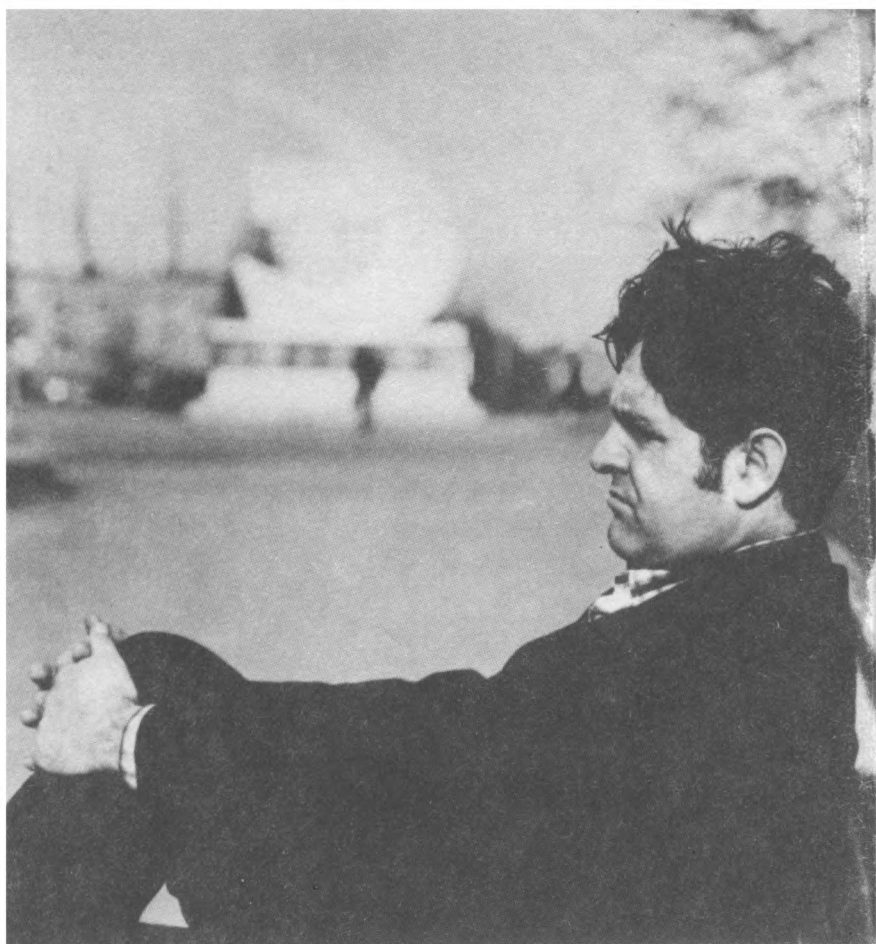


НАТАЛЬЯ ИВАНОВА

Смех
ПРОТИВ
страха,
или
ФАЗИЛЬ
Искандер



НАТАЛЬЯ ИВАНОВА

Смех
ПРОТИВ
страха,
или
Фазиль
Искандер

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1990

Художник Тимур Самигулин

В книге в качестве иллюстративного материала, наряду с фотографиями последних лет, используются любительские, плохо сохранившиеся фотографии. Публикуя их, издательство стремится показать читателям редкий фотоматериал из жизни писателя

4703020101 153
И ————— 438 90
083 (02) — 90

ISBN 5 265—01500—0

© Издательство «Советский писатель» 1990

Итак, если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а высмотрите лучше его, когда он смеется.

Ф. Достоевский. «Подросток»

**ПУТЬ ОТ БОЛЬШИХ НАДЕЖД К УТРАЧЕННЫМ ИЛЛЮЗИЯМ,
ИЛИ
МОЖНО ЛИ НЕ ВПАСТЬ В ОТЧАЯНИЕ В ЭПОХУ ФАРСА**

Популярность его произведений не вызывает сомнений. В газете «Книжное обозрение», где печатаются списки бестселлеров, книги его постоянно включаются в первую десятку. И это — несмотря на волну ошеломительных публикаций запрещенных ранее книг, обрушившихся на читателя в 1986—1989 годы. В новой литературной ситуации проза Фазиля Искандера не только не потускнела, но словно обрела неожиданные черты, высвеченные сильными литературными прожекторами.

И в так называемый «застойный» период проза Искандера обладала бесспорной притягательностью, мощным зарядом свободолобия. Еще *изнутри* «брежневского» периода повествователь «Сандро из Чегема» грустно произнес: «Это может показаться кривляньем или кощунством, но я редко помню, в каком году я живу... Мне иногда кажется, что здравый смысл, который я унаследовал от своих чегемских предков, предохраняет мою голову от ненужных и даже вредных знаний. Ну, в самом деле, какое значение имеет год, в котором ты живешь, если тебе точно известно, что время в твоей стране давно остановилось и никуда не двигается?»

Фазиль Искандер лишен сковывающего пиетета по отношению ко всем без исключения периодам жизни общества, через которые прошла его человеческая и литературная судьба. Но с особенным, пристальным вниманием анализирует он сталинщину. На международной встрече деятелей культуры в Копенгагене (1988) он произнес: «У нас был свой роман с ним. Недаром говорят, что абхазец, как только его отрывают от груди матери, норовит вцепиться в усы Сталина»¹

Время деятельности Хрущева (несмотря на то, что

¹ «Вопросы литературы», 1989, № 5, с. 49.

Искандер — подлинное «дитя» XX съезда) тоже получило у него своеобразное определение — вспомним «козлотуризацию». В этой сверхметафоре Искандер изобразил многие кампании подобного рода — кукурузу в первую очередь, но не только ее. Фазиля Искандера отличает от иных «обличителей» одно важное и принципиальное качество: он свободен в своих оценках, независим, не признает «разрешенной» смелости, смелости, спущенной сверху. «Размышляя о том, что лежит в основе художественного творчества и что лежит в основе того удовольствия, которое мы получаем от него, если получаем, я прихожу к простому выводу,— говорил Искандер,— что творчество не имеет никакого другого содержания, кроме свободы... И, в общем, все мы творим настолько, насколько творим свободу».

Помните сумасшедшего дядюшку Чика? Этот дядюшка терпеть не мог закрытых дверей. Как только дверь пытались запереть или просто закрыть, дядюшка с невероятной и неожиданной энергией бросался ее открывать. Настоящий писатель, по утверждению Искандера,— такого рода сумасшедший, «который все время дверь пытается открыть». Разные темы были закрыты, табуированы для нашей литературы. Сталин и его окружение, подлинная история гражданской войны, репрессии, страх народа, бессилие интеллигенции; а если говорить о современности — коррупция, наркомания, проституция, алкоголизм... Перечислять можно, к сожалению, долго. Подход Искандера к своему литературному делу отнюдь не тематический, и тем не менее он по-своему открывал двери, нарушал «табу». «В шутиливой форме,— заметил писатель в главе «Тали — чудо Чегема»,— чегемцы умели обходить все табу языческого домостроя. Я даже думаю, что бог (или другое не менее ответственное лицо), вводя в жизнь чегемцев суровые языческие обычаи, в сущности, применял педагогическую хитрость для развития у своих любимцев (чегемцы в этом не сомневаются) чувства юмора». Это сказано не столько о чегемцах, сколько о себе самом. Чувство юмора, точнее — смеховая стихия, которой Искандер владеет в очень широком диапазоне (отнюдь не только светлом), позволила Искандеру обходить многие запреты, открывать, казалось бы, наглухо забитые двери. Уж чего-чего, а закрытости свободолюбивая муза Искандера не признавала никогда.

На читательских конференциях, в письмах Искандеру часто задают «коварный» вопрос: каким писателем он себя считает, абхазским или русским?

Напомню однажды услышанную от писателя маленькую историю.

Уже после того, как он стал известным, к нему в Абхазии подошел прозаик, который полагал, что все трудности издания в Москве происходят от плохих переводчиков, и попросил Искандера познакомить его со своим переводчиком. Платой за предстоящее знакомство должно было быть грандиозное застолье. Искандер сказал, что проблему решит, и застолье состоялось. Незадачливый прозаик спрашивает — а где же твой переводчик?

Абхазец по матери (по линии отца в нем течет персидская кровь), Искандер пишет по-русски. «Я русский писатель, но певец Абхазии», — говорит он.

В одном из интервью Искандер размышляет об этой проблеме так: «Я никогда не задумываюсь о том, чтобы быть ярко национальным абхазским писателем. Это должно получаться само собой. Я беру тот или иной момент абхазской жизни не потому, что он абхазский, а потому, что вижу в этом талант действительности. «Вот это интересно, — я говорю, — об этом интересно поговорить». А потом это же оказывается и национально наиболее ярким»¹. Ст. Рассадин замечал: «В русской литературе у него положение особое. Он не просто абхазец, пишущий по-русски; он, став русским писателем, не перестал быть абхазцем. Колорит родного юга в его книгах уже не только свойство материала, но свойство кисти... В превосходной русской речи Фазиля Искандера живет очень национальная, южная, кавказская интонация»².

Фазиль Абдулович Искандер родился 6 марта 1929 года в Сухуми. Детство его прошло в сухумском дворике и в горном селе, куда он уезжал на лето к родным. Отец был служащим одной из сухумских контор. Еще с дореволюционных времен у него был иранский паспорт, что никак не порицалось в те времена местной властью. Однако в 1938 году вместе с другими лицами иранского происхождения он был депортирован за пределы СССР. Никогда больше Фазиль не видел отца. В повести «Старый дом под кипарисом», во многом автобиографической, Искандер пишет, что только в конце 50-х он узнал о его судьбе: по прибытии в Иран отец вместе с такими же как он, был тотчас же арестован и

¹ «Советская Абхазия», 1988, 14 октября.

² Рассадин С. Похвала здравому смыслу (комментарий к грам. пластинке Искандер Ф. Начало «Мелодия» 1980).

отправлен на каторжные работы на один из островов в Персидском заливе. Умер в 1957 году

Искандер воспитывался среди родственников с материнской стороны. Окончив школу с золотой медалью, он отправился в Москву. Для поступления в университет надо было выправить документы — метрика оказалась потерянной. Служащая, к которой он обратился с просьбой, в графе «национальность», недолго думая, написала: «перскую». «Это не было отношением,— вспоминал потом Искандер,— это была мера грамотности». Поступить на философский факультет МГУ ему не удалось, о чем сам Искандер рассказывал в новелле «Начало». Он стал студентом Государственного библиотечного института (ныне существующего под громким названием Института культуры), но уже начинал писать стихи и в 1951 году перешел в Литературный институт имени Горького, который закончил в 1954 году. В Литературном институте Искандер учился вместе с Беллой Ахмадулиной, Юнной Мориц, Евгением Евтушенко... В 1953—1954 годах кафедре творчества вел Леонид Соболев, и он одобрительно отзывался о выпускнике Искандере со страниц «Литературной газеты» (1954, 26 июня).

«Окончив Литературный институт,— дает справку библиографический указатель,— Ф. Искандер уехал по направлению в Брянск, где в 1954—1955 годах работал литературным сотрудником в газете «Брянский комсомолец». В 1955—56 гг. сотрудничал в «Курской правде» Выступал в эти годы в печати как журналист, публикуя статьи, очерки, корреспонденции. Печатались и его стихи. Был членом Брянского и Курского литературных объединений при местных отделениях Союза писателей»¹.

В 1956 году Искандер возвращается в Сухуми, работает в Абхазском государственном издательстве. Первая книга его стихов, «Горные тропы», вышла в Абгосиздате в 1957 году. В этом же году он стал членом Союза писателей. В конце 50-х он начал печататься и в Москве, в журнале «Юность», созданном в 1956 году. Главным редактором «Юности» был Валентин Петрович Катаев, сплотивший в авторском «активе» молодых поэтов и прозаиков. Среди авторов «Юности» того первоначального периода — Василий Аксенов, Анатолий Гладилин, Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский; критики Лев Аннинский, Stanisлав

¹ Михайлова З. Б. Фазиль Искандер. Библиографический указатель. Ульяновск, 1982, с. 29—30.

Рассадин, Бенедикт Сарнов... Фигуры достаточно индивидуальные, они тем не менее рассматривались критикой вместе — как представители так называемого «четвертого поколения», вокруг которого велись ожесточенные дискуссии. Имя Искандера, переехавшего в 1962 году в Москву, постоянного автора «Юности», упоминалось в этих спорах реже, чем остальные. С самого начала он был сам по себе. Хотя О. Чухонцев, в статье-манифесте заявивший о своем поколении «Это мы!» («Юность», 1962, № 10), пишет здесь и об Искандере.

«Четвертое поколение», как правило, — молодые горожане, с городскими же героями, «мальчиками» и «девочками», вырывавшимися из-под родительской опеки, подчас ненавистной. В их прозе и стихах главным был протест против сложившейся системы возрастного и — более того — социального подчинения. Этот протест предъявлялся поколением способами, эпатирующими сложившиеся, устойчивые стереотипы и клише. Этот протест звучал в резкости интонации, в опоре на другой язык — городской молодежный сленг, на возрождение — через голову литературных «отцов» — интереса к литературе и культуре начала XX века с ее экспериментаторским духом. Идеологически это был протест против сталинизма и неосталинизма. Поиск формы был соединен с открытием социальных территорий, о которых литература стыдливо умалчивала. Кто-то остроумно заметил, что это было время, когда в кино начали распахиваться окна. В литературе стали открываться двери...

На фоне этих бурных процессов отталкивания, противодействия и сопротивления, на фоне резкого отрицания (интонационным выражением которого служила ирония) поэзия и проза Фазиля Искандера представляла собой особый мир, в котором ирония неожиданно соединялась с патетикой, а ностальгирующее лирическое чувство — с сарказмом. Причислить его к группе, направлению, «школе» удалось с большим трудом, а если честно, то и вовсе не удавалось. При всем том, что Искандер так же, как и его соученики по Литинституту, как его ровесники, протестовал против сложившихся (слежавшихся) идеологических канонов и клише, — он делал это по-особому, по-искандеровски: одновременно утверждая систему ценностей, унаследованную им от своего народа и русской культуры.

Формирование и становление Искандера как прозаика происходило в 60-е годы, во время первой идеологической «оттепели». Литература пыталась пойти дальше дозволенного, дальше тех рамок, которые, несмотря на новые времена и новые веяния, ставила перед ней официальная идеология. Эпоха шестидесятых, начало которой можно отнести к 1956 году, году XX съезда, а конец — к августу 1968-го (историческое время, как правило, не совсем совпадает с календарным), была крайне непоследовательной и противоречивой. Высвобождение из-под гнета тоталитарного режима, постепенное оттаивание общества от страха («госстраха», государственного страха, сковавшего огромную страну, по образному выражению Бориса Ямпольского в повести «Московская улица») постоянно перебивалось торможением, новыми грубыми запретами, попытками повернуть вспять, «подморозить» общество.

Это началось с первых же лет после XX съезда: так, несмотря на огромный общественный резонанс и горячую поддержку интеллигенцией новой политики, вызванные освобождением сотен тысяч заключенных, реабилитацией погибших в сталинских лагерях, уже в 1958 году предпринимается — вполне состоявшаяся, кстати, — попытка приостановить процесс духовного раскрепощения: я имею в виду кампанию травли Пастернака в связи с присуждением ему Нобелевской премии за роман «Доктор Живаго».

В этой ситуации выразилась как непоследовательность политики Хрущева, в конечном счете обернувшаяся против него самого, так и общественная незрелость интеллигенции, неподготовленность её к более широкому, нежели только разрешенная критика того, что эвфемистически называли «культом личности Сталина», спектру гражданских, исторических, культурных проблем (выраженных Б. Пастернаком в романе); наконец, то, что она все еще оставалась в массе своей *сталинской* по духовной структуре, — интеллигенцией, не только позволившей себя втянуть в эту кампанию, но и активно и энергично в ней участвовавшей. Все это происходило на глазах недавнего выпускника Литературного института — и вот уже новое, следующее за ним поколение студентов, казалось бы, более свободное внутренне, чем он или его товарищи по институту, несло к московскому Дому кино на улице Воровского, где происходило исключение

Пастернака из Союза писателей, лозунг: «Долой Иуду из СССР!»

На страницах журнала «Новый мир», автором которого только-только стал начинающий поэт из Абхазии (в сентябрьской книжке за 1958 год напечатано его стихотворение «Пропагандист»), в октябре были обнародованы два письма Пастернаку по поводу «Доктора Живаго»: первое, написанное еще в 1956 году, после ознакомления с рукописью, подписано старой редакционной коллегией журнала во главе с тогдашним главным редактором, К. Симоновым (и перепечатано в октябре 1958 года, к «суду» над Пастернаком, на страницах «Литературной газеты»), второе подписано новой редколлекцией, во главе с А. Твардовским, только что приступившим к исполнению обязанностей, после того как К. Симонова вынудили уйти: в 1957 году прошла еще одна кампания — по разгрому опубликованного в «Новом мире» романа В. Дудинцева «Не хлебом единым».

На обсуждении романа в Союзе писателей автор упал в обморок. Позже он вспоминал, что одна из женщин-писательниц кричала: «Если бы фашисты нас завоевали, они нас бы всех перевешали, а этого Дудинцева сделали мэром Москвы». Другая говорила: «Я сидела в лагерях, мое тело хранит еще следы страшных издевательств. А за что же Дудинцев, который не сидел в лагерях, так ненавидит нашу Родину?» Система ложных обвинений срабатывала беспронимательно, и В. Дудинцев практически был отлучен от изданий на два десятилетия. Идеологическая проработка отнюдь не ограничивалась стенами Дома литераторов — как вспоминает сам Владимир Дмитриевич, даже его дочь заставляли в школе признать политическую ошибку отца. Методы обработки, хотя и в смягченном варианте, оставались по существу старыми, сталинскими.

Но вернемся к кампании по поводу «Доктора Живаго» Перечитывая сегодня и воспоминания о собрании в Союзе писателей, и стенографический отчет о нем, воочию убеждаешься в том, сколь глубоко проник в сознание интеллигенции рефлекс подчинения, о котором в дальнейшем Искандер будет грустно размышлять в философской сказке «Кролики и удавы». Ни один из выступавших не пошел против «сценария». Среди записавшихся на выступление был и В. Дудинцев, и, может быть, только отсутствие времени (многие жаждали отметить в лояльности) спасло его от позора... Председательствовал на собрании С. С. Смирнов, выступали с резко отрицательными по отношению к Пастер-

наку речами даже такие, казалось бы, независимые люди, как Б. Слуцкий и Л. Мартынов. Интеллигенция с энтузиазмом отрекалась от своего собрата и даже потребовала лишения гражданства.

Все это — и травля Пастернака (он напишет: «Я пропал, как зверь в загоне...»), включавшая в себя травлю его друзей и товарищей (Вяч. Вс. Иванов, пытавшийся отстоять честь и достоинство поэта, был изгнан из преподавателей МГУ и снят с должности заместителя главного редактора журнала «Вопросы языкознания»), и разгром дудинцевского романа, и идеологические обвинения, подписанные рукой Твардовского и Симонова, даже такие конкретные детали — скажем, Симонов перестал здороваться с Дудинцевым, но подмигивал ему при встрече, как бы заговорщически его ободряя, — не могло пройти мимо сознания Искандера. Недаром одним из основных, глобальных идеологических знаков нашей действительности, наиболее отвратительных для Искандера, будет *предательство*, которое он затем подвергнет тщательному и глубокому художественному анализу. Интеллигенция на глазах молодого поэта предавала самое себя, предавала свое настоящее и свое будущее.

В рассказе «На блаженном острове коммунизма» В. Тендряков описывал нравы и поведение подобострастных номенклатурных литераторов на правительственной даче летом 1960 года: «Правительство появилось, и сразу вокруг него возникла кипучая, угодливая карусель. Деятели искусства и литературы, разумеется, не все, а те, кто считал себя достаточно заметными, способными претендовать на близость, оттирая друг друга, со счастливыми улыбками на потных лицах начали толкучку, протискивались поближе. Пыхтел, топтался, выдерживал толчки тучный Софронов, блестела под солнцем голая голова Грибачева, сутулился от почтительности и семеняще выплясывал Леонид Соболев... лезли и лезли, заглядывали в глаза, толкались, оттирали...»

А в те же дни Пастернак уже лежал тяжело и безнадежно больным. В конце своего романа, в последнем из стихотворений Юрия Живаго, он провидчески написал «Ко мне на суд, как баржи каравана, Столетия поплывут из темноты». Слова эти оправдаются потом, уже в наши дни (через тридцать лет после травли), когда многострадальный роман наконец будет опубликован на родине. Но происходившее в осенние дни 1958 года объединение в идеологическом раже интеллигентов-«кроликов» с руководящими «удавами» нашло свое отражение в пессимистической концепции

поздней философской сказки Искандера «Кролики и удавы» оно не могло не лечь на сознание писателя глубоким, незаживающим рубцом.

Итак, процессы в обществе и литературе шли крайне противоречивые. С одной стороны, вокруг журнала «Юность» сформировалась активная «бродильная» группа, с уверенностью вносящая в мир свое понимание равенства, гражданственности, свободы, с другой — на собраниях подвергались целенаправленным атакам подлинные проявления этой свободы, но никто из представителей «четвертого поколения» не выступил тогда против «общего мнения». «Новый мир» дважды отрекся от Пастернака, — а вскоре после этого именно на его страницах печатались солженицынский «Один день Ивана Денисовича» и «Большая руда» Г. Владимова, «Хочу быть честным» В. Войновича и «Две зимы и три лета» Ф. Абрамова, «Ясным ли днем» В. Астафьева, проза В. Некрасова, Б. Можаяева, В. Быкова.

В августе 1960-го газета «Вечерняя Москва» сообщила о смерти «члена Литфонда» Бориса Пастернака, так и скончавшегося в сознании чудовищной несправедливости общества, — а буквально через два номера журнал публикует статью Андрея Синявского о поэзии Пастернака. Но не надо простодушно полагать, что ситуация исчерпана, — нет, огонь предательства полыхает уже в другом месте.

В 1961 году В. Гроссман отнес рукопись своего романа «Жизнь и судьба» в редакцию журнала «Знамя». Через некоторое время роман был арестован. Письма В. Гроссмана Хрущеву остались без ответа; главный идеолог страны Суслов, вызвавший Гроссмана на прием, объявил ему, что если роман и опубликуют, то лет через двести (значит, даже этот временщик понимал ценность произведения). «Меня задушили в подворотне», — скажет Гроссман Ямпольскому перед смертью: через четыре года после ареста романа он умрет от рака.

Трагическая судьба романов Б. Пастернака и В. Гроссмана показывает начало 60-х с совсем не оптимистической стороны. Писателям более молодого поколения тоже приходилось переживать неприятные моменты, хотя до арестов рукописей пока не доходило. В. Войнович вспоминает о том, как была встречена критикой его повесть «Мы здесь живем», опубликованная в первом номере «Нового мира» за 1961 год. Слова Войновича рисуют общую идеологическую обстановку и характеризуют отношение официальной критики к литературе, создававшейся на волне духовного раскрепощения.

щения»: «Нашлись бдительные критики, которые сразу разглядели во мне начинающего злоумышленника. Один из них в своей статье «Правда эпохи и мнимая объективность» уже тогда справедливо заметил, что действительность я изображаю приземленную, безрадостную и вообще придерживаюсь «чуждой нам поэтики изображения жизни, как она есть»¹.

Вдумаемся только: поэтика «чуждая», поскольку она изображает жизнь... «как она есть»! Но власть заботилась о логике меньше всего.

Не надо было быть пророком для того, чтобы понять, какая же судьба подстерегала сатирический талант Войновича или Искандера в будущем, если в их творческом видении действительность преображалась еще и в формах гротеска, фантазмагии, гиперболы!

В конце 1962 — марте 1963 года состоялись встречи Хрущева с интеллигенцией, на которых разгрому подверглись живопись и скульптура авангарда, фильм М. Хуциева «Застава Ильича», стихи молодых поэтов. Реформатор политической жизни страны, Хрущев показал себя невежественным консерваторм по отношению к искусству: «Постоим за старину, чтобы не поддаваться упадничеству... Что делать с Неизвестным и Жутовским? Если не понимают — уезжайте... Поддерживать это направление не будем. С Кеннеди мы пошли на компромисс, внутри государства этого быть не может... Ты не член моей партии, господин Вознесенский! Ты не на партийной позиции. Для таких — самый жестокий мороз... Обожди еще, мы тебя научим. Ишь ты какой Пастернак! Получайте паспорт и езжайте к чертовой бабушке. К чертовой бабушке!»² 1963 год обозначил переломный момент: с этого времени период политической непоследовательности сменяется явным торможением, благодарно поддержанным убежденными сталинистами. «Автоматчиками», как их назовет позже Хрущев. По воспоминаниям очевидцев, он уподобил «подлинных», в его понимании, интеллигентов автоматчикам партии.

Обратимся еще раз к воспоминаниям Войновича — уже из 1963 года. «Поскольку я и дальше старался изображать жизнь «как она есть», неприятности не заставили себя ждать. В 1963 году один из главных идеологов хрущев

¹ «Книжное обозрение», 1989, 27 января.

² См.: Жутовский Б. Групповой портрет в казенном интерьере. «Литературная газета», 1989, 5 июля.

ской «оттепели» Леонид Ильичев подверг разносу мой рассказ «Хочу быть честным», после чего в центральных советских газетах («Известия», «Труд», «Строительная газета») появились сфабрикованные ими злобные статьи «передовиков производства» и Героев Социалистического Труда под заголовками: «Точка и кочка зрения», «Это фальшь!», «Литератор с квачом» (квач — это кисть, которой размазывают деготь)»

В октябре 1964 года Хрущев будет смещен, и начнется ползучая ресталинизация режима, для проведения которой была использована так называемая «юбилеяда» — 1967—1970 годы: от празднования пятидесятилетия Октября до столетия со дня рождения Ленина.

В 1964 году в Ленинграде состоялся суд над Иосифом Бродским, которого Анна Ахматова считала наиболее талантливым из всех молодых поэтов. Бродский был приговорен к ссылке, где отбыл полтора года. К чести интеллигенции надо сказать, что нашлись мужественные люди, противопоставившие истину обвинениям в тунеядстве — выступили В. Адмони, Е. Эткинд, И. Меттер. Более десяти литераторов Ленинграда подписали письмо в защиту Иосифа Бродского. Фриде Вигдоровой, благодаря которой мы имеем возможность прочитать стенографический отчет о суде над поэтом, в грубой форме запрещалось вести какие-либо записи.

Очередным испытанием духа и мужества интеллигенции стало позорное судилище над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, судилище над свободным словом, вырвавшимся за пределы страны, — тоже, кстати, в незабвенные шестидесятые, являющиеся сегодня для многих символом прогресса. Были привлечены к экспертизе академик В. В. Виноградов, прозаик С. Антонов, общественным обвинителем выступала З. Кедрина, много сил положившая затем на восхваление произведений Рашидова. Целая группа московских литераторов обратилась с письмом в защиту Синявского и Даниэля, но оно не было принято во внимание. Синявский был приговорен к семи годам заключения, Даниэль — к пяти.

Олег Чухонцев, мучаясь от позора отечества («тупик, сжатый мертвым узлом»), писал в 1967 году:

Прости мне, родная страна,
за то, что ты так ненавистна.
Прости мне, родная чужбина,
за то, что прикушен язык.

Покуда подлы времена,
я твой поперечник, отчизна...
...Не прячусь, да ночь холодна.
Не трушу, да время опасно.

Начались обыски и аресты так называемых «диссидентов» (а им мог считаться любой человек с самостоятельной точкой зрения).

Мера такая — два на три аршина.
Время такое — на горло берет.
Ночью за окнами станет машина,
Дверцею хлоп — и душа упадет...

В. Войновича, главы из романа которого появились в печати за рубежом, заставили написать «протест» против публикации. «Текст «протеста», — замечал впоследствии Войнович, — утверждался и редактировался в секретариате Союза писателей и в ЦК КПСС и был опубликован с добавками, истинным автором которых является генерал Ильин» (генерал-лейтенант КГБ В. Н. Ильин был оргсекретарем Московской писательской организации).

Этапной точкой, разделившей время на «до» и «после», окончательным разгромом иллюзий «шестидесятников» стал ввод советских войск в Чехословакию, подавление «Пражской весны» в августе 1968 года.

«Кто играет тобой, современный разбой? Неужели один только страх?» — спрашивал Олег Чухонцев в полном тоски и отчаянья стихотворении «На репетиции парада». Слово «слава» сопрягается теперь поэтом с определением «темная», с «имперским позором».

Что ж теперь? До каких языков и столиц
довлачится хромая громада?
Что от бранных щедрот до потомства дойдет?
Неужели один только стыд?

Этот стыд, смешанный со страхом, страх, вызывающий стыд, совместил в сознании и танки в Праге, и суд над поэтом, и лагерь, уготованный Синявскому и Даниэлю за попытку свободно сказанного слова. Недаром у Чухонцева в стихотворении 1970 года «Кат в сапогах» оживает Берия:

Как зябко, однако, в безлюдной Москве!
Но горный мотивчик журчит в голове

Какая эпоха! Какая страна!
И сердце поет: — На-ни-на, на-ни-на...

Время наступало «на горло», эйфория, порожденная XX съездом, оборачивалась тяжелым похмельем:

Опустошенность и тоска.

Пора ли минула,
или надежда, как река,
с разливом схлынула.

.....

Бог мой, мне скоро тридцать три.

Не этой крови ли
ждут вологодские псары
и псы Мордовии?

(О. Чухонцев. «Похмелья», 1971)

В Мордовии находились лагеря, где отбывали срок Даниэль, Синявский, латышский поэт Кнут Скуениек...

Грубый идеологический нажим изменил естественное развитие литературы: можно себе представить, что если бы романы Пастернака, Гроссмана, Бека, Домбровского были опубликованы — литературная карта 70-х была бы иной. Уровень мышления, осознания нашей истории в «задержанных», арестованных, запрещенных произведениях обеспечивал реальный фундамент для продвижения дальше. Но этот прямой процесс был прерван. «Городская» проза Ю. Трифонова, иронические повествования В. Аксенова, углубленный интеллектуализм «путешествий» А. Битова — это были новые течения, новые «русла», пробитые литературой. Но и их время истекало, и их новые книги были обречены на искажение или запрет. В обществе нарастала апатия, процветало стяжательство, над литературой верх брала антилитература:

Все строят инженеры душ

свои курятники.

Сидят на яйцах, вроде клуш,

дружки-стервятники...

Новым явлением литературы тогда и стала проза Фазиля Искандера, с его интонацией балагура, остряка-кавказца, под которой отнюдь не всякое бдительное око могло разглядеть полное напряженного драматизма подлинное лицо автора. Именно тогда, в самый расцвет застоя, журнал «Новый мир» предпринял публикацию его главной книги — романа «Сандро из Чегема» (1972 год). Но текст романа был сокращен более чем вдвое, — таким образом, читатель, с любовью откликнувшийся на «Сандро», увидел лишь меньшую часть реальной книги, из которой были выброшены наиболее

серьезные и значительные главы (полный текст романа на родине выйдет только лишь в 1989 году).

Публикацию «Сандро» в искаженном виде можно рассматривать как определенный компромисс, на который пошел автор. Памятуя о всех вышеперечисленных «казнях», уготованных литературным произведениям и их авторам, я полагаю, можно понять писателя, вынужденного согласиться с акцией усекновения — для спасения на родине хотя бы части своей книги (тем более что ее новеллистическая структура все-таки позволяла осуществить эту операцию путем сокращения сюжетно самостоятельных глав). Однако для психологии творческой индивидуальности это ужасное событие (представьте себе на мгновение, что из «Мертвых душ» вынимаются главы о Собакевиче, Коробочке и Манилове, — этого достаточно, чтобы перед нами было совсем другое произведение) не могло пройти даром, более того — оно было, на мой взгляд, одной из поворотных точек его мирозерцания; и с этого момента жизнелюбивая муза Искандера начинает сильно грустить и более того — впадать в черную меланхолию.

На 1972 год пришлось еще одна идеологическая акция: незаконный арест и незаконная высылка за пределы страны А. Солженицына, еще в 1967 году обратившегося с письмом о засилье цензуры к очередному съезду Союза писателей СССР. Письмо Солженицына, поддержанное многими делегатами (кстати, отмечу, что Искандер не был делегатом ни одного из съездов СП СССР), так и не получило официального ответа. Рукописи романов Солженицына «Раковый корпус», «В круге первом», на которые у автора был заключен договор с журналом «Новый мир», не были опубликованы (позже его документальное повествование «Архипелаг ГУЛАГ» было изъято у автора, его друзей и машинистки).

Попыткой вырваться из удушающих испарений «застойного» болота стало появление рассказов и повестей о Чике, — может ли быть идейно подозрительным повествование о привязанностях и приключениях детства, о родном очаге? И тем не менее отнюдь не полностью удавалось Искандеру публиковать и эти свои произведения; повесть «Старый дом под кипарисом» вышла в целостном виде только в 1987 году (в журнале «Знамя»).

Но культура не может жить на «разрешенном» пайке, на ограниченном дыхании (то есть попросту говоря в

полуудушенном состоянии, в состоянии уже надетой удавки) и ищет, конечно же, обходные возможности для своей реализации. На 60—70-е годы приходится расцвет «неофициальных» Галича, Высоцкого, Алешковского, через устное, песенное слово преодолевавших барьер между творцом и обществом. Они развивали линию смеховой народной культуры, шли во многом от городского анекдота, от «разговорчиков», от изустного слова с его принципиальной установкой на оппозицию слову официальному; фарс брежневского времени изображался ими в фарсовых формах.

«Обходным» маневром, предпринятым литературой в целях выживания, была и публикация произведений, которые не могли пробиться через официальные каналы, за рубежом. Так эмигрировали произведения В. Войновича¹ и Г. Владимова², а позже вынуждены были уехать и их авторы.

Урон, нанесенный авторитарной политикой запрета литературе, поистине неисчислим, ибо здесь потерями надо считать не только то, что не появилось на родине, а вышло на Западе, не только тех, кого заставили уехать, но и то, что не появилось вообще,— в конечном итоге эта чрезвычайно труднодоступная даже для профессионалов литература не оказала того подлинного, глубокого влияния на развитие литературы, которое она должна была оказать. Конечно, это дело неблагоприятное — заниматься реконструкцией эпохи в сослагательном наклонении, однако если для общества в целом был возможен альтернативный путь развития, то почему же отказывать в этом литературе? Прибавим ко всему вышеперечисленному из неопубликованных сочинений писателей-современников еще и мощный массив произведений А. Платонова («Котлован», «Чевенгур», «Ювенильное море») и М. Булгакова («Собачье сердце», «Адам и Ева», «Багровый остров»), А. Ахматовой («Реквием») и А. Твардовского («По праву памяти»), и мы воочию убедимся, что у нас могла бы быть совсем иная литература сегодня: ярко

¹ Роман В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» был опубликован за рубежом в 1975 году. На родине «роман-анекдот» Войновича напечатан в журнале «Юность», 1988, № 12, 1989, № 1—2. Повесть «Путем взаимной переписки» вышла на Западе в 1979 году, опубликована в журнале «Дружба народов» (1989, № 1).

² Повесть Г. Владимова «Верный Руслан» вышла на Западе первым изданием в 1975 году, опубликована в журнале «Знамя» (1989, № 2).

серая псевдолитература, расплодившаяся на весах и даях нашего отечества, официально насаждаемая и увенчиваемая лаврами, попросту не выжила бы рядом с подлинным искусством.

Крайне непоследовательно, робко и мало начали печатать в 60-е годы эмигрантскую литературу «первой волны», а потом и вовсе оставили эту затею... А ведь сам художественный уровень произведений В. Ходасевича и В. Набокова, И. Шмелева и Г. Иванова, безусловно, послужил бы существенным стимулом для плодотворного развития литературного процесса.

Вместо всего этого на первый план вышли сочинения Ан. Иванова и П. Проскурина, В. Пикуля и Г. Маркова, А. Чаковского и Ю. Семенова. Именно они (и близкие к ним по уровню письма и мысли писатели) «заместили» подлинную литературу и в издательских планах, и в душах миллионов читателей. Работу по разрушению эстетического, нравственного сознания, произведенную имитационной «литературой», трудно оценить, невозможно себе представить подлинные масштабы развала вкуса. Это вытеснение подлинности эрзацем было национальной катастрофой для духовной жизни общества, катастрофой, подобной Чернобылю, ибо радиация, массированно усиленная телесериалами, глубоко проникла в души читающей публики. Невозможно говорить об очищении массового сознания и вкуса — должны пройти годы распада и полураспада многих отравляющих элементов.

Ф. Искандер вспоминал о 1972—1973 годах в одном из своих интервью: «Это было очень плохое время. Как раз там же (за городом, на даче, где он тогда работал над «Кроликами и удавами». — *Н. И.*) тогда жили достойные люди, которые просто вынуждены были покидать страну. Вот какое странное состояние было: то приходили прощаться, то я опять садился за машинку. «Кролики и удавы» — это попытка рассказать в очень абстрагированной форме о том, на чем держится власть...»¹ В одной из своих статей Б. Сарнов, перечислив имена тех, кто не смог тогда опубликовать свои лучшие книги в СССР (Александр Солженицын, Александр Галич, Наум Коржавин, Василий Аксенов, Иосиф Бродский, Андрей Синявский, Георгий Владимов, Лидия Чуковская, Владимир Корнилов, Юрий Домбровский, Фазиль Искан-

¹ Время дарит надежду. Беседа с Фазилем Искандером. — «Советская Абхазия», 1988, 14 октября.

дер), отмечает: «Перечень далеко не полон, но и этот сравнительно короткий список дает, мне кажется, некоторое представление о масштабе потерь, понесенных нашей культурой в так называемые застойные годы»¹.

Размышляя о «плохом времени» и о своей работе в этот период над «Кроликами и удавами», Искандер говорит, что он стремился вскрыть то, как власть «взаимодействует с теми, кто подчиняется этой власти». Но среди его товарищей были и (пользуюсь терминологией Искандера) «задумавшиеся», те, кто сопротивлялся, а не подчинялся. В списках распространялось эссе Солженицына «Жить не по лжи!». Одним из документов сопротивления — в самый апогей застойного времени — является помеченное 19 февраля 1974 года письмо Войновича «В секретариат Московского отделения Союза писателей РСФСР», в котором он откровенно заявляет: «Нам не о чем говорить, не о чем спорить, потому что я выражаю свое мнение, а вы — какое прикажут... Ложь — ваше оружие». Войнович дает убийственное по точности определение не только московскому секретариату («не является демократически избранным органом», «союз чиновников»), не только псевдолитературе периода стагнации («циркуляры, написанные в виде романов, пьес и поэм, выдаются за литературные образцы, а о качестве их судят по должности, занимаемой автором»), но и разложению, растлению верхушки общества в целом: «Вы — союз единомышленников... Один ограбил партийную кассу, другой продал казенную дачу, третий положил кооперативные деньги на личную сберкнижку...» Войновичу не простили ни свободы высказываний, ни откровенных оценок, ни выпуска книг за рубежом, а главное — ему не простили «чуждой нам поэтики изображения жизни, как она есть».

Маленькое отступление.

Но, оказывается, и сегодня, несмотря на публикацию столь красноречивых документов, несмотря на обнародование злобейшей истории с романом В. Гроссмана (с участием, кроме В. Кожевникова, отнесшего рукопись в «инстанции», Г. Маркова, С. Сартакова, Л. Скорино, Б. Сучкова, А. Кривицкого, обвинивших роман в «идейной порочности»), существует стремление представить 60-е и особенно 70-е годы как некий мирный заповедник духовной жизни, в котором расцвели все цветы и шло нормальное развитие и задушев-

¹ Сарнов Б. Жизнь и необычайные приключения Владимира Войновича. — «Книжное обозрение», 1989, 27 января.

ное соревнование различных творческих манер¹. Жив, жив курилка...

Факты свидетельствуют об обратном.

Ф. Искандер, будучи автором журнала «Новый мир», был выдвинут редколлегией, возглавлявшейся Твардовским, за свою повесть «Созвездие Козлотура» (1966) на соискание Государственной премии. В 1968 году журнал еще раз подтвердил свое выдвижение. Но повесть Искандера, завоевавшая огромную популярность, премии так и не получила. Это тоже было явным ответом на позицию журнала.

Именно в связи с направлением журнала, стремившегося публиковать произведения, повествующие о «жизни, как она есть», и были предприняты серьезные (и в конечном счете увенчавшиеся «успехом») попытки остановить эту тенденцию. Год от года, номер от номера выпускать журнал с таким ярким направлением социального критицизма становилось все труднее. О драматических перипетиях жизни журнала и разгоне редколлегии подробно рассказали бывшие сотрудники «Нового мира» Ю. Буртин² и В. Лакшин³.

Запрет, наложенный на полную публикацию романа «Сандро из Чегема», был фактором, отрицательно сказавшимся не только на творческом состоянии Искандера, но и на его издательских делах. Книги его прозы выходили с перерывами в несколько лет, книги стихов вообще долго не издавались. Публикации в журналах в основном шли за счет «детской» темы (повести и рассказы о Чике, «Ремзик»). Наиболее крупная из опубликованных во второй половине 70-х вещей — «Морской скорпион» — появилась в журнале «Наш современник» (1976, № 7—8). Там же в следующем, 1977 году была опубликована и повесть «Дерево детства» (№ 1), а затем и рассказ «Заира» (№ 8). Хотя в том же году Искандер печатается и в «Юности» («Из рассказов о Чике», № 5), и в «Дружбе народов» («Возмездие», № 7), все-таки самый крупный блок публикаций был осуществлен именно в «Нашем современнике», который впоследствии, в 1987—1988 годах, предпринял несколько попыток дискредитации повести «Кролики и удавы», создававшейся в тот же исторический период, когда печатался и «Морской скорпион».

В повести «Морской скорпион» Искандер попытался «выйти» из своего мира, из своего художественного прост-

¹ Стрелкова И. Ожидание неожиданного. — «Литературная газета», 1989, 1 февраля.

² «Октябрь», 1987, № 8, № 12.

³ «Знамя», 1988, № 2.

ранства: действие ее происходит в родных писателю местах, на побережье Черного моря, рядом с Сухуми, но герои — не местные жители, а курортники, приехавшие сюда отдохнуть и развлечься. Искандер попробовал написать чисто психологическую прозу о любви, ревности, о семейно-бытовых отношениях, об эмансипированности современных женщин. Вокруг этой публикации развернулась оживленная дискуссия в критике, но читательского резонанса, подобного отклику на «Созвездие Козлотура» или «Сандро из Чегема», вещь не получила¹.

Я думаю, что Искандер, как и некоторые другие серьезные писатели, попробовал наряду с теми произведениями, участь которых была оставаться в письменном столе («Кролики и удавы», полный текст «Сандро из Чегема»), написать вполне, если можно так выразиться, подцензурное сочинение. И обнаружилось, что если он не вполне откровенен, если он не пишет о том, что его больше всего волнует как художника, если он не «выкладывается» в произведении до конца, если он не использует всю силу своего дарования, в том числе и свою уникальную смеховую стихию, — то он как художник обречен на неудачу.

Полагаю, что Искандер сам понял неутешительный итог публикации «Морского скорпиона», — по крайней мере, он один только раз включил его в свой прозаический сборник² и далее эту вещь никогда не перепечатывал.

Жесткие рамки идеологических стереотипов, нарастающее год от года давление цензуры, невозможность выразить свою художественную волю на страницах подневольной печати привели в 1979 году группу литераторов (среди них были такие известные писатели, как В. Аксенов, Ф. Искандер, А. Битов, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, И. Лисянская, С. Липкин, и более молодые — Вик. Ерофеев, Е. Попов, П. Кожевников, Вен. Ерофеев, Ю. Карабчиевский) к мысли создать свой независимый альманах под названием «Метрополь» — свободный от редакторского и тем более цензурного диктата альманах, широкий по своей эстетической платформе. Это было предприятием намного опередившим

¹ См. Гетьман М. Милая суэта бессознательности; Чудакова М. Цена самопознания «Литературная газета», 1976, 8 декабря; Воронцов Вл. С миром устанавливая связь — «Москва», 1977, № 7, Виноградов И. Уходить и возвращаться — «Дружба народов», 1977, № 8 и др.

² Искандер Ф. Под сенью грецкого ореха. Повести. М., «Советский писатель» 1979.

свое время, за что создатели «Метрополя» и заплатились. Выход альманаха был расценен как проявление преступного свободомыслия, как нарушение принципов моноидеологии и государственного права на печать, как покушение на устои (да так оно и было). Началась кампания по дискредитации альманаха в целом и отдельных его авторов. Кампания эта организовывалась и проводилась секретариатом Московского отделения СП РСФСР во главе с тогдашним первым секретарем Ф. Ф. Кузнецовым. Многие известные прозаики и критики, не отвергнувшие предложение участвовать в очередном шельмовании коллег, как бы продолжившие определенную «традицию», выступили со своими возмущенными оценками на страницах газеты «Московский литератор».

Придется опять констатировать факт удивительного, «кроличьего» единомыслия и единодушия тех, кто по команде громил совершенно беззащитный на родине «Метрополь» (в защиту его за рубежом выступили известные западные писатели). Среди отечественных литераторов нашлись своего рода «задумавшиеся», те, кто отверг предложение секретариата, — но ни один голос протеста против этой кампании открыто не прозвучал.

Ситуация с «Метрополем» разрешилась более чем печально для литературы в целом: В. Аксенов и Ю. Алешковский покинули страну; И. Лиснянская и С. Липкин вышли из Союза писателей; Вик. Ерофеева и Е. Попова, буквально накануне принятых в члены Союза писателей, тут же и исключили. А Ф. Искандера, напечатавшего в «Метрополе» рассказ «Маленький гигант большого секса»¹, на несколько лет «отлучили» от крупных публикаций. Эта история имела тяжелые последствия для автора, драматически отразилась на его творческом пути, и в списке отрицательного «вклада» эпохи застоя в творческий потенциал страны имя Искандера стоит в первой десятке.

Одним из свидетельств глубоких размышлений писателя о противостоянии, о противоборстве тех, кто узурпировал литературную «власть», и подлинных творцов литературы явилось эссе Искандера «Моцарт и Сальери».

Сальерианство рассматривается им как феномен предательства, замешенного на зависти. Зависти прежде всего к

¹ Опубликован в журнале «Огонек» под названием «Мой бедный Марат» (1988, № 21—22).

свободе. Символ ее для Искандера Моцарт — и Пушкин, муза которых дышит вольностью.

Смех Искандера мрачнеет. Меняется само его мироощущение — от светлого, эпически спокойного восприятия жизни он переходит к скептическому, порой пессимистическому взгляду на действительность. В его стихах и прозе нарастает печаль, чередующаяся с горьким сарказмом, неприятием окружающего. Природа человека ощущается им теперь совсем иначе — как коварная. Это совпадает и с ощущением катастрофического распада патриархальной жизни, с ощущением конца опозитизированного им Чегема, финалом братства «мухусского» двора. Все осталось в прошлом. Уходит из жизни тепло очага, взаимопонимание, поддержка — их вытесняют семейные раздоры, ненависть, стремление к обогащению любой ценой. Искандер теперь пишет крушение гуманистических ценностей, равнодушие людей друг к другу, пишет о преступном мире подпольного бизнеса, наркоманов, рэкетиоров — новую социальную реальность «брежневщины». Кризис нравственности общества в целом лишь подтвердил печальный личный опыт — запрет на свободное слово.

«Сандро из Чегема» появляется полностью за рубежом, в издательстве «Ардис» (1978, 1980), но тот факт не только не спасает положения дел, ибо до родного, до своего читателя эта публикация не доходит, а усугубляет ситуацию.

Моральная поддержка писателю изнутри собственной страны пришла из места совершенно неожиданного — из города Ульяновска. В самый пик искандеровского «непечатания». В самый пик борьбы с инакомыслием. Областной совет профсоюзов, областная базовая Центральная межсоюзная библиотека профсоюзов, а главное — настоящий энтузиаст творчества Искандера З. Б. Михайлова тиражом 750 экземпляров выпускают уникальное издание — библиографический указатель «Фазиль Искандер», состоящий из 680 единиц, включающий в себя вступительную статью Б. Сарнова, биографическую справку, любовно собранные высказывания о писателе («Современники об Искандере»), библиографию публикаций на русском (в сборниках и отдельных изданиях, в периодической печати и неавторских сборниках), в переводах на языки народов СССР, на иностранные языки; библиографию литературы о жизни и творчестве Искандера, критических работ об отдельных произведениях и даже — указатель изображения писателя в художествен-

ной литературе и искусстве (посвящения, пародии, портреты, шаржи, фотографии, грампластинки). В истории публикации этого издания был довольно драматический момент, еще немного, и указатель бы не вышел в свет; но в это же время неподалеку от Ульяновска на Волге произошла катастрофа с теплоходом. Секретарь обкома был снят, а про указатель забыли.

Библиографический указатель создавался в то самое время, когда выталкивали Войновича, уже несколько лет ведущего «диссидентский» образ жизни (21 декабря 1980 года Войнович уехал в Мюнхен с советским паспортом и вскоре был лишен гражданства). 17 июля 1981 года Войнович ответил на этот незаконный акт письмом главе государства, в котором была дана убийственно точная характеристика брежневского режима (Войнович был лишен гражданства как человек, подрывающий своими сочинениями престиж государства): «Вы мою деятельность оценили незаслуженно высоко. Я не подрывал престиж советского государства. У советского государства благодаря усилиям его руководителей и Вашему личному вкладу никакого престижа нет. Поэтому по справедливости Вам следовало бы лишить гражданства себя самого».

Искандер заметил однажды, что в годы застоя «невозможно было не видеть, что мы приближаемся к какой-то катастрофе — и экономической, и культурной, и, может быть, самым главным ее выражением было депрессивное состояние народа». И — добавлю от себя — депрессивное состояние самого писателя, ощущавшего духовный вакуум. Трудно сказать точно, к чему бы привело это угнетенное состояние. По крайней мере для меня ясно, что оно не имело бы оптимистического финала.

Войнович — тот продолжал быть оптимистом в самые хмурые времена. В вышеупомянутом письме Брежневу — блестящем по литературному исполнению документе, поистине живом литературном памятнике — он дал волю своему сатирическому дарованию, нарисовав картину, казавшуюся по тем временам абсолютно фантастической. Но (так шутит время) пророчество Войновича неожиданно реализовалось в наши дни. «Будучи умеренным оптимистом,— писал автор «Чонкина»,— я не сомневаюсь, что в недалгом времени все Ваши указы, лишаящие нашу бедную родину ее культурного достояния, будут отменены. Моего оптимизма, однако, недостаточно для веры в столь же скорую ликвидацию бумажного дефицита. И моим читателям придется сдавать

в макулатуру по двадцать килограммов Ваших сочинений, чтобы получить талон на одну книгу о солдате Чонкине»

К сведению читателей: незадолго до публикации «Чонкина» была напечатана информация (в газете «Советская культура») о том, что сочинения Брежнева, как памятник «застоя», не стоит все-таки выбрасывать на свалку, лучше их сохранить где-нибудь в подсобном помещении...

Что же касается «талона» — то это тоже чуть не стало реальностью: осенью 1988 года возмущенные попыткой ввести лимит на гласность (т. е. на подписку) читатели предложили — как один из вариантов преодоления бумажного голода в стране — для подписки на «толстые» журналы (где в начале 1989 года был объявлен и Войнович) сдавать килограммы макулатуры...

Начало 80-х было «глухим», осенним и, казалось бы, совсем безысходным. Начавшаяся в апреле 1985 года «революция сверху» была встречена интеллигенцией с огромным воодушевлением, подъемом; именно она, интеллигенция, стала реальной опорой идеи перестройки, создала ее интеллектуальное оснащение и культурную платформу.

Изменения в культурной ситуации были быстрыми и в то же время серьезными, шаги интеллигенции, которой дали вздохнуть, решительными — так, на очередной съезд Союза кинематографистов (1985 г.) делегатом не был избран ни один кинематографический чиновник; даже первый секретарь, делавший отчетный доклад, не был делегатом нового съезда; правление и секретариат были сформированы по итогам демократического голосования. Съезд Союза писателей (1986 г.) прошел намного консервативнее, но существенны были изменения в балансе сил — новыми главными редакторами влиятельных «толстых» журналов, «Нового мира» и «Знамени», стали С. Залыгин и Г. Бакланов. Кстати, именно на этом съезде Искандер был впервые за все время своего членства в Союзе писателей избран членом нового правления.

В «Знамени» после долгих лет запрета появилась публикация большого цикла стихотворений Владимира Корнилова. Названием цикла стало слово «надежда», одно из ключевых слов нового времени — времени, когда русские слова «гласность» и «перестройка» вошли в международный обиход, стали политическими терминами, понятными везде.

Хоть немного еще брести,
Безнадеги мне не снести,—

признавался Владимир Корнилов. «Я надеюсь на гласность» — эти слова Корнилова выражали надежды и тех, кто еще продолжал быть «узником совести», как Анатолий Марченко, тех, кто вынужден был покинуть родину, тех кто так же, как и он, не печатался последние 15—20 лет, тех кто, как Искандер, был искорежен цензурой.

Творческая интеллигенция переживала эйфорию. Впервые за долгие десятилетия ее надежды и устремления оказались близки устремлениям политического руководства страны.

Процессы демократизации и гласности развивались сложно, порой болезненно — но дело двигалось вперед, несмотря на все попытки торможения или даже торпедирования. Недаром В. Дудинцев предложил в 1988 году следующее графическое изображение ситуации: «Она похожа на линию, восходящую куда-то вверх, в необозримое пространство. Но на этой линии будут зубцы — временные спады, вроде периода застоя, — они еще могут повторяться. Есть такая пила, которая называется волчий зуб...»¹ Особенно разительными были перемены в журнальных публикациях, породившие явление, названное социологами «журнальным бумом»: тиражи журналов выросли в несколько раз.

Произведения Искандера стали печататься в «Знамени», «Октябре», «Юности», и за 1987—1988 годы почти все ранее не публиковавшиеся главы из «Сандро из Чегема» дошли наконец до читателя. Кроме того, вышла наиболее представительная книга стихов Искандера «Путь» («Советский писатель», 1987), в «Юности» появились «Кролики и удавы», впервые напечатанные в «Континенте», в «Огоньке» был перепечатан «метропольский» рассказ; два московских театра — Театр сатиры и Театр имени Пушкина — осуществили постановки его пьес «Черноморские страсти» и «Маленький гигант большого секса»; на экраны вышел фильм «Воры в законе», снятый режиссером С. Кара по мотивам его рассказов «Бармен Адгур» и «Чегемская Кармен» (фильм, правда, получился художественно слабым), тот же режиссер принялся за экранизацию «Пиров Валтасара» Искандера буквально «разрывают» на выступления и вечера, популярность его все увеличивается. С 1987 года он часто ездит за рубеж, где давно знают и любят его книги, выступает во Франции, США, Дании, в Италии его награждают одной из самых престижных литературных премий в январе

¹ «Вопросы литературы» 1989 № 5, с. 56

1989 года он приглашен в Кремль на встречу интеллигенции с М. С. Горбачевым, в марте 1989 года Абхазия выбирает его своим народным депутатом, и в ноябре ему присуждается Государственная премия СССР...

На этой оптимистической ноте хотелось бы закончить вступление, но что-то удерживает. Что? Прежде всего, тревожные события на родине Искандера.

И — еще одно. Приведу параллель из совершенно иной области искусства.

Кинорежиссер Алексей Герман в 1988 году получил Государственную премию за фильм «Проверка на дорогах», снятый в 1972-м и выпущенный на экран только в 1985 году. За этот фильм он в свое время удостоился нескольких выговоров.

А. Герман — автор трех фильмов. Каждый из них имеет драматическую судьбу, за каждый он был вознагражден сначала выговорами, а уж потом — премиями. За рубежом кинокритики, познакомившиеся с его фильмом «Мой друг Иван Лапшин», назвали А. Германа «великим неизвестным режиссером» (см. «Иностранная литература», 1988, № 9).

Спрашивается: сколько фильмов А. Германа так и не состоялось? Сколько замыслов было задушено? Сколько идей не реализовалось? И должен ли и может ли художник, получая Государственную премию, радоваться? И — главное — может ли он сегодня работать так, как мог бы, если бы не обрушивавшиеся на него в течение пятнадцати лет репрессивные меры? И найдет ли он в себе силы для нового творческого витка — после всех испытаний, хотя и так хорошо, так славно завершившихся?

Нельзя не отметить и вот какое обстоятельство: уже после выдвижения «Проверки на дорогах» на премию в печати («Москва», 1987, № 12) появились попытки политической дискредитации и фильма, и его создателя. Именно — политической; в статье герой фильма Германа был объявлен власовцем, причастным к уничтожению детей, из чего делался вывод о политической злокачественности авторской концепции.

Сходную ситуацию наблюдаем и в критике Ф. Искандера. Одновременно с бурным ростом официального признания, с легализацией его ранее целиком или частично запрещенных книг — «Кролики и удавы», главы из «Сандро из Чегема», включая много лет ходившие по рукам в списках «Пиры Валтасара», — в критике один за другим появляются резкие выпады против писателя, чье творчество, обнародованное

в 1987—1988-м, агрессивно определяется как «предел падения». Поистине не перестаешь изумляться — чем шире становятся возможности публикаций, выставок, выхода «задержанных» фильмов, чем больше раздвигаются рамки свободы, чем более устойчивым становится процесс демократизации, тем большее неудовольствие, вплоть до ярости, вызывают многострадальные произведения, увидевшие, наконец, свет у тех критиков, на кого «застойные» времена (когда и происходило их формирование) наложили неизгладимую печать.

Так что праздника не было.

Общество возвращалось к жизни — оно переживало момент возрождения после депрессии, которая все-таки никогда не проходит бесследно. Даже если эта депрессия вызвана эпохой фарса.

«НАМ ПРОТИВ ВЕТРА ПЕТЬ...»

Итоговая книга поэзии Искандера, вышедшая в 1987 году, называется «Путь».

Хочу сразу предупредить читателя, что я не являюсь особым поклонником ранней поэзии Искандера и ценю его прозу не в пример выше. Но для того, чтобы понять становление его творческой индивидуальности, чтобы увидеть воочию преодоление идейных клише, избавление от навязываемых временем (50-е годы) стереотипов, надо внимательно вчитаться в его ранние стихи.

Первой публикацией Ф. Искандера было стихотворение «Первый арбуз» — в 1953 году, в восьмом выпуске альманаха «Молодая гвардия». В 1955 году в журнале «Пионер» было напечатано стихотворение «Медведь».

Но перед тем как говорить о стихах — несколько слов о том контексте, в котором эти стихи писались и печатались.

Холодный август 1953 года. Сталин умер. Берия расстрелян. Общество начинает оттаивать. В журнале «Новый мир» опубликована прозвучавшая как манифест статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», тотчас же попавшая под обстрел официозной критики. Однако возврат к гуманистическим ценностям становится главным направлением развития литературы.

Август 1953-го — это время еще совершенно неопределенное для страны, время колебания власти. Время бериевской амнистии, по которой были освобождены сотни тысяч уголовников, и время робкого пробуждения нового сознания, слабой попытки избавления от догм. Ф. Бурлацкий, работавший в 1953 году в редакции «Коммуниста», свидетельствует: «Месяца через три после смерти Сталина нам поручили написать статью о роли народных масс в истории. Писал ее в основном философ М. Д. Каммари, который был известен своими работами о роли личности в истории... Как остро говорилось в ней против культа личности, о борьбе с бюрократизмом, о развитии демократии! Откуда что взялось?»¹

¹ Бурлацкий Ф. После Сталина. — «Новый мир», 1988, № 10, с. 156—157

Страна после Сталина была в тяжелом, разоренном состоянии. «Мне запомнилось отчетливо,— пишет Бурлацкий,— выступление на одном из закрытых совещаний крупного хозяйственного руководителя того времени В. А. Малышева. Он говорил о нашем резком отставании от Запада в области науки и техники, производительности труда, о тенденции к технической стагнации, об отсутствии внутренних стимулов для развития экономики, о погубленном интересе крестьянства к труду, об отсутствии должных стимулов у рабочего человека, о нищенском жизненном уровне населения, особенно в деревне, о неэффективности административных методов управления хозяйством».

Это была реальная обстановка, в которой жил молодой поэт, и в то же время будет не совсем справедливо остановиться только на этом: самым главным, доминирующим в сознании поколения, к которому принадлежал Искандер, в 1953-м еще студент Литинститута, было ощущение надежды, начала нового этапа в жизни общества.

Может быть, поэтому, а не только по причине физиологически свойственного молодости оптимизма, взгляд начинающего поэта был свеж, а голос — жизнерадостен.

Искандер писал «поедание арбуза» как некое священнодействие, как справедливую награду за тяжелый труд:

Арбуз просахарен
от жары
До звонкой и тонкой своей кожуры.
Прохлада ознобом проходит по коже,
А ломкие ломти на соты похожи.
Влажной землей арбуз пропах,
Он, как снег под ногами,
хрустит на зубах,
И сочная мякоть его красновата,
Как снег, окрапленный февральским закатом.

Скажем прямо: уподоблять то, что хрустит под ногами, тому, что хрустит во рту, может быть, и не стоило. Но стихотворение буквально излучало веселье, энергию, доброту.

В жанровой сценке, набросанной разговорным языком с инкрустированным в эту речь высоким «штилем», был словно запакован одомашненный космос — с зимой и летом, с «раскаленным солнцем» и снегом, с работой и отдыхом, с плодами своего труда и радостью их поглощения потрудившимся человеком

Стихотворение «Медведь» тоже было по-своему космичным. Столкнулись два мира — древней природы и цивили-

лизации. При этом медведь, в отличие от человека, ведет себя с достоинством и умом:

Медведь смотрел спокойно, смело,
Как будто бы сказать хотел он:
Мол, я пойду своей дорогой,
А ты иди в свою берлогу.

И, чуя наведенный ствол,
Шурша листвою по ложине,
Он, не оглядываясь, шел,
Шел, как положено мужчине.

Отстрел медведя написан Искандером как убийство разумного существа: «Он лег, со смертью примирясь, ее причин не понимая». В такой системе этических ценностей человек расположил сам себя не на высшей, а на одной из низших точек.

Стихи Искандера, публиковавшиеся с этого времени в периодике довольно регулярно, неравноценны. Есть среди них и стихи на случай, стихи-отклики, стихи газетные — как, например, «Пограничная ночь», вошедшая в подборку 1956 года в февральской книжке журнала «Молодая гвардия».

С 1956 года циклы стихов Искандера стали регулярно появляться в журнале «Литературная Абхазия». Подборку 1956 года (№ 1) составили «Кавказская осень» (затем перепечатывавшаяся под названием «Закавказская осень», «Абхазская осень»), «Пастух», «Буйволы», «Испытание самолета», «Туристы». В 1957-м в «Литературной Абхазии» (№ 2) вышли «Сыр», «Дождь» и «Незнакомый полустанок».

И вот — самая первая, тоненькая книжечка стихов. На бумажной обложке — двуглавый Казбеги. «Горные тропы» подписаны в печать в апреле 1957 года.

Риторика, напыщенный пафос, государственная символика — что может быть дальше от подлинного, «настоящего» Искандера? И тем не менее именно риторически-державным стихотворением «Утро» и открывается его первый сборник:

Я шел рассветом вдоль межи
Над тихим полем желтой ржи.

Дул встречный ветер, и казалось —
Над гребнями ржаных валов
До горизонта прогибалась
Земля под тяжестью хлебов.

А на востоке — цвета бронзы
Вставало медленное солнце.

Хлеба у края небосвода
Его восходом зажжены
В такой вот час, наверно, кто-то
Придумал герб моей страны

Бронза, тяжесть государственной символики, монументализм совершенно иная система ценностей, нежели то, что потом явится сущностным для мира Искандера. Можно посчитать стихотворение «паровозом» к книжке и пройти мимо него, но лучше, как мне кажется, внимательно взглянуть на дорогу, по которой поэт все-таки откажется идти. В этом смысле стихотворение «Утро» показательное. Здесь нет ничего абхазского, никаких «горных троп» как в прямом, так и в переносном смысле — перед нами обобщенный пейзаж державной России, безусловно лакировочный. До «края небосвода» все заполнено полем спелой ржи. Искандер после окончания Литинститута работал сначала корреспондентом «Брянского комсомольца», потом «Курской правды», и пейзаж в «Утре» как бы отталкивается от его реальных впечатлений, но ни одной живой, конкретной детали среднерусского пейзажа мы при всем желании обнаружить не сможем. И чего же ожидать, если эстетическим идеалом объявляется политический символ?

В сборнике преобладают нравоучительность, дидактика, опора на стереотипы. Мыслит молодой автор по «правильным», отработанным десятилетиями канонам, ступая след в след по колее псевдопоэтической аргументации. Национально-абхазское здесь для Искандера лишь то, что подтверждает общепринятое.

Каковы ценности, на которые опирается автор «Горных троп»?

Прежде всего это дружба, взаимовыручка, поддержка близких по духу людей:

Что б я ни делал —
На каждом шагу,
Друзья, перед вами
Я в вечном долгу.

(«Мне право дано»)

Лирический герой клянется в верности, в преданности «высокому праву», «личному счастью» дружбы. Так же горячо клянется он и в верности родной земле:

Я вас не забыл, мои земляки,
И тревоги военных ночей,
И случайный под буркой ночлег

Я пил из Волги, я пил из Оки,
Но железный запах горных ключей
Я не забуду вовек.

Главным мотивом книги становится *клятва*. Не отрицание, а *подтверждение* клятвой верности, лояльности. Но как это подтверждение словесно осуществляется? Через банальнейшие клише. Это подтверждение клятвой может осуществляться через прямое слово лирического героя:

Крутая тропинка не любит
Опущенных низко голов.
А лес — он тебя не погубит,
Учись прямоте у стволов! —

(«Туристы»)

даже через прямой императив:

Как воду, ты пей этот рясный,
Пропитанный смолами воздух,
Где держат высокие сосны
Сухие и легкие гнезда.

Подтверждение клятвой осуществляется и при обращении к памяти о Великой Отечественной. Здесь тоже Искандер опирается на ценности дружбы, любви, интернационального единства («Пионеры на Мамаевом кургане», «Двое на Мамаевом кургане», «Чешский цирк в Сталинграде»). Но самая главная, опорная ценность в «Горных тропах» — это труд. Простой пастух — вот нравственный идеал автора:

Всю жизнь ущельями скитался,
Коня седлая второпях.
К хребтам каким не поднимался!
Не поднимался лишь в чинах.

Но человек, народу близкий...
Не золото, не серебро —
Народ доверил без расписки
Ему народное добро.

Где знаки славы? Где петлицы?
Он не носил их никогда.
Ему ли славою гордиться —
Он мясом кормит города.

Как, однако, поэтически слабо, если не примитивно, плоско выражена вполне верная мысль! Вдохновение прихо-

дит тогда, когда стихотворение насыщается реалиями абхазского быта, народной жизни, а не общими словами о державе, о гербе. Искандер включил в сборник микроновеллы в стихах, и именно в них, на мой взгляд, и был заключен первоначальный «ген» его зрелого творчества.

В этих микроновеллах система ценностей остается устойчиво народной. Но здесь Искандер пишет не обобщенный пафос труда, скажем, или величие так называемого «простого советского человека», — нет, эта в плохом смысле слова традиционная пафосность, отчуждающая реального человека (не только с его трудом, но и с его трудностями), постепенно изживается в сборнике.

Например, сюжет микроновеллы «Сыр» скромнен: перед обедом в шалаше пастуха стреляют в прокопченный сыр, а зоотехник, лишь вчера приехавший в горы, не может справиться с винтовкой. Стихотворение начисто лишено риторики, в нем уже начинает звучать искандеровский юмор, а образность его уже чувственно-конкретна:

Мы пьем ледяную воду озер,
По пальцам стекает жир,
Едим мамалыги дымный костер
И пулями взрезанный сыр.

В стихотворении «Патрон» этот сюжет словно продолжается: пастух ночью заряжает патроны; действие изображено Искандером пластично:

Медленно перевернув патрон,
К свету его наклоня,
Вбивает в него тугой пистон,
Как гвоздь в копыто коня.

Тщательно, подробно описывает Искандер быт своих героев — крестьян, шахтеров; любит их работой, их чувством собственного достоинства, их плотской (не придуманной, не «бронзовой») монументальностью.

В ранних стихах Искандера встречаются языковые оплошности, погрешности против русского языка — «он, небо ревом рвя на части» («Испытание самолета»), «Пришел старик наведать сына» («Горец и шахта»), «Болит от горя голова, но в сердце гнев б у ш у я¹, сквозь зубы выдавил слова» («Баллада о мальчике, который спас Спартак»)

¹ Разрядка в цитируемых текстах здесь и далее моя. — Н. И.

Прямолинейность обобщений и языковая неточность совпадали тогда, когда Искандер шел от надуманного сюжета, от искусственной схемы. И то, и другое (и прямолинейность, и неточность) преодолевались с трудом. В этом преодолении Искандеру помогали зоркость социальная и «природная». Именно в стихах, реально изображающих быт людей, он достигает желанной точности — как в стихотворениях «Буйволы», «Абхазская осень», «Пот», «Первый арбуз», их Искандер включал и в последующие сборники, и в книгу «Путь». И, как я полагаю, в стихотворении «Спокойствие», в эту книгу не вошедшем, но для Искандера 1957 года и для его поколения — манифестационном:

Ни водкой именуемое пойло,
Ни время, ни разлука, ни тоска,
Ни собственность, ни собственное стойло,
Ни гроба пресловутая доска —

Нет, нас не успокоит никогда
Слепорожденное спокойствие крота;

Голубоглазое спокойствие глупца,
Как люк завинченный, спокойствие тупицы,
Спокойствие банального конца
И вероломное спокойствие границы;

Спокойствие в отсутствующем взоре
Чиновника, что перья источил,
На пресс-папье вплывающего в море
На полстраны разлившихся чернил;

Спокойствие улыбки, что с лица
Снимается спокойно, как перчатка;
Спокойствие лъстеца и подлеца
И мнимое спокойствие порядка;

Спокойствие под черепной корою,
Где взвешены расчеты грошевые,
Где, как под камнем, опрокинутым ногою,
Закопошатся черви дождевые.

.....

Нам жить и жить.
Нам против ветра петь,
Когда миры ломаются и рвутся,
Так можно ли спокойствие терпеть
Наследникам великих революций?!

Искандер выражал неприязнь к «плакатному восторгу», ненависть к «живучему трупу канцеляриста», не замечающего ни голод сорок шестого года («Парторг»), ни отчаянье

дерзкого изобретателя. Но при этом, разделяя умонастроения своего поколения, оставался в плену определенных иллюзий романтической, пыльно-шлемной революционности. Избавление от них придет, но гораздо позже...

Человек рожден для дерзания,
И не он виноват, а враги,
Если тысячи всяких терзаний
Замедляют его шаги.

Обращаю внимание читателя на слово «враги», зеркально отражавшее устойчивое сталинистское клише..

Это стихотворение — «Доброе слово» — поразительно совпадает — даже по сюжету — с романом В. Дудинцева «Не хлебом единым», напечатанным в «Новом мире» в 1956 году и подвергшимся организованному разгрому официальной критикой в 1957-м. Не исключено, что стихотворение Искандера появилось в поддержку В. Дудинцеву. Вспомним героя «Не хлебом единым» Лопаткина:

С этажей учреждения большого
Он сошел. Он проходит квартал.
Канцелярской машиной изжеван,
Бедный, бедный верблюд, он устал.

Он устал. Не хватает силенок.
Что же делать! Приказ есть приказ.
И проект — его смелый ребенок —
Он отвергнут в стотысячный раз.

Публицистические стихи Искандера явно уступают тем, в которых побеждает мощная изобразительность:

Буйволы по берегу крутому
Всем своим семейством толстокожим
В полдень потянулись к водоему.
Входят в воду, выбирают ложе.
Тяжелее броненосных глыб,
Черные, лоснясь до синевы,—
Над водою лишь рогов изгиб
И сопение жующей головы.

(«Буйволы»)

Насыщена живописными деталями и «Абхазская осень». Точно набросан интерьер абхазского дома. Верны в «попадании» эпитеты — «ленивый дым», «золотозубая кукуруза», «нанизанные на сырой шпагат, на гвоздике у закопченной дверцы, как ленты пулеметные, висят три связки перца», «вином пахнет поздний виноград, и виноградом — ран-

нее вино» Но не только ради живописного интерьера написана «Абхазская осень». Это гимн во славу достоинства человека, крестьянина, который все вытерпел и преодолел невзгоды, в том числе и природные: «Есть мужество терпенья, старина!» Дети, заходящие в дом с каштанами из «багряных каштановых рощ», медведи, тоже собирающие каштаны, — все это создает пластично-целостный мир природной жизни, живого движения.

С первой же книжки стихов у Искандера складывается мышление рассказчика. Жанровые картины его сюжетны. Короткий эпизод тянет за собою целую историю — как, например, история двух друзей в стихотворении «Я вижу, как двое расстаются на вокзале», или несложившаяся женская судьба («Румянец юности давно слетел со щек»), или встреча со «случайным знакомым» (в одноименном стихотворении).

«Ночная ловля рыбы» — баллада, в которой внешний сюжет (неудачная ночная ловля к утру сменяется рыбацкой удачей) поддерживает внутренний (напряженное эмоциональное состояние рассказчика, чувствующего тоску одиночества и потерянности). Мысли, обещающие «позднего» Искандера («Мне было жалко старика, и рыбу тоже жалко»), наблюдательность («Я руку к рыбе протянул — она казалась шелковой») обогащают сюжетные стихи.

Банальность стереотипных «ходов» (стихи о неразделенной любви) вдруг переворачивается, и взгляд поэта по-новому озаряет происходящее: «Я вверх дном поставлю город твой, обыщу, как старый шкаф».

Если перевести — калькой — с абхазского «я тебя люблю», то получится «я тебя хорошо вижу». Вот это «хорошее зрение» и воспитал в себе лирический герой Искандера еще в 50-е годы.

В «Литературной газете» появился первый отклик на публикацию цикла стихотворений Ф. Искандера в «Литературной Абхазии» (Панкина В. Первый шаг сделан. — «ЛГ», 1957, 16 марта).

«Горные тропы» были замечены критикой. Об Искандере писали в «Литературной газете» (Иванова М. Картина и мысль. — 1957, 20 августа), в «Советской Абхазии» (Бюр В. На пути к мастерству. — 1957, 24 августа), в «Молодом коммунисте» (Мильков В. Первый поэтический сборник. — 1958, № 3), в «Новом мире» (Сарнов Б. Полнота жизни. — 1958, № 5).

В «Горных тропах» уже просвечивает главное, то, что сделает начинающего поэта Фазиля Искандера крупным писателем,— благородство, рыцарство духа, опора на этику горного села как на духовную родину («Пастух», «Сыр», «Абхазская осень», «Старик», «Медведь») и опора на память о детстве как на неиссякающий источник ярких впечатлений и первых уроков действительности.

Следующий сборник — «Доброта земли» — вышел в том же Сухумском издательстве через два года, в 1959-м. Мотивы первого сборника укрепились и были развиты в нем сильнее и откровеннее, хотя так называемые «приметы современности» присутствовали и здесь — в стихотворениях «Спутник над полевым станом», «Кукуруза», «Пропагандист». В «Кукурузе» Искандер воспекает именно то, над чем он столь саркастически будет смеяться в «Созвездии Козлотура», — печально известную «кукурузную кампанию»:

Предвидела ли, кукуруза,
В какие забредешь края?
Ты стала дочерью Союза,
Землячка скромная моя.
.....
Шагай до самой до Камчатки!
Откармливай коров и кур!
Теперь ты вроде депутатки
От южных полевых культур.

В начале повести «Созвездие Козлотура» рассказчик вспомнит о том, как на летучке в редакции «одной средне-русской молодежной газеты, в которой проработал неполный год», он подверг резкой критике напечатанное в газете стихотворение. «Я его критиковал без всякого издевательства, хотя, возможно, и с некоторым оттенком московского снобизма, что, в общем, простительно для парня, только-только окончившего столичный вуз... В стихах, написанных от имени сельского комсомольца, говорилось о преимуществах картофелекопалки перед ручным сбором картофеля». Однако сам Искандер в стихотворении, помеченном датой «1959», тоже отдал дань псевдоактуальности и конъюнктурно понимаемой «злободневности». Обращаясь к кукурузе, он писал:

Ты изобилье нам пророчишь
И я тобой, землячка, горд,
Как будто друг мой или родич,
Ты ставишь мировой рекорд.

Зеленоблужой, златоокой,
Тебе дела страны под стать.
С тобой, с такую длинноногой,
Как раз Америку догнать!

Именно тогда, в 1959 году, Н. С. Хрущев ездил в Америку, посетил «кукурузный» штат Айова. Кукуруза насаждалась действительно вплоть до Камчатки — странно, что хорошо знакомый с крестьянским трудом и крестьянскими заботами Искандер не понял сразу же грозящего «кампании» грандиозного провала, уж об «изобилии» и речи идти не могло. Сложнее говорить о поэзии — она в этом стихотворении все же присутствует, но опять-таки в точных, ясных, детализированных воспоминаниях детства:

Ты заменяла нам обеды,
Тебя мы жарили с утра,
Как маленькие людоеды,
Располагаясь у костра.

Мы были счастливы, кромсая
С огня горячую — не тронь!
Отфыркиваясь и бросая
Тебя с ладони на ладонь!

Как только в стихах проявляется реальная память детства — дидактику сменяет динамичная, властная стихия жизни, сама естественно рождающая и философский вывод, вытесняющий плоское морализаторство, как в стихотворении «Ежевика» (тоже включено Искандером в сборник «Путь»).

С урочищем зеленым споря,
Сквозь заросли, сквозь бурелом
Река выбрасывалась в море,
Рыча, летела напролом.

А над рекою камень дикий,
Но даже камень не был пуст:
В него вцепился ежевики
Расплющенный зеленый куст

Почти окованный камнями,
Он молча не признал оков,
Своими тонкими корнями
Прожилья камня пропоров.

Глаголы и глагольные формы, выбранные поэтом, — все свидетельствует об энергии преодоления, о сокрушении сопротивления, характеризует силу направленного движения,

непрития «застойной» успокоенности: «споря», «выбрасывалась», «рыча, летела напролом», «вцепился», «не признал», «пропоров». И звукописью Искандер подтверждает эту силу преодоления, это рычание жизни — «ро — ря/ — ро — ре/ — ре — ре/ — ры — ро» (первое четверостишие).

Искандер не «воюет» со старым только потому, что оно старо; более того, так как он этически обращен к утраченным ценностям и старается их восстановить в сознании своего читателя, то ни традиционная «клетка» катрена, ни скромная рифма его совершенно не смущают:

Ты — человек. Но поживи-ка...
И выживи. И много дней
Живи, как эта ежевика,
Жизнь выжимая из камней!

Эта заповедь обращена к себе самому — и надо сказать, что Искандер реализовал программу, подтвердил истинность вероисповедания жизнью, своим литературным поведением.

Искандер входил в поэзию в те же самые времена, что и Евтушенко, Ахмадулина, Вознесенский, взрывавшие старые формы, отталкивающиеся от устаревших канонов и навязчивых стереотипов. Искандер же — определенно «архаист», а не «новатор». Его поэтика, пожалуй, гораздо ближе к поэтике предыдущего поэтического поколения — к Евгению Винокурову, к Владимиру Соколову. Никакой эстрадности, установки на исполнительство, тем более — на ораторство, на громкое звучание слова мы здесь не обнаружим. Искандер искал новое в союзе с традицией. Однако ракурс его взгляда был нов. Изображение Кавказа в русской лирике было традиционно романтическим; и горы, и море, и горская этика были запечатлены с «внешней» стороны, как экзотика. Для Искандера же Кавказ не экзотика, а родная природа, более того — для искандеровского Кавказа характерен прежде всего крестьянский уклад, спокойное, чуть ли не пасторальное течение жизни. Стих Искандера принципиально лишен внешних примет оригинальности, необычности.

В сущности, поэтический мир Искандера был интересен не новизной стиха, а трудно добываемой спокойной самостоятельностью обживания своей территории.

Уже по первой книге стихов видно, как «бродят» в сознании Искандера мотивы будущих прозаических произведений. Так, в стихотворении «Воспоминание о войне» Искандер

подлинная человечность, близость к природе, обаяние честно прожитой жизни перейдут из «Старика» в «Дедушку» и другие рассказы Искандера.

Можно сравнить достоверность, подлинность опыта, получившую новую жизнь в прозе, с плакатностью, так и оставшейся для «одноразового применения», — например, в стихотворении «Седина», рассказывающем о «классовой борьбе» в деревне:

Циклоном войн, эпоху задета,
У воспаленной лампы до рассвета
Металась тень ее по стенам сельсовета,
Она бывала пулями отпета,
Сыпняк ее душил в подушках лазарета.
Но вновь, как знамя, поднималась где-то
Твоя до времени седая голова..

Искусственная, взвинченная приподнятость интонации, характерная для искандеровских стихотворений такого плана, чужда в принципе его мироощущению, и не на ней держится книга. Но это дань газете, публицистике, которую тоже заплатил Искандер.

В «Доброте земли» Искандер упорно возвращается к истинным ценностям, на которых держится этика: «Я знаю соль... Я понял соли цену», «Друзья, я с вами. И без клятвы мы слово держим», «верны мы сердцем сердцу гор», «от мелкой дружбы, мелкой злости в большую, трудную судьбу», «мне посмертно простятся иные грехи, если песню держать мне всегда, как над бездной держали коней пастухи, на кулак намотав повод», «Ты — дерево. Я — ветка. Кровью рода мы связаны. Меня не обломать! И если даже это несвобода — хочу ее, беру как благодать» («Мать»).

Михаил Пришвин отметил как-то, что «беллетристика — это поэзия легкого поведения. Настоящее искусство диктуется внутренним глубоким поведением, и это поведение состоит в устремленности человека к бессмертию». В стихах, вошедших в «Доброту земли», плоская беллетристика отделяется сразу («Красивая женщина», «Больной»). Стихи, вызванные к жизни «внутренним глубоким поведением», отнюдь не чуждаются сюжетности. Отсюда и рождаются такие лирические рассказы в стихах, как «Голос», «Баллада о старом дворе», «Соседка», «На палубе». Кстати, в последнем стихотворении впервые у Искандера возникает тема отца, которая затем опять на долгие годы исчезнет из его произведений.

Словно из тени выходят отдельные детали навсегда утраченного облика:

Веки отца соколиные.
Глаз обжигает белком.
Помню усы его длинные,
Пахнувшие вином.

...Моря ночного прохлады,
Доброй луны леденец.
С матерью вез нас куда-то
Мой невезучий отец!

Стихотворения «Спутник над полевым станом» и «Кукуруза» были напечатаны сначала в «Советской Абхазии» (январь и июнь 1959 года). А публикация «Пропагандиста» в «Новом мире» (октябрь 1958 года) была для Искандера первой в этом журнале, постоянным автором которого он с тех пор стал. Что же привлекло редакцию «Нового мира», и прежде всего — главного редактора, А. Т. Твардовского, как мы знаем, ревниво отбиравшего поэзию, в этом стихотворении?

Речь здесь идет о послевоенных трудных годах деревни Герой Искандера — не тот, кто наезжает в колхоз с указаниями, а тот, кто «свойским был во всем, все понимая по-сыновьи». Работая в брянской и курской газетах, Искандер своими глазами видел и нищету, и отсутствие техники, и низкие урожаи. Его герой был «своим действительно» в этой среде. Искандеровский демократизм был созвучен демократизму идейно-художественной платформы «Нового мира».

Зоркий глаз Искандера отметил и «бушлат, стертый у локтей», и «газетину за голенищем», и то, что пропагандист «агитировал, косясь на хлеб с вареною картохой». «Полуодет, полуобут», его герой был и голоден... Таков облик человека, свято верящего в идею человека, в восприятии которого необходимо отделять «риторики невольный пыл» от самого главного — «души живой». Такой герой не мог не быть близким Твардовскому (буквально вслед за этим печатавшему роман Ф. Абрамова «Две зимы и три лета») — и как редактору, и как поэту.

В декабре 1959 года три стихотворения Искандера — «Соль», «Родник» и «Хочу я в горы...» — с предисловием Г. Гулиа были опубликованы в «Литературной газете». Фазиль Искандер становится знакомым всесоюзному читателю.

Но вернемся к сборнику стихов «Доброта земли», выпущенному тиражом две тысячи экземпляров. Читатель помнит, что первый сборник Искандера открывался декларативным стихотворением «Утро». Второй сборник завершает уже «Баллада о рыбном промысле», и до сих пор остающаяся одним из лучших стихотворений Искандера. «Баллада» написана в 1958 году, а дата, стоящая под «Кукурузой», удостоверяет, что она написана на год позже — в 1959-м; тоже загадка для внимательного читателя

«Баллада о рыбном промысле» поистине народна, хотя в ней нет ни единого слова о народе. Автор вместе со своими героями делит труд и отдых, беду и радость, неудачу и удачу. Он не то чтобы декларирует единство, он не только с «ними», он и есть «они». Авторское «я» растворено в героях, идентично им. Позиция художника не отделена от героя (как в стихотворении «Пропагандист» — *одобрение* героя авторским словом), а совпадает с их жизненной позицией, более всего с позицией «штрафника», которому положено выпить без передыху банку забортной воды:

Я с ними. Я тот, кто смеется, и тот, кто сидит на руле,
И тот, кто плетет волокушу прочно петля к петле.
Я тот, кто играет, смеется, проигрывает, я тот,
Кто чаще других забортную, холодную воду пьет.

«Я» и «они» сменяется мощным «мы», объединяющим поэта и его героев. Поэт так же, как и рыбаки, вытягивает сеть, — при этом Искандер не допускает никакой метафоры: он пишет конкретный труд, реальный лов рыбы.

Искандер подчеркивает грубоватую браваду своих героев, обыденность их облика, неприглаженность суровой жизни. Поэту удастся увидеть красоту и в этой угловатой суровости мира. Рефрен баллады — «Ровно в четыре часа поутру, ровно в четыре часа» — вдруг взрывается россыпью красок, словно оживающих, когда баркас выходит в море:

Белые вороны моря, чайки, крылами стуча,
С поджатыми красными лапками, проносятся мимо, крича.
Пенится, колобродит, в страхе бежит от винта
Вывернутая изнанкой сиреневая вода.
.....

На горизонте в тумане густеет солнечный сок.
Там на свету в яичке просвечивает желток.
Брызнуло солнце по краю овечьих курчавых чашоб,
Словно подбросила жница рыжей пшеницы сноп.
Берег в кайме зеленой, белые города.
Разом поголубела сиреневая вода!

Оживающая красота многокрасочного мира едина с эмоциональным ощущением достоинства труда, отличающим героев Искандера. Это действительно гимн рыбакам, под взглядом поэта обретающим черты монументальности — не помпезной, а реальной, подлинной:

Ноги поджав, как Будда, сидит на руле старик.
Крутая, крепкая шея, зубы, усы, башлык...

Искандер пытается поднять простую жанровую картинку на высоту мощного скульптурного символа. «Незлая мудрость» рыбацкого промысла, по Искандеру, есть мудрость жизни человека, ощутившего себя не «винтиком», а хозяином, живущим и в единстве, и в противоборстве со стихией. Труд, трудовой пот, соль, море, еда — все объединяет людей с миром, где они честно и достойно живут:

Сыр, вино и редиска. Кукурузного хлеба ломоть.
Вот почему под рубашами буйствует наша плоть.
Сыр, вино и редиска. Это ли не благодать?
Соль забыли. Редиску будем в море макать.

Надо отметить, что даже в «газетных» стихах у Искандера живая реальность детали изредка окрашивала строчки живым светом. Так, в «Спутнике над полевым станом» читаем: «Как бы реальность чуда утверждая, задравши голову, стояла повариха в парах борща...»

В стихотворениях «Зеленые штаны», «Хочу я в горы», «Перегон», «Парень с мотыгой», «Квишхети», «Охотник и собака», «Сахарные сливы» постепенно зарождается мир Чегема, который и стал затем в прозе Искандера праосновой, фундаментом и повествований о детстве, и эпоса о дяде Сандро. В стихах Искандер осуществляет подступы к самому главному в своем творчестве, собирает материал, из которого затем будет выстроен пространственно небольшой, но чрезвычайно вместительный чегемский мир.

В стихотворении «Квишхети» изображена полная ленивого блаженства картина деревенского абхазского лета:

Мильоном красных капель сливы
Свисают, ветки накрены.
Как овцы, выстрижены нивы,
Желтеет ровная стерня.

.....

Лишь виноградник за работой.
Почти улавливает взгляд,

Как, день и ночь борясь с дремотой,
Упорно зреет виноград.

Мир, райский по красоте, разлитому теплу и дремотному блаженству, только постороннему глазу кажется безлюдным. В щедрую, плодоносящую землю вложен огромный труд, который воспет Искандером в стихотворении «Парень с мотыгой»:

Каким неистовством натуры
Он был от рода наделен,
Чтоб оседлать медвежий, турий,
К чертям сползающий уклон.

Землею мокрою завален,
Упорный, яростный, босой,
В самозабвеньи гениален,
Как Леонардо и Толстой.

Искандер не отделяет гениальность «духа» от гениальности «плоти», а объединяет и то, и другое в своих любимых героях. Можно ли не только сказать, но и подумать о них, что это не свободные духом люди? В одной из глав «Сандро из Чегема» напыщенный принц Ольденбургский снисходительно размышляет о молодом тогда Сандро: «Дикарь, а как свободно держится». Искандер еще в стихах утверждал эту свободу самостояния, достоинство человека:

Хочу туда, где водопад
Летит, как брошенный канат,
Качаясь на лету;
Где, как раздавленный гранат,
Закат течет по льду.

Туда, где лавровишней грозди,
Глаза чумазые скосив,
Глядят без робости в обрыв;
Где пастухи играют в кости,
На камни бурку расстелив.

(«Хочу я в горы»)

Эстетика и этика уклада естественной чегемской жизни (хотя Чегем еще не назван Чегемом) присутствуют и в скромной упорядоченности быта, и в окружающей природе, и в простых человеческих радостях:

Там над огнем, стекая жиром,
С шипеньем каплют на дрова
Круги задымленного сыра,

Тяжелые, как жернова.
Там пастухи коров мычащих
И вымя, как пудовый плод,
По травам и цветам влачащих,
К загонам гонят через чащи,
Через речной холодный брод...

«Легко и спокойно» лирическому герою тогда, когда он вновь узнан этим добровольно покинутым им миром — миром доброжелательного участия, товарищества и материнской любви.

Населяют этот мир пастухи и земледельцы; коровы, овцы, быки, лошади, собаки; в нем опекают друг друга старики и дети; в нем продолжает царить гармония природы: «И мы вышли в луга, где зеленым огнем полыхало цветение трав»; «по бредущим стадам заструились лучи, на рогах заиграла роса»... Идиллия рая — еще до надкусанного яблока?..

Ощущение щедрости, роскоши, изобилия природы совпало с ощущением идиллии детства:

Ранним летом — это счастье
Сливы стряхивать с ветвей,
Хоть и жалко их отчасти,—
Суй за пазуху скорей!

Это гармонический мир природы, начисто лишенный таких реалий, как произвол, бедность, поднадзорность, насилие. Искандер, обращаясь к своим «мифологическим» картинам (такой, например, как перегон тяжело нагруженных лошадей через горы), непременно подчеркивает: «Им никто не придумал неволи такой, не велел, не приказывал им. Это было профессией, честью мужской, и достоинством было людским». Река, которая «хозяйствует в долине, подобно женщине в дому», подчеркнута свободна: течет, «не подчиняясь никому». Этот свободный мир Искандер населяет своими героями, которые способны «над бездной» держать коней, «на кулак намотав удила».

Евгений Винокуров пытается определить поэтическую индивидуальность Искандера: «Смелое и сильное раскрытие жизни, глубокое выражение ее я назвал бы... характерностью. Фазиль Искандер относится к поэтам этого типа... Он пишет по-рембрандтовски... Его мир — это мир материальный, объемный...» Чувствуется, как трудно Винокуров подыскивает слова, как не поддается абстрагированию живая душа стихов Искандера; в конце концов Виноку-

ров проборматывает откровенную банальность, приложимую к кому угодно: «Для каждого движения души он должен обязательно найти пластическое проявление. Мир дается кинематографически крупным планом»¹. Поэтика Искандера ускользала от скальпеля, не подчинялась анализу.

Но вернемся к выработке поэтом системы этических ценностей, к выработке социальной зоркости.

В мире опорой поэту, по его словам, могут быть только те, у кого «жесткие мозоли на руках» — как у шахтеров («чудится крестьянское и древнее в индустриальном сложном ремесле»), у крестьян России. Да, и у них тоже, хотя встреча с их бытом способна жестоко разрушить представление о гармоничном мире. В стихотворении «Из блокнота журналиста» Искандер описывает реальную жизнь русского крестьянства:

Тот год холодный и костлявый,
Запасы скудные сожрав,
До крыш с соломою трухлявой
Тянулся, голову задрал.

Корреспонденту газеты дано «от шефа» задание: «проявляя прыть... виновников разоблачить». Однако ответ поэта не совпадает с приказом: «Не может быть один ответчик за эту общую беду».

Шурша кошунственным блокнотом,
Я покидал холодный хлеб,
Где требовала жизнь чего-то,
Чего не требовал мой шеф.

Словно два мира существуют в «Доброте земли» — гармонический мир абхазского села, высокогорья, детства и нищий мир Центральной России, прямо в глаза которому взглянул корреспондент-южанин.

«Было стыдно», — говорит о своих ощущениях «корреспондент». Содержание стихотворения «Из блокнота журналиста» совершенно обратно тому, что утверждалось в «Кукурузе» (изобилие, соревнование с Америкой и т. п.):

Тогда заметил я корову,
Она лежала в стороне,
Неравномерно и сурово
Посапывая в полусне.

На шкуре реберные дуги
Продавливали четкий след.

¹ «Литературная газета», 1962, 24 июля.

Вот-вот прорвут ее с натуги
И голый обнажат скелет...

Да, конечно, это публицистика, близкая по духу к «новомирской». И хотя поэзия Искандера искала себе почву в гармонии утраченного рая, но социальное *знание*, искренняя боль формировали его будущую прозу. Горечь, особым привкусом окрашивающая знаменитый искрящийся искандеровский смех,— результат не только его размышлений, но и реального человеческого опыта, тяжких наблюдений, рождающих праведный социальный гнев.

Реальным, не заемным знанием жизни продиктованы и такие стихи, как «Колхозники в театре», «В парке», «Цыганы на пристани», вошедшие в следующий поэтический сборник Искандера, «Зеленый дождь» («Советский писатель», 1960). Это стихи сюжетные, с «историей», как правило, драматичной, вызывающей в слушателе сочувствие, жалость, сопереживание. Таково, например, стихотворение «Цыганы на пристани»: у цыгана умерло одиннадцать детей, остался один мальчик; пьяный отец жалуется на своего цыганского бога. Четкость скупого эпитета, короткая строка рождает эмоционально напряженную интонацию:

На пристани цыганы.
В глазах темным-темно.
Граненые стаканы.
Дешевое вино.

«Рассказ в стихах» (именно через эту жанровую форму и происходило, на мой взгляд, рождение Искандера-прозаика) прост и одновременно сложен по мысли. Отец плачет, вспоминая умерших, и задает богу последний, проклятый вопрос — «за что?», а бледный от обиды за то, что все видят отца пьяным, мальчик уводит его домой. Поистине «достоевский» сюжет, особенно резко выделяющийся на жизнерадостном фоне книги в целом. Сострадание к людям, понимание чужого горя становятся такой же основой авторской позиции Искандера, как и его социальный гнев.

В стихотворении «Колхозники в театре» Искандер сталкивает жизнь реальную, трудную — и мимирию жизни, «ветошь пышных декораций». «Мелочные роли» ничтожны в сравнении с людьми, выносящими на своих плечах тяготы действительности:

О, сколько сдержанных трагедий
Их память цепкая хранит!

Напоминают лица эти
Слегка оформленный гранит.

Их склад душевный безупречен,
Но не дошли до полотна
И ранние морщины женщин,
И красные их ордена...

Искандер словно продолжает здесь пастернаковскую мысль: «в них не было следов холопства, которые кладет судьба, и радости, и неудобства они несли как господа». О трагедии крестьянства, о «раскулачивании», о «великом переломе», о геноциде и голоде он еще не пишет, но уже в конце 50-х он *называет* их жизнь подлинно трагичной.

От рампы и от полусвета
Они ушли в реальный мир.
В пустом фойе им вслед с портрета
Глядел растерянный Шекспир.

О трагедиях крестьянства, пережившего и сплошную коллективизацию, и голод начала 30-х, и голод послевоенных лет, поэт не рассказывает — все это остается пока за пределами драматургии, прозы, поэзии. Но необходимо оценить хотя бы упоминание Искандера о том, что оставило свой след на лицах людей.

Кстати, не могу не отметить, что в книге, изданной «Советским писателем», из этого стихотворения была изъята строфа, крайне важная для понимания его внутреннего смысла:

Но драме не хватало твердой
И мужественной красоты,
И доброты коровьей морды,
И человеческой теплоты.

В этих словах дана краткая характеристика «драмодельства», которое процветало в те времена и на столичной, и особенно на провинциальной сцене, чрезвычайно далеких от проблем, которыми живут люди. Посещение театра становится для них просто отдыхом в теплом зале, физическим расслаблением от трудной работы. Настоящим искусством со сцены, заполненной «тяжелыми декорациями», и не веет.

Было бы примитивным понимать демократизм авторской позиции только как обращение к обыденной жизни людей. Но для поэзии (а в последующем — прозы) Искандера

именно такой ракурс взгляда оказался определяющим, именно его местонахождение *среди* своих героев, а не над ними.

От страсти хрипит радиола,
Ботинки и туфли гремят.
В обнимку вечерняя школа
И кожаной комбинат.

(«В парке»)

Одним-двумя штрихами набросаны персонажи: и «девочки с фабрики местной», и «матросы торговых судов», и те, кто «танцует с военных времен».

На шаткие доски настила
Из круга семьи и подруг
Войны центробежная сила
Их вбросила в бешеный круг.

Опять не могу не упомянуть о том, что в книге, изданной в 1961 году в Сухуми, в отличие от московской, на танцплощадке появляется еще один персонаж — типический для времени конца 50-х:

Случайный стоит посетитель,
Глядит ошарашен и дик.
Застегнутый наглухо китель,
Сапог антрацитовый шик...

В этом стихотворении (тоже являющемся «рассказом в стихах») Искандер пытается дать срез общества, сталкивая на открытом пространстве различные социальные типы — скорее даже наброски, эскизы, заготовки типов: бюрократа с тяжелым портфелем в «сталинистском» облачении (китель, сапоги), не первой молодости фабричных работниц, заплятанного студенчества... Практически безвыходна эта бесконечная, однообразная карусель жизни, на которой так искренне и так бедно веселятся люди — «словно заело пластинку, и некому сдвинуть иглу». Но все же в финале поэт возрождает потерянную, казалось бы, навсегда надежду. Эта надежда находится ровно в том возрасте, в каком были герои «Звездного билета» В. Аксенова, девушки и юноши «Хроники времен Виктора Подгурского» А. Гладилина.

И в каждом движенье насмешка
И вызов небрежный судьбе,
Зеленая крепость орешка,
Уверенность, что ли, в себе.

Искандер подчеркивает «бесшабашную прыть», «лихую осанку» танцующей в сторонке — «сама по себе»! — девочки. Но в издании «Советского писателя» стихотворение обрывалось как-то невразумительно. В книге «Дети Черноморья» (Сухуми, 1961) поэту удалось высказаться до конца, и мысль его обрела законченность отточенной формулировки:

Как будто не крови томленье
Ее пародийный протест,
А хочет найти поколенье
Свой голос, свой собственный жест

«Собственный жест» искало и литературное поколение, которое входило в жизнь в конце 50-х. Через эпатаж, браваду, эксперимент утверждалось упрямое, молодое чувство независимости, подвергавшееся яростным нападкам. В чем только не обвинялось целое поколение молодых литераторов (в основном группировавшихся вокруг журнала «Юность», давшего им возможность печататься) — и в раздувании якобы несуществующей проблемы «отцов и детей», и в эстетизме, и в безвкусице, и в стиляжничестве, и в пропаганде «западного образа жизни». А в то же время Искандер, как и другие писатели его поколения, утверждал — если взглянуть объективно — настоящие этические ценности, отвергая то, что скомпрометировало себя, — демагогию псевдоидейности. В одном из самых грустных своих стихотворений, «Румянец юности давно слетел со щек...», он писал:

Ты говоришь: живые — не в долгу,
Война войной, и льется кровь мужская.
А я смотреть спокойно не могу,
Как женщины чужих детей ласкают.

Задолго до того, как литература стала размышлять о «неродившихся детях солдат», задолго до того, как историки и демографы стали подсчитывать, скольких миллионов неродившихся граждан недосчиталась победившая страна, Искандер напишет:

В сухих, колючих землях Сталинграда,
Под черноземом украинским спят
Не только юные, безусые солдаты,
Спят неродившиеся дети тех солдат.

Суровая правда жизни уже в те годы понималась Искандером как основополагающий эстетический принцип

Хотя этот принцип вырабатывался в борьбе с романтизацией (особенно первых революционных лет), которая явственно присутствовала в таких стихотворениях, как «Октябрь»:

Россия кашу заварила!
Он жарко руки трет в пылу
Трещат дворцовые стропила.
К столу, сограждане, к столу!

И у костров она горланит!
По-братски делит каравай.
А ты заткнись, старик-парламент,
России думать не мешай!

«Р-р-революционная» бравада этих стихов была искренней, но поверхностной и по мысли очень недалекой. Никакого осмысления пути, по которому пошел «пожар», раздутый «на горе всем буржуйам», пока у Искандера не происходит. Наоборот, он в высшей степени азартно готов подбрасывать туда «дворцовые стропила», не задумываясь даже о том, что в этом огне отпылала русская — включающая в себя и «дворцовую» культура. А до идеи плодотворности «старика-парламента» наше общество дошло только к концу 80-х. Стихотворение «Октябрь» воочию показывает, сколь серьезно углубилось к концу 80-х понимание демократии, гласности, правового государства, сколь наивны были представления «шестидесятников».

Но нельзя не сказать, что в этом стихотворении, написанном в 1960 году, откровенно читается параллель с современностью 60-х, освободившей мысль и творческий поиск: «Россия думать начинает, и сей процесс — необратим!»

Исторический оптимизм Искандера-«шестидесятника» был обусловлен временем восстановления правды, очищения страны от лжи и преступлений «культы личности», о чем сначала робко, потом все сильнее и горячее заговорило формирующееся в те годы, пробуждающееся общественное сознание. Но в этом оптимизме была и историческая слабость «шестидесятников», неспособных додумать до конца, осознать подлинные масштабы потерь. Опорой в движении общества к открытости для поколения «шестидесятников» в это время были революционные идеалы. Именно поэтому, я полагаю, Искандер с такой самозабвенной искренностью и даже восторгом писал:

Смеясь от злости и от стужи,
На красный митинг, на пожар,
Бежит, разбрызгивая лужи,
Двадцатилетний комиссар
.....
Он и планету раскачает
Всех революций побратим.

О всемирной катастрофе, к которой может привести «раскачивание планеты», общество (в том числе и Искандер) по-настоящему задумается гораздо позже. Стихотворение «Октябрь» — запоздалое дитя угара революционной романтики, основанной на дразнящей эмоции разрушения. Но — эмоции вполне в данном случае искренней, ибо в сознании Искандера революционность двадцатых годов как бы рифмовалась с новым революционным — освободительным — этапом в жизни общества. (Хочу здесь же отметить, что не случайно и В. Аксенов, и В. Войнович, и А. Гладили — другие представители того же поколения — написали по книге для серии «Пламенные революционеры», а в стихах Б. Окуджавы звучало: «Я все равно паду на той, на той единственной гражданской. И комиссары в пыльных шлемах склонятся тихо надо мной...» И не случайно их героями были те самые «комиссары» 20-х годов, которых воспел Искандер в стихотворении «Октябрь».)

Так же и стихотворение «Утро» — с гордо сияющим «гербом моей страны», о котором речь шла выше, — не стоит воспринимать только как дань конъюнктуре. «Утро» было тоже рождено естественным порывом души, укрепленной надеждами на чистую, новую, открывшуюся жизнь. В «Кукурузе», думаю, поэт был тоже искренен — выросший в Абхазии, вскормленный мамалыгой, он не мог не ощущать чувства родственной близости к победному (в речах главы государства) шествию «царицы полей», как ее тогда называли.

И в стихотворении «Полет Гагарина» Искандер говорит о космической победе, которой радовалась тогда действительно вся страна. И — надо отметить — не без горечи воспоминаний о предшествующих годах:

Так подготовили за годы
Побед, ошибок и невзгод
Страны падения и взлеты
Необычайный этот взлет

Искандер искренне воспринимает полет Гагарина как начало новой, космической эры человечества, относится к этому факту даже, я бы сказала, религиозно, «замещая» Богочеловека первым космонавтом:

И поколениям от века
Не вознесение Христа,
А вознесенье Человека
Отныне славить неспроста.

В этих строчках выразилась гордыня новой мифологии, новых, нарождающихся стереотипов, своим наивным «заместительством» символа величайшей духовной силы желавших утолить тоску по идеалу. Пройдет всего лишь несколько лет, и в 1966 году из-под сиреновой обложки журнала «Москва» появится Иешуа, о котором завяжется долгий спор; а к тысячелетию празднования христианства на Руси, к 1988 году, и спора не будет: христианство вернет свою значимость в сознании общества, и уже ни один уважающий себя телевизионный «круглый стол» по общественным и философским проблемам не обойдется без приглашения какого-нибудь церковного деятеля (что отнюдь не помешает дальнейшему развитию космонавтики).

Но пока на дворе 1961 год — и Искандер не забывает упомянуть и «скопища барачных коек», но — робко, мельком. Главным для него все-таки остается ощущение радости «второго дыхания коммуны», радости «штурма», убежденность в победе над «стареющими врагами». В том, что «врагов» надо побеждать, он не сомневается, клише идеологической борьбы отпечатались в его сознании.

Эти стихи были написаны непосредственно после XXII съезда партии, объявившего новую Программу, в которой черным по белому было записано, что в стране в 1980 году будет построено коммунистическое общество, нынешнее поколение людей будет жить при коммунизме. И с этим совершенно иллюзорным, ни на чем реально не основанным, авантюристически-романтическим лозунгом никто открыто не спорил. Из станицы Вешенская 4 августа 1961 года поступило письмо Шолохова «Вот что светит человечеству»: «Каждый, кому дорого будущее человечества, с огромным вниманием читал проект Программы», который, по словам писателя, «светит нам так ярко, что только — тверже шаг, а путь уже не так далек... Конечно, придется трудно, но когда же легкий путь вел к заветной цели?»

Искандер верит в грядущую мировую революцию и торо-

пит ее: «человеческий род второго дыхания коммуны, как стайер усталый, ждет».

Я вижу корабль, плывущий
Сквозь тысячи лет и миль,
И красный над корпусом флаг его,
И красный под корпусом киль.

Нищета русской деревни никуда не делась, экономика испытывала огромные трудности, но космические победы временно вытеснили из сознания обыденную действительность.

Взгляд молодого Искандера на действительность страдает односторонностью, а мышление — тяготением к стереотипам. Вот, например, в стихотворении «Нищий» он описывает старого опустившегося человека, бродягу, «бывшего» бари-на, которого революция лишила всего:

Народ отнял его Россию,
Зажал до хруста в пятерне,
Дымить заставил индустрию
И сжег именье на Десне.

Во-первых, «до хруста в пятерне» Россию сжал вовсе не народ, и худо ли бедно, но Искандер уже к 1961 году не мог не знать об этом. Какой ценой «дымить заставил индустрию» — этот вопрос тоже бурно обсуждался «шестидесятниками». Но могучая инерция стереотипа все же побеждает и освобождает Искандера и от глубины размышлений, которые могли бы возникнуть, и от простого человеческого милосердия (впрочем, показательно, что ни милосердие, ни сочувствие еще не находятся среди этических ценностей) С осуждающим высокомерием Искандер констатирует горький финал жизни «бывшего»:

Бредет из ресторанной давки,
Качается от перегруза.
Он на бульваре спит на лавке
Под гимн Советского Союза.

А утром на похмелье ищет
И расстилает телогрейку,
И нищий делается нищим.
Подай убогому копейку!

При всем своем внешнем демократизме осознать подлинную трагедию такой судьбы муза Искандера еще не в силах. Пока он, увы, разделяет «классовый пафос» тех умонастроений, которые отчетливо выразятся — через четверть века — в

так называемом «письме в редакцию» «Советской России» Н. Андреевой: «живут и здравствуют потомки свергнутых Октябрьской революцией классов», «обиженных социализмом потомков нэпманов, басмачей и кулаков». В редакционной статье «Принципы перестройки: революционность мышления и действий» газета «Правда» отвечала на этот тезис: «Классовый подход — это не «клеймо», облегчающее «селекцию»... Корни антисоциалистических настроений статья готова искать чуть ли не в генах. Не созвучна ли эта позиция с известной сталинской установкой об обострении классовой борьбы в процессе социалистического строительства, повлекшего за собой трагические события?»¹ Но Искандер — да и целое общество — в 1961 году твердо стояли именно на позиции «классовой селекции» и не могли даже помыслить о вине перед «бывшим», нищим бродягой, да еще из дворян.

Так же крайне поверхностны его рассуждения о религии в поэме «Посещение церкви». Здесь нет не только попытки понять историю, этику русской православной церкви, нет не только элементарного уважения к чувствам верующих, — автор, видимо, не в состоянии себе представить даже искреннюю возможность этих чувств. Поэма написана в духе плоской атеистической пропаганды:

Богу свечу — и расплатится черт.
Так платят врачу за подпольный аборт.

Сюжетом этой поэмы-раешника в стиле Демьяна Бедного является пасхальная ночь. После службы «поп» уезжает в автомобиле с красоткой... Религиозные чувства фельетонно осмеиваются, верующие старушки предстают в интерпретации Искандера глупыми, ничтожными овцами. Людской говор — «пьявки трясины впиваются в уши», священник — «красногубый самец», верующая — «в рабском порыве страшна и бледна», у молящихся — «глаза побежденных бесповоротно». Примитивность мысли, языка, рифмы, образной системы — Искандер ли это? Поэма написана в жанре разнузданной газетной агитки, и недаром, думается, Искандер больше ни разу ее не перепечатывал (хотя, например, стихотворение «Кукуруза» было им все-таки включено в сборник 1966 года).

В книгу «Дети Черноморья» вошла еще одна поэма —

¹ «Правда», 1988, 6 апреля.

«Ночь у костра». Это поэма-размышление, лирический монолог лишенный ярко выраженного сюжета. Размышляет автор о молодом поколении, о проблеме «отцов» и «детей» — об этом шли споры и на страницах газет и журналов, об этом полемизировали и сами художественные произведения. «Дети» открыто противопоставляли себя «отцам» — людям, сформированным предыдущей эпохой. «Отцы» резко и подчас бестактно обрушивались на «детей» за все непохожее — от ширины брюк и манеры причесок до повестей и рассказов.

Поэт защищает молодое поколение, но резкой чертой отделяет «изобретателей» от тех, кого он называет «тлей» и «платяной вошью».

Неприязнь откровенную у Искандера вызывает и тот, кто пытается «приконторить» права молодости, бюрократ («Твоих столов громоподобных недра хранят инструкции для Моря и для Ветра. От клубов запертых до новостей одежды — ты все жуешь печенку молодежи»), и юный «либерал» («С годами, впрочем, подыскав себе местечко, из волчьей шкуры вылупляется овечка. Дух левизны легко теряет мальчик, как пух весны теряет одуванчик»).

Справедливости ради нельзя не отметить и раскованность изложения, и броскость формулировок. Все это отделяет брызжущую смехом, ироничную «Ночь у костра» от вымученного «Посещения церкви». Искандер пользуется в поэме «Ночь у костра» разными интонациями — лирической, саркастически гневной, ораторской (риторические вопросы, инвективы). Появляется в поэме и фантастика, и гротеск — например, в «посмертной» истории бюрократа:

В тебе при жизни было столько льда,
Что ты в земле не распадешься никогда.
Тебя потомки извлекут из темноты,
Подобно мамонту из вечной мерзлоты.
И скажет так грядущего историк:
— По мнению предков, был довольно горек
Сей фрукт. Продукт эпохи переходной,
Как видите, покрыт он шерстью плотной,
Но бивни все же сделаны из гипса...

Нельзя не отметить здесь недалёковидность поэта. Впрочем, как и Маяковский, от «Клопа» которого явно исходит этот гротеск, Искандер был убежден в скорой неизбежной победе над бюрократизмом. Бюрократизм же показал — в том числе и поэтам — вовсе не «гипсовые» бивни на протяжении последующих десятилетий.

Но когда Искандер переходит — в одной из главок поэмы — к внешней политике, изображению того, с чем знаком понаслышке, через газеты и телевидение, его ждет сокрушительная неудача, сравнимая только с «Посещением церкви»
Опять возникает эрзац мысли

Встает огромный чернокожий материк.
О, как в порыве он прекрасен и велик!

До пародийности примитивен и «кубинский» мотив

Я задыхаюсь, я кричу О, Куба!
Мне улыбается мулатка белозуба
Она щетиной сахаристых тростников
Пронзает с хрустом животы биржевиков (?! — Н И

Эти «крайности», это странное совмещение политического примитива и попытки проникновения в суть внутренних процессов, идущих в стране, свидетельствуют о неравномерности развития таланта, о не возникшей еще цельности постижения современности во всей ее сложности, о не преодоленной пока клишированности, о «заидеологизированности» гражданского сознания Искандера. Но время стояло такое, что стереотипы и клише «вымывались» из поэзии Искандера довольно быстро. Свидетельством этого были циклы философских стихотворений, опубликованных Искандером в журналах «Юность» и «Новый мир». Одним из самых сильных стихотворений нового периода творчества Искандера явилась «Германия 1933 года» («Юность», 1963, № 4) — стихи о «затмении рассудка» в стране, где царил тоталитарный режим:

Молчали надгробья усопших домов, молчали могилы и морги
И сын пошел доносить на отца, немея в холодном восторге.
Орало радио на площадях, глашатай двадцатого века,
Пока не осталось среди людей ни одного человека.

Мерный, сдержанный ритм стихотворения подчеркивал внутреннюю энергию неприятия, сопротивления. Изображение погибающей в условиях тоталитаризма человечности было, конечно же, для Искандера метафорой — как прозрачно-метафоричен был и сюжет его рассказа «Летним днем» («Новый мир», 1969, № 5)

А дни проходили своей чередой, земля по орбите вращалась,
Но совесть, потерянная страной, больше не возвращалась.

это сказано не только и не столько о Германии, сколько о собственной стране

Глухие намеки на «опрокинутых богов» и несправедливость «проверочных» лагерей присутствовали еще в «Балладе о капитане» (1960), а в «Испанской балладе» Искандер напишет: «наступал седой канун трагического года», имея в виду год 37-й; однако именно в «Германии» дана обобщенная характеристика психологического состояния общества и страны, погруженной в мрак тоталитаризма, а не отдельные штрихи, свидетельствующие о том или ином частном случае.

Гражданская напряженность мысли способствовала и выработке философских начал в поэзии Искандера — все же недаром он так стремился на философский факультет!

Философия Искандера базируется на чрезвычайно реальном, пластичном материале. Целый жанровый пласт образуют его баллады (или стихи балладного типа), в центре каждой из них — оппозиция: страх и стыд («Баллада об украденном козле»), жизнь и смерть («Баллада об охоте и зимнем винограде»), свободная истина и слепая вера («Баллада об отречении Джордано»), власть и мудрость («Баллада о старом посохе»), юность и зрелость («Баллада о блаженном цветении»).

В своих балладах Искандер словно замешивает мир, который возникнет потом в «Сандро из Чегема». Это мир народной этики, устоев, которые еще не поколеблены вторжением новых «цивилизованных» отношений:

...честь очага дороже зрачка — наш древний обычай таков.
И если ты вор, живи, как вор, гони табуны коней.
Но в доме, который тебя приютил, иголку тронуть не смей.

При этом баллады пока лишены того налета морализаторства, назидательности, поучительности, который появится в «поздних» стихах Искандера. Свежесть восприятия, лепка «незахватанного» мира — а высокогорный мир Абхазии был «terra incognita» для читателя — рождали особый романтизм баллад Искандера.

Вот он, дух средневековья,
Романтические сны.
Гордой кровью, бедной кровью
Эти камни скреплены.

(«В Сванетии»)

Свистящие над головой или убивающие наповал пули, белоснежные кавказские вершины, контрастное соседство страсти и вечных льдов, крови и снега, родовая честь, высо-

кая этика горцев — все это «изнутри» Кавказа принес в русскую поэзию Искандер. Читатель, знакомый с атрибутикой русского романтизма по Лермонтову, Бестужеву-Марлинскому, погружался сегодня, более чем через столетие, в мир утраченных ценностей, которые, оказывается, живут и пульсируют. Честь, Вина, Стыд, Совесть — эти этические категории, естественные для повседневного бытия абхазского крестьянина, к 60-м годам XX века оказались размытыми для современного читателя. И возрождение этих забытых, но не ставших от этого менее ценными ценностей явственно прозвучало в балладах Искандера. Словам «хлеб», «очаг», «дом», «мать», «предательство» он возвращал их истинное содержание, словно промывая, прочищая корневые смыслы. Обращаясь памятью к дедушкиному дому, он просил: «Дай мне силы раздвинуть плечи, слово вымолвить по-человечьи, первородною свежестью грянь!»

Вообще «свежесть» (и весь круг понятий, с нею связанных) является одним из опорных позитивных понятий в поэтике Искандера: «Кончил я. Свежеет воздух. Зябко зыбится туман» («В Сванетии»), «Чтоб яростною свежестью зажглись непоправимо стынувшие губы» («Гранат»), «Родник! Воды живой свеченье поит живое существо» («Родник»), «Они гудят, смеясь и споря, могучей свежести полны» («Хашная»).

Изобразительный ряд в балладах романтически контрастен и экзотичен для поэзии начала 60-х, искавшей демократизм в быте, в обычном, «маленьком» герое. Не то у Искандера. Вот «обычный» герой его баллады, крестьянин и охотник:

На шее тяжесть косули,
Снега разрывая, как пахарь,
Ты шел, а губы тянули
Ягод холодный сахар.

И капали капли со шкурки
Тобою убитой косули,
А виноградные шкурки
Ложились, как черные пули.

Перелистывая сегодня старые газеты и журналы с рецензиями, с откликами на стихи Искандера, чаще всего встречаешь слова «радость» и «счастье». «От первой до последней строки всей силой своего таланта Ф. Искандер возвращает нам свежесть восприятия реальности, ощущение самой прекрасной ценности — ценности жизни,— пишет рецензент

из «Октября». Он счастлив в обыкновенной ежедневности открыть невыдуманную праздничность и, открыв, подарить ее людям»¹. И. Гринберг отмечает «буйное жизнелюбие поэта», изображающее «радость... труда», озаренное «светом рабочего товарищества»². О. Чухонцев в статье «Это мы!» говорил о Фазиле Искандере: «Ощущение полноты бытия, радость познания себя в мире и мира в себе у поэта не случайное, преходящее чувство... Это, если хотите, его философия, его мироощущение, его суть. Искандер живет по законам счастья. Его мир — мир прочных и реальных ценностей. Сама плоть его одухотворена... Искандер пишет и лепит мир»³.

И своей книгой «Дети Черноморья» Искандер подтверждает эту характеристику — он *радуется* миру, он *лепит* его на наших глазах, и мир его живет действительно «по законам счастья» —

Огромный, добрый и соленый
Из голубых, из теплых вод
Промытым взором освеженный
Мир незахватанный встает.

(«Лето»)

Мир Искандера — это мир, где торжествует дружба, солнце, любовь, товарищество, взаимовыручка, красота:

Есть притяжение земли.
Есть притяжение зари.
Но самое главное — есть притяжение солнца.

На минуту поэт допускает предположение, что это притяжение солнца кончится, и весело рисует фантазмагорию «безобразия» — разваливающейся, свихнувшейся действительности:

Урча от жадности и от испуга,
Будут розы, задыхаясь, нюхать друг друга.

Виноградники вмиг превратятся в духаны,
Краснощекие грозди поднимут стаканы...

В общем, «все живое взбесится. Березка на осине повесится. Сад превратится в ад». — таково апокалиптическое

¹ Файнберг Вл. Протянутая к солнцу нить. — «Октябрь», 1961, с. 209—210.

² «Молодая гвардия», 1961, № 9, с. 291

³ «Юность», 1962, № 10, с. 81.

ское видение мира, лишенного «солнечного притяженья», мира, лишенного гармонии. Искандер рисует веселый ад (изобразить даже ад мрачным Искандер не может — в силу жизнелюбивого характера своего дарования он и здесь смеется над сугубой серьезностью), противопоставляя ему свой, устойчивый, веселый рай, в котором единой жизнью связаны «животные, люди, деревья, трава» —

Вся земля притяжением солнца жива.
Под могучим магнитом его вызревают
Государства, гении и огурцы.

В одном из поздних рассказов, правда, Искандер нарисует картину нарушения извечного закона солнечного притяжения. Подсолнух, привычно поворачивающий свою золотую голову вслед за ходом доброго светила, вдруг начнет упорно ориентироваться на портрет Сталина, висающий в учительской... Но это будет позже.

Пока что гармонический мир Искандера начала 60-х — это мир языческого единства плоти и духа, земли и неба, высокого и низкого, мир, естественно живущий по природным законам — смены времен года, крестьянских работ и забот, праздников, сменяющих труд, и труда, напоминающего праздник. Это мир, не приемлющий деления людей по категориям, мир равенства и братства:

В земной веселой преисподней,
В демократической хашной
Вчера, вовеки и сегодня
Здесь все равны между собой.

В «веселой преисподней» Искандер усаживает рядом рыбаков и альпинистов, «провинциальных министров» и портовиков, объединяя всех единством скромного пира.

Это мир растворенной в воздухе идиллии, полный спокойствия и доброжелательности, устойчивый и неразрывный, циклически завершенный:

Теплый вечер и сумрак лиловый.
Блеют козы. Мычит корова.
К ней хозяйка подходит с ведром,
Осторожно ласкает имя,
Гладит теплое, круглое вымя...

Тепло обращается теплом, круг двора словно рифмуется с округлостью коровьего вымени. Так и груди девушек традиционно рифмуются с плодами:

А груди девушек и яблоки в садах
Спокойно созревают на глазах.

(«Летний день»)

Искандер воспеваает «защитный круг», «разумной слаженности чудо», закрывающее от напастей детство; оранжевый шар апельсина, уподобленный внутреннему миру человека, и многожды повторенную — зернышко к зернышку — округлость граната:

Гигантское в руках веретено,
Что солнечную нить в себя вкрутило.
Зерно к зерну...

И круг человеческой жизни — детство и старость — естествен в осмыслении Искандера; а нарушение этого естественного циклического круга жизни является трагическим — как в «Балладе о зимнем винограде» горевестником трагической безвременной смерти юноши выглядит неестественно «ледяная» кисть винограда.

«Все связано — и ничего отдельно» — так формулирует Искандер и закон творчества. Художник — через сравнение, через метафору — способен постичь и круговую взаимотраженность, и круговую поруку жизни:

И творческая радость не бесцельна,
Когда за нами люди говорят:
«Мы связаны»...

(«Художники»)

В этом чрезвычайно ценимом и оберегаемом Искандером круге жизни особая роль отведена обрядности, подтверждающей священную закономерность движения. Обряды, «языческие игры», которые воспеваает Искандер, — полные жизнелюбия праздники, где торжествует рождающее начало жизни, будь то женское лоно или отмываемый женщиной кувшин для вина. Ритуалы, обряды, празднества существуют в поэтическом мире Искандера вне всяких иерархических отношений между людьми; им создается особый, идеально-реальный тип отношений между людьми.

Как правило, этот ритуал связан со сбором урожая, с подготовкой к зиме, с образами пиршества. Так, женщины, моющие у ручья кувшины, уподобляются языческим богиням:

Берут за шиворот **кувшин**,
Чтоб воду выплеснуть наружу,
Как будто прошлогодних вин
Безжалостно смывают душу.

(«Кувшины»)

Поэт уподобляет кувшин — женскому телу («В загаре обнаженных рук загар кувшинов обожженных»), ибо «природа солнца и огня» одинаково, сообща «работала» над ними:

Прекрасна древняя игра,
Где шлепают водой из ведер,
Где линии кувшинных бедер
Идут от женского бедра.

Женщины, смеясь, «затрещинами» (проклятьями) возрождают кувшины к новой жизни и одновременно по-матерински «купают» их, «как невест» — то есть готовят к зачатию и рождению. Так в стихах подготавливался, зарождался смеховой мир Фазиля Искандера, шедший от народного языческого мироощущения, от вековых обрядов и культов, а вовсе не от юмористической линии современной русской прозы.

Ритуально и осеннее виноделие, изображенное в стихотворении «В давяльне»:

Крестьяне, закатав штаны,
Ведут языческие игры,
Измазанные соком икры
Работают, как шатуны.

Поэт подчеркивает сакральность тысячелетнего обряда, в котором верх меняется местами с низом — «Жуют ногами виноград! И нету ног святых и чище, по травам летним, по грязище ступавших тыщи лет подряд». Давильня уподобляется самой Жизни, ее торжественному акту — и противопоставляется Искандером «живодерне», на которой работает дьявол, перемалывающий «юные кости». Работа в давяльне, работа-праздник, по Искандеру, тождественна животворящему зачатию — «чмокание и стоны» естественно рожают продолжение —

Топыритя над гроздью гроздь,
Как груди смуглые южанок,
Дождемся свадебных гулянок...

Материально-телесное начало жизни (труд, пот, ловля рыбы, давяльня) благословляется Искандером. В его стихах мы без труда обнаружим праздничное и естественное возрождение народного священного отношения к телу и его актам — поглощению еды (пиршеству), любовной близости, трудовому поту. Поэтому в литературном процессе мир Искандера был и остается уникальным средоточием возрожденческого начала, индивидуальным творческим преобразованием народной культуры, обладающим своеобразной, резко отличной от современников-прозаиков, эстетической концепцией бытия. Неиссякающим источником этой концепции стала языческая абхазская культура, пропущенная через русское языковое сознание.

В поэзии Искандера материально-телесная стихия явилась началом положительным и воспринимается как все-народное начало, противоположное всякому обособлению и якобы независимой от тела «духовности». Недаром для Искандера так важен акт раскрытия плода: акт надкусывания-поглощения, уподобляемый самому познанию, а радость познания уподоблена почти сексуальной «сладчайшей боли»:

Сладчайшую испытываю боль,
Когда ему распахиваю лоно.

(«Гранат»)

Именно раскрытый плод хранит в себе ответ на самый главный вопрос — «скажи, гранат, где истина, где ложь?». Гранату уподобляется и сам человек, как плод вселенной; гранат учит человека «выкладывать себя начистоту, начистоту смеяться или плакать». Откровение человека, таким образом, является откровением человечества в целом:

Чтоб этот красный кубок под конец
Испить до дна и ощутить такое,
Что в нас вложили тысячи сердец,
Но вложены они в одно большое.

Поэтический мир Искандера лишен наивности. Он понимает, что любовь к родине совсем не обязательно вознаграждается с ее стороны ответной любовью. Как провидение о судьбах многих его товарищей звучат слова в стихотворении «Пиросман»:

Художник камни родины целует,
Что ж камни родины в художника летят?

В поэзию Искандера начинает проникать подлинная социальная зоркость, его ощущение гармонии природного мира вступает в конфликт с дисгармонией мира человеческого, в котором действуют и «вдохновенный кретин доносчик», и демагог, что «проповедует галеты, чтоб тайно жрать куриные котлеты».

Так освобождаясь от газетной публицистичности и «стихов на случай», через древнюю языческую обрядность, возрождение и реабилитацию радостей плоти, ощущений, вкуса, аромата жизни, ее конкретно-чувственного праздника, соединенных с философским познанием; через возрождение чувства Дома, товарищества, народной этики, соединенное с гневным отрицанием лицемерия, доносительства, предательства, подлости, постепенно подходит Фазиль Искандер к построению своего универсального художественного мира, равно принадлежащего взрослым и детям, прозе и поэзии, Абхазии и России.

«В СУЩНОСТИ, ЭТО БЫЛ ДОВОЛЬНО ГРУСТНЫЙ РАССКАЗ»

К середине 60-х годов Искандер завоевывает себе широкую известность в узких кругах. Критики пишут о нем с охотой и крайне доброжелательно («большое новое имя»; «Ринулся в глубь вещей, в их философскую подоплеку красочный, темпераментный Искандер»¹).

Но настоящая известность пришла к Искандеру все-таки с прозой.

Еще в 1956 году в журнале «Пионер» был напечатан его рассказ «Первое дело». И только через шесть лет в «Юности» появляются два его новых рассказа — «Рассказ о море» и «Петух» (1962, № 10). В 1963 году в «Неделе» выходят «Детский сад» и «Запретный плод». А в 1964 году восемь рассказов Искандера уже включены в пятитомник «Библиотеки произведений советских писателей»; в 1965-м «Петух» перепечатывается в «Избранном» «Юности» (1955—1965).

Проза Искандера началась с рассказов о детстве.

Еще в стихотворении «Пиросман» Искандер сравнивал художника с ребенком, уподобляя наивное зрение Пиросмани особой детскости мировосприятия — «с ухваткой озорного мальчугана». Детскость является для Искандера синонимом первооткрытия мира, свежего, нового зрения:

Сияли краски хорошие, большие,
Огромные, как буквы в букваре.

Именно в детстве Искандер находил тот нерастраченный запас добра и энергии, который подобен художественному творчеству. Дети — вот, может быть, единственные «боги» вселенной Искандера, абсолютно свободные, независимые:

¹ Рассадин Ст. Пора зрелости.— «Вопросы литературы», 1966, № 3, с. 80; Он же: Человечность поэзии.— «Вопросы литературы», 1962, № 11, с. 58.

Эй, барабанщики-банщики! Эй, трубачи-трубочисты!
Сказочники, обманщики, фокусники, артисты,
Старатели, кладоискатели, суровые землепроходцы,
Любители лимонада, сами себе полководцы!

Радость и счастье детства и есть, по Искандеру, нормальное эмоциональное состояние человека. Ода детству, заклинание детством звучит и в «Детях Черноморья», и в «Роднике», и в «Доме моего деда», и в стихотворении, так и названном — «Детство»:

Я постигаю с детских лет
Доверчивости обаянье,
Неведенья огромный свет,
Раскованность непониманья.

Ребенок вступает в особый контакт с миром, вернее — он еще не чувствует социальной зависимости и ощущает себя не отделенным от мира природы.

Тычьтесь, пока не поздно, мордую в мякоть арбуза!
Позванивают и побулькивают ваши веселые пуза...
Воздух морей — полезней! Воздух лесов — полезней!
Дерево — доктор, а листик — лучший рецепт от болезней.
Карабкайтесь в горы, ребята, хватайте струю водопада...
По-лягушачьи с размаху
В пену морскую летите!

Воспоминаниями о благодати детства стали и стихи «Змей», о благодати юности — «Баллада о блаженном цветении»:

Но был один какой-то миг блаженного цветенья,
Однажды в юности возник, похожий на прозренье.
Он был превыше всех страстей, всех вызубренных истин,
Единственный из всех даров, как небо, бескорыстен!

«Блаженное цветение» детства и юности гармонично и наиболее близко восстановлению утраченной человечности. А книга прозы Искандера, выпущенная издательством «Советский писатель» в 1970 году, так и называлась — «Дерево детства» (это третья книга, первая, «Запретный плод», вышла в 1966-м в «Молодой гвардии», вторая — в том же году — появилась под названием «Тринадцатый подвиг Геракла» в «Советской России»).

Рассказ «Первое дело», первый опыт Искандера в прозе, — незатейливое, без всяких литературных красот и претензий написанное произведение. Всего один день из жизни

мальчика — кстати, и в дальнейшем именно день возьмет Искандер за меру изображенного времени: в дне ребенка уже как бы даны начало, новая картина мира, новый опыт и естественная развязка — сон. День обнимает собою целостное событие жизни. И день в принципе аналогичен жизни человека: утро — молодость, день — зрелость, сон — смерть.

В дне, изображенном в «Первом деле», событием становится путешествие героя на мельницу: тетка поручила смолоть кукурузу. Это первое взрослое дело мальчика, и он исполняет его с достоинством взрослого, с ответственностью самостоятельного человека. Все перипетии этого дня описаны в спокойной, размеренной интонации: и «разговоры» с осликом Арапкой, наделенным совершенно человеческими чертами; и поход через каштановую рощу и опасный перевал; и встреча с молчаливым, сильным, доброжелательным мельником Гераго. Самым главным чувством, переполняющим маленького героя, является чувство любви: «Я чувствовал, что люблю Гераго, тетку, своего ослика и всех на свете, и все они тоже меня любят». В сознании мальчика, окруженного прекрасной природой, Гераго вырастает в мощного великана.

Добрые, отзывчивые отношения между людьми, чистота и внимательность, даже нежность людей по отношению друг к другу, понимание ими животных и их — животными — все это образовывало совершенный антипод тому действительному миру, в котором этот рассказ сочинялся. А сочинялся он в России, на нищей Брянщине, далеко от любимой Абхазии, и в Москве, где по сравнению с теплым и солнечным Сухуми царит стужа, мрак, неуют и неприязнь людей друг к другу (по крайней мере, с точки зрения провинциала-жужанина).

Искандер открыл особую землю, вроде бы близкую, но с совершенно незнакомым читателю жизненным укладом. Здесь еще сохранились и навыки крестьянской жизни, и нравы общинных отношений. Это уникальный мир, где мирно жили рядом с абхазцами греки, турки, армяне, грузины. Разноязычность, полифоничность населяющих эту теплую землю людей были так же естественны, как их взаимопонимание и взаимная поддержка. Увы, все это я пишу в прошедшем времени...

Рассказ Искандера «Первое дело» был, конечно, идиллическим. Но в этой идиллии человеческих отношений была и весомая доля действительности.

Зрение Искандера как бы совместило два ракурса: воспоминание и теперешнее взрослое *знание* вступают в диалог с наивным, бескорыстным, прекрасным *незнанием*, «похожим на прозренье». Поэтому в такой, на первый взгляд, монологической, «воспоминательной» прозе звучат два авторских голоса, корректируя, дополняя, а то и споря друг с другом.

«В детстве меня не любили петухи. Я не помню, с чего это началось, но если заводился где-нибудь по соседству воинственный петух, не обходилось без кровопролития» — так начинается рассказ «Петух». «Эпическое спокойствие» рассказчика контрастно забавному конфликту и сюжету. А сюжет и конфликт заложены в первых же фразах: если «не обходилось без кровопролития», то кровь обязательно прольется: пролилась она и у рассказчика, на которого зверски нападал домашний петух; пролилась она и у нападающего петуха, который никак не мог смириться с существованием мальчика.

Голос «взрослый», иронически комментирующий эти битвы с петухом, звучит как бы за кадром, но от лица ребенка-рассказчика. В то же время становится очевидным, что ребенок так размышлять и афористически оценивать ситуацию не в состоянии. Например: «Я понял, что двоевластие долго продолжаться не может»; или, после чтения тома шекспировских трагедий и комедий: «Я понял, что не шуты существуют при королевских дворах, а королевские дворы при шутах». Эти слова сказаны не тем ребенком, что действительно бился с петухом, не «автором-героем», а тем повествователем из «сегодня» (как и финальные фразы рассказа), который вспоминает петуха с грустью, отдавая должное его высоким боевым качествам: «Теперь я понимаю, что это был замечательный боевой петух, но он не вовремя родился. Эпоха петушиных боев давно прошла, а воевать с людьми — пропащее дело».

В прозе Искандера автор-герой постоянно «подсвечивается» смехом со стороны себя-самого-другого; это не пресловутая самоирония, ибо рассказчик не иронизирует над собою сегодняшним, нет — облачко смеха окружает себя-самого-тогдашнего: «Где-то рядом обреченно кудахтали куры. Жизнь казалась осмысленной и прекрасной. Здоровый воздух, здоровое питание — и я наливался соком, как тыква на хорошо унавоженном огороде». Рассказчик полностью снижает свой собственный образ, сразу же отказываясь от

изображения невинного ребенка, ясными и чистыми глазками взирающего на мир.

С самого начала Искандер пишет детское «я» и любовно, и слегка отстраненно, отчуждая и одновременно приближая его к читателю посредством юмора — мягкого, но настойчивого смеха, позволяющего испытывать чувство радостного понимания вместе с чувством печали по поводу несовершенства человеческой природы. Ребенок Искандера вовсе не ангел, а довольно противоречивое существо, провоцирующее «кровавый» ход событий. Рассказывая незатейливую историю с петухом, Искандер исследует человеческую природу, обнаженную в детском поведении. Ничего «сладкого», ничего сентиментального он в ней не подчеркивает. Напротив, его герой — достойный «противник» петуха, коварно и предательски действующий: «Несмотря на мои предупредительные крики, почти ежедневно появлялся ястреб. То пикируя, то на бреющем полете он подхватывал цыпленка, утяжеленными мощными взмахами крыльев набирал высоту и медленно удалялся в сторону леса. Это было захватывающее зрелище, я иногда нарочно давал ему уйти и только тогда кричал для очистки совести. Поза цыпленка, уносимого ястребом, выражала ужас и глупую покорность». «Огромный рыжий петух, пышный и коварный, как восточный деспот», в той же ситуации ведет себя гораздо более честно и по-хозяйски — как предводитель и защитник куриного царства: «Петуху нельзя было отказать в личной храбрости. Во время ястребиных налетов, когда куры и цыплята, кудахта и крича, разноцветными брызгами летели во все стороны, он один оставался во дворе и, гневно клочка, пытался восстановить порядок в своем робком гаре».

Победы над петухом мальчику так и не удалось одержать. Искандер дает понять читателю, что петух преследует его за трусость, за предательство, за то, что он исподтишка выпивает куриные яйца, — в общем, за все неприятные и недостойные — с точки зрения «рыцарской петушиной чести» — качества: «Он звал меня в бой, но я предпочел отсиживаться в крепости»; «Надо быть или очень глупым, или очень храбрым, чтобы поворачиваться спиной к врагу. Я это сделал не из храбрости, за что и поплатился». И петух в общем-то прав, ибо то, что ему в конце концов свернули шею и отправили в похлебку, — очередное свидетельство коварства человека. Благородство все-таки на стороне петуха, и поэтому после его смерти «жить стало безопасно и... скучно»,

и мальчик внезапно испытывает «остроту неожиданной печали».

В маленьком, основанном на вроде бы незначительном эпизоде из детства, смешном и трогательном рассказе были поставлены серьезные вопросы: как соотносятся природа и человек, что такое честь и бесчестье, достоинство и трусость, в чем состоит коварство, как выражается предательство. Эти вопросы станут в дальнейшем коренными для творчества Искандера, и то, что они были так просто и ясно, весело и четко заявлены с самого начала, свидетельствует об уже сложившейся системе этических воззрений автора. Обращение к детству не снижало существенности, глобальности этих вопросов, а лишь делало их более близкими читателю, в том числе и маленькому, хотя при поверхностном чтении рассказ мог показаться юмористическим изложением забавного эпизода, таким эстрадным номером.

«Чтобы овладеть хорошим юмором,— заметит затем Искандер в рассказе «Начало»,— надо дойти до крайнего пессимизма, заглянуть в мрачную бездну, убедиться, что и там ничего нет, и потихоньку возвращаться обратно. След, оставленный этим обратным путем, и будет настоящим юмором». В рассказе «Петух» Искандер заглянул в то, что называется детским сознанием и привычно сопровождается нами только лишь положительными эпитетами. На самом же деле вся прекрасная жизнерадостность и красочное богатство восприятия мира детством таят под собой, как оказалось, «бездны» бесчестья, трусости, приспособленчества. Насколько природа честнее и одухотвореннее нас — даже детей, грустно утверждает Искандер, выставивший юмором «обратный путь» из «бездны», в которую он заглянул. Но «бездна» в данном случае, признаемся сразу, тоже описана с нескрываемой симпатией и юмором.

Смех Искандера с первых рассказов отличался брызжущей радостью. С ощущением какого-то неизбывного счастья, полноты мира описывал он даже те черты, которые представлялись ему неприятными. В смехе Искандера открывшиеся «бездны» выглядели домашними, преодолимыми — тем более что и герой-автор переживал к концу рассказа безусловное нравственное очищение. Первая детская печаль на самом деле и была первой победой человечности в условиях первого жизненного конфликта, вроде бы столь несерьезного. Жаль, конечно, что эта победа наступила после «подлого убийства» противника, но все же именно ощущением печали завершается этот смешной рассказ.

Горьким ощущением взрослой печали заканчивается и рассказ «Детский сад», повествующий о переживаниях мальчика, у которого воспитательница отняла найденную им грушу — якобы для «общего компота», а сама благополучно отнесла эту прекрасную грушу домой. «Так называемые душевные раны на мне быстро заживают, как на детях и на собаках», — завершается рассказ. О чем он? О первом детском столкновении с несправедливым миром взрослых? Да, конечно, и об этом тоже. Но и о том, что такое внутренний мир ребенка — отнюдь не ангела, а того коварного «я», которое справедливо считает себя обманутым, но которое, в свою очередь, естественно и не задумываясь обманывает других, окружающих — как детей, так и взрослых. Детская доверчивость мгновенно превращается в неожиданную «государственность» в ощущении себя владеющим какой-то тайной, недоступной другим. Смешной эпизод — о том, как мальчик сначала обманул другого мальчика, а потом его обманула взрослая тетя, — вырастает в рассказ о том, что такое власть и как при помощи обмана она поддерживает иерархию. Можно написать об упоении властью роман — и так и не подойти к ее генезису; а можно, как показывает Искандер, и на маленькой повествовательной территории глубоко исследовать механизм ее действия и его последствия. Да, как бы ни казалась другим такая постановка вопроса «стрельбой из пушек по воробьям» — и ощущение «государственности», державности можно изобразить на игровой площадке детского сада.

«Убедившись, что грушу невозможно достать, я, как это ни странно, довольно быстро успокоился. Мысль, что моя груша пойдет на общий компот, доставляла взрослое удовольствие. Я почувствовал себя взрослым государственным человеком, одним из тех, кто кормит детей детского сада. Об этом нам часто напоминали. Я похаживал возле дерева, солидно заложив руки за спину, никого не подпуская слишком близко. Как бы между прочим, пояснял, что грушу нашел я и добровольно отдал ее на общий компот. Тогда я еще не знал, что лучший страж добродетели — вынужденная добродетель». Искандер пишет своего маленького героя, от лица которого ведется повествование, как существо уже идеологизированное, наделенное теми чертами, которые в нем успела воспитать окружающая идеологизированная действительность.

В одном из интервью — позже, лет через двадцать после написания «Детского сада» — Искандер скажет: «Человек —

существо идеологическое. Начиная от сапожника (или сына сапожника, неважно) и кончая, скажем, философом Кантом человек создает в своей голове образ мира и действует в основном в согласии с этой моделью». Так и его герой-ребенок начинает действовать и вести себя по социальной модели государственного человека, якобы «кормильца», по образу и подобию того, кто навязывался детям и всему обществу в целом для подражания,— хотя никакой «грушей» он, по сути дела, не обладал, присвоив себе право распределения продукта.

И вот уже других детей, своих товарищей по играм, он начинает воспринимать свысока, отчужденно и покровительственно, как человек, обладающий незримой для них властью: «Я глядел на лица своих товарищей, и мне было приятно видеть вокруг себя столько неблагодарных детей». «Приятно» — потому что в тайне обладания тоже есть ощущение социального превосходства, иерархии.

Мальчик бессознательно и, на мой взгляд, смешно дублирует распространенную идеологическую модель — но существует еще более высокая (по иерархии) сила, которая легко лишает его этой иллюзии.

Социальная лживость и фальшь воспитываются в обществе так же, как и лесть:

«— Как поступают хорошие девочки, когда они находят грушу?

— Хорошие девочки отдают грушу тете Вере,— ласково сказала Леночка. Такая грубая лесть слегка смутила воспитательницу. Она решила поправить дело и сказала:

— А для чего они отдают грушу тете Вере?

— Чтобы тетя Вера ее скушала,— сказала Леночка, преданно глядя на воспитательницу.

— Нет, Леночка,— мягко поправила она свою любимицу и, уже обращаясь к нам обоим, добавила: — Груша пойдет на компот, чтобы всем досталось».

Но Искандер не пишет просто забавную социальную притчу. Воображение писателя постепенно формирует особый мир детства, который начинают обживать его герои. «Я», от имени которого ведется повествование в первых рассказах, заменится затем Чиком (в повести «Старый дом под кипарисом» Искандер вновь вернется к повествованию от первого лица).

В этом мире детства время словно остановилось в конце 30-х годов. Пластинку «заело». Это — корневое, основное время происходящих событий (иногда — с небольшими от-

ступлениями в начало 30-х или в военное время), время по-своему мифологическое или, вернее, мифологизированное. Действие повестей и рассказов о детстве (от «я» и Чика) происходит как бы одновременно — время живет и пульсирует в одной точке. «У меня такое впечатление,— говорится в рассказе «Долги и страсти»,— что все мое детство прошло под знаком заколдованного времени,— моя тетушка за все это время никак не могла выскочить из тридцатилетнего возраста». Это время детства совпало с трагическим периодом в жизни страны, но все равно для ребенка не могло не быть волшебным: один длинный-предлинный, непрекращающийся день с короткой южной ночью («Ночь и день Чика»), лишь подчеркивающей радость ожидания грядущего дня. Этот день чрезвычайно подробен, богат происшествиями, приключениями, событиями, ошеломляющими открытиями.

В детстве субъективное ощущение времени совершенно иное, чем то, что приходит с возрастом. Время тянется медленно, оно кажется гораздо более вместительным, ибо маленький человек сталкивается с целым рядом неожиданностей, открывает для себя мир по частицам, каждая из которых заслуживает его восхищенного наблюдения и внимательного изучения. В детстве мир, как никогда, подробен и ярок. В прозе Искандера, в его Книге о детстве, которую он пишет с 60-х годов и которая, как и его роман о Сандро, складывается из множества новелл, это особое время вместе с особым пространством — своего рода «Йокнапатофой», «волшебным местом» действия от Мухуса (в названии прочитывается перевернутый «Сухум») до селения Чегем (его нельзя найти на карте Абхазии) — образуют искандеровский хронотоп, населенный одними и теми же героями, и каждый из них в той или иной новелле выходит на первый план.

Для того чтобы понять, как «работает» художественное время и пространство Искандера в его рассказах о детстве, обратимся к композиции, к построению сюжета.

Так, в рассказе «Детский сад» тот сюжет, который я изложила выше, обрастает гроздью маленьких новелл-отступлений. На первый взгляд они не имеют никакого отношения — или самое отдаленное — к событиям, развернувшимся вокруг злополучной груши.

Сначала повествователь подробно вспоминает сам детский сад и игры детей — такие естественные, как пускание корабликов, или, например, более жестокие «предприятия» —

однажды дети утопили котенка. Затем переходит к изложению отношений с мальчиком Лесиком, их «нетипичной» дружбы. Принцип, по которому вдруг возникает Лесик, ни малейшим образом не касающийся истории с грушей, один «хочется попутно рассказать...».

В «Начале» повествователь заявит свою манеру так. «Поговорим просто так. Поговорим о вещах необязательных и потому приятных. Поговорим о забавных свойствах человеческой природы, воплощенной в наших знакомых». Вот это «поговорим просто так», свобода творческого волеизъявления и легла в основу художественной системы повествования о детстве.

Итак, в «Детском саде» возник Лесик и мотив «странный дружбы», основанной на тиранстве главного героя, вернее — на «тиранической стадии» его развития: «У одних она проявляется по отношению к животным, у других — к родителям. А у меня — по отношению к товарищу». При стойком отвращении Искандера к тиранству и тирании —

А что тираны? Кровь, туман
Да лживой скуки постоянство.
И чем несчастнее тиран,
Тем абсолютнее тиранство —

(«Старики»)

принципиально важно то, что он видит «тиранчика» в маленьком герое-повествователе, видит этот «зуб дракона» даже у автобиографического героя.

Детское тиранство приводит героя и к подавлению товарища, и к прямому вымогательству, и к присвоению чужой собственности. Все это происходит в «детских» масштабах, но Искандер подробно описывает сцену за сценой — и жадное поедание вкусных вещей в доме у Лесика, и обман Лесика, «продажу» лоточнику Месропу найденной Лесиком золотой сережки, и «легкие набеги» — через форточку — в Лесикову квартиру. «Выкладываться, так уж до конца, — решает герой. — Страшно признаться, но я его вынуждал воровать деньги у отца. Это бывало редко, но бывало. Конечно, деньги не ахти какие, но на леденцы хватало. Бедняга пытался остаться на стезе добродетели, но я с какой-то сатанинской настойчивостью загонял его в такой угол, откуда только один выход: или деньги на бочку, или клеймо маменькиного сыночка».

Детали всех этих «микросюжетов» излагаются повествователем во всех подробностях. Он не скажет просто — я объедался в доме Лесика халвой, — нет. Перед читателем будет развернуто сначала сравнение: «Она стояла на буфете. Она высилась над тарелкой как горная вершина, или, точнее, Вершина Блаженства, прикрытая, как облаком, белоснежной салфеткой. Ровная, гладкая стена с одной стороны, крутые спуски, опасные трещины и сладостные осыпи — с другой». Затем это подробное, разветвленное сравнение халвы с горной вершиной будет материализовано в развернутой метафоре поведения маленького героя: «Я вонзал в нее вилку, как альпеншток. Я с хрустом отваливал великолепные куски, попутно выколупливая ядрышки орехов, как геолог ценные породы». Эпизод угощения в доме Лесика перерастает в новую, более крупную новеллу — активно действующим лицом в ней становится бабушка Лесика, вынужденная терпеть невероятный аппетит закадычного друга ее внука.

Одна история словно тянет за собой другую, связанную с предыдущей, казалось бы, только прихотью авторского ассоциативного мышления. Цепочка связывается (или пересекается) с другой цепочкой, образуя сложные композиционные соединения. Эти свободные связи и пересечения, вольный полет сюжета на самом же деле имеют в произведениях Искандера серьезную и сложную смысловую подоплеку, обязательно «смыкаются» в смысловой замок, который ни в коем случае нельзя уподобить моральному итогу, а тем более — морализаторству.

Так, сюжет с халвой, обросший еще чуть ли не десятком микросюжетов, выросший затем в сюжет о принуждении к воровству, вызывает к жизни новеллу о лоточнике Месропе и леденцах, полученных за врученную сережку. «Заколдованное царство сладостей» Месропа тоже описано любовно-подробно и тоже само по себе является маленькой вставной новеллой о сказочном гармоническом мире, где царит нравственный закон, в выгодную сторону отличающий этот мир от «детского сада», а тем более — мира взрослых: «Беззвучно кричат петухи, беззвучно лопочут попугаи, и подавно безмолвствуют рыбы. Большая лиса, лъстиво изогнувшись, так и застыла рядом с явно пограничной собакой, бдительно наострившей уши. В этом маленьком раю животные жили мирно. Никто никого не кусал, потому что все сами были сладкими». И эта новелла о маленьком рае Месропа, где «никто никого не кусал», перерастает в новую — мальчики устраи-

вают пьяненькому Месропу «концерт», поют ему песни; но и внутри этой новеллы Искандер выращивает еще один микросюжет — о том, что себе представлял маленький исполнитель-тиран-воришка-объедала, когда пел песню «И никто не узнает, где могилка моя». «Я ее понимал почему-то не как песню бездомного сиротки,— замечает повествователь,— а как песню последнего мальчика на земле». И вот добавляется новый воображаемый вставной сюжет: «Никого-никого почему-то не осталось на всем белом свете. И вот один-единственный мальчик сидит на крыше маленького домика, смотрит на заходящее солнце и поет: «И никто не узнает, где могилка моя». Ну кто же мог узнать, если все, все умерли, а он остался один. Ужасно тоскливо».

Даже по количеству страниц сюжет с грушей занимает всего одну треть общего объема рассказа. Все остальное отдано переплетающимся вставным — а на самом деле чрезвычайно важным для понимания смысла — сюжетам. Простейшая, на первый взгляд, детская история вызывает к художественной жизни невероятное количество, обвал происшествий, о которых попутно рассказано в новелле. Каждый из них имеет свою логику и свою мораль. А сюжет с грушей дан автором как возмездие («И все-таки возмездие меня покарало») за все, что герой сделал, испытал, натворил в предшествующей жизни, столь богатой событиями. Временные и сюжетные рамки рассказа раздвинуты, а прямолинейная мораль, на которую вроде бы провоцирует «главный» сюжет (о мальчишке, обманутом миром «взрослых» отношений), становится гораздо более сложной. Вернее, так: прямолинейная оценка событий в принципе здесь невозможна, ибо правда маленького героя-повествователя опровергается несправедностью его собственного поведения. Истина, по Искандеру, отнюдь не прямолинейна, а моральность героя чрезвычайно сомнительна. И недаром он, споря с девочкой (и вроде бы «правда» на его стороне!), улыбается — Искандер подчеркивает — «развратной улыбкой торжества», глядит «наглыми невинными глазами».

Искандер однажды назвал басню «рабским жанром». В рассказе «Время по часам» он замечает: «Кстати, что может быть пошлее басни, которая вместо морали в конце предлагает подумать и сделать якобы собственный вывод, то есть предлагает прыжок там, где можно спокойно перешагнуть». Карающая мораль, по Искандеру, не является задачей художника. В «Сандро из Чегема» (глава «Кутеж трех

князей в зеленом дворике»), в одном из отступлений автор скажет: «Я по натуре не могу быть карающим органом. Не могу, и все. Я не оправдываю себя, но и не до конца осуждаю».

Вопрос о принципиальной «рубке» остро обсуждался, дискутировался в ту пору (да и по сей день обсуждается) интеллигенцией. Позиция Искандера здесь близка к позиции Юрия Трифонова, который осуждал «принципиальную» нетерпимость и в статье 1966 года писал о том, что нетерпимость приводит к односторонности и слепоте. Самые принципиальные трифоновские герои так и не смогли понять, скажем, свою собственную историческую вину в действии кровавого колеса террора. Быть «карающим органом» в 1919 году по ужасной иронии истории означало: с неизбежностью оказаться подсудимым в 1937-м.

Искандер не приемлет «принципиального» карательства, даже исходящего из самых высоких вроде бы побуждений. Горькое знание о том, сколько бед народу принесла «карающая» политика, бесконечные поиски «врагов», удерживает его от эмоционального стремления «клеить» и «осуждать». Доискиваться до причин так называемых «пороков», за которыми скрываются пороки разветвленной социальной системы,— вот что важно для писателя, вот в чем он видит свой настоящий долг.

Это *нежелание прямо осуждать* вовсе не является свидетельством отсутствия нравственных устоев в авторской позиции Искандера. Эти принципы, как и опорные этические ценности, на которых он строит свой художественный мир, очевидны. Искандер полагает лишь, что откровенное и прямолинейное осуждение, гневное «клеяние» пороков не есть цель и задача художника. Да, зло необходимо преодолевать, но поможет ли здесь прямая «рубка»?

В отступлении из «Сандро» Искандер рассмотрит этот вопрос «в философском плане». «По-видимому, существует два типа психологии, два отношения ко злу,— пишет он.— Один тип людей, замечая зло, стремится тут же на месте с ним расправиться, чтобы восстановить гармонию мира. Другой, видя проявление зла, чувствует его бесконечную связь с мировым злом...

Первый говорит:

— Ну что ж, будем все время рубить!

Второй говорит:

— Нет, это неверно. Надо идти более долгим путем.

Надо докопаться до корней и выкорчевать дерево зла целиком...

Первый:

— Надо заставить человека быть человеком!

Второй:

— Надо очеловечивать человека, и тогда он сам станет человеком».

Таким «очеловечиванием человека» и является авторская позиция в рассказах Искандера из цикла о детстве. Краска стыда, заливающая щеки маленького героя в финале рассказа, — это не только краска стыда за nepотpeбcтвo пoстyпкa вoспитaтeльницы, нo и зa «нaглyю нeвиннocть» ceбя cаmoгo. Именнo для этoгo иcпoльзyeт Иcкaндeр пpинцип хyдoжecтвeннoгo тopмoжeния, пpинцип нaрaщивaния хyдoжecтвeннoй энepгии.

Что же касается прямолинейного и принципиального осуждения, то авторскому «осуждению осуждения», своеобразному «отрицанию отрицания» посвящен рассказ «Запретный плод» — о том, как маленький повествователь «донес» отцу на сестру, попробовавшую у соседей бутерброд с салом (по мусульманским обычаям есть свинину запрещается — «по отношению к свинине не допускалось никакого либерализма»).

Хочу предупредить вот о чем: не надо думать, что если герои — маленькие, если сюжеты — камерные, то и проблемы соответственно малы. Искандер обладает способностью не только «делать из мухи слона», но и исследовать «муху» так, что на ней будет показана серьезнейшая, пожалуй, и сегодня актуальная проблематика. Так, проблема доноительства являлась глобальной проблемой развращенного общества, в котором донос был объявлен святой обязанностью гражданина. Заметим к тому же, что действие рассказа «Запретный плод» происходит в конце 30-х годов, когда доноительство приняло поистине чудовищный размах.

Донос на сестру, съевшую кусочек сала, в рассказе Искандера — еще задолго до наших смелых прозрений — типологически сходен и с доносом несчастного Павлика Морозова на собственного отца.

Маленький герой Искандера, распираемый сознанием собственной принципиальности и идеологической чистоты, всегда гордо преодолевал искушение. «Я как бы чувствовал идейное превосходство над своими товарищами». Это «превосходство» рождает ощущение обладания силой, тайной и авторитетом: «как будто ты знаешь что-то такое,

недоступное окружающим». Самое любопытное, что мысль о «греховном соблазне» преследует мальчика и на самом деле он давно мечтает попробовать вкус свинины, но «ледяная гордость» собственной чистотой помогает преодолевать «соблазн». И после того, как родная сестра «с бессовестной деликатностью» съела «позорный бутерброд», мальчик тем более ощущает эту гордость. Но когда он не получает награды за свою «идейную чистоту», искреннее его возмущение достигает необычайных пределов, и он, сначала держа сестру «на грани разоблачения», что «даже приятней, чем разоблачать», ябедничает — доносит на сестру. Из самых принципиальных, глубоко идейных соображений. Абхазский Павлик Морозов не сомневается, он уверен, что право суда естественно принадлежит ему — вернее, в силу своих «принципов» он экспроприрует право суда. Но в этой ситуации совершенно неожиданно добродетель и порок меняются местами: «Добродетель шантажировала, а порок опускал голову». Отец рассказчика, донесшего на сестру, дает сыну урок отвращения к «принципиальному» предательству: «Я на всю жизнь понял, что никакой принцип не может оправдать подлости и предательства, да и всякое предательство — это волосатая гусеница маленькой зависти, какими бы принципами она ни прикрывалась».

Скептическое отношение к «принципам», к высокомерно утверждаемой кем-то догматической «морали» характерно для позиции Искандера. Полагаю, что намеренно сложное, якобы ассоциативное построение, художественное торможение в рассказах и повестях является залогом того, что так называемый «принцип» будет рассмотрен и исследован с разных сторон, с разных точек зрения и лишь после скрупулезного изучения будет либо подтвержден, либо опровергнут. Система аргументации, как правило, разветвлена шире, чем требует вывод. Почему? Да прежде всего потому, что жизнь шире, богаче, роскошнее, древообразнее, плодоноснее и неожиданнее любого принципа — и именно это опровержение «принципа» и лежит в основе принципа (прошу прощения за каламбур) художественного торможения прозы Искандера. Б. Сарнов назвал этот принцип «замедленной съемкой»: «Ему замедленная съемка нужна для того, чтобы увидеть то, что при обычном, нормальном течении событий было бы невероятно трудно, а то подчас и вовсе невозможно рассмотреть». Искандер, по предположению критика, возвращает нам, нашему сознанию «пропущенный, потерянный миг».

Например, «каждый человек в детстве,— замечает Б. Сарнов,— прошел через ту «стадию развития», которую Фазиль Искандер сделал основным предметом повествования в рассказе о часах. Каждый из нас сперва не умел определить время по часам, а потом вдруг оказалось, что умеет. Как в вашей жизни, читатель, произошел этот скачок из одного качественного состояния в другое? Не помните? Признаться, я тоже не помню. А вот Искандер вспомнил. И написал об этом рассказ». И далее: «Если бы не рассказ Искандера «Время по часам», этой ступени в нашей жизни как бы и не было бы»¹. Вот с этим выводом я никак согласиться не могу. А если я, предположим, прекрасно помню эту ступень в своем личном опыте,— что ж, рассказ Искандера мне как бы и не нужен?

Между тем медленное прочтение прозы Искандера, действительно как бы снятой «замедленной съемкой», приводит, по моему глубокому убеждению, к другому смыслу и к другим выводам.

С самого начала рассказа Искандер заявляет: «Теперь поговорим о времени. Но прежде чем говорить о времени историческом, я должен сказать, что у меня со временем обычным сложились в свое время сложные, запутанные отношения».

Что видно сразу? Искандер не просто *играет* со словом и с понятием «время». Он акцентирует на нем внимание читателя.

Вспомним «Сандро из Чегема»: «Время в моей стране давно остановилось и никуда не движется». Имеется в виду, конечно же, время не обыденное, а историческое.

Вспомним и другое: «Волшебное время детства». Вечное цветение. Вечно молодая тетушка. Чик (и «я») всегда во времени детства. Это — время экзистенциальное.

«Непонимание того, что происходит на стрелках часов», — реализуемая метафора преодоления мальчиком непонимания времени бытового.

В рассказе заявлены три типа времени. Все они в той или иной степени в конце концов постижимы. Но есть и еще одно наиважнейшее понятие, к которому стекаются все эти «три времени» в финале рассказа,— непостижимая вечность.

Искандер приводит своего маленького героя, испытавшего

¹ Сарнов Б. Чем глубже зачерпнуть.— В кн.: Бремя таланта. М., 1987, с. 26, 22.

прилив естественной радости по поводу того, что он понял, как определять время по часам, на берег моря, к кофейне. «Ж и в о е в р е м я,— замечает Искандер,— двигалось слишком медленно, чтобы полностью поглотить радость моего открытия». Мальчик хочет поделиться радостью с близкими — и видит соседа. «Казалось, древний пилигрим,— вдруг преобразает Искандер «огненнобородого хироманта»,— достигший оазиса диоскурийской кофейни, сейчас расскажет последние вавилонские новости и двинется дальше на своем ослике, цокая честными копытами по кремнистым руслам исчезнувших царств и выбивая из них единственное, чем они владели и владеют,— пыль веков».

«Замедленная съемка» различных движений и стадий в сознании мальчика завершается — через ряд «образов» времени, которые рисует Искандер,— этим напоминанием утраченного нами образа Вечности. Ее можно разглядеть и в старом неудачнике, сидящем на осле. Радость по поводу понимания движения механических часовых стрелок оказывается ничтожно маленькой рядом с этим внезапным, мгновенным дуновением вечности.

Однако между этой радостью по поводу обретенного знания и вечностью, скажет иной читатель, не протянута в рассказе никакая логическая связь. Но на этот счет в одном из отступлений, образующих сложную, витиеватую композицию рассказа (об этом — чуть ниже), дано соответствующее авторское указание, которое никак нельзя пропустить внимательному читателю.

Речь идет о недосказанности.

«Недосказанность в искусстве,— говорит автор,— это не река, уходящая в песок, а река, впадающая в Лету».

Так искусно — и недосказанно! — опять вплетается в рассказ мотив Леты. Мотив вечности.

Торможение (или «замедленная съемка») Искандера соединено не с избыточностью информации, а с недосказанностью. С обрывом мысли. С внезапностью перехода. Иначе эти рассказы превратились бы в отчеты-свидетельства о тех или иных событиях детской жизни. А это, согласитесь, совсем не так увлекательно, как живая, пульсирующая, *неожиданная*, изобилующая внезапными поворотами, резко уводящими в сторону, проза Искандера.

Итак, время. Определение времени связано с познанием людей: Богатого Портного с его особым отношением к пароходным гудкам; дяди Алихана, торгующего жареными каштанами; женщин двора — несколько жанровых эпизодов про-

ходят, словно нанизываясь друг на друга, сменяясь авторскими отступлениями — о незавершенности, о принципиальной недосказанности искусства, о радиации художественной мощи Рембрандта... Стоп! Можно ли назвать это отступлениями — как в рассказе о груше можно ли назвать «отступлениями» от сюжета и «сладкий рай» Месропа, и обедание халвой в доме у Лесика, и бабкино «Ешь, холера!»? Предположим, что этот рассказ будет иллюстрировать художник. Какие эпизоды выберет он для иллюстраций, дабы точно передать суть и дух рассказа? Скучных детей около упавшей груши? Да ничего подобного! Именно все вышеперечисленные «отступления» он и изобразит — и будет совершенно прав.

Так и в рассказе «Время по часам» — не «прямую» линию, а ответвления и отступления от нее, образующие затейливую кривую, на самом деле и являющуюся сюжетом, закономерно ведущим к финальной мысли о вечности, должен будет нарисовать воображаемый мною художник. «Сочетание точности с таинственностью» привлекает автора еще и потому, что оно *метафорично*. А «мостики» между эпизодами читатель должен уметь наводить сам. «Искусство недосказанности, — замечает Искандер, — одно из самых неподвластных разуму, интуитивных. Недосказывая, надо недосказать так, чтобы воображение, перепрыгивая с камня на камень, не бултыхнулось в реку, но и расстояние между камнями должно быть достаточно большим, чтобы прыжок, захватывая дух, ощущался как истинно раскованный, и тогда он по-настоящему взбодрит нас».

Если бы в рассказе не было вязи эпизодов, отступлений, переходов и «перескоков» авторской мысли, всех этих «кстати», «интересно заметить», «по поводу» и так далее, то это был бы действительно рассказ о том, как мальчик научился определять время по часам. Это, так сказать, статическая схема, *анатомия* рассказа. Его *физиологией*, динамической структурой, то есть сюжетом (а не фабулой и тем более не материалом), является столкновение мальчика с интуитивно познаваемой «тайной» вечности.

Так и рассказы «Тринадцатый подвиг Геракла» или «Мой первый школьный день» по фабуле повествуют вроде бы всего лишь о том, как мальчик пытался обвести вокруг пальца учителя, чтобы не схватить двойку, или о том, как его сначала не хотели — слишком мал! — брать в школу. Обыденное сознание соответственно сюжету их и воспримет. Сложная композиция этих простейших на первый взгляд историй преобража-

ет их в глубоко философские рассказы о том, что такое смех и как он противостоит обману, фальши, лжи. Мысль автора не прямолинейна, а развивается через ряд метафор. Как и метафору о недосказанности, Искандер насыщает абстрактное понятие «воображение» конкретным чувственным содержанием, заставляя его «прыгать» с камня на камень. Да еще и описывает наиболее подходящее расстояние. Описывая смех, например, он тоже предельно конкретизирует образ: «Иногда струйки этого смеха взбрызгивались в кабинет, как вода из колонки, когда сильный напор ее удерживаешь прижатой к отверстию крана ладонью». Таково художественное опровержение Искандером гордыни абстракции. Но и на этом авторское воображение не успокаивается, Искандер заставляет метафору «смех — живой напор струи» работать и дальше: «Он (директор школы.— *Н. И.*) еще плотнее прикрывал ковшиком ладони отверстие трубки, откуда доносился голос инспектора, словно боялся, что брызги смеха и в самом деле долетят до инспектора».

Эти развернутые из сжатой пружины метафоры картины, тоже подтверждающие принцип художественного торможения как своего рода «ген» творческой индивидуальности Искандера, «ген», воздействие которого можно проследить на разных уровнях — от молекулярного до общего, «глобального», в масштабах всего творчества писателя, что я и попытаюсь сделать,— эти картины не раз ставили редакторов в тупик или заставляли хвататься за любимое редакторское оружие — ножницы.

В изданиях рассказа «Мой первый школьный день», полностью вошедшего в повесть «Старый дом под кипарисом», например, отсутствует, в отличие от журнального текста, развернутое авторское размышление-картина о «вкрадчивом хамстве». Чтобы читатель лучше понял, о чем идет речь, приведу полную цитату.

«В один прекрасный день, когда вкрадчивое хамство уже успело вырастить на подпорках моей терпимости неплохой урожай баклажанов, помидоров и других не менее полезных огородных культур, я неожиданно для хамства, привыкшего к оседлости (от слова оседлать) моих подпорок, я, значит, неожиданно для хамства трогаюсь с места, забирая с собой все свои подпорки, и устраиваюсь в безопасной для этого хамства местности.

— Подожди, объяснимся! — кричит мне вслед покинутое хамство, но я не останавливаюсь, а оно не может бросить

свое хозяйство, отчасти обрушившееся и осевшее после моего ухода.

— Подожди, объяснимся! — кричит хамство, но в том-то и удовольствие — уйти от хамства, не объясняясь. Мне даже кажется, что сама сила моей терпимости долгое время питалась надеждой дать хамству достаточно раскуститься, обвиснуть плодами, а потом неожиданно покинуть его, не объясняясь.

...Во всяком случае я, мысленно наслаждаясь сиротскими стенаниями покинутого хамства, иногда, очнувшись, обнаруживаю, что по посоху моей терпимости уже выются робкие плети нового растения с нежными антеннками усиков, с мохнатенькими листиками, в сущности, так непохожими на позднейшие плоды хамства, как желтенькие звездочки весенней завязи непохожи на осенние, тяжелозадые тыквы».

Вся эта разветвленная, мощная, обогащенная все новыми чувственно ощутимыми, конкретными деталями, картина развивается в цельный сюжет, никак не связанный вроде бы с основным сюжетом (мальчик, изгнанный учителем в знак наказания из класса, торопливо забирает с собой и свой портфель). Но связь — тончайшая — есть. «Сейчас я думаю, — «перепрыгивает» Искандер, — что в этом маленьком эпизоде сказалось некое коренное свойство моей натуры, которое заключается в склонности, уходя, уходить целиком». Эту склонность Искандер парадоксально связывает с другим коренным свойством характера — с терпимостью; а отсюда и хамство, этой терпимостью до поры до времени пользующееся, и — вся последующая картина, только что мною процитированная.

Да, редакторские ножницы «отщелкнули» ее в середине шестидесятых, в момент первых публикаций рассказа. Думаю, что здесь дело было не в избыточности текста, а в эзоповом языке, которым Искандер описывал разросшееся, вездесущее социальное хамство. Хамство торжествующее, все- сильное, государственное.

Чем же порождено стремление к художественному торможению? Ведь не тем же, чтобы оттянуть читателя от развязки и продлить удовольствие от интриги?

В эссе «Моцарт и Сальери»¹ Искандер замечает: «Художник начинается тогда, когда он дает больше, чем у него просили. Идея щедрости лежит в основе искусства. В искус-

¹ «Знамя», 1987, № 1, с. 125.

стве вес вещества, полученного после реакции, всегда больше веса вещества, взятого до реакции. Искусство нарушает естественнонаучные законы, но именно потому искусство — чудо, божий дар». И еще: «Искусство — дело щедрых».

Искандер — с его любовью к конкретности — сравнивает искренность и щедрость художника с подлинной щедростью человека, который вместо одного выпрошенного яблока дает сразу два или три.

К рассказам Искандера о детстве возможно два отношения. Уже говорилось, что иной читатель воспримет их как пустяковые, юмористически легкие историйки, забавные эпизоды. И второе — понимание того, что за благополучием и юмором, за внешней «пустяшностью» скрывается драматическая сущность, а художественная сила воздействия основана на противоречии между праздником и трагедией, «пустяком» и проблемой, в которой увязаешь, как только начинаешь этот «пустяк» распутывать.

Смех Искандера в этих рассказах был и грустным. Да, чаще он звучит жизнерадостно и заразительно, как на празднике. Да, читатель, как правило, тоже не может удержаться от смеха, особенно если эти рассказы читают вслух. Юмор растворен в самом языке, в том, как писатель строит фразу, даже часть фразы.

Например, определение в прозе Искандера берется совсем из другого ряда, чем определяемое. «Бесплотная зависть», «явно пограничная собака», «радостные гонорары», «дремучесть происхождения», «деловитый процесс кристаллизации». Другая особенность языка Искандера — широкое использование абстрактных понятий в разрушающем их напыщенную серьезность бытовом контексте. При этом должно сохраняться полная внешняя невозмутимость с оттенком щегольского любования понятием, освеженным столь взбадривающим соседством. Иногда этот процесс усиливается — через намеренное введение штампов и канцеляризмов. Например: «Усиливавшееся выражение горестности должно было служить траурным фоном блеску моего чтения. Выражение это было, как я теперь понимаю, вхождением в привычную колею, рефлекторным сжатием лицевых мускулов, оставляющих на лице гладкую пустыню безнадежности, невольным дорисовыванием пейзажа этой пустыни». Или: «В кругах отличников я проходил за своего человека». Но эти фразы тоже надо читать в общем контексте; вырванные из атмосферы, из самой плоти прозы, они не так смешны.

Внутри абзаца, внутри рассказа в целом на них лежат отсветы, рефлексy других слов и других фраз, соседних эпизодов.

Итак, юмор у рассказчика во всем — в эпитете, в построении фразы, наконец, в создании ситуаций, своего рода реприз в рассказах.

Но... Искандер сопротивляется славе заправского «юмориста».

«Вот что плохо,— замечает он в рассказе «Начало» после упомоpачительно смешной репризы о том, как москвичи тревожно прислушиваются к прогнозу погоды.— Читатель начинает мне навязывать роль юмориста, и я уже сам как-то невольно доигрываю ее».

Роль ему тесна.

Повествуя в том же «Начале» о случайной встрече с читателем, которого «так рассмешил» рассказ о груше, Искандер замечает: «В сущности, это был довольно грустный рассказ».

Смех читателя демонстрировал уровень обыденного сознания и восприятия.

«— Все-таки я не понимаю,— настаивал я.

— Неужели? — спросил он и слегка выпучил свои и без того достаточно выпуклые глаза.

— В самом деле,— говорю я.

— Так если воспитательница берет грушу домой, представляете, что берет директор детского сада?! — почти выкрикнул он и снова расхохотался». Так обыденное сознание пытается свести мир Искандера к плоской фельетонности. Но он не поддается, не укладывается в одномерное обличительство. Мир рассказов Искандера расширяется, опираясь на исследование природы человека. Для него характерен не только социальный «гнев сквозь улыбку», который был замечен А. Лебