публикации моей статьи о Дюле Ийеше в «Литгазете» я получил короткую открытку, написанную хотя и дрожащим, но все еще изящным почерком старого человека. Стиль соответствовал содержанию — благородный, сдержанный, тактичный, доброжелательный. В открытке, подписанной незнакомым мне именем, Л. Воронцова высоко оценивала статью о крупнейшем венгерском писателе, сообщала, что знакома и с прежними моими работами,

и интриговала сообщением о том, что имеет некие материалы о... Пастернаке. Просила приехать по указанному адресу, так как телефона у нее нет.

В указанный день и час я был у дверей ее квартиры, в новом типовом доме в Марьиной Роще. На звонок никто не выходил. Так как я пробовал стучать, открылась дверь из соседней квартиры и мне сказали, что Воронцову отвезли в больницу, что никого близких у нее нет, но сегодня как раз может прийти ее добрая знакомая. Когда? Неизвестно. Я решил ждать. Не знаю, сколько прошло времени, но добрая знакомая появилась, узнала, кто я, открыла дверь квартиры Воронцовой. Пахло запахом старых книг, и, когда были открыты шторы, я увидел большую библиотеку по стенам, кипы книг на полу, стульях, старом письменном столе. На стене рассмотрел овальный медальон, на котором изображена была юная Воронцова в темном платье с кружевным воротничком — старинная высокая прическа, большие серьезные глаза. Очень приятные черты лица.

На круглом столе, покрытом тяжелой цветной скатертью, лежал пакет, перевязанный ленточкой. На нем надпись: «Для Владимира Огнева. Л. Воронцова».

Она успела собрать все, что хотела передать мне, когда почувствовала себя худо, объяснила приятельница Воронцовой, как я успел заметить, женщина, преданная ей по-настоящему.

Да, увезли Воронцова в больницу после сердечного приступа, но у нее рак. И она знает это. Мужественно ждала она смерти уже давно. Видимо, она уже не вернется, подытожила грустные свои мысли женщина и обратила мое внимание на книги на полках комнаты. «Каторга и ссылка» — читал я на корешках многих томов, составлявших четыре ряда. Дальше шли книги на французском языке, энциклопедические словари, историческая литература, редкие книги начала века по самым разным областям знаний.

Я обратил внимание на портрет Софьи Ковалевской. Он был не один... «Да, да, — предупредила мой вопрос подруга Воронцовой, — ведь Любовь Александровна — автор книги о Ковалевской». Вышло два издания в серии «Жизнь замечательных людей».

Воронцова вела затворнический образ жизни, была необыкновенно скромной и не искала известности. Не была она и членом Союза писателей. Я увидел и толстые папки ее рукописей. «Мемуары о гражданской войне», — сказала моя спутница, — Любовь Александровна участвовала в ней, была активной подпольщицей на Юге, на Кубани, когда там были белые». Другие папки — рукописи ее неоконченной прозы, новые материалы о Ковалевской, начатая работа, кажется, о Французской революции...

...Дома я развязал пакет. В нем была книга Дюлы Ийеша на французском языке, изданная в Париже во время его политической эмиграции после разгрома венгерской Коммуны. А вот и листок со знакомым

ляющим почерком и жирными крыльями прочерков над словами — Пастернак! Письмо к Воронцовой. Одно — от 19 июля 1956 года; второе — от 26 июля того же года, большое — представляло особый интерес, так как раскрывало какие-то новые сведения о поэте. Хранились в пакете и листки записей Воронцовой телефонных разговоров с Пастернаком, вырезки из газет, связанные с приездом в Москву Дюлы Ийеша в 1955 году. Наконец, варианты небольшой статьи о том, как познакомились два поэта — Пастернак и Ийеш, история их отношений, любопытные подробности литературного быта того времени, взаимоотношений, атмосферы тех лет. Несомненный интерес представляют и письма Дюлы Ийеша к Воронцовой 1955—1965 годов.

Венгерский писатель познакомился с Л. А. еще в 1934 году, когда приезжал на Первый съезд советских писателей. В 1955 году он вновь приехал в Москву. Вдвоем с Иштваном Кираем, известным литературоведом. Жил Ийеш в гостинице «Москва» в № 613 с 12 ноября по 1 декабря. Газета «Сабад неп» в номере от 26 декабря опубликовала статью Ийеша, в которой он делился впечатлениями о поездке в Советский Союз. А в «Литературной газете» (1955, 15 декабря) появилась его статья «Использовать энергию слова», в ней Ийеш говорит о «духе Женева», о дружбе народ(ч) и культур в интересах мира и сотрудничества. Там есть и такая знаменательная фраза: «Через своих гениев народ знакомится с народом...»

И в этот приезд осенью 1955 года Ийеш снова, как и в 1934 году, спросил Воронцову, что делает Пастернак, и попросил достать его новые стихи. Новых у Воронцовой не было, но Любовь Александровна «пожертвовала» венгерскому другу экземпляр книги «Поверх барьеров». В своих записках Воронцова писала: «Он (Ийеш. — Вл. О.) очень любит Пастернака за созвучный ему круг идей, за какие-то родственные ему нравственно-этические принципы — за близкую ему «жизнь сердца» и за богатство его поэтической формы, ни с чем не сравнимое стихотворное мастерство».

Надо сказать, что Дюла Ийеш переводил Пастернака на венгерский язык и интерес его к русскому поэту все возрастал. В июле 1956 года через посольство Воронцовой удается получить книгу Дюлы Ийеша «Auto-ur du monde» в двух экземплярах — второй для Пастернака с надписью: «Человеку, сделавшему так много для венгерской поэзии, от переводчика его стихов на венгерский». Надпись, прямо скажем, скромная для человека, при жизни ставшего классиком венгерской литературы!..

Воронцова пишет письмо Пастернаку, не желая «вверять книгу редко происходившим несчастным случаям». Она спрашивала, как доставить книгу наверняка. «Он ответил чуть раздраженно, с холодной вежливостью человека, который находит подобные вопросы слишком большой претензией незнакомого лица из-за неведомого ему автора. Так я восприняла письмо Б. Л. Пастернака».

Но вот я держу письмо в руках. Холодная вежливость? Да. Но раздражения нет и в помине. Высокомерия тоже. Просто, как станет совершенно ясно из второго письма Пастернака, он тогда не знал поэта Ийеша, не знал, что книгу посылает ему большой художник, национальная гордость Венгрии.

19 июля 1956 года

«Жаль, что хотя бы внизу на конверте, вместе с Вашим адресом, Вы не раскрыли Ваших инициалов и сделали невозможным обращение к Вам по имени и отчеству, которые я не знаю.

Благодарю Вас за письмо и заботу. Мне кажется, и городская почта доставит бандероль по адресу, или же во вторник, 24/VIII, я утром, часов в девять пошлю к Вам за книжкой.

Вы очень меня обяжете, если на первых порах сами передадите мою искреннюю благодарность Ийешу. Потом я, конечно, напишу ему, но это будет не скоро. У меня много спешных неотложных работ, я все время в трудах, напряженных и разнообразных.

Еще раз большое спасибо

Ваш Б. Пастернак.

«Я рассердилась,— пишет Воронцова в своих записках,— написала ответную записку в не очень любезном тоне, подчеркнув, что Дюла — большой, сложный поэт и прекрасный мужественный человек, что он относится к Пастернаку с редкостной нежной любовью, какая не часто встречается в нашем мире и не заслуживает такого пренебрежения. И вдруг ответ на четырех страницах большого формата. Это письмо потрясло и обезоружило меня».

25 июля 1956

«Дорогая Любовь Андреевна!»

Большое спасибо за книжку. Я урывками начал читать Ийеша. Я обязательно напишу ему, он именно то, что Вы мне о нем писали, и мне очень нравится. Того, что я Вам сейчас скажу, Вы ему не передавайте, да и Вас оно удивит. Представьте себе, если я и слышал его имя, должен был слышать, не правда ли, или даже видеть, я, участвовавший в венг. антологии своими переводами из Петефи, если и слышал его имя, то не обратил внимания или забыл: так много наносного, ложного, обязанного своим существованием торопливой, непроверенной потребности зарубежной, плохо понимаемой дружбе, так много державшегося и еще продолжающего держаться только благодаря политическим подпоркам связано с миром наших переводческих начинаний и в большинстве огульно казалось мне несуществующим. Так я и на Западе, не только дома у нас, усложнил и ухудшил свое положение роковым и не

¹ Описка поэта в отчестве адресата.

отвечающим требованиям времени распределением своих редких симпатий и многочисленных антипатий.

Ийеш умница и прелесть, что сам проявил активность, что избрал такой верный и замечательный путь для моего ознакомления, как себя в издании «Autour du monde». Я и о Незвале, чешском поэте, не имел представления, пока он не сделал того же (№ 17 той же серии).

Я ему обязательно напишу, и так хочу надеяться, что мое письмо займет его и доставит ему радость. Но давным-давно прерванную переписку с границей я в виде очень немногих попыток возобновлю по некоторым причинам только поздней осенью, и благодарность Ийешу откроет эту цепь».

Далее Пастернак рассказывает о себе, своей работе, между прочим, замечая:

«То обстоятельство, что побочные, взаимоотноотталкивающиеся и никакого отношения к настоящей жизни сердец и идей причины создали слабое подобье имени и мне, всегда покрывало меня стыдом и смущало».

Пастернаку кажется, что он только на пороге того искомого качества, которое он определяет как попытку «оправдать это вперед, впрок подаренное доверие чем-то до конца состоятельным, пережитым, стоившим труда, содержательным и додуманым до последних формулировок, точных и новых».

«Но тогда чем же мог привлечь Ийеша или людей, чувствующих, как он?» — спрашивает Пастернак. И продолжает:

«Социального содержания, которым по-настоящему, творчески, подлинно, олицетворенно полон он, у меня нет или в особенности не стало, когда выражение этого почти стало выражением такой легко подхватываемой и такой страшной двусмысленности. И в художественной форме он — представитель искусства передового, развивавшегося дальше в том направлении, которое было общим и для нас в двадцатых годах и с которого я стал сильно уклоняться вправо из собственного побуждения, а не под давлением борьбы с формализмом, из предпосылок скорее общерусских, чем революционных, скорее толстовских, чем горьковских. Не пишите мне, пожалуйста, чтобы не склонять к ответам. Но как-нибудь сообщите в открытке номер Вашего телефона, если он у Вас есть. Я тогда позволю Вам по прошествии времени, когда будет надо. Seriously, seriously благодарю Вас, со всей сердечностью, которую можно вложить в благодарность».

Ваш Б. Пастернак».

Исповедальное, искреннее письмо это особенно дорого тем, что написано к совершенно незнакомому человеку. Это как разговор в купе поезда дальнего следования со случайным попутчиком...

Дальше сюжет этого странного, вдруг вспыхнувшего доверия развивался так. Цитирую записки Л. Воронцовой:

«13 сентября 1956 года в 9 часов утра я услышала по телефону (жила тогда Л. Воронцова в доме с телефоном, в центре Москвы.— Вл. О.) незнакомый голос, назвавший мое имя и отчество, тенор, но высокий и с такими детскими капризными интонациями обиженного ребенка, что захотелось дать ему игрушку.

— Говорит Пастернак. Здравствуйте. Извините меня, пожалуйста. Но я просто не знаю, как мне быть.

— Что-нибудь случилось, Борис Леонидович?

— Да нет. Вы извините, ради бога, но у меня нет под рукой телефона Усиевич Елены Феликсовны. А случилось вот что: дочь Усиевич привезла из Венгрии от Ийеша книгу и письмо. Мне сказали, что она отдала это Крученых, а он мне не передал. Попросите, пожалуйста, Усиевич, она где-то возле вас, близко, пусть возьмет эту посылку у Крученых и отошлет ко мне. Я очень волнуюсь. Я вам попозднее позвоню, пожалуйста.

— Не волнуйтесь, прошу вас. Я сейчас же все узнаю,— пообещала я тоном доброй нянюшки. И позвонила к Е.Ф.Усиевич. К счастью, она оказалась дома и очень расстроилась: «Я думала, они большие друзья. Крученых показывал совместные фотографии, говорил о Пастернаке как о близком друге. Ну, я отыщу его, живого или мертвого, успокойте Бориса Леонидовича — я займусь розысками».

Оказалось, что Дюла Ийеш передал книгу рисунков венгерского художника, авторучку, отрез на костюм, еще что-то. Дочь Усиевич едва удержала его от передачи, как она выразилась, «половины Венгрии». Цитирую:

«Через полчаса Пастернак снова позвонил и долго извинялся за беспокойство. Я передала ему разговор с Усиевич.

— Извините, простите. Я ничего не могу сказать против Крученых, наверное, он еще не успел передать мне посылку. Но, знаете, он очень любит собирать всякие слухи о писателях, влезать в то, что ему не стоит знать...

— Не волнуйтесь, никакого письма не было,— повторила я.

— Да, да, да. Ийеш прислал письмо по почте, я еще не читал. Вот об этом я и хотел сказать, но отвлекся.

— Говорят, он собирался передать вам с оказией «пол-Венгрии»? — пошутила я.

— О, но зачем же? — плачущим голосом закричал он. — Мне же неудобно.

— Я прошу вас, Борис Леонидович, понять,— нарочито менторским тоном сказала я,— правильно Дюлу. Он вас очень любит. Он человек открытый, простой.

— Да, да. Я понимаю,— сокрушенно сказал Пастернак.— Я и сам простой. Знаете, когда меня брали в армию и я стоял раздетый, меня даже спросили — грамотный ли я? Вот какой я простой...

Я не выдержала и рассмеялась: мы говорили о разных вещах.

Через два дня Пастернак позвонил еще раз. Он был очень взволнован, даже не поздоровался, а начал сразу со следующей жалобы:

— Вы понимаете, Любовь Андреевна (он снова назвал Воронцову неверным отчеством.— Вл. О.), в каком я положении? Крученых все мне привез. И знаете, что мне прислал Ийеш? Отрез на костюм. Можете себе представить, как я себя чувствую. Я не знаю, что мне делать? Мне так неудобно. Я хочу с вами посоветоваться, как мне быть? Может быть, вы ему отошлете этот отрез обратно?

— Борис Леонидович! — с возмущением остановила я его. — Да как вы можете нанести ему такую обиду? Ему жилось не так уж сладко, Борис Леонидович, и... он считает, что вы нуждаетесь.

— Нет же, напишите ему, что у меня много переводов и много денег на сберкнижке. Напишите, пожалуйста...

— Ничего я писать об этом не буду, и очень прошу не отсылать отрез.

— У меня же много костюмов!

— Ну подарите кому-нибудь, но не обижайте человека, который вас очень преданно любит, человека хорошего, чистого и честного и ранимого, как всякий поэт божьей милостью. Я очень нежно отношусь к Ийешу и не могу участвовать в жестокой экзекуции, какую вы намерены учинить. Он виновен перед вами только в том, что любит вас. Неужели для вас это ничего не значит? Или у вас избыток таких почитателей?

— Нет, нет, конечно. Я это чрезвычайно ценю, но мне просто неловко. Как вы думаете — не надо отсылать? Вы не отошлете?

— Никоим образом.

— Значит, не надо? Ну, хорошо. Я не буду отсылать. Только напишите ему как-нибудь осторожно, что я ни в чем не нуждаюсь, хорошо? Я не знаю, как быть...

— Пошлите ему что-нибудь такое же — ему не нужное — и успокойтесь.

— Значит, вы не советуете?

— Даже протестую.

Он засмеялся:

— Хорошо иметь таких друзей!

Мы простились. Больше мне не пришлось с ним говорить. Но я с радостью узнала (через десять лет только!), что два больших, прекрасных поэта сблизились, переписывались и Дюла Ийеш был счастлив этой перепиской.

Когда через общую их приятельницу, Риту Арвале, приехавшую в Москву, Воронцова передала Ийешу копию большого письма Пастернака и та перевела его Ийешу, Дюла сказал: «Я и не знал, что это Люба нас так сблизила и сдружила...»

Копию первого письма Пастернака к Л. Воронцовой передал Ийешу я, увы, уже после смерти Любови Александровны Воронцовой, благородного, гордого, чистого человека. Настоящего русского интеллигента.

С Гильеном меня познакомил переводчик с испанского, покойный Овадий Герцович Савич. Знаменитый кубинец оказался маленьким и подвижным, как черная ртуть. Он смеялся, жестикулировал, кому-то бесконечно подражал, меняя голос, и вдруг стал серьезным и трогательно внимательным: ему прочитали, перевода на испанский, написанное о нем. Два раза он жестом останавливал Савича и просил повторить особенно понравившиеся ему места. Он весело смотрел на меня и утвердительно кивал головой. Поражало то, почти детское, наивное удовлетворение, какое выражал Гильен по поводу своей известности.

Яростный ритм негритянских заклинаний, по словам Эренбурга, слился с четырехстопником испанского романсеро. И их уже не разъять. Как нельзя разделить испанскую и негритянскую кровь в жилах Гильена. В «Балладе о двух предках» он вспоминает «две тени» — белого и черного прадедов... Верный простому приему песни, Гильен и это стихотворение-песню строит на контрасте: черное и белое... Белый сахар, который собирают черные негры... «Черная и белая тоска»... Или в стихотворении «Загадки»:

Зубы — утро, кожа — ночь,
кожа — туча, зубы — снег.
Кто же это может быть?

— Негр.

(Перевод О. Савича)

В исполнении автора особенно явна песенная природа стихов Гильена. Может быть, поэтому его поэзия так легко нашла дорогу к сердцам кубинцев, не избалованных «ученой» поэзией, вышла на улицы и площади. Поэтому, наверно, она и легко сходит за детскую поэзию — многие ее мотивы легки для восприятия ребенка, детская непосредственность, яркость и праздничность песенного наряда, частые повторы, как бы втолковывающие слушателю лукавый или серьезный смысл песен, делают стихи Николааса Гильена общедоступными, популярными в самом полном смысле слова.

Сонгоро косонго
и мамей,
Сонгоро косонго
веселей!
Сонгоро станцуем
и споем

Сонгоро — вдвоем
и Сонгоро — втроем!

Что это — детская считалка? Напрасно бы мы задались неблагодарной задачей дословно, «по смыслу» перевести эти звукосочетания! Когда вышла наделавшая шуму и сделавшая Гильена знаменитым книжка под названием «Мотивы сона», стихи эти распевала вся Куба — так пришлось они кстати! «Сон» — песня, танец. А слова «сонгоро ко сонго» — производное, веселое переплетение смыслов нескольких кубинских слов: и уже упоминавшегося «сона», и еще одного танца «конга», и африканского барабана — «бонго»...

Гильен говорил, что до 1933 года он не занимался политикой, считая, что поэт должен держаться от нее подальше. Но жизнь не оставила надолго этих иллюзий. Стихи Гильена кратки, точны, ловко сделаны. Он говорил мне, что «виноваты дед и отец»: дед был плотником, отец — серебряных дел мастером, — умение честно делать свою работу завещано и Николасу Гильену... Но просто «делать дело» нельзя — стихи говорят о боли, радости, заботах, о каждом дне кубинца-бедняка, а все это зависит от многих причин... Например, от янки, которые нагло попирали независимость Кубы, пока их не выгнали так же решительно, как до этого испанских колонизаторов... Вот и выходило, что поэт, сочинявший простые песни для своих братьев-кубинцев, стал поэтом политическим, сам поначалу того не заметив!

Отец поэта рассказал Николасу, что дед отпустил бороду и не хотел стричь ее, пока последний испанец не покинет берега Кубы. Борода стала седая, дед умер, не дождавшись освобождения родины. Но отцу повезло больше. Он боролся с колонизаторами, стал журналистом, потом директором газеты, сенатором. Николас с братом были наборщиками в газете отца, читали книги в его богатой библиотеке.

Гильен стал солдатом революции в Испании, когда там убили Гарсиа Лорку. А в цикле «Мятежная гитара» он напишет:

Я не хочу быть солдатом.
Не заставят меня никогда,
стрелять в ребенка и негра,
бить голодных, служить богатым —
я не буду таким солдатом.

(Перевод А. Основата)

Поэт сделал свой твердый выбор. В его стихи пришла тенденция, которую он выстрадал. Гильен дождался революции на Кубе, стал народным поэтом свободного острова... Пабло Неруда сказал так: «Куба — это часть земли, со всех сторон окруженная морем и поэзией Николаса Гильена».

По Карибскому синему морю
мчится бумажный кораблик мой,
мчится и мчится без рулевого,
мчится стрелой.

.
Выстрел из сахарной, сахарной пушки
грянул над морем кораблику вслед,
и шоколадная, ладная пушка
бьет ей в ответ.

Что за чудесный бумажный кораблик,
что за чудесный кораблик морской!
Весь из газеты черный и белый,
мчится стрелой!

Едет и едет на нем негритянка,
рядом испанец с нею стоит.

Мчится кораблик без рулевого
и не дымит!

(Перевод О. Савича)

Это стихотворение очень показательно. В нем в сказочной, полушутливой форме поэт высказывает свое болезненно-острое желание скорее дождаться времени, когда братство людей, белых, желтых, черных, станет таким же естественным, как черный шрифт на белой бумаге газеты — разве мы замечаем, что буквы черные, а поля — белые? Главное, мы читаем газету. Так же просто будет восприниматься со временем негритянка и испанец среди океана жизни! А детский кораблик с «шоколадной, ладной пушкой» («ладная» — эхо выстрела...), которая нужна лишь для салюта, — как светлая мечта поэта... Когда-то, когда Николас еще учился, запоем читая в отцовской библиотеке Сервантеса и Кеведо, Гонгору и Лопе де Вега, ему очень нравилось стихотворение Эспронседы:

По бортам — двенадцать пушек:
С вольным ветром ветрила
Бригантина распустила
И несется по волнам.

И, может быть, оттолоксом той романтической бригантины замаячил в фантазии Гильена, закачался на волнах его кораблик из простой газетной бумаги? Но не случайна и эта новая деталь: газета, злободневная газета стала теперь материалом для сказок поэта! «Весь из газеты» и Гильен — поэт острых социальных характеристик, едких памфлетов против врагов родины, врагов мира и братства на земле.

Незадолго до смерти О. Савич читал мне последние свои переводы

кубинского поэта. Часть из них вошла в сборник «Остров зари багряной. Кубинская поэзия XX века» (М., 1968). Вот два из переводов цикла «Большой зверинец»:

ЖАЖДА

Жажда — не голубка,
она — пресноводная губка.
Реку поджидает
и сразу поглощает.
Сушит приливы.
Сжирает ливень.
Душит алым кушаком.
Берегись, если в горле ком!

ОБЛАКА

Облакариум.
Вместимость восемьдесят четыре облака.
Небывалый научный опыт.
Здесь облака всех времен дня
и многих различных стран.
(Дирекция объявляет, что будет и больше)
.

Я даю только начало большого стихотворения про облака. Чтобы показать его прием. Это стихи-шутки, но они имеют и познавательное значение, они образны, и уподобления вроде жажды-губки, душащей «алым кушаком», передают конкретные наблюдения наглядно и впечатляюще... Облака классифицируются: «эти приход Вечера объявляют и похожи на змей, что в огне пылают», другие сравнены с «подагрическими стариками», которые еле-еле «на елку тащат узлы свои», а «редчайшие» — те, «что принадлежат к полярной расе», — «прибыли в рассоле», их «не удалось привезти живыми»... Воображение Гильена завидное, игра ума в последних стихах причудлива и капризна. Надо сказать, его стихи все чаще идут навстречу «наивному» восприятию — и по темам, и по образным уподоблениям, ассоциациям.

Да, впрочем, и раньше, скажем, такие стихи, как «Что есть у меня?», построены были наглядно-диалогически. Например:

А вот поглядим,
что есть у меня?
Хуан Никто я был вчера.
А кто я сегодня?
Хуан Все!

Или рассказывал, как срезают тростник, — трудно, жарко, увлеченно:

Я тростник срезаю острый
острым и кривым ножом,
я ножами окружен,
солнце кажется мне пестрым.

Посмотрите, какая точность: мелькание мачете, длинных, кривых ножей, сливается в радугу сверканий — «солнце кажется мне пестрым»... Вот эта наглядность, точность наблюдения, простота и ясность темы и делают стихи Гильена понятными детям. Такое совпадение интересов разных возрастов определяется, конечно, и тем, что традиция поэзии Гильена восходит к народному творчеству с его общепонятностью и отшлифованной краткостью, где нет места туманной и сложной символике, многосложной ассоциативности. Подобные «трудные» стихи у Гильена тоже есть. Это главным образом стихи о любви, где явственнее следы испанской книжной поэзии, пышная грация Рубена Дарио, трагическая символика Гарсиа Лорки.

Вы себе не можете представить,
как гуляли ветры этой ночью.
Молнии из глаз они метали,
распускали длинные хвосты.

Лишь сегодня утром принесли их —
медленных, вздыхающих, влюбленных,
связанных, захваченных врасплох
в час, когда задумчиво бродили
рядом с целым полем георгин.
(Эти вот, налево, тихо спят,
запертые в ящичках своих.)

(Перевод О. Савича)

Стихотворение названо «Ветры». В нем прекрасна одушевленность стихий природы, уподобление их влюбленным с их крутыми переходами от страсти к нежности... Здесь и серьезность опыта — это стихи явно не детские по смыслу, — и одновременно самая настоящая «детскость» в образном ходе доказательств: ветры в ящике — это так по-детски! Ветры с хвостами, с молниями из глаз... Непосредственность образа, одушевление природы, живость переходов — черты негритянской культуры, негритянского художественного темперамента — вот те исходные пункты доходчивости стихов кубинского поэта, которую мы в равной Мере относим и к его взрослому и детскому читателю.

Владислава Броневского я увидел впервые в Москве в 1955 году, на вечер, посвященном пятидесятилетию Леонида Мартынова. Я был докладчиком и во время выступления чувствовал несколько раз на себе пристальный взгляд его удивленно-голубых глаз. «Кто это? — думал я. — Знакомое, очень знакомое лицо...»

И вдруг по характерной складке у рта я узнал его еще до того, как председательствовавший назвал его имя: «Слово имеет польский поэт Владислав Броневский...»

Еще в 1961 году, незадолго до смерти Броневского, я посетил его в Варшаве, в госпитале на улице Хожей. Поэт был неузнаваем. Бледный, изможденный, беззубый — одни глаза (неописуемо голубые) лили добрый ровный свет.

Он жадно расспрашивал о наших молодых, удивлялся: «Какая когорта талантов!» Надо отойти подальше — таков был ход его мысли, — чтобы оценить то большое, новое, общечеловеческое, что внесла советская поэзия в мир. А молодые идут вперед.

Мы говорили о современной поэзии Запада. Но больше — о вреде всякого подражания: «Оно всегда плохое...» Но снова и снова мысль Броневского возвращалась к одному: трудно чувствовать себя оторванным от людей. Он давно болел. Все новое, что происходило в мире и в родной Польше, узнавал только из газет. Все его интересовало и волновало... Я то и дело переводил разговор на поэзию. Тут он менялся, как-то внутренне светлел. Потом стал читать свои стихи, написанные уже в больнице, незаметно чередуя их с теми, что я уже знал, — об Анке, любимой дочери, скончавшейся несколько лет назад. Особенно запомнился мне «Дуб». Он читал его медленно, по слову, закрыв глаза. И теперь вижу его таким. Позже в «Новой культуре» было редкое по силе фото: лицо Броневского на фоне горящих свечей — глаза, в которых уже видна смерть.

Но поэт хотел жить. Он горячо рассказывал о планах. «Польские деревья» — так должна была называться новая сюита, которая для меня ощущалась как продолжение его поэмы «Висла», вечной песни о Польше, о родине, о том слове, за какое Броневский «готов был дать отсечь руку...». Друг поэта, великолепный фотограф, сделал сотни снимков: роши, ивы, березы в разное время года, птицы в сумятице листьев, стада, отраженные в прудах. Броневский, глядя на эти фото, импровизировал, как пробует клавиши пианист. Не окончив строфы, он махал рукой и, закрыв глаза, замолкал. Го ли стихи переполняли усталое сердце, то ли думал он о том, что не успеет закончить работу...

В те дни в Москве вышла его книга «Избранное». Броневский хвалил одни переводы, о других смущенно отмалчивался — доброта и признательность мешали ему высказывать свое огорчение, а оно было; я потом услышал от него не то чтобы жалобу, а скорее грустную констатацию: ряд стихов в русском переводе потерял свою живую силу...

Броневский читал свои переводы Есенина, Пастернака. Я спросил его о польских поэтах. Он был скуп на похвалы, сдержан. Не потому, что не любил своих сотоварищей по перу. Он предъявлял к ним большие требования.

Он показал письма. Ему писали рабочие, студенты, я помню, как в Гданьске, на судоверфи, на мой вопрос о поэзии и поэтах сразу с разных сторон рабочего клуба понеслось: «Броневский... наш поэт».

Наш поэт... Мы тоже говорим так о Владиславе Броневском — поэте-интернационалисте, верном сыне польского народа. А я вспоминаю фото: старый могучий дуб с опаленной листвой, с могучими корнями...

УЛЫБКА КРУЧКОВСКОГО

Пьесу Леона Кручковского «Первый день свободы» поставил у нас столичный театр имени Станиславского. Успех пьесы был полный. На премьеру приехал автор. Вместе с корреспондентом «Новой культуры» мы подошли к Кручковскому в антракте. Меня интересовало его отношение к характеру постановки, как мне казалось, чересчур удаленной от замысла автора. Кратко говоря: замысел пьесы — философский анализ проблемы свободы личности в несвободных обстоятельствах. А спектакль, акцентируя реальные бытовые условия и конкретную ситуацию (действие происходит в последние дни войны, в 19 5 году, в Германии), ограничивал идею пьесы. Я сказал об этом Кручковскому. Он сдержанно улыбнулся. «Видите ли, я считаю широту трактовки необходимой. И мы, и вы, русские, вкладываем в борьбу с фашизмом, насилием, войной одно и то же содержание. Но играть пьесу можно по-разному. В Польше больше условности в декорациях, резче проведена авторская мысль, но зато как человечно, страстно, убедительно играют у вас актеры! Там логика идей глубже, здесь — конкретнее, горячее... Так что же лучше?» — спросил меня Кручковский и развел руками...

Я, скажу честно, принял это тогда за уклончивый ответ.

В архиве своем нашел я статью, специально написанную для польской газеты. «Герой — Свобода» называлась она.

Вот что я писал тогда.

В Содоме осталось десять праведников.

В немецком городке встречаются десять грешников, которым очень хочется стать праведниками.

Среди них задавленный бедой врач-немец с тремя дочерьми. Они должны искупить вину народа, вину фашистского Содома.

Но в пьесе Кручковского немецкая семья столкнется с освобожденными из лагеря военнопленными польскими офицерами не для того, чтобы оплатить этот большой счет. Как говорит один из героев: «Вы, господа, наверняка обратили внимание на то, что когда одни получают свободу, другие ее теряют».

Нет, это не пьеса о победителях и побежденных и не пьеса о немцах и поляках, поскольку границы свободы кажутся и тем и другим то слишком тесными, то слишком широкими. Дело в том, какова она — свобода.

В этом спектакле на всех лежит часть вины. Польские офицеры представляют себя учениками, поставленными в угол рассерженной историей. Они потихоньку приходят в себя. Доктор сломлен позором собственного народа. Ансельма, что бы он ни сказал, гнетет измена собственным детям. Инга опозорена. Старик Гримм прячет дезертира. Даже Луззи, несмотря на свой цинизм, потрясена трагедией сестры. Здесь все страдают, даже тогда, когда танцуют или истерически смеются. Все они грешны по отношению один к другому или к истории. Никто из них не свободен.

Но что же такое свобода?

Для Павла — это ничем не ограниченные желания, возможность их реального достижения. Бить в чужие колокола, чтобы поставить на ноги самого немецкого бога, мстить всем окружающим, тем, кто в течение пяти лет забирал у него молодость, вновь вернуться к закону силы, благо теперь-то она на его стороне, хватать за горло, брать все, что только попадается ему на глаза. Он говорит о солидарности, но эта солидарность нужна ему только затем, чтобы анархически пользоваться свободой. Свобода Павла — это свобода, лишенная каких-либо общественных или моральных критериев.

Для Яна это возможность выбора. За этим выбором стоит идея гуманизма, попытка применить его ценности в двадцатом веке. Человеку присуще начало возвышенное — верит Ян. Он свободно ориентируется в таких категориях, как слава, смерть, история.

Павлу же история недоступна. Историей было все то, что осталось там, в лагере, а теперь — жизнь, жизнь! Он мыслит конечными, эмпирическими категориями, категориями неутоленных инстинктов.

Иероним апеллирует к здравому рассудку и простым чувствам. «В любых обстоятельствах быть людьми, просто людьми». Но под этим он подразумевает нечто особое, порой нечто совершенно противоположное общему пониманию того, как быть «человеком». Он готов разделить мысль о том, что немцы ненавистны, но сам помогает Яну заботиться о семье врача, а в финале пьесы заявляет, что «возвратилось наше единство», единство против чужих. Его любимая поза — «я всегда с большинством». Иероним — это индивидуализация стадного чувства, его «един-

ство» порождено эгоизмом полусознанной выгоды. Он инстинктивно тянется к более сильному. Вначале его очаровывает благородство Яна, поскольку оно «естественно», потом он так же покорно пойдет за Павлом, за большинством, поскольку единство проявляется тоже «естественно». «Мне не нравится чужой запах», — так на ощупь, а не умом, «по запаху», он пытается выбрать себе дорогу. Сложные духовные взлеты Яна наполняют его страхом. Тем лучше чувствует он себя в финале. Жизнь снова оказывается простой. Начался тот вид борьбы, при котором даже благородство Яна должно уступить: враг возвращается в город. Для Иеронима более понятны законы мира, упрощенные явным размежеванием людей.

Михал выбрал покой. Глубже, чем остальные, он запрятал в себе боль. Он первым в доме семейства Клюге обратил внимание на клетку, в которой погибла птица. Не слишком ли поздно пришла свобода? Михала никто не ждет. Погибли не только его жена и сын — жизнь прошла мимо него, так же, как и мимо Яна, и мимо Иеронима. Хватит ли ему мужества, чтобы начать все снова? Мы сами этого не знаем. Кроме того «я», которое мы видим в зеркальце во время бритья, разве не находится в нас еще одно существо, то, что родилось там, за проволокой? Проклятие прошлого Михал чувствует и в себе, и в других. Он полон чувства чести и поэтому трагичен. Он сильнее остальных и одновременно более слаб. Сильнее потому, что все о себе знает, и в глазах Яна также читает ту борьбу между человеком и зверем, которое породило проклятое прошлое в их искалеченных душах. Но он слабее Яна, поскольку хочет избежать выбора, гнется под тяжестью человеческого доверия, а это бегство, возвращение за проволоку. И тогда, когда из объятий Лузи он рвется на фронт, чтобы принять участие в важнейших событиях, — по существу, это бегство от самого себя, от одиночества. «Нас ничто не связывает, понимаешь, ничто», — почти кричит он вчерашним товарищам по лагерю. Но Михал жаждет тепла, если не души, то тела. И пусть это будет Лузи...

Ансельм, наоборот, ушел в себя. Свобода — в «неволе». Иметь или быть. Вот он — результат распада связей с обществом, вызванного заключением. Ансельм, как злобный пророк, провозглашает идеалом бесчеловечность человека. Какая-то нить связывает его с Михалом и другими узниками собственной души. Поэтому-то гонят и ненавидят его люди с большой душой, поскольку Ансельм — самая нижняя ступень в мрачной лестнице, из которой все хотят выбраться на солнечный свет. Ансельм так далек от реальной жизни, в которой изнасилованная Инга требует полной ясности, а Ян делает трагические попытки удержаться на шатком пьедестале человеческой правды, он встает так высоко в облаках своей иллюзорной независимости, что в конце концов ему не остается ничего иного, как сжечь в печке свои афоризмы о свободе. Ведь после его смерти никто не поймет этих иероглифов убогого духом человека, который всю жизнь боялся дать людям то, чем сам не обладал. Свобода

сама совершила самоубийство, исчерпав свои силы в абсурдном мире,— в этом весь Ансельм.

Врач стоически выполняет свой долг по отношению к людям, независимо от того, в каком лагере они находятся. Но он не верит, что выбор вообще возможен. Историю он воспринимает как рок, как орудие мести. Его горькая покорность волнует, но она и жалка.

В этом спектакле десять грешников и один праведник. Это маленькая Лорхен, жизнь которой еще не началась. Но эта роль ее кажется не обязательной для развития темы.

Какова же идея этой драмы?

Не думаю, чтобы пьеса Кручковского должна была дать арифметическое представление о «степенях» свободы личности в современном обществе, хотя подобное мнение мне и пришлось слышать после московской премьеры.

Я думаю, что нельзя быть свободным на пятьдесят или девяносто процентов. Можно быть или совершенно свободным, или полностью находиться в плену. Свобода, как и правда, не имеет степеней. Чистая, настоящая правда основана на том, что решение проблем, поднятых в этой пьесе, принадлежит будущему.

А пока — люди могут выбирать один из многих путей, художественно показанных в этой умной и горькой пьесе,— единственно возможный путь, путь активного действия.

И что из того, что выстрел Яна прогремел как эхо катастрофы истинно гуманных принципов, принципов настоящего человеческого единства. Они на этот раз оказались иллюзорными. И уже в который раз... Но когда-то ведь они восторжествуют на земле!

Пьеса Леона Кручковского не оставляет сомнения, что все иные принципы — ложь.

Но она говорит также и о том, что, приближая эру всеобщего братства, надо трезво и ясно видеть мир. История говорит нам: вы не праведники, не грешники, вы просто дети своего века. И поэтому, как бы красиво ни маскировалось зло и как бы высоко оно ни укрывалось,— если это зло — решишь на то, чтобы без колебания нажать на курок.

Так я писал в той статье. А сейчас вижу, что заключительный пассаж не совсем ясен. Дело в том, что «высоко» укрывающееся зло — немецкий снайпер, засевший на колокольне кирхи. Его пули свистят в финале. Отсюда — и «красивое зло», ведь герои пьесы смотрели на красивую кирху из окна докторского дома, не предвидя коварства и опасности...

Весной 1961 года я приехал в Польшу. Кручковский только что начал репетиции своей последней пьесы «Смерть губернатора» по мотивам рассказа Леонида Андреева. От андреевского «Губернатора» осталось очень мало, разве что ситуация завязки действия. Сюжет был фантазией на тему ответственности человека за данную ему власть. Премьера гото-

вилась в Польском национальном театре в режиссуре Казимежа Деймека. После того, как я увидел «Ноябрьскую ночь» Выспянского в постановке этого режиссера, Деймек для меня уже был огромным авторитетом. И я с большим энтузиазмом откликнулся на приглашение Кручковского присутствовать на репетиции «Смерти губернатора».

Вспоминаю огромный пустой зал. Ярко освещенная, слегка наклонная сцена. Кручковский, директор театра и я сели почти в центре зала. Деймек дал сигнал. Репетиция началась.

Артисты выходили в светлый круг и постепенно как бы застывали на нем. Действие шло напряженно и динамично. Прожектор вырывал одно или два лица, и, несмотря на громадность сцены, мы видели как бы крупный план в кино. Психологическая драма, борьба страстей, муки большой совести — все это укрупнялось. Повторялось то же, что я видел уже ранее в «Ноябрьской ночи» Выспянского: скульптурная пластика мизансцен, четкая графика света и тени, ровный голос актера, читающего текст, — ни одного аффекта, резкого повышения или понижения тона.

Деймек то сидел за маленьким столиком, попивая кофе, заложив ногу за ногу, то вставая, прохаживался в проходе, будто погруженный в собственные мысли. Казалось, его меньше всего интересует происходящее на сцене. Но невидимые нити к актерам шли от него. И это чувствовали все. Деймек «рисует» действие, организует его, дает тему, задание, внушает волю. Но не дергает актера по мелочам, не рвет ход репетиции, не дробит целое. Не знаю, может быть, работа над словом и жестом, опека актера — эта «микрорежиссура» — отдельное, уже пройденное звено в цепи задач, которые ставит в режиссуре Деймек. Но я присутствовал при увлеченной непрерывной творческой игре исполнителей по какому-то волевому рисунку, заранее прочерченному Деймеком.

И тогда я шепотом сказал Кручковскому: «Вот вам продолжение нашего спора. Деймек понял пружину вашей драматургии. Интеллектуальность, непрерывное развитие авторской мысли, нарастание тревоги, лирический подтекст в игре света и тени...»

Кручковский приложил ладонь к губам и загадочно улыбнулся. «Не знаю, — через минуту сказал он. — Ничего не знаю». Но по глазам видно было, что знает.

Деймек громко хлопнул в ладоши, подняв их над головой. Актеры сошлись в середине круга, заговорили, а Деймеку подали папку с эскизами костюмов. Он подошел к нам. Кручковский, просматривая, передавал эскизы мне. Они были выполнены талантливым Анджеем Стопкой, и тоже в манере, отвлеченной от национального и временного колорита. «Тут не должно быть никаких ассоциаций», — пояснил мне Кручковский.

...С репетиции я ехал усталый и переполненный впечатлениями. На резком свете болели глаза после нескольких часов полумрака. Передо

мною возникали то целиком ушедший в себя Деймек, то таинственно улыбающийся Кручковский.

Да, теперь я уже знал, что она означала, эта улыбка.

История польской культуры, ее самобытные традиции, проблемы современной истории Польши — разве можно было все это прямо, без изменений, перенести на подмостки нашего русского театра! Нет, надо было найти хотя бы первый, приблизительный «перевод» с одного языка на другой. Стил постановки Яншина был русским театральным реализмом, стиль Деймека — современным польским эквивалентом условно-зрелищного театра. Но главное в том, что Кручковский дал им общее — мысль гуманную и глубокую, рисунок чистый и человеческий. Вот почему и в Москве, и в Варшаве одинаково поняли и приняли «Первый день свободы».

Вот что означала усталая и загадочная улыбка Леона Кручковского...

ВЛАСТЬ ЖИЗНИ

Ярослав Ивашкевич прислал мне книгу О. Мандельштама в переводе на польский... Вложил в конверт и вырезки своих статей в «Жиче Варшавы» о моих работах — «О Ружевиче», «О поэзии». Не статьи — фельетоны, как он их называет и как у нас обычно именуют теперь не жанр газетной заметки в форме свободного эссе, а юмористический или сатирический материал. Фельетоны Ивашкевича — отклики на прочитанное, рассуждения по поводу, разборы. Он ведет постоянную рубрику в газете «Жиче Варшавы». Как-то, узнав о том, что я собираюсь писать о нем портрет для «Литгазеты», он полушутя-полусерьезно стал снабжать меня разными вырезками... Отыскались в архиве его и эти, мне приятные...

Думаю об Ивашкевиче. Попытаюсь набросать здесь пестрые впечатления — первые, приблизительные, но и отстоявшиеся в какой-то мере, поскольку для меня человек этот открывался на протяжении лет...

Ярослав Ивашкевич — фигура по-своему уникальная. Он соединил разные эпохи польской культуры в своем неувыдаемом творчестве. Он до возраста, который многие привыкли считать преклонным, не преклонил колени перед временем, а постоянно искал в нем свое место гражданина и художника.

Уникальность Ивашкевича — в многоохватности его художественно-го призвания — он прозаик, эссеист, поэт, музыковед, историк. Энциклопедист по натуре, Ивашкевич вместе с тем естественно целен и непосредствен — его знания живут в нем, не мешая, как это часто бывает, первичному наблюдению и ощущению первооткрытия. Жизни, человека, явления искусства. Всепоглощающая преданность искусству для

Ивашкевича выражается в феноменальной трудоспособности и трудолюбии.

...Знакомство произошло сначала заочно: Ивашкевич почтил меня письмом, в котором просил сотрудничать в его журнале — он начал тогда редактировать «Твурчость», один из наиболее влиятельных журналов в Европе, где много лет стоит у кормила этот удивительный человек, для которого, кажется, не существует понятия времени... Сколько я знаю его (в Москве меня потом познакомил с Ивашкевичем К. Федин), он ни разу не произвел на меня впечатления усталого или постаревшего человека. Его творческая сила не увядала, а казалось, обогащалась с годами. Более десяти лет меня связывает дружба с Ивашкевичем. Я бывал в Стависко, Ивашкевич бывал у меня в Москве, мы ездили по Украине во время юбилея Юлиуша Словацкого. И каждый раз я удивлялся феноменальному таланту этого писателя. Когда он читал отрывки из новых произведений, когда он судил о чужих стихах, когда он слушал музыку...

Вспоминается разное. Вот мы едем в машине с Шереметьевского аэропорта — К. А. Федин, Я. Ивашкевич, В. М. Борисов и я. К. А. спрашивает гостя, что он намерен делать завтра утром. Ивашкевич говорит: «Часа два-три напишу, затем надо здесь в библиотеке посмотреть одно место, забыл выписку дома, ну а часов в 9 — так? — оборачивается ко мне, — к Володе, он обещал позвать поэтов...» Федин смеется: «Ведь так рано не работают библиотеки, во-первых, а потом — ты что, Ярослав, в 5 встаешь?» — «Конечно. Иначе разве успеешь?» Федин ласково смотрит на своего друга и только качает головой: «Я тоже работаю рано, но ведь завтра суббота и ты приехал, кажется, на отдых?» — «О, это потому, что на отдых, а в рабочие дни программа другая...» — серьезно возражает Ивашкевич.

Вспоминаю и нашу совместную поездку на Украину, на родину Юлиуша Словацкого, когда в Киеве, зайдя за Ивашкевичем, как условились, пораньше, застал там Давида Самойлова, который сказал, что Ивашкевич поднял его чуть свет, чтобы поговорить о переводе одного своего стихотворения. «Ну, старик, — удивленно сказал Самойлов, — я пришел, он дописывал третью страницу дневника, который ведет регулярно, потом мы час говорили о рифме польской и успели пропустить по паре рюмашек коньячку...» Я посмотрел на часы. Было семь утра. Впереди предстояла дальняя поездка, насыщенный день.

В Стависко я видел его за работой и отдыхом, за трапезой, к которой он относился с ритуальным уважением, как грузин, и за музицированием, когда он бывает по-детски беспомощным и беззащитным. Я помню его на официальном приеме, где он был подтянутым, подчеркнуто вежливо-внимательным, одновременно глазами показывая, что это лишь ритуал, который скоро кончится, и, слава богу, можно будет заняться более простыми и естественными делами. Помню острым и лукавым, домашне простым и дипломатичным, но никогда не помню равнодуш-

ным, выключенным из окружающей среды, как говорится, неконтактным с разным окружением — приятным или раздражающим его.

Ивашкевич умеет не только говорить — умеет слушать, что всегда характеризует человека незаурядного. Меня давно поражало в нем отсутствие гордыни, на какую он, олимпиец, казалось бы, имел несомненное право. Поначалу мне казалось, что в нашей человеческой дружбе и переписке есть нечто изначально неравноправное, что большой писатель Ивашкевич не может этого не чувствовать и только из такта как-то умудряется обходить эту сторону наших отношений умело и щадяще-непринужденно. Но потом я убедился, что он, как истинно крупная личность, действительно не замечает этого неравноправия и досадует, когда ему во него намекают. Любая личность, входящая в орбиту его преимуществом внимания, становится ценной для него своей, может быть, неповторимостью, несхожестью с иной, которая по-своему тоже интересна ему, но иначе — и в этом богатстве собственной натуры Ивашкевич черпает веру в человека, постоянный интерес к людям, открывая в них что-то нужное и ему. И в этом искреннем признании нужности для него другого человека и таится та особая моральная атмосфера равенства духа и равенства дружбы, которая заставляет не чувствовать существующего на самом деле неравенства масштабов Ивашкевича и тебя, грешного.

«Володя, дорогой, — что же ты, ей-богу, волнуешься из-за всяких глупостей...» — пишет он в одном из писем, касаясь моих терзаний по поводу приема, устроенного Ивашкевичем в Союзе польских писателей, — я писал ему, что мне все казалось нескромным, я горел со стыда, не привык я ко вниманию к своей персоне и до сих пор мне представляется излишним тот демонстративный со стороны Ивашкевича шаг: устроить прием (!) по случаю приезда нечиновного лица, просто писателя без званий и наград... «Все это — вот такие «приемы», — продолжал Ивашкевич, — проходит и не оставляет следов. Другое дело — впечатления от книг, театров, стихов, а главное — от дружеских и настоящих встреч с людьми. Я думаю, голубчик, что наша встреча — «настоящая» встреча. Я благодарен тебе за все те хорошие слова, которые ты пишешь обо мне и для меня, я их, конечно, не стою, но мне приятно, что ты меня видишь в эдаком, несколько стилизованном свете. А что касается робости, то, представь себе, я тоже очень робок, и у меня всегда тоже стучит сердце и вырастают лишние руки и ноги, когда я говорю с хорошими писателями, или с членами ЦК, или с представителями королевских династий. До сих пор я с трудом захожу в магазин, чтобы купить что-нибудь, но все-таки я часто хожу по магазинам». Так полусерьезно-полушутливо старался он успокоить меня в письме, а при встрече вполне серьезно говорил, что не любит в искусстве чинов и рангов, как правило, не соответствующих подлинному значению художника. Да и знаменитость-то, говорил он часто, — только один гипноз! Ивашкевич на самом деле был свободен от суетности такого рода.

Он очень любил путешествовать и в письмах делился своими наблюдениями. «Я не очень доволен своей поездкой в Рим, как-то все было не то, что нужно. И все было такое вялое — и погода, и мое настроение», — писал он мне 30 ноября 1961 года, а 27 августа 1969 года вдруг врывается горькое: «Я все старею и старею...» Эта нота прямо связывается с темой Времени, от которой хочется спастись в путешествиях. «Жаль, что мы не встретились в Москве, но был так коротко и притом потратил два дня на чудное путешествие во Владимир и Суздаль. Во Владимире так хорошо, все сохранилось (внешне) по-старому, дома и цветы в вазах на окнах, и такие старосветские растения, каких уже нигде не увидишь. И Дмитриевский собор такой красивый, и Клязьма, и вид на луга, и Покров на Нерли. Много, многое я пережил за эти два дня. А ты тоже торопился! И так фешенебельно, в Коктебель! Куда это мы все торопимся? Зачем? Почему? Нет минутки, чтобы так встать и призадуматься. У меня была такая минута во Владимире. Что ты сейчас пишешь? Что читаешь?..»

Для меня Ивашкевич один — и в письмах, и в прозе, и в стихах, и в заботе о дочери Марысе, когда она собирается в Москву и ей надо показать все самое необходимое, и в том, как он плакал, слушая в Тернополе мазурку Шопена, которую играла маленькая украиночка из детской музыкальной школы, как шептал мне растроганно: «Боже мой, как прекрасно, как неожиданно...», и в том, как уничтожающе-иронично комментировал он эстетику некоторых польских критиков-модернистов в вечернем своем фельетоне в газете «Жиче Варшавы»...

Я и с личной благодарностью произношу имя Ивашкевича. Думаю, не покажется нескромностью это признание. Он заставил меня поверить в свои силы и заставил написать воспоминание о юности и войне. Я рассказывал Ивашкевичу о том, что однажды утром увидел под Таманью красное море. Ночью была переправа в Крым казачьей части. Катастрофа переправы на рассвете обнаружилась красными башлыками, почему-то всплывшими на поверхность тихой воды. Ивашкевич очень взволнованно сказал, что это нельзя оставить в рассказе устном, что если я не напишу об этом и другом, о чем я рассказывал ему (было это у камина в библиотеке, на втором этаже его дома в Стависко, где у синего вечернего окна недвижно застыли огромные старые ветви голого дуба), то он сам должен будет написать об этом... Я запомнил его улыбку. Я жалею, что написал повесть. Потому что, если бы это сделал Ивашкевич, повесть осталась бы памятником юности моего поколения. Но в то же время я понимаю, что Ивашкевич никогда бы и не писал этой повести на чужом опыте. В этом восклицании тогда, вечером, в Стависко, — весь Ярослав Ивашкевич. Он ли, кто-то другой, но кто-то должен, должен отразить миг истории, миг жизни, смерть и славу, частицу нашего общего человеческого бытия!

Потому так живы картины жизни в произведениях Ивашкевича. Поиск истины, как у Толстого, у Ивашкевича вечен. Судьбы его героев,

как правило, драматичны. Но чувство перспективы сказывается всегда в том, что им, героям, или самому сюжету, уже вне судеб конкретных персонажей, тесно в этом замкнутом круге вечных противоречий, и тогда открывается вдруг далекая, прекрасная перспектива идеи о непрекращающейся красоте мира...

Не знаю, может быть, не совсем на «тему» ложится это мое пристальное всматривание в сюжет маленького рассказа Я. Ивашкевича «Девушка и голуби». Но по какой-то ассоциации, почти на ощупь, двигается моя мысль сейчас, в эту минуту, к рассказу, впрочем, занимающему и в сознании автора особо важное место... Опять отвлекаясь, вспоминаю: «Начиная с пейзажных зарисовок польского лета в «Березняке» или атмосферы загородной поездки в «Девушке и голубях» и кончая моими последними рассказами из сборника «Зарудье», — писал Я. Ивашкевич в 1977 году, — каждая их страница, как мне представляется, дышит атмосферой моей родины». Писатель и дальше подчеркивает польское начало, характерность отечественной традиции в любимых своих прозаических вещах, в том числе в «Девушке и голубях». Не случайно, видимо, именно этот рассказ он попросил включить в число избранных произведений писателей социалистических стран, посвященных молодым строителям БАМа...

Так вот, в рассказе «Девушка и голуби» я вижу мастерское и лаконичное выражение жгучей жажды жизни человека, жажды общения и родства людей. Но, как бывает, когда смотришь в воду, на ее дрожащей поверхности все отражается перевернуто и туманно... Герои рассказа рвут связи, они одиноки, и лишь некоторые находят счастье, и то — за счет ближних... Секрет воплощения полярной, казалось бы, идеи — стремление к любви через боязнь чувства и бегство от него — в художественной диалектике образа главного героя, в противоречии поколений, когда новое начинает жить там, где уходит старое... Но «старое» — это человек, его еще... живая душа.

...Маленький, заурядный, но глубоко порядочный человек инженер С. одного за другим теряет своих детей. После смерти жены дочери его уехали за избранниками своих сердец и умерли где-то вдали от родины. Старший сын, Стась, живет отдельно. Единственная радость инженера, меньший сын Эдек, растет с ним, но удручает отца равнодушием и, как кажется отцу, посредственностью. У инженера С. свой устойчивый комплекс — он боится любви. Ему кажется, что дочери, отдавшись чувству влечения к мужчинам, принесли себя в жертву. Стал эстрадным певцом и оставил дом под влиянием какой-то особы и Стась. И когда Эдек влюбляется в соседнюю девочку Басю, горю отца нет границ. Эдек — последняя привязанность инженера С. Последняя ниточка, привязывающая его к жизни. Холодный и отчужденный сын пугает отца, но заставляет в виде компенсации врать сослуживцам, с которыми у него тоже как-то не сложились отношения близкие, что сын живет с ним душа в душу, что

у них общие интересы, что в кино и театры они ходят только вдвоем и т. д.

Желая как-то занять сына, видя постоянно пустые его глаза, отец покупает ему голубей. Но случилось так, что голуби-то и объединяют Эдека с Басей и становятся символом их любви. Отец все дальше отходит на задний план, и хотя возрождение сына, связанное с первой любовью, — благотворно, вселяет в него незнакомую прежде подростку силу к жизни, счастливый эгоизм сына, как это и бывает в жизни, больно ранит отца... Тонко и художественно впечатляюще Я. Ивашкевич показывает крах последних иллюзий инженера С. найти в лице сына единственного кровно близкого ему человека... И на радостно-бесхитростное признание сына после первой ночи, проведенной с женщиной, что жизнь «прекрасна», инженер С. «вдруг почувствовал в груди колющую боль...»

Рассказ Я. Ивашкевича полон прекрасных деталей, гармонически подчеркивающих общее настроение повествования об одиночестве, которое стремится преодолеть человек, страдающий от беспомощного стремления пробиться к душе другого человека, о далеком от нас, взрослых, мире молодости, который полон своими чудными, волнующими, еще не решенными задачами, граничит с отчаянием и восторженным приятием жизни, где переходы между тем и другим едва заметны и нелогичны...

Музыкальны, волнующи ассоциации, подтексты этого рассказа. Вот, например, как писатель говорит о голубятниках, замороженных пернатой своей страстью: «...глаза словно хранили еще частицу отраженного неба. И даже неподвижность шеи (обычная болезнь голубятников) говорила об их скрытом желании все время глядеть вверх, отвлекаясь от обыденности окружающего». Это не только о голубятниках сказано. О нас всех, о состоянии увлеченности, радости высоты, влюбленности — в женщину, в красоту, в жизнь!

Ивашкевич включен в культуру Европы. Он открыл Польше «Иллюминации» Рембо. Я вспомнил «Спящего в ложбине» — стихотворение, впервые в европейской поэзии показавшее смерть солдата на фоне сияющей, ликующей природы, безгрешной в своей фатальной отрешенности от страстей человеческих... Рембо предвосхитил здесь и знаменитое стихотворение Александра Твардовского «Две строчки» (как неожиданно уподобление солдата — ребенку у Рембо: «молоденький солдат с открытым ртом... озябший, крохотный, как судно бы спросонок...»; у Твардовского: «... лежало как-то неумело по-детски маленькое тело... Казалось, мальчик не лежал, а все еще бегом бежал, да лед за полу придержал!...»), предвосхитил (уже по другой линии — жестокого контраста кошмарной яви и призрачного сна) Бергмана с его «Земляничной поляной», где при беспощадном свете дня кони везут открывающийся гроб, а часы не имеют стрелок...

Но, переводя Рембо, Ярослав Ивашкевич и отталкивался от поэтики страшного лика жизни, ища примирения с природой, ища в ней союзника, силу гармоничного катарсиса.

Я вспомнил давний перевод из Рембо потому, что он — как точка отсчета по параболе, где был и сборник «Лето» (стихи 1932 года), и страстные порывы матери Иоанны «из монастыря Ангелов», и «Свиток осени» (1954), и книга о Шопене и Бахе, и очерки о поездках в Сицилию, Данию, Латинскую Америку, где так или иначе, будь то стихи или проза, сказалось основное начало творчества Ивашкевича: философия жизни, как постоянной борьбы, тревоги духовного поиска — с языческой жадной жить по простым законам природы...

Стихи последних лет выразили это по-новому, с почти кристальной ясностью. Тревога полдня, когда срезают жито. Тревога августа, когда падают созревшие плоды...

В связи с этим — об Ивашкевиче-поэте.

Большой мастер современной прозы, знаток музыки, эссеист, крупнейшая фигура польской культуры XX века, чей нравственный авторитет в Польше и в мире бесспорен, Ивашкевич, безусловно, интереснейший поэт, занимает особое место и в поэзии. Он исповедует ту неуывадаемую точность мысли, которая, сохраняясь еще в прозе, мало ощутима в современной поэзии.

Писатель интеллектуальный и в то же время пластически выразительный, владеющий даром лепки народных характеров, Ивашкевич и в поэзии сочетает пристальность внимания к природе, к мигу жизни с мудрым проникновением в смысл существования человека... В стихотворении «Август над рекой» — прекрасная картина земного покоя: гладь реки как зеркало памяти, совести, времени... Нельзя стереть, забыть. Но... «мир каждый сам себя уничтожает», как набежавшая зыбь стерла отражение облака, тебя, твоих воспоминаний и того неповторимого мига жизни, когда, казалось, была достигнута гармония.

Так, значит, лучше думать о другом,
не обо мне,
не о тебе —
о вещи,
неизмеримой
и не отраженной
в стекле прозрачной зелени,—
она живет на свете праведней
и дольше.

Мысль горькая, но тем не менее достойная вечности, в стремлении достичь которую она и рождена. Однако Ивашкевич не только в этом. Власть земли, ее соков, ее запаха, красок — эта всеильная власть составляет другой полюс страсти и муки поэта, держит, шепчет свои смущающие речи:

Это зеркало
сплетенье лоз прибрежных отражает,
висящие на ветках капли ежевики,
листья малины, облака прямые,
и мои руки,
и лодки край, покрашенный зеленым,
в нем отражается слово за словом,
как будто рифмы за стеклом
покоятся,
как спящие парализованные рыбы
или умершие моллюски.

(Перевод М. Павловой)

Не хочет, не может смириться с небытием эта поэзия жизни, власти жизни! Вот почему, если разрезать ножом это «зеркало», «запачкает» кровью, заржавеет» нож... Нет для Ивашкевича мира отдельно от жизни плоти, от этого неба, этой памяти...

Есть что-то толстовское в мучительной и просветленной эпичности лирики Ивашкевича: в ней всеобщее и частное существует одновременно, как это дерево и это небо. И, может быть, потому так и непримирим Ивашкевич к разного рода глубокомысленностям современной ему поэзии в ее расхожем варианте, что в основе этой игры в интеллект лежит неперменное раздвоение мира на мысль и бытие, на слово и то, что породило слово.

А величие художника, как мне кажется, прежде всего проявляется в понимании единства мира, в осознании противоречий не как абстрактной силы «зла», а как условия этого мира, где жить и значит бороться, страдать, находить себя в мире и мир в себе.

РАЗГОВОР С ЛАЦО НОВОМЕСКИМ

...А что такое поэзия? Человек против смерти — так начал тему-определение седой голубоглазый Лацо Новомеский, который пришел в кафе отеля «Девин» для разговора о современной поэзии, чем очень меня растрогал. Мы говорили о том, что молодые словацкие поэты (имена теперь не имеют значения) начали уходить в новый герметизм и шифровальную логику. Новомеский считает, что революционная поэзия родилась как поэзия новаторская и такой и должна оставаться. Однако молодые поколения не всегда понимают истоки новаторства. Он начал воспоминания о своей молодости с того, как впервые узнал Сергея Есенина.

— Его переводил Матезиус, тогда выходили такие книги в серии «Народная книга»... Хлебников поразил и меня. Но то была математика

слова. Где-то в небесах поэзии... Есенин был парубок простой (Лацо сказал «парубок» и улыбнулся, говорил он по- словацки, но я понял это слово как украинское). Все у Есенина было мне понятно. Удивительный!

— А Маяковский? — спросил я. — Он был позже?

— Да... Маяковский оказался неотделимым от революции. Он воспринимался как явление русской революции. — Лацо сказал это с особым смыслом, повторил еще раз: — Русская революция, а не западный футуризм... Это важно. Он не порождение футуризма, как иногда говорят...

— У вас футуризм пришел по своим каналам, — возразил я, — вы знали его до Маяковского, и он воспринимался чисто, без примеси чуждого ему, имеющего совсем другие корни течения западного (итальянского?) футуризма. В Россию они пришли одновременно, а вернее, через Маяковского-то мы и узнали футуризм. Он ему придал престиж новаторского явления. Без Маяковского он был бы нам просто неинтересен...

— «Сто пятьдесят миллионов» — эта вещь была у нас первой. Хорошо перевел Маяковского Иржи Тауфер. Особенно звучит «Облако в штанах» — отличный перевод! Маяковский адекватно «высловил» Революцию (мне очень понравилось это слово «высловил!»). Это надо понять, что новаторство Маяковского для нас как бы сливалось с его новым словом о такой жизни, какая еще была неизвестна миру...

— А Горький? Его роль...

— Интересно, — улыбнулся Новомеский, — что Горького мы узнали раньше, чем Ленина... В 1905 году стал известен Ленин — потом переведен. Это давало любопытные смещения... Многое у Горького потом оказывалось идущим от Ленина. Но мне кажется, что мы многое испортили тем, что опирались в критике — догматической — на не самое сильное у Горького, а также — у Неймана, Илемницкого. Вот теперь и расплачиваемся...

— Ну, мы-то не расплачиваемся — догматики расплачиваются. Так им и надо...

— Нет, речь идет о престиже нашей литературы.

— Это так... А Незвал? Его отношение к «авангарду» и нашему методу — не очень я понимаю его эволюцию...

— А это потому, что вы не знаете чешского «авангарда». Он носил свои черты. Это сложно. Почитайте, я вам назову книги потом. Новый, социалистический Незвал вышел прямо из «авангарда».

Я прошу назвать лучшие работы о его собственном творчестве. Лацо называет эссе Матушки из книги «Писатель в слове», книгу Шматлака «Поэт Лацо Новомеский»... О Шматлаке, с которым я знаком, говорит:

— Он пишет не об отдельных жанрах и видах, рифмах и строках, а о личности... Это, по-моему, главное... Поэзия — это человек.

Так мы пришли к личности художника. Личности, для которой важны: идея борьбы против смерти, зла жизни, идея Революции, кото-

рая формирует новое видение и потому не может не быть новаторской, высокое качество литературы, определяющее престиж социализма, а не только престиж художника, понимание творчества как дела личности, выражающей себя и через себя время, нацию, идею Человека.

...Потом мы ходили на выставку графики и книжной иллюстрации к русской и советской книге. И в произведениях словацких художников Милана Артца (оформление книг Ф. Достоевского «Игрок», «Преступление и наказание»), Ладислава Гудерны («Двенадцать» А. Блока) для меня получали плоть рассуждения Лацо Новомеского. Яснее были поиски, их смысл, тяготение к глубокой мысли, желание связать новаторский опыт искусства XX века с положительным содержанием, прогрессивным направлением гуманистического искусства.

Рисунки жили в книге как новое прочтение классики и в то же время как словацкое прочтение русского гения. Они говорили своим языком о вечном. Достоевский и Блок были близкими и мне, и Лацо, и тем, кто будет жить после нас на земле...

Это и было главным эстетическим выводом, тем единственным путем между Сциллой и Харибдой, этими крайностями молодой поэзии.

КАК СЕЙЧАС ВИЖУ ЧОПИЧА

Как сейчас вижу Чопича — плотного, седоголового, с широким невозмутимым лицом, когда слушатели покатываются от хохота, заглушая его негромкий голос, его как бы лениво оброненные шутки. Кажется, ему надоела такая реакция, будто говорит-то он вполне серьезно, а люди все сворачивают на смех... Он сидит за столом между мною и Десанкой Максимович. Слева от меня Мира Алечкович, симпатичная и смешливая, поминутно отрывается от еды, чтобы пояснить мне народную соль, а то и перец остроты Чопича. Странно, но я, понимая сербскую речь, никак не уловлю ход чопичевского образа. Чопич говорит пословицами, к тому же на том особом диалекте крестьян-боснийцев, уроженцев горного края, откуда Бранко родом. Иногда он скажет и в рифму, но и это получается у него как-то естественно, будто иначе и нельзя. Конечно, он лукав и не так прост, как кажется, но и не все, далеко не все, что получается смешным и веселым в его речи, так уж беззаботно и легко.

Скорее, как мне показалось, под смехом Бранко Чопича таится печальное всепонимание. Истинно народная мудрость. Когда жизнь изменена так глубоко и в таких разных направлениях, что смешно было бы подходить к ней одномерно. Смех Бранко Чопича нарушает именно это одномерное, напыщенное, официальное отношение к предмету. Только-только вы нашли решение, а он возьми да и уточни его поправкой. И каждая вроде незаметно, но подправит вывод, с нового бока повернет

перед вами его, словно, удостоверяя истину, давно известную (но чаще теоретически), насчет «вечно зеленого древа жизни»...

...С Душаном Костичем встречаюсь в Цетинье, древней столице Черногории. Он — председатель жюри, которое должно сегодня объявить лауреата премии имени Негоша — высшей литературной награды года по всей Югославии. Маленький театрик — полукруг кресел, прохладно, торжественно. На сцене — представительное жюри, видные писатели из всех республик СФРЮ. Душан Костич зачитывает результаты голосования. Первый тур принес равное число голосов Милошу Црнянскому за «Роман о Лондоне» и Бранко Чопичу за книгу прозы «Сад мальвового цвета». При переголосовании большинство — за Чопичем. В соискании премии участвовали, кроме того, Оскар Давичо, Радован Зонович, Славко Яневский.

Когда его поздравляли, он сказал: «Верил, что награду получит Милош Црнянский, который написал выдающийся роман «Роман о Лондоне» — лучшее произведение этого большого писателя».

На вопрос о любимых писателях прошлого отвечал:

— Сервантес, Гоголь, Чапек.

О современниках:

— Црнянский, Андрич, Селимович.

В книге, удостоенной награды, два цикла — о «голубых мальвах» и «красных». Что значит эта символика?

— Один цикл есть цвет детства, другой — войны. Будет и третий, я включаю его в новое издание. Все мотивы этого цикла имеют подтекст лирический.

О своем детстве:

— Для меня детство — неисчерпаемый колодезь... От него отчасти зависит и мой сегодняшний взгляд на мир. Детство мое начиналось бурно, в конце первой мировой войны, когда все чего-то ждали... рассказы сыпались от людей, возвращавшихся с фронтов... Был я малый любопытный и много рассказов взрослых слышал сам, скрываясь под кроватью, откуда сам мог видеть лишь обувь; все фасоны обуви, а случалось, и босые ноги, — Чопич лукаво улыбается, — слышишь, бывало, о ягненке, а потом он вырастает в корову... Живой был ребенок.

Вспоминаю и другие рассказы Бранко Чопича. Например, о том, как прошло деревенское детство с глубоким снегом, криком лисиц по ночам, первое ощущение города, как страшного нагромождения избы на избу, так что казалось, со второго этажа можно съехать, словно с горы... Как его отдали в школу за тридцать верст и как ушел зимней ночью домой, а мать, человек твердый, вернула его назавтра, сказав, что Бранко приходил за учебником... Вспоминается рассказ о первой книге. Дед Бранко, неграмотный, хранил повесть о Косовской битве. Тогда, после покушения на Фердинанда, книги на патриотические темы уничтожали или прятали. Прочитал сам, едва освоив грамоту, «Дон Кихота», что-то

из Оскара Уайльда, «Робинзона Крузо», о котором Чопич говорит, улыбаясь:

— Можете себе представить, что эта книга значила для нас. Ведь тогда не было телевидения.

Он часто вспоминает любимое свое произведение мировой литературы — «Дон Кихота». Но никогда лишь Рыцаря Печального Образа, обязательно рядом — Санчо Пансу. Один без другого для Чопича как бы и не существуют. Оба только разные половинки одного, любимого героя. И то, что Рыцарство может быть смешным, и то, что Оруженосцы его бывают не похожи на рыцарей, — одинаково убедительно для рассказчика из боснийского села Хашаны, что на склоне горной гряды Гремеч. Но в его романах и книгах рассказов, в том числе и в переведенной у нас книге «Горький мед», смех писателя прежде всего глубоко чело-вечен.

Циклы «Добрый молодец Мартин», «Дядя Ниджо», «Случай из жизни Николетины Бурсача», написанные в разные годы, снова и снова повторяют знакомые нам по прошлым книгам Чопича три характера. Это — народный герой, смешной, мешковатый и застенчивый Николетина, бравоый вояка с громовым голосом и «голубиным сердцем», рыцарь почти планетарного размаха по освобождению человечества. Это — Мартин, нескладеха и фантазер (из довоенных циклов), в котором веками таившаяся тяга народа к счастью приняла черты сказочного вымысла, где подлинные подвиги юнаков прошлого и вымышленные подвиги Мартина (опять-таки напоминающие о Рыцаре Печального Образа) как бы сливаются в предвидении приближавшейся войны с фашизмом, когда в рядах Освободительной армии земляки Мартина действительно повторили эпические подвиги своих предков! Это, наконец, третий образ — дядюшка Ниджо, путешественник и солдат, повывавший много земель, в том числе и заморских...

Надо еще заметить, что дядюшка Ниджо и дед Раде — герои многих рассказов Чопича — не изменили даже своих имен, прямо перекочевав в рассказы их племянника и внука... Бранко Чопича. И, читая рассказы из циклов с этими героями, поневоле диву даешься — как можно об одних и тех же людях рассказать столько историй, одна другой занятнее и необычнее! Отличительная черта Чопича-прозаика — это верность своим основным героям, верность личному опыту, памяти детства.

И — памяти войны. В «Горьком меде» большинство новелл — об этом времени, о партизанской поре жизни самого Чопича, песни которого пелись всюду в те годы. Военные новеллы Чопича раскрывают душу селянина-югослава с той долей любовной иронии и сдержанной романтики, которая ближе всего традиции И.Бабеля. Герои Чопича кажутся чужаками, говорят они коряво, поступки их порой удивительно нелогичны, внешность неказиста, но сердца светятся такой доброй и чистой любовью к родине, своей земле, братству людей, что смех Чопича

никогда не может затмить или скрыть истинную романтику их беспримерного, трудного подвига.

В военных рассказах Чопича жизнь взята целиком со всем жестоким и смешным, трудным и бессмысленным, героическим и бытовым, что ее составляет, но сквозь кажущуюся суету и «мелочность» мотивов, преднамеренность бытописания будней пробивается явственная нота воинственного гуманизма.

Волнующе звучит мотив пробуждения человека в темном и забитом предрассудками сознании селянина с винтовкой. Николетина агитирует солдат; отныне никто не должен называть мусульман «турками», все мы — братья по классу... Легко сказать, а если за плечами сербов и черногорцев — века турецкого рабства, если с молоком матери впитали люди ненависть к захватчику и насильнику? Как победить голос кровной вражды к иноверцу и потомственному врагу родины? Интернациональная беседа Николетины прерывается залпом усташей, и Николетина, забыв о только что прочитанной лекции, кричит в гнев: «Вот чертовы турки, пропади они пропадом!» Но тут же спохватывается: «Ослы вы такие, видите, что делаете те, кто против братства!..»

В новелле «Любовь и ревность» Николетина Бурсач уже борется не с самим собой, а с другом Йовицей, хорошим солдатом, который, однако, никак не хочет понять, что пленный итальянец — не «фашист», а «бе-долага», что стыдно сильному и доброму югославу «издеваться над убогим»... Труднее, конечно, случай с «богом». Прибыл Николетина на побывку к матери и как ни убеждал ее, что бога нет, что такой «приказ вышел», а старуха загоняет его в угол — ее доводы основаны на устойчивых принципах веры, а не менее темный Николетина может противопоставить матери только «приказ»: вышел приказ — и баста... А почему солнце светит, и почему гром гремит, «и мало ли что там еще» — этого Николетина не знает и, разумеется, смущен. «Нет, комиссар, — думает он, — так дело не пойдет. Сначала ты мне разъясни, и отчего гром гремит, и откуда человек произошел... а когда я все это буду знать, тогда и насчет бога рассуждать смогу».

И уж вовсе открыто рисует Чопич трудную и страшную долю матери в новелле «Суровое сердце» — тут печаль его даже не пыгается маскироваться смехом. В бою, в самый разгар вражеского наступления, Николетина видит старуху мать, которая с котомкой приближается к отстреливающимся партизанам. Она принесла им поесть. На вопрос, как нашла их, отвечает просто и смущенно: услышала «наш пулемет». В этом «наш» столько смысла! Николетина прикрывает мать огнем, пока она отходит к дороге, приседая и оглядываясь на сына...

«Горький мед» — книга удивительно цельная по мироощущению, народная по самому духу своему. Творчество Бранко Чопича завоевало признание югославского читателя давно и прочно. Один из критиков писал, что каждый маленький югослав, едва усвоив тридцать два звука родной речи, прежде всего знакомится с рассказами Бранко Чопича.

Любят книги писателя и взрослые. Читают в селе, в городе, интелликулы и простые читатели, для которых слово Чопича — их судьба.

В Цетинье, присутствуя на присуждении Чопичу высшей литературной премии имени Негоша и видя слезы на глазах людей — слезы от смеха и слезы сквозь смех, когда литераторы, друзья Бранко, читали его рассказы, я вспоминал слова самого Чопича, сказанные им как-то о любимых писателях — о Сервантесе, Крлеже, Андриче, Гоголе, Чехове...

О двух последних он сказал, что любит их за «человеческую печаль и смех». Это качество подкупает нас и в творчестве самого Бранко Чопича, голосом которого говорит талант его героического народа.

О ВИКТОРЕ ШКЛОВСКОМ

Молва, закреплённая традицией, мешает видеть движение и рост художника. Сказать о Викторе Шкловском, что он парадоксален, значит ничего не сказать. Парадоксальны и Шоу, и Уайльд, и Шекспир, и восточные притчи. По-своему парадоксальны Франс и Вольтер, Олеша и ранний Федин.

Проза Шкловского «телеграфна». Но и это не отличие. Не говоря о целом направлении западного искусства, назову Илью Эренбурга. У нас так писали в 20-е годы многие.

Шкловский ассоциативен с ног до головы. Пародисты нашли тут легкий хлеб. Но вряд ли кто-нибудь, кроме Архангельского, ухватил суть метода. Говоря об ассоциативном методе, имели в виду сопряженность сходных понятий, но не движение мысли. Видели причуду щедрого таланта, но не обнажение самой природы художественного творчества. За кажущейся произвольностью скачков мысли не улавливали обновления поистершихся путей образных «доказательств». Именовали эксцентричностью остроту человеческого ума, с ее невыявленной возможностью к «кибернетической» скорости реакции.

Поэтам это разрешалось. О критиках думают иначе. Вероятно, с легкой руки Флобера, считавшего профессию исследователя искусства низшей, у такого, по его мнению, отсутствует «стиль».

Но критики упорно опровергают ходячее о себе представление. Лессинг, Буало, Белинский более поэты, нежели Клопшток, Шаплен или Бенедиктов.

В чем же особенности стиля Шкловского?

В основе его стиля (верно было замечено, что стиль Шкловского безотносителен к жанру и роду его литературной деятельности) лежит представление о творчестве как о процессе. Занудство (прошу прощения у читателя за это неизящное слово) многих статей современных критиков не только от бездарности, но и от метафизического представления о том, что объект анализа и сам анализ неподвижны. Движение мысли

произведения и движение мысли исследователя — это единый процесс анализа. Тут, как у Альберта Эйнштейна, — относительность покоя.

Субъективность манеры Шкловского надо понимать именно в том смысле, что он делится с читателем самым ходом познания, увлекает яркостью, неожиданностью догадок, неумолимостью выводов. Он как бы учит мыслить.

Парадоксальность его стиля — свойство подчиненное. Парадокс обычно рождается отрицанием. Это как раскорчевка пней, где будет взлетная площадка аэродрома. В «Гамлете» и «Короле Лире» выворачивается наизнанку сущность вещей, чтобы показать миру, что все в нем не вечно. Это относилось к средневековью. В одной из шекспировских пьес шут сравнивает парадокс с вывернутой наизнанку перчаткой. Это точно. Парадокс ничего не строит, — он обновляет старое, в лучшем случае намекает на зыбкость установленного. Ранний Шкловский более парадоксален. Он острее видел зановенность старого, чем перспективы нового.

Парадоксальность стала элементом диалектики. Парадокс чаще замыкается афоризмом, нежели взрывает его, как это случалось раньше.

У любимицы Шкловского — ассоциации — появилось выражение сосредоточенности на лице. Она не капризная бездельница, а служащая с полным рабочим днем.

Но, может быть, наиболее значительная черта стиля Шкловского — нагрузка на строку. Бабель говорил Шкловскому: «Вы — мастер строки». Строка конденсирует мысль до афоризма, до метафоры. Строки монтируются, как кадры в кино.

Мозаичность композиции у Шкловского часто «мнима». Это — сложный узор, а не разбросанность и хаос. В забытой теперь книжке Т. Грица («Творчество Виктора Шкловского. О «Третьей фабрике». Баку, 1927) правильно говорится: «Разбросанность и мозаичность композиции своей повторностью говорит о сознательности и систематичности этого принципа».

И еще одна яркая особенность стиля: умение «расшевелить» предмет анализа, выдвинуть объект так, чтобы он занял заметное место. «Остранение» не покрывает всех случаев такого «нового» прочтения общеизвестного или просто привычного. У Шкловского читаем: «Нужно повернуть вещь как полено в огне. У Чехова в его «Записной книжке» есть такой пример: кто-то ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и каждый день читал вывеску: «Большой выбор сигов» и каждый день думал: «Кому нужен большой выбор сигов?»; наконец, как-то вывеску сняли и поставили у стены, боком, тогда он прочел: «Большой выбор сигар». Поэт снимает все вывески со своих мест... Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем — новый облик».

В ранних работах Шкловского вязь смыслов была одновременно вязью метафор, буйным цветением лейтмотивов. Например, в «Третьей фабрике»: «писатель — лень», «фонарь — прожектор» или «устрица». Т. Гриц правильно понял функцию таких лейтмотивов-метафор: «Сложность развития метафоры... зиждется на затягивании разъяснения ее основного смысла, на игре с «разгадкой» ее, при довольно подробном развитии иноказательного ряда».

В поздних работах Шкловского орнаментальность ослаблена. Метаморфичность как бы «прослоена» логическим ходом доказательств, метафора часто «реализуется», мысль проявляется более «демократическим путем» — вне сугубо субъективного поля фактов. Композиция, оставаясь сложной, тем не менее определяется более крупными массивами непрерывной мысли.

Эти соображения высказывались мною по прочтении работ В. Шкловского — «Художественная проза», «Лев Толстой», «За и против».

Говорить я буду об одной, о первой из названных, так как она открыла нам «нового Шкловского» и методологически и творчески.

«Художественная проза. Размышления и разборы» — не просто новая книга. Это книга — прощание. Книга — итог.

Подвиг отказа от славы главы формалистической школы, той, что начата до революции, а в годы революции провозгласила «вольность» искусства от жизни. Это полуотказ от работ ОПОЯЗа: «Воскрешение слова», «Искусство как прием», «Ход коня», «О теории прозы» (1929).

Трудно сказать, как в России, стране с сильными традициями человечнейшей из литератур, могло родиться и создать школу течение технологического, обездушенного подхода к искусству. Трудно сказать, как совместились несомненная одаренность и громадная эрудиция ученых этого направления с их общественной глухотой и эстетической насильственностью концепций. Ведь фактическое знание литературы, понимание отдельных сторон творческого процесса было у этих людей бесспорным. Но — дикое дело! — из литературы была вынута ее душа, а труп великолепно анатомирован.

Маяковский обошелся с ОПОЯЗом мягко: «Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов».

Но Пегас — не бумажный. Он из мяса. И, извините, имеет душу. Душа — это высокий идеал, философия, политика, то есть то, чем живет человек как общественная личность.

Могут возразить, что жизнь уже давно разбила эти взгляды, и вряд ли подробнейший пересмотр эстетики формализма, даже принадлежащий перу бывшего основоположника, интересен и нужен обществу. Но это не так. Дело гораздо сложнее.

Так, В. Шкловский убедительно вскрывает генезис книги Джона Дьюи «Искусство как опыт» (1934), обнаруживая в ней собственные теории полувекковой давности.

«Меня на Западе упрекают в измене самому себе и принимают мое наследство».

Я должен стоять прямо, но так стоит только колос, из которого вытекло зерно, должен стоять на одном месте, как стоит кол, вбитый в землю. Не менять своей позиции, как скелет в могиле.

А я хочу изменяться, потому что не устал расти».

В 67 лет писатель-литературовед — скажем без преувеличения, с мировым именем — заявляет: «Наступила пора нового ученичества». Он, разумеется, не на голом месте начинает. Многое накопленное ему пригодилося.

Все становится с головы на ноги. Когда-то молодой Шкловский запальчиво воскликнул: «На цвете его (искусства. — Вл.О.) никогда не отражался цвет флага над крепостью города». В 1959 году он говорит:

«Цвет знамени в поэзии значит все. Цвет знамени — то цвет души, а так называемая душа имеет и второе свое воплощение — искусство».

Так в Эстетику Шкловского вошла жизнь с мировоззрением человека и времени. Так в теорию искусства вдохнул он «душу».

Как сильный магнит собирает железные опилки, так цельная концепция развития прозы «выстроила» громадный опыт Шкловского, его исключительную эрудицию.

Опыт переходной работы Шкловского еще раз подтверждает силу честного таланта. Он может заблуждаться (Гегель говорил: «Та вещь, которая не была ничем испорчена, никуда не годилась»), но он один, талант, способен создать то, что «годится».

Шкловский впустил в рассуждения свои о литературе историю. Это открыло теорию. Сделало ее лирикой. Так сложилась эта книга.

Изменение законов прекрасного — единственное, что всегда имело силу закона в искусстве.

Он спорит со взглядами Льва Толстого там, где великий художник не был мыслителем, то есть не обладал чувством истории.

Общепонятность для Толстого — это общечеловечность, но считается общепонятным то, что понятно крестьянину. Крестьянин по Толстому — «общечеловечен», «мерило всех вещей».

«Истину нельзя... получить при помощи поправок», — говорит Шкловский.

Иногда мы думаем, что новое в литературе развивается простым опровержением старого. Иногда и того упрощеннее: как исправление «ошибок».

«...В романе Вольтера «Кандид» есть два философа — пессимист и оптимист, — которые по-разному толкуют один и тот же факт».

Только так может быть серьезно осуждено отжившее: как спор

сильных противников, где побеждает правда будущего. Писатель, даже вопреки личным убеждениям, выражает эту силу.

Характер в прозе исторически складывается как новое единство, включает Шкловский. Как противоречие между событием и героем.

«Я даже попытаюсь сформулировать так: вероятно, характер в нашем понимании в сказке появляется в результате противопоставления простого человека «герою». Именно простого человека пришлось описать в его «обыкновенности».

Но, с другой стороны, «необыкновенность» обыкновенного человека и есть та диалектическая ступень нового человеческого типа (и, следовательно, героя литературы), которого поставила в центре внимания проза Революции, современная проза, в отличие от классики XIX века.

Настоящие художники чувствовали конфликт времени и как бы отстающего содержания своих произведений. Он был конфликтом формы, которая не подчинялась. «Блок говорил о том, что надо переучиваться писать, что трудно писать, когда писать легко». Это сказано по-шкловски. Но вот аналогичная запись А. Блока в дневнике: «Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолеть материал».

Вокруг изменилось все. Но Блок больше не изменился. Не смог. Трудно переоценить мастерские портреты — свидетельство Шкловского о Блоке, Маяковском, Горьком. Это не мемуары. Это те же идеи: «За несходством людей стояло и несходство эпох и несходство будущего искусства». Так Хемингуэй не похож на Шолохова. Тонко и умно говорит Шкловский об этом.

Главы о Шолохове мне представляются особенно показательными. Закономерность и качественное отличие нового реализма от всего предыдущего развития литературы выявлены здесь ярко и впечатляюще.

Есть в понимании Шкловским новаторства ощущение ветра больших просторов. Имя ему: история культуры. «...В искусстве мало что проходит бесследно. Новое не вытесняет старое, а изменяет сферу его применения и функцию». Когда-то футуристы требовали сбросить Пушкина с парохода современности. Пушкин стал моложе для нас. Пароход же устарел. Пароходы стесняются сегодня соседства с дизель-электроходами и скромно ржавеют в речных затонах.

Немного о мастерстве.

Шкловский слово «мастерство» не любит. Это кажется парадоксом: ведь сам он мастер. Но все становится на свое место, если мы вспомним, чего ждет Шкловский от художественного произведения, как он понимает саму суть искусства. Много раз на страницах книги «Художественная проза» найдем мы эту мысль о «сверхсиле» искусства, которое призвано показать человека в движении, таким, каков он есть, а главное — может быть.

Кто, как не Шкловский, знает цену самым различным «приемам»! Но он же, как никто другой, убедился в бесконечности форм и их

«сцеплений». Никакой арсенал отмычек не в состоянии вскрыть всех тайн художественной ткани. Да и ни к чему это занятие! Только безнадежные схоласты морщат лоб в безуспешной попытке всему найти одно раз и навсегда «положенное» место. Но, как верно отмечает Шкловский, «мы здесь имеем термины для текущих процессов и для явлений, которые никогда целиком не совпадают».

А раз так, то понятие мастерства должно включать в себя едва ли не все слагаемые творческого процесса.

Мастерство художника и мастерство критика не могут исходить из какого-либо иного источника, кроме художественной одаренности, без которой немы и мировоззрение, и жизненный опыт, и опыт былой культуры.

У нас еще можно встретить ошибочное представление о мастерстве как о ремесле, как о чем-то таком, что дается прилежанием и послушанием. На самом деле мастерство — это великая нравственная сила.

Стоит вспомнить мучительные поиски юного Л. Толстого, его протест против подавления в себе «всемогущества» тем «ужасным тормозом», который представляет «любовь к себе, или скорее память о себе», — и станет ясно, что самый сложный «поток сознания», передачей которого мастерски владел Л. Толстой («История вчерашнего дня» или сны в «Войне и мире»), был для великого писателя-гуманиста только частностью, элементом метода, причём: далеко не главным. «Путь великого искусства по кручам анализа ведет не к себе, а ко всем» — так резюмировал Шкловский эту сторону толстовского метода. Не силу, а «бессилие» видел Толстой в самоанализе. А сила его подлинного мастерства была в другом: в рассказе «о том, как человек вырывает из себя мешающую ему любовь к себе».

В главе «О вдохновении» Шкловский дает толкование мастерства как открытия мира, правильного ощущения его сил, видения скрытого и, тем самым, опровержения обычного представления.

Так мастерство выявляет себя как предельно полная степень художественности. Самый нелепый упрек искусству — то, что оно искусство, а не сама жизнь. «Искусство — это также явление жизни и новое ее познание». И поэтому:

«...Когда художник любит цвет или словом, то он любит часть мира, введенной в познание. Когда он увлекается языком, то он это делает потому, что слово ведет его к мысли».

О, если бы наши вульгаризаторы от искусства могли понять это! Но... тогда они не были бы вульгаризаторами.

И, наконец, о форме критических работ. Опыт В. Шкловского (а он не одинок, может быть, только наиболее индивидуален) говорит нам о том, что критика как род литературы может завоевать читателя только доказательностью анализа. А это несовместимо с безличным, так называемым «статейным» языком.

Речь идет не об украшениях стиля, даже не об образности. О методе анализа.

Критик, словно переводчик, как бы пересоздает заново весь художественный строй явления искусства. На этом «новом языке» роль логики, рационального начала может быть существенной. Но не более того.

Ассоциация для Шкловского — форма вхождения в мир художника средствами художника. Она как бы разрушает ту стену иллюзорного «неравноправия», которая часто является психологическим тормозом для читателя: критик-то «говорит» одно, а писатель мне «внушает» иное. Ведь язык логики и язык чувств не могут совпадать полностью.

Образ в критике охватывает явление искусства в целом, придает ему вещественность и цельность, что облегчает восприятие сложных понятий, делая их близкими. Так, образ дороги в Ясной Поляне, «идущей мимо школы на юг, через дубраву и поля», не раз понадобится Шкловскому для закрепления внимания на мысли о том, что, по Толстому, искусство должно быть близким и понятным» так, как эта дорога понятна и близка яснополянским крестьянам.

Книги Виктора Шкловского подтверждают, что критика есть часть искусства, что наука может стать поэзией.

Имя Виктора Шкловского знает весь литературный мир. Его работы переводились в США, Англии, Франции, ФРГ, Италии, Югославии, Румынии, Чехословакии, Венгрии, Польше и других странах.

...Я пришел к Шкловскому, когда он собирался ехать за границу. Он жил на маленькой даче, и вокруг шевелились от сильного ветра им посаженные молодые кустики сирени. Он стал говорить о Толстом и незаметно для себя увлекся... Я с ужасом увидел, что он выкапывает вчера посаженные кусты и складывает их рядом с ямками. Но мысли его были так остры и неожиданны, что я боялся спугнуть хозяина дачи... Потом Шкловский пошел на другую сторону дачи и быстро и ловко вырыл ямки, в которые — продолжая развивать мысль о том, что «крестьянин для Толстого общечеловечен» — постепенно пересадил кусты...

Потом мы пили чай с вареньем, и Шкловский долго смотрел в окно, нахмурившись. Он потер свой огромный лоб и спросил: «Кажется, здесь росла сирень?»

Анекдоты о нем можно рассказывать часами. Например, я заметил, что когда он кончает очередную книгу, переставляет стол на новое место... Первое время Шкловский бьется о край стола, так как стол оказывается на непривычном месте. Потом привыкает. Впечатление такое, что новое для него начинается с нуля.

Но это не так. Огромная, феноменальная эрудиция — культура мира стоит за его широкими и крепкими плечами.

Еще никто не знает, что Шкловский кончил книгу о Боккаччо.

Он дал мне рукопись по старой дружбе. Но велел не очень «болтать», так как не считает рукопись готовой к печати. Связанный словом,

не могу цитировать книгу, но передаю разговор о «сделанной», «чистой» главе, которую Шкловский не собирается «чистить». Речь идет о четвертом дне «Декамерона». Несчастливая любовь у Боккаччо сравнена с ... «Анной Карениной».

— Ты помнишь, — говорит Шкловский мне, — женщина стоит спиной к окну (честно говоря, ничего не помню, но молчу)... Она так спит и выбрасывается... Ее провожают толпы народа... Анна не может жить в обществе, ее отвергают... Заметь: мышь — пропускают. Анну — кошку! — нет, не могут пропустить... Героиня Боккаччо говорит, что ничего уже не может есть после того, как «съедено благородное сердце» любимого... Муж заставил ее обманом съесть сердце любовника, незадолго до этого убитого им в засаде... Далее я говорю о том, что такое общество во времена Боккаччо и во времена Толстого. И как возникает противоречие любви и условностей времени...

Шкловский рассказывает, а я смотрю на красивую шапочку почетного доктора Сассекского университета (Великобритания), диплом Почетного гражданина города Чертальдо (родина Боккаччо), которым удостоен Шкловский.

— Боккаччо я отложил, — говорит Шкловский, — пусть отлежится... А вот мой «Дон Кихот» готов...

На столе — папка. В ней сценарий ТВ-фильма о гениальном идеалисте, ламанчском идальго, созданном воображением и гением Сервантеса.

— Обрати внимание! Как изменяется способ описаний в «Дон Кихоте». Между написанием первой и второй книги — каких-нибудь 10—12 лет, а между тем незаметно изменяется все... даже отношение к маврам... Дон Кихот приближается к Санчо Пансе (Шкловский говорит: «все более санчопансет»), а Санчо — все более донкихотееет... Пародийный роман на глазах эволюционирует в проблемный... Мудрец не может быть безумным... Безумен мир...

И по свойственной ему ассоциативности мысли, безо всякого, казалось, перехода говорит:

— Истину нельзя получить при помощи поправок... В искусстве новое не развивается простым опровержением старого... Отжившее осуждается в процессе спора равных противников... В «Кандиде» Вольтера — два философа — оптимист и пессимист. Они по-разному толкуют один и тот же факт. Достоевский в «Братьях Карамазовых» с равной силой пишет речи защитника и прокурора.

— Потому Вы и назвали свою книгу о Достоевском «За и против»?

— Конечно.

— А как же выражается точка зрения художника?

— В споре, — иронически говорит Шкловский и смеется. — В споре с самим собой. И со временем. Большой художник чувствует отставание содержания своих романов или стихов от времени. Это — конфликт формы, которая перестает подчиняться.

Я понимаю. Вспоминаю дневники Александра Блока: «Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал».

Говорю Шкловскому. Он вздыхает:

— Да, трудно писать, когда писать легко...

— Но пишущие «трудно» трудно и читаются... — возражаю я. — Ясное для художника «легко» читается... Толстой... Пушкин...

— Это другое. Что ясно читается? Начиная «Анну Каренину», Толстой знал, что она покончит жизнь самоубийством. Что изменит мужу и уйдет к любовнику. Что «свет» ей этого не простит. Выхода у нее не было. Но как это произойдет, кто виноват, какой смысл описываемых характеров — об этом он не знал, начиная писать. Он сразу же знал, что Нехлюдов предложит женщине, которую он когда-то соблазнил, женитьбу, чтобы спасти проститутку. Но что произойдет в результате конфликта, что раскроется людям, кто «воскреснет» в результате борьбы религии, любви, сложности жизни, — он не знал... Сюжет — не способ заинтересовать читателя, а способ анализа жизни, превращения внешнего — во внутреннее, снятие привычного...

— Наверное, — говорю я, чтобы подбросить веток в незатухающий костер мысли Шкловского, — наверное, сюжет раскрывает все новые варианты анализа характеров?

— Разумеется... Могла ли Анна остаться верной мужу? Почему нет выхода? Почему Вронский, по собственному признанию, «такая же здоровая говядина», как и принц, которого он сопровождает? Почему в родильной горячке Анна Каренина замечает, что оба — и муж и любовник — Алексеи? Наверное, Алексей Каренин большой чиновник, мог быть хорошим человеком, но он включен в нечеловеческие отношения. Поэтому свои нечеловеческие отношения к Анне он оформляет законом религии...

И, задумавшись, продолжает:

— Раньше я писал о том, как «сделана» «Шинель» Гоголя. Я шел от сюжета к жизни. Теперь понимаю: сюжет меняется потому, что меняется характер взаимоотношений людей в мире. Греческая трагедия основывалась на мифах, мифы были созданы давно, но изменился анализ взаимоотношений, изменились характеры, обоснования событий, а значит, — изменился сюжет. Тысячи раз рассказывалось о том, как изменила женщина. Пьеро тысячу раз терял Коломбину. Об этом Чаплин поставил фильм «Огни рампы», об этом писал трагические стихи Блок, писал Маяковский. Мотивировки несчастья всегда разные, хотя кажется, что те же. Меняется образ влюбленного. Меняется сюжет.

Разговор переходит на фильм «Баллада о солдате». Шкловский говорит, что герой — почти мальчик, на войне должен был ощущать «тень страха», лежащую на нем. Солдат, видевший смерть, жаден к жизни. Мимолетная любовь в фильме дана романтично, без этой тени жадно-

сти жизни. Я пожимаю плечами. Не очень согласен. А Шкловский неожиданно говорит:

— Если бы Адам был солдатом, то он съел бы яблоки в саду еще зелеными...

Таков и сам Шкловский.

Он хочет скорее увидеть своего «Дон Кихота» на экране ТВ. Снова и снова возвращается к испанским впечатлениям. Смеется лукаво: «Один профессор спросил меня в Мадриде: откуда вы, сеньор, узнали, что Сервантес читал энциклопедии своего времени? Я занимаюсь этой темой тридцать лет и не мог найти источников...» «Я ответил коротко: на третьей странице романа...» И заразительно смеется.

В Испании издали «Художественную прозу. Размышления и разборы» весьма оригинально: на обложке — Дон Кихот и Санчо Панса на фоне... собора Василия Блаженного на Красной площади в Москве. Издана и следующая книга Шкловского «Тетива, или о несходстве сходного». Издано предисловие к избранному Лоренса Стерна.

В заключение беседы спрашиваю, что бы он хотел передать молодым коллегам в моей студии «Зеленая лампа».

— Пожелания счастья. Счастья жить. Смотреть в глаза молодежи... Пока надо работать. Надо, чтобы было трудно...

Последнее уже относилось к себе.

И, хитро улыбаясь, отчего по всему лицу побежали морщинки, потирает свой огромный сокрутский лоб. Говорит:

— Я люблю бессонницу... Потому, что хорошо сплю.

И этот парадокс я понимаю. Он любит работать. Он верит в свои силы. Как-то он сказал мне, что Андрей Тарковский — наша гордость в кино, но, получив «Золотого Льва Св. Марка» в Венеции, он должен поступить, как юноша Самсон по пути к филистимлянке: тот схватил льва за нижнюю и верхнюю челюсти и разорвал льва... На мой вопрос: зачем? — ответил: «Потому что молодость — это возможность стать таким, каким еще никто не был»...

Шкловский такой, каким еще никто не был.

И не будет.

ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ИСАКОВСКОГО

Сыро, зябко, несмотря на май. В больнице в Кунцеве лежит Исаковский.

Михаил Васильевич, которому я привез приемник, купленный недавно в Риге да так и не включавшийся ни разу, радуется: «А то совсем скучно...» Он встал и показывает, как ходит: «Уже молодцом, не правда ли?» Застенчиво, смущенно оправдывается перед Расулом Гамзатовым, который пришел со мной: «А вот угостить вас мне нечем...»

Я прошу у Исаковского статью для «Юности». Он еще дома, на Большой Бронной, дал ее мне почитать и все не уверен, годится ли... «Знаете, я ведь писал не специально. Это правда годится? Интересно будет? Смотрите...»

Говорю, вот если бы современные писатели, те, что помоложе его, Михаила Васильевича, так сомневались в качестве написанного — ведь не дожدهшься... Улыбается смущенно. Бормочет что-то о смелости. Не любит Исаковский осуждать других. Его надо очень разозлить, чтобы он перешел на гневные интонации. А так — больше удивляется нахрапистости и графомании. Грустно, что уходят, уходят понемногу хорошие эти старики, и нежное чувство овладевает мною.

Очень он сдал, совсем не видит. Письма пишет большими буквами. А не ленится писать, когда, кажется, вот тебе телефон, под боком. Бумаге доверяет больше, чем слову, пущенному по проводу...

Из письма 16 сентября 1970 года: «Многоуважаемый Владимир Федорович! Никак не мог написать Вам раньше. Пишу только сейчас и надеюсь, что письмо мое все же застанет Вас в Москве, что Вы не успеете еще выехать в Югославию. Мне, Владимир Федорович, не хотелось бы отсутствовать в той телепередаче, сценарий для которой написали Вы. Но, с другой стороны, участие в телепередачах для меня настолько трудно и сложно, что есть необходимость кое-что обговорить, кое о чем условиться уже заранее». И дальше очень подробно Михаил Васильевич рассказывает о прошлых съемках, о том, как А. А. Сурков уговорил его однажды на часовую передачу, но что его пугает большое количество людей, которые почему-то любят сопровождать группу телевизионщиков, что ему хотелось бы, чтобы я заранее познакомил его с вопросами, которые поставлю перед ним, «по той причине, что... говорун я плохой», да и погода его беспокоит — холодно на «природе», а дома тесновато, да ладно уж, как-нибудь... Вот еще юпитеры — он их не любит, нельзя ему с юпитерами... Во всем чувствуется серьезность отношения к делу, чужому труду, озабоченность пользой, прежде всего для литературы, читателя, зрителя.

И щепетильность. Больше всего он боится стеснить, ущемить, доставить хлопоты. В каждом письме просит прощения за вынужденные просьбы, даже тогда, когда они должны доставить приятное самому адресату. Объяснив, что у него не записаны издательские телефоны, что он лишен возможности как-то иначе получить желаемое, пишет: «Вот и приходится беспокоить Вас, чего я при иных обстоятельствах никогда не сделал бы. Словом, если Ваша книга вышла, попросите издательство послать один экземпляр мне. А то я так и не увижу ее. Всего Вам хорошего, дорогой Владимир Федорович, и еще раз не сердитесь на меня за это письмо».

В другом письме: «Мне очень неудобно перед Вами, что я наделал столько хлопот. И перепечатка на машинке, и сверка, и даже надо было возвращать деньги, то есть идти на почту, писать перевод и т. д. Очень

это нехорошо получилось с моей стороны, и я искренне извиняюсь перед Вами». А всего и дел-то, что я помог ему с перепечаткой и вычиткой корректуры текстов к изданию «Трилистника», — эка невидаль!

Но его угнетает наступающая беспомощность, с которой он не примирится до самой смерти, работая, упрямо желая все брать на себя, делать сам.

...И теперь, стараясь показать, что уже может двигаться, все подымается с кровати, предупреждая наши с Расулом жесты помощи.

— У меня теперь появился помощник, станок, я в него впрягаюсь и — пошел. С ним, знаете, дела пойдут веселее!

Говорим о Твардовском. Хорошо рассказывает, как Александр Трифонович корчевал пни на даче, когда сердился. «Он сильный...» Как о живом. Передаю свой разговор с Яковом Ухсаем. Он так же вот влюбленно говорил о Твардовском, о том, что маловато, собственно, ему было поддержки, а вот выдюживал: он сам — «сильный»! А теперь сильный этот человек лежит в сырой земле.

Михаил Васильевич пристально и серьезно посмотрел на меня. Ничего не сказал, только вздохнул.

Как-то я получил от него большое письмо. Первое, что остро поразило меня, — чувство одиночества.

«...Я совершенно оторван, как говорится, от всего живого. Даже сейчас я не могу наладить свои связи с внешним миром по причине того, что податься куда-либо дальше своей комнаты не в состоянии. Да, кроме того, через полтора месяца мне опять нужно обязательно лечь в больницу (для повторения курса лечения, очень тяжелого, но, к сожалению, необходимого)... Вот и пишу Вам. Вы уж не сердитесь на меня, Владимир Федорович: просто так получается, что обратиться мне абсолютно не к кому. Вот и приходится беспокоить Вас...»

Я сблизился с Михаилом Васильевичем в последние годы его жизни. Мне казалось, что всенародная слава Исаковского — гарантия его нужности многим людям. А вот к концу оказалось, что, широко известный в народе, он почти не имел близких друзей, и когда умер Твардовский, Михаил Васильевич, безо всякого преувеличения, остался совсем один.

За девять лет болезни, когда Исаковский ненадолго уезжал из больницы домой, чтобы снова, в который раз, вздохнув украдкой, начать собираться в обратную дорогу, в ту же больницу, он, по сути дела, видел лишь Твардовского, потом Бровку, может, еще одного-двух писателей... Как это получается у нас? А ведь были, казалось, совсем рядом, в одном городе, среди суеты и суетных дел многие и многие, кто не просто работал рядом с Исаковским, кто был ему многим обязан в литературной своей судьбе... Поистине, неисповедимы пути забвения и славы!

...Вспоминается день. Высоко над землей, на своем двенадцатом этаже, сидит он в кресле, слушает, как воркуют голуби и глухо шумит улица внизу, далеко внизу... Я чуть опоздал, но даже не извинился, — каза-

лось, какая тут может быть до минуты точность, дома ведь он, Михаил Васильевич, и «не работает», болеет. Встретил он меня, как всегда, доброй улыбкой. Как я жалел потом, уже после смерти его, что заставил тогда, в тот день, вот так, казалось бы, мирно, сидеть на солнышке! Много позже, повторяю, узнал я от Антонины Ивановны, жены поэта, что, сидя, испытывал он в то время сильнейшие боли в позвоночнике, и что бы, казалось, догадаться тогда, что улыбка его была выражением не благодушия этакого немощного старичка, сидящего в кресле и витающего в облаках приятной расслабленности, а выражением необычайной силы духа, проявлением воли! И сидел-то он вот так «без дела» лишь в ожидании моего прихода. А все остальные часы дней и ночей работал лежа, торопясь, выводя крупные буквы цветным фломастером. Писал тогда прозу, «На Ельнинской земле». Поздно узнал я и о том, что это был за «станок» для ходьбы, который так нахваливал Михаил Васильевич в больнице. Сколько надо было иметь скромного мужества, чтобы сооружение, напоминающее скорее орудие сложной пытки, — сооружение, требовавшее мощного усилия рук для маленького передвижения по палате, — чтобы этот станок именовать «помощником», с которым, надо думать, «дела пойдут веселее»!.. Да, это был необыкновенно мужественный человек, но мужества особого, как я уже сказал, скромного, не выпиравшего, не рассчитанного, боже упаси, на сочувствие.

Увлечение, требовательность и высокая точность поражали в его каждодневном труде. И любовь к своей профессии. С одинаковыми критериями подходил он к своей работе поэта, прозаика, критика, переводчика.

Как-то, созвонившись, пришел к нему домой. Я составлял книгу переводов для «Прогресса».

— А я, знаете, припомнил кое-что... Интересно самому додумать, — сказал Исаковский и открыл на закладке какую-то книгу. — Вот, чтобы точнее, не по памяти: «Обозначение «перевод» в отношении поэзии чаще всего в той или иной мере отталкивает читателя: оно позволяет предполагать, что имеешь дело с некоей условной копией поэтического произведения, именно «переводом», за пределами которого находится недоступная тебе в данном случае подлинная прелесть оригинала». Твардовский. Я полностью согласен с ним. Знаете, пока я не перевел «Катерину» Шевченко (было это в 1938 году), я как-то не понимал, что именно у меня не получается... То есть нет, точнее сказать, и понимать стал не сразу. Просто чувствовал, что ли, некоторое непослушание стиха. Все началось, знаете, с белорусов. Решили взаимно переводить друг друга: мы, смоляне, и белорусы. Я с радостью взялся за дело... Купалу переведил, Коласа, молодого тогда Бровку. Казалось, так легко пошло дело! Языки-то близкие... А тут, оказывается, и была загвоздка. Кажется, можно просто переписать текст.

— Буквалистский перевод, — сказал я. — Через него, видимо, судьба всех пройти...

— Да я не знал тогда, как он называется. Просто понял, что не туда заехал. Пропадало что-то, душа пропадала у стиха.

— Корней Иванович Чуковский рассказывал мне о вас, как вы хорошо и смело переводите украинцев... Именно смело, так сказал он, а значит — небуквалистски...

— Верно. Очень помог он мне, Корней Иванович. Но это уже после. С его подсказок и пошла эта, как вы говорите, «смелость». Повезло мне, что он был редактором тогда. В Детгизе. Речь-то и шла тогда о «Катерине».

Из дальнейшей беседы с Исаковским я понял, что с этого времени переводческая и «своя» работа для Исаковского как бы сливаются воедино. Вспоминали мы тогда и сербский эпос. Тут я чувствовал себя уверенно; знал достаточно много, и Михаил Васильевич с интересом спрашивал уже сам.

— Счастливы вы, что можете ездить в Югославию и вообще... Я тут совсем-совсем закип, — вздохнул он.

Я сказал, помнится, что он, по-моему, выбирает из сербского эпоса лирическую песню в форме краткого эпизода из жизни героя, что ему по природе дарования, как видно, ближе такие сценки. Ведь у сербов, в отличие от нашего героического эпоса, отчетливее выражены лирические элементы. Стал хвалить филигранную тонкость его переводов таких шедевров, как «Девушка-беглянка», «Куна Хасана-га», «Золотых дел мастер Иво и тонкопряха Ана». Сохранена неповторимая прелесть народного искусства, где наивность древних поверий сплавлена с отзвуками подлинных исторических событий.

А венгерские песни! Трагическая баллада, поэтичнейшая история любви, повесть о лихом конокраде, горькая песня о бедности и солдатчине...

— Да, да, — увлекся Михаил Васильевич, — речевую характеристику надо было сохранить, кто как говорит...

И прочитал по памяти:

Не сдержал ты слова,
Не простился даже:
Обманул, покинул —
Бог тебя накажет.
Бог тебя накажет
Барыней-женою,
Кучей ребятишек,
Покупной едою.

И впрямь, подумал я, сколько здесь чисто крестьянской логики: барыня-жена — значит, лентяйка, а пойдут дети, бросишь и землю, которая кормит, придется есть «покупную», немилую еду... А за текстом еще и намек: видно, неверный погнался за богатством... Слабая самозащита

брошенной оборачивается жалостью к ней, бог-то, по всей видимости, не его, а ее наказал...

Психология труженика до самых глубоких душевных движений понятна переводчику. Иво, герой эпоса, жалуется шурина: убежала любимая, пока он спал. Шурин отвечает:

Кто же спит, коль дорогая рядом,—
Спят тогда лишь, когда сено косят.

И реальная жатва встает, когда утомленный любовью герой в тумане сна машинально взмахивает косой... Диалог оборван на полуфразе, недоговорен. Но за ним — идеал истинного мужчины, целомудренно поданная мораль трудового человека, которому не по карману «выбор» между любовью и заботой о хлебе насущном. Спать можешь и на ходу...

О мастерстве Исаковского-переводчика хочется сказать словами Твардовского (о Бёрнсе): «Особенностью поэтической формы... является как раз его крайняя немногословность в духе народной песни, где одни и те же слова любят, повторяясь, выступать в новых и новых мелодических оттенках и где это повторение есть способ повествования, развитие темы, способ живописания...»

После этой беседы я долго не был в Москве. По приезде позвонил Исаковскому. Отвечала Антонина Ивановна. Сказала, что лежит он теперь не вставая. И поправилась: «Почти не встает». Разговор состоялся по телефону. Грустный и сбивчивый.

После этого получил письмо. Исаковский выводил большие буквы, почти не видя их. Я не знал тогда, что его приемник отдан жене, которая лежала в другой палате той же больницы, решил, что у него вообще не было приемника и он не знал, что делается в мире. Я хотел подарить ему свой «ВЭФ-201», но он категорически отказался принять такой подарок. Тогда я написал в Союз писателей и получил деньги от Литфонда на приемник Исаковскому. Пришло время идти в больницу, а приемника в продаже не было. Поскольку мой «ВЭФ» был еще новенький, 26 мая я принес его вместе с квитанцией на гарантию и товарным чеком. Все шло хорошо. Исаковский был растроган (подарком секции поэтов), но чуть было не испортила все его жена: удивленно спросила, почему чек старый, ведь решение о подарке, должно быть, состоялось только на днях?.. Пришлось выпутываться, то есть сказать правду. Но и тут Михаил Васильевич все добивался: правда ли, что деньги мне вернули? Теперь уже он сомневался и в инициативе секции.

Не сразу понял я, что дело тут было не в самом подарке. Не в простой, наконец, благодарности за благое и такое естественное дело братьев-поэтов, на которых я бесстрашно сослался. Дело было в вере в людей, вере в дружбу, простые и ладные отношения между людьми вообще, а тут еще — литераторами. Все более укрепляюсь в грустной мысли, что он почувствовал уже тогда, на этом так некстати навязанном мною «эксперименте», какую-то намечавшуюся уже трещину в общественном

климате, в отношениях, все больше смахивающих на прагматические, мягко выражаясь, а то и откровенно рыночные, где царят «нужность», а не верность, открытость чувств...

Мы все умны задним числом, а может, просто учимся на ошибках, без которых, возможно, и не научились бы ничему. Но вот «вы, нынешние, ну-тка!».

...Неловкость как-то снята. Приемник в руках Исаковского, он поглаживает его черную поверхность, словно привыкает к опасной вещи, вот-вот готовый взорваться у него в руках. Помню, я не сводил с него глаз, слушал Михаила Васильевича, а смотрел на его руки, чуть дрожащие, а теперь успокоенные.

Статью о своей жизни обещает прислать из дому, когда выпишут...

Спрашивает: что же все-таки случилось тогда с моим сценарием о нем, хотели ведь как будто делать фильм?

Говорю, что он как «актер» подвел сам...

— Да уж я актер...— смеется смущенно.

Уходим, желая скорого возвращения домой. Исаковский хочет нас проводить, но потом смиряется.

Расул молчит. За окном накрапывает дождик. Вдруг стало душно и жарко. Мы стоим в вестибюле. Слышно, как Михаил Васильевич пытается поймать нужную станцию, настройка не поддается. Впервые приходит в голову, что ему и это надо делать на ощупь...

Были мы у Михаила Васильевича 26-го, а 30-го получил письмо: «...Медсестра передала мне, что Вы звонили и что будете выступать по телевидению. Но, к великому моему огорчению, я не могу ни видеть Ваше выступление, ни даже просто слышать Ваш голос... Надо идти туда, где есть телевизор для больных. Но идти туда я не в состоянии... Поэтому никак не могу послушать Вас, хотя очень хочу этого. Большой Вам привет.

М. Исаковский

30.5.72 г. Больница.

Это была большая, подготовленная мною передача о поэзии Великой Отечественной войны, где я говорил и о песнях М. В. Исаковского. И — последняя весточка от него...

ГОВОРЮ КАК С ЖИВЫМ

Сейчас думаю, что напрасно я не отвечал на ту открытость Миколы Платоновича Бажана, с которой он всегда подходил ко мне, смущался той нежностью и добротой, с какой обращался он ко мне в письмах и во время недолгих, редких встреч. Все казалось, что неловко отнимать его время, злоупотреблять «гостеприимством» духа его.

...А сколько было поводов! Познакомились мы на давнем-давнем пленуме СП Украины. Я тогда работал в «Литгазете». Приезжал на пленум с А. Анастасьевым, А. Марьямовым. Микола Платонович и Максим Тадеевич Рыльский, каждый по-своему, очаровали меня. С Бажаном говорил о поэзии, помню его интерес к моим тогдашним высказываниям о «самовыражении», о Сельвинском, Луговском, Берггольц. Помню, что, осмелев, прочитал ему начало перевода его «Смерти Гамлета», который сделал я, еще будучи студентом Литинститута. Конечно, говорили об Антокольском, его друге, а моим учителе по институту, почему-то, не помню в связи с чем, — о Тарле, о Симоне Чиковани, которого оба любили. Помню, что поразило знание Бажаном грузинской просодии, тогда мне показалось, что и язык он немножко знает, а уж историю — прекрасно...

Во время одного из приездов в Киев тепло встречались в Союзе писателей, был приглашен домой, но пойти постеснялся, был, помню хорошо, у Г. Кипниса-Григорьева, где говорили о Бажане — долго и с любовью. Тогда я привез из Киева сборник Бажана, на украинском, первые книги Драча, Коротича, Костенко, Винграновского.

Потом были встречи в Москве, недолгие, к сожалению, мимолетные, но каждая оставляла в душе свой след, теплый, благодарный. Поддержал он мое решение возглавить в «Юности» отдел критики и эстетического воспитания и все хотел написать статью в журнал.

Он был близок мне по духу. Он был цельным. И хорошо говорил о людях. У него было какое-то постоянное ощущение новизны жизни, доброе приятие ее и в то же время по-интеллигентному твердое неприятие всякой несправедливости, грубости, лжи.

Вспоминается наша совместная поездка в Кременец, на родину Юлиуша Словацкого. Бажан был в поездке рядом с Ярославом Ивашкевичем и в Киеве и в дороге. Тогда мы очень, как мне кажется, сблизились. Много говорили о литературе, о жизни. Потом, читая записи Бажана о поездке в книге «Думы и воспоминания», я комментировал их в личном письме, а продолжили мы разговор об Ивашкевиче по телефону. Надо сказать, что Микола Платонович радовал меня звонками, когда ему хотелось поскорее поделиться новостями. Не любил откладывать до письма того, что хотелось выразить раньше.

Он отличался редкой деликатностью и скромностью. То, что у другого часто кажется наигранным, у Бажана было естественным и простым — это его чувство благодарности за доброе слово о нем, например, это его желание верить в людей, доверять им, переносить благородство своей природы на любого, в кого он однажды поверил.

Как-то в Москве, в кулуарах какого-то собрания, он долго благодарил меня за статью о поэзии Ивана Драча. Он так сиял, так радовался, что русский читатель может оценить по достоинству талантливого украинского поэта. Помню его слова о Тычине, как говорил Бажан, «главном и подлинном учителе» Драча. Как хвалил молодого тогда поэта за чутье

украинского народного слова, за его любовь к пословице и поговорке, особую его мифологическую метафоричность и музыкальность, яркость, солнечность поэтической формы. Он вообще любил радоваться чужим успехам. От него просто веяло благородством. Он был настоящим украинским интеллигентом.

В преддверии шестидесятилетнего юбилея Советского государства решил я написать Миколу Платоновичу одно из открытых писем, адресованных также Айтматову, Марцинкявичюсу, Чиладзе и Эмину.

Прежде чем оно было опубликовано в журнале «Октябрь» (№ 12, 1982), я писал в «Известиях» (20 марта 1982) о последней поэтической книге Бажана «Знаки», сидел с ним за одним дружеским столом по случаю присуждения ему Ленинской премии по литературе, потом прислал он мне книгу «Думы и воспоминания», а после публикации «Открытого письма» получил я от Миколы Платоновича два больших хороших письма и телеграмму к моему вечеру в Центральном Доме литераторов.

Я хотел бы познакомить читателей с некоторыми местами из писем Бажана, конечно, не с теми, где речь идет о моей персоне, а касающимися творчества самого Миколы Платоновича.

Вот что писал он в 1972 году: «Занят очень переводами Рильке. Как я себя ругаю, что взялся за это трудное дело. Вот чертов чехо-русско-австро-немецкий фокусник и выдумщик! Мучься над ним, — раскусывание одних «Дуинезских элегий» чего стоит. Зубы болят. Но в то же время он затягивает и не пускает. Хожу зарильченный по уши». На штампе Киева — 9 сентября 1972 г.

В другом письме примечательно подробное высказывание Бажана о «чуждой» ему «как коммунисту и украинцу» идее, которую сгали высказывать в печати некоторые русские критики — «концепции «мессианства»... одобрения Соловьевых, Данилевских, Бердяевых». Он поддерживал те статьи, в которых выразилось «неприятие лучшими кругами русской интеллигенции» этих фальшивых концепций. Это из письма 7 апреля 1982 г.

В том же письме есть место, где Бажан сетует на то, что я в своем двухтомнике обошел разбором поэму Антокольского «Сын». Называя поэтов, портреты которых он встретил на страницах книги, он пишет: «Я их всех (кроме Маяковского, с которым встречался, беседовал и даже спорил) хорошо знал, как хорошо знал и любил милого Павлика Антокольского, статья о котором мне показалась не очень полной. Жаль, что даже не упомянута его поэма «Сын», вероятно, самая искренняя, выстраданная из поэм Павла. Да и поведение его, такого «штатского», кабинетного, на фронте...»

А самое последнее письмо помечено 16 ноября 1983 года...

Нельзя без волнения читать строки, написанные за четыре дня до смерти: «...Боюсь, что не смогу приехать в Москву. Несколько дней тому назад вышел из больницы, чувствую себя весьма неважно, сил даже на небольшие прогулки по Киеву едва хватает. Врачи даже говорить не хо-

тят о моих поездках за пределы киевских автобусных маршрутов, а я так просил разрешить мне после больницы поехать в мое любимое тихое московское «Узкое». Может, до декабря наберусь здоровья и бодрости, однако не очень в это верю. Пишу Вам с грустью и сожалением. Такой радостью было бы повидать Вас, пожать Вашу руку, обнять...»

И в этом последнем письме он снова возвращался к теме интернационализма, интернационалистского «пафоса», о котором мы много говорим, но который весьма, к сожалению, часто оскорбляется грубыми, немными, тупыми и ограниченными высказываниями и поэтов, и литературоведов. Их, правда, критикуют, но уж слишком рикошетом, от борта в угол, обиняком и скороговоркой».

А вот и открытое письмо Миколу Платоновичу Бажану, в котором я пытался кратко выразить мое отношение к сделанному в литературе нашей большим этим человеком и поэтом...

И мне кажется, я снова говорю с ним как с живым...

252650. Киев, ул. Ленина, 51, кв. 5
МИКОЛЕ БАЖАНУ

Дорогой Микола Платонович!

Расстались мы в Москве, когда Вы приезжали получить Ленинскую премию по литературе, казалось бы, давно, а у меня такое впечатление, что я все еще беседую с Вами. Дело в том, что я читаю книгу Вашу «Думы и воспоминания», которую Вы мне прислали. Только что закончил собственную книгу о Грузии и потому, может быть, начал читать не по порядку, а с грузинских глав и у Вас в книге: про Симона Чиковани, нашего общего с Вами друга; про Тамару Абакелия, Нату Вачнадзе, Давида Гурамишвили. Потом, не отрываясь уже — об Ахматовой, Твардовском, а когда дошел до «Воспоминаний про Кременец», перечитал и свои записи в дневнике из той поры: ведь я, помните, тоже тогда ездил с Вами и Ивашкевичем на родину Юлиуша Словацкого.

Меня, как всегда, поражают в Вас благородная позиция преклонения перед талантом, перед чудом творчества, любовь и уважение к личностям значительным и незаурядным. Причем ни в малой степени не чувствуешь пристрастия к узкопонимаемой принадлежности героя Вашего к тому или иному кругу — национальному, временному, региональному. Вам близки и дороги люди чести и достоинства, люди революционного, творческого духа, кто бы они ни были, где бы и когда бы они ни жили.

Снова и снова хочется перечитывать страницы о Пушкине. Казалось бы, так изученного, так прокомментированного! А есть и тут что-то личное, типично бажановское, скажем, в этих строках о двух почерках Пушкина — одном беглом, наклонном вправо, легком, летучем, и другом — упрямом, массивном, твердом в своей упорной силе сопротивления! «Вдохновение и воля, холодноватый дух раздумий и блеск прозрения — в них нарождалась его гармония. Гармония, что возникала из

глубочайших внутренних движений души, из ее противоречий и противоборства, построенная на консонансах так же, как и на диссонансах». Как Вы здесь правы! И как следовало бы прислушаться к Вам многим нынешним ловцам дешевой «гармонии», все поминающим имя гения. Вы очень правы и тогда, когда пишете, что понимаете теперь, почему Достоевский в исторической своей речи о Пушкине назвал только два имени — Онегина и Алеко. Евгения из «Медного всадника» он не мог назвать, ибо не примирился этот «маленький» человек, как того хотелось Достоевскому; и не смог Достоевский признаться самому себе, что именно этот персонаж всего ближе ему, вопреки всем его декларативным призывам к смирению! Вы хорошо сказали и насчет того, что не только шинель Акакия Акакиевича, но и плащ Евгения хранил души от холода мира, да, кстати, подчеркиваете Вы, плащ этот был скроен за десять лет до шинели, «из которой вышли мы все», по словам Достоевского... Я запомнил и Ваши слова о том, что Прометей для Толстого был чужой и неприятный образ, что, кажется, всего один раз, да и то с интонацией не очень серьезной, упоминает он в письме Фету этого богоборца. Это он-то — титан из титанов и сам тираноборец! Ценность анализа Вашего для меня — в постоянном ощущении противоречий жизни, которые у большинства художников претворены в конфликты творчества. Это так важно сегодня — понимать, что не выходом из противоречий развивающейся действительности сильно искусство наше, а проникновением в сущность их.

Так важно — понимать революционное свое первородство!

В девятнадцать лет, опубликовав первое свое стихотворение «Руко-марш», Вы вместе с друзьями А. Довженко и Н. Яновским всецело отделились романтике Революции, творчеству как преобразованию мира на новых социальных основаниях. В русской поэзии Вам был близок Н. Тихонов. Вас сближал чеканный, волевой стих, о чем, помнится, сами Вы сказали в стихотворении, Тихонову посвященном: «Доныне пульсирует в сердце стихов тех прерывистый лад». Я сравнил как-то «Балладу о гвоздях» и бажановский «Противогаз» — та же бескомпромиссность героической темы, сопоставил «Поиски героя» — с Вашими стихотворениями «Гофманова ночь», «Смерть Гамлета» — опять перекличка, теперь — в теме места интеллигенции в общенародном строю. Близки Вы и Тихонов и непокоем открытия новых земель, «поэтическим обживанием» их, широтой политической темы, выдающимся вкладом в советскую культуру переводческой своей деятельностью. «Витязь в тигровой шкуре», «Фархад и Ширин», «Давитиани», поэзия Рильке и Данте, Ивашкевича и Тагора, Гейне и Бараташвили, поэтов Прибалтики и Маяковского... Разве всех перечислишь! Вы, дорогой Микола Платонович, интернационалист по духу, по крови, по совести.

Вы чувствуете иные души, как другие миры, связанные, однако, общим пониманием красоты мира, в котором мы живем. Об этом — «Го-

лос Эдит Пиаф», «Незаконченная симфония» Шуберта», «Вальс Сибелиуса», «Бразилиана Вила-Лобоса» в книге Вашей «Знаки». Словно холодная северная гамма — эти «перламутровые», «лиловые», «серебристые» тона, где прозрачность воздуха как «прозрень» — «на небе, на сердце». Так «услышана» поэтом музыка финна Сибелиуса. А голос французской певицы — голос страдания и муки народной — бьется, как пойманная в силки птица. Сама же Пиаф уподоблена «стеблю гвоздики», «крылышкам колибри», «тельцу бокала» — хрупкого и тонкого. По-украински это еще и перекличка внутри строки: «бильце», «крыльце», «тильце»... В «Седьмой симфонии Шостаковича» Вы смело вводите немецкие слова — отрывистые, резкие, как знаменитые вскрики труб в этой симфонии, о титанической воле к победе, к свету, о смертельной схватке с коричневым зверем... «Благословенная соборность» музыки! Вот что цените Вы всего больше!

А соборность эту понимаете Вы, советский поэт-интернационалист, как борьбу за мир и счастье на земле. Вы тянетесь сердцем к людям культуры потому, что люди культуры во всем мире олицетворяют свои народы. А к каждому народу Вы относитесь с уважением и жадной открытостью. Но художник, открытый миру, — не перекаати-поле. Я люблю Вас за то, что Вы всегда остаетесь украинцем. И когда пишете прекрасные свои «Четыре рассказа про Надежду» — вариация на тему Рильке, сказавшего, что «Русь открыла ему «мир воистину несравнимых масштабов», и использовавшего украинскую легенду «Про Кривду и Правду»; и когда обращаетесь к образам Пиросмани или классовым битвам в Италии. Всюду и везде Вы находите знаменательные связи и перекрестки путей истории и народов... В стихо орениях «Леся Украинка в Сан-Ремо», «Встреча на путях веков», в «Киевских этюдах», в исторической поэме «Данило Галицкий», в циклах «Мицкевич в Одессе», «Итальянских встречах» Вы выступаете как страстный поборник связей, доброго знания чужой культуры.

И статьи Ваши — замечательные исследования, проникнутые той же соборностью, ощущением единства культуры. Таковы эссе о рукописях Пушкина, сопоставление новаторства Шевченко и Маяковского, что только на первый взгляд кажется неожиданным: Вы правы, что Кобзарь давно учит украинское ухо не доверяться инерции метра, ломать схему и вольно отдаваться всем сменам стихового ритма, адекватным сменам тревожной человеческой мысли. Я впервые читал о том, что у Руставели в его гениальной поэме было применено 780 основных форм рифмовки, почти столько же форм рифмовки в терцинах Данте; что народным духом проникнутые характеры и типы в «Лихолетьях Грузии» Гурамишвили перекликаются с гоголевскими и котляревскими образами селян, а еще заглянуть поглубже в века, то — и с типами ловких и бравых крестьян у Боккаччо, Брейгеля и Лафонтена. Меня увлекла гипотеза о том, что под псевдонимом Сергей Палий, возможно, скрывается Леся Украинка, и тогда, значит, она — переводчик бараташвилиевского «Мерани».

Но еще и еще раз повторяю: Вы всегда остаетесь национальным художником и критиком. И Рильке, я полагаю, интересен прежде всего потому, что дружил с Украиной, читал Шевченко, дважды побывал в Полтаве, Киеве, Харькове; и Италия под Вашим пером выступает как место, где пела и черпала сюжеты Леся; и Грузия начинается с могилы Гурамишвили, похороненного в украинском селе Хубовцы; и творчество Ивашкевича перекликается с киевской его юностью. А когда Вы переводите Гёльдерлина, немецкого поэта XVIII века, Вы говорите: «Просто хочу испытать свои знания украинского языка — хватит ли их, чтобы передать сложность стиха, словаря, стиля...» И, хотя Вы, вслед и рядом с Тычиной, Рыльским, Сосурой, поэтами современной Украины, разработали отечественный стих, подняли его на новую ступень, Вы не говорите «хочу испытать родной язык», а скромно подчеркиваете: «свои знания языка». Как это дорого — чувствовать богатства своей культуры и гордиться ими! С немалым удивлением прочитал как-то в критике, что Иван Драч (поэт, любимый и мною и Вами), якобы печется о том, чтобы творчество его переросло национальные рамки. Думаю, не о том печется Драч. Забота у него другая: выразить мысль о равенстве духа украинской нации с лучшими достижениями духа других народов. А гордая эта мысль опирается на опыт, накопленный такими художниками, как Вы, дорогой Микола Платонович...

С безграничным уважением к Вам
Владимир ОГНЕВ

ЮРИЙ ОЛЕША

Каждый день его жизни был прожит талантливо. Его друзей удивляло «неумение жить», неспособность вести чисто «житейские» разговоры. Он жил где-то над бытом, как парил.

Юрий Карлович Олеша был редкостно одарен. Его романтическая сказка «Три толстяка», роман «Зависть», его рассказы, пьесы, эссе словно лучатся изнутри светом таланта. Первое, что я испытывал, например, читая свежие гранки его коротких рецензий в «Литературной газете», где мне довелось работать в пятидесятые годы, — это радостное недоумение: как можно о затасканно-привычном сказать настолько ярко, неповторимо, непохоже на то, что говорят другие, и в то же время настолько похоже на сам предмет, о котором идет речь, что начинаешь галлюцинировать? Где-нибудь в 1949 — 1950 годах живая и непринужденная интонация его письменной речи, несвязанность канонами штампа особенно поражали. И в то же время было известно, что эти «безделушки», как Юрий Карлович называл свои миниатюрные отзывы о прочитанных книгах, он писал для заработка, по заказу.

...Так я и познакомился с ним. Маленькая, узкая комната на Цветном бульваре (мы только что переехали туда с Обыденского переулка). Закат. Я сижу спиной к входу, лицом к солнцу запыленного окна. Кто-то открывает дверь и покашливает. Оборачиваюсь — Юрий Карлович. Конечно, я его хорошо знал. Он стал что-то говорить о моей последней статье, от смущения я не очень и понял, за что он меня хвалит, смотрел на него и радовался, что наконец увидел вот так близко, рядом, что он говорит со мной доверительно, просто, что знакомство, одним словом, состоялось, — это всегда для меня трудно со знаменитостями... Помню только, что Юрий Карлович говорил о Катаеве, приводил его блестящие сравнения, о Сельвинском, о метафорах Маяковского. Помню еще, что он сел на краешек стула, размотал шарф и, примостившись на уголке соседнего стола (мы сидели с Зиновием Паперным в одной комнате, его тогда не было — болел), стал быстро писать крупным своим, отчетливым почерком рецензию. Меня поразило: сразу отключился, вошел в работу, как будто все было обдумано заранее...

Потом я долго его не видел. Встречались мы редко, мельком, чаще всего в той же «Литературке», куда Юрий Карлович заскакивал за гонораром. Он заходил ко мне на секунду и, роняя, как мне казалось, какие-то вежливые «светскости», шевелил мрачными своими бровями и исчезал надолго. Временами мне казалось, что тогда говорил со мною о литературе какой-то другой Олеша, этот был далеко-далеко от меня, дальше, чем до знакомства...

«Юрий Олеша прожил жизнь трудную и сам к себе относился беспощадно», — пишет Виктор Шкловский в предисловии к посмертно вышедшей книге Олеша «Ни дня без строчки». О книге этой уже много написано. Но мне все чего-то не хватает в рецензиях. Я задумался — чего? Наверное, ощущения драматизма судьбы художника, того, что последняя книга Юрия Карловича — грустная книга. А это, к сожалению, так.

...Мне вспоминается Олеша, быстро идущий по Пятницкой. Короткий плащ с поднятым воротником распахнут и наполнен ветром. Тяжелая, большая голова опущена. Остановился резко, голубые глаза его стали теплыми и добрыми раньше, чем разглядились горькие и суровые складки у рта. Плохо помню, о чем мы говорили. Это была не последняя встреча с ним. Но таким почему-то запомнился он потом навсегда — трагический, до конца пытающийся пробиться сквозь тугую стену уже весеннего ветра, пахнувшего фиалками. Фиалки продавала женщина, стоя на углу, из-под полы, как что-то запретное... Тогда и вспомнились слова Шкловского: «Чем бы ему помочь? Вернуть веру?» Тогда и пришла мне в голову мысль заказать Олеше воспоминания о Маяковском. Так как я тогда уже «Литгазету» не представлял, было решено, что статья Олеша предназначается для... румынской литературной газеты, которая в то время обратилась ко мне с обычной для всякой газеты просьбой. На

другой день я читал крупный, аккуратный почерк Ю. Олеси: «Вспоминая о нем»... Бандероль полетела в Бухарест. «Газета Литераре» была счастлива. Счастлив был и Юрий Карлович, что его вспомнили, что он нужен, что у него «хорошо получилось». Сейчас трудно объяснить, почему у нас последняя статья Олеси, его воспоминания о Маяковском, появилась в печати уже после смерти писателя. И грустно, что мы легко забываем о том, что талантливейший прозаик годами был одинок, что посредственности могли сыграть смехом провозжать этого «чудака» в потертом костюмчике, до блеска начищенных штиблетах, давно «просивших каши», но всегда гордого, с цветком в петлице...

Могут возразить: но осталась книга, сторицей воздано писателю за его неустроенный быт, трудную жизнь, творческую взыскательность! Издана рукопись под таким оптимистическим для писателя заголовком «Ни дня без строчки». И вот она перед нами, высоко и дружно оцененная читателем и критикой...

Каков же жанр этой книги? Груда заметок-записей, дневник художника? Есть необходимость души выплеснуться, «назвать» предметы, закрепить в слове пестроту, разорванность, калейдоскопичность живого мира. Есть такая же потребность таланта соединить хотя бы часть тех наблюдений, которые дает жизнь, в выводы о жизни. Он писал матери: «...Единственное оправдание, что я всю жизнь не был внутренне устроен...»

Вы заметили, читатель, что книга эта в основном — воспоминания? В основном история жизни, а не день нынешний. И в то же время это не мемуары. Луч памяти вырывает отдельные факты, наблюдения, картины, книги, ощущения, соображения по поводу, — чтобы закрепить их. «Такой психологический тип, как я, и в такое историческое время, как сейчас, иначе и не может писать, — свидетельствовал Олеша, — и если пишет... то пусть пишет хоть бы и так». «Хоть бы и так» — это значит дневниково, разорванно, без сюжета и героя. Мне кажется, когда говорят о новаторской форме книги Ю. Олеси или когда приводят слова самого автора («Размышление или воспоминание в двадцать или тридцать строк, максимально, скажем, в сто строк — это и есть современный роман»), лукавят. «Ни дня без строчки» содержит в себе по меньшей мере три произведения: нереализованный замысел оставшегося в набросках автобиографического романа, дневник, куда главным образом входят отзывы о прочитанных книгах, и, наконец, заметки, свидетельствующие о волевом акте художника («Книга возникла в результате убеждения автора, что он должен писать... Хоть и не умеет писать так, как пишут остальные»). По инициативе В. Б. Шкловского и при участии ряда лиц архиву Ю. Олеси был придан порядок и внешняя цельность единого замысла.

Это нисколько не умаляет громадной ценности посмертно изданного труда Олеси. Напротив, книга свидетельствует о том, что художник не прожил дня без таланта. Он мог не писать или писать отрывки, вари-

анты, он мог метаться в поисках цельного замысла и, как честный талант, не находя его, ограничиваться накоплением материала.

«Ни дня без строчки» — прежде всего книга талантливого наблюдения. Оно то юмористически-доброе удивление гимназиста, узнавшего, что латынь — это и есть язык древних римлян. То вдруг мгновенно-неожиданное в своей метафорической наглядности, точности реального видения. Олеша видит: огни, когда смотришь с моря, «казалось, перебегают с места на место». Разве не безусловны в своей наглядности, например, «полотенце, извилистое от частого употребления», анютины глазки, похожие на военные японские маски? Или такое: ливень ходит столбами за окном — похоже на орган; о гиацинте — кавалькада розовых или лиловых лодок, опускающихся по спирали вниз, огибая стебель; вынырнувшие гуси «подымают столько воды, что могут одеться в целый стеклянный пиджак»; кувшин, покрытый слоем пыли, кажется одетым в фуфайку...

Ю. Олеша умел неповторимо запечатлеть в слове чувственное ощущение. Он с детских лет пронес воспоминание о куске обоев, от которого «делается на пальцах оскоми́на»... Или о собаке: гладишь ее — шерсть горячая, «вызывающая сухость в ладони». В другом месте: «душа чурается павлина, с котормым ей как-то жарко, какая-то мигрень души появляется, когда видишь павлина».

Иногда строка Олеша — поэтический образ в духе самоновейшей поэзии. Таково окно, раскрытое посреди зимы: по нему «вьется, вылетая из него, занавеска, чем-то напоминающая рыдание — образ смерти...».

Поразительна и острота психологического наблюдения. Страх смерти, говорит Олеша, — воспоминание о страхе рождения. Очень точно парирует писатель сложнейшие загадки памяти, которая включается «какими-то инженерами, позади вашего сознания» и которую нельзя заставить работать по хотению человека. А как великолепно воспоминание о детском проявлении первого влечения к девочке: хотелось подражать ее позе, жестам...

Интересны, пусть не всегда достаточно убедительны, но оригинальны и разборы книг, оценки деятелей искусства прошлого. Читатель найдет здесь меткие характеристики и пронизательные суждения о Данте, Уайльде, По, Шоу, Доре, Пикассо, Монтене, Толстом, Пушкине, Фете, Гончарове, Достоевском, Твене, Ростане, Гофмане, Уэллсе, Верне, Чаплине, Грине, Ибсене, Метерлинке, Т. Манне, Чапекке, Хемингуэе, Бунине, Делакруа, Листе, Шаляпине, Хлебникове, Ренаре, Маяковском... Не ругаюсь, что перечислил все имена.

На фоне даже очень хороших современных прозаиков Ю. Олеша выделяется прекрасной пластикой образного языка, точностью и музыкальностью речи.

Его любовь к слову, понимание роли метафоры, его интонация собеседника и друга, его благородный и изящный стиль, а главное — убе-

дательнейшая способность выпукло и осязаемо передавать словом окружающую нас жизнь с ее материальной и духовной сложностью — все это давно выдвинуло Ю. Олешу в первые ряды русской прозы XX века.

...Я вспоминаю черный телефон и подрагивающую от звонка трубку. Умер Юрий Карлович. Это было 10 мая 1960 года. Олеша лежал в маленькой комнате, маленький, с огромной пунцовой розой в руках. Тихо и грозно звучал Бетховен. И звукам его было не тесно. Жена Олеша О. Г. Суок, очень сбивчиво и не веря еще в то, что произошло, рассказывала о покойнике как о живом человеке. Я обратил внимание, что она ни разу не сказала о нем в прошедшем времени...

«Ни дня без строчки» — пусть это только осколки разбитого зеркала жизни — работа могучего таланта. А о работе таланта не говорят в прошедшем времени.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Московский Неруда	3
Дюла Ийеш и Борис Пастернак	7
Николас Гильен	14
Корни дуба	19
Улыбка Кручковского	20
Власть жизни	25
Разговор с Лацо Новомеским	32
Как сейчас вижу Чопича	34
О Викторе Шкловском	38
Последние дни Исаковского	47
Говорю как с живым	53
Юрий Олеша	59

Владимир Федорович ОГНЕВ

ГЛАЗАМИ ПАМЯТИ

Встречи и раздумья

Редактор М. М. Жигалова

Технический редактор Т. Е. Авдеева

Сдано в набор 26.10.87. Подписано к печати 14.12.87. А 00478. Формат 70 × 108¹/₃₂.
Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,80.
Учетно-изд. л. 4,29. Усл. кр.-отт. 2,98. Тираж 150000. Зак. № 1484.
Цена 25 коп.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда». 125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.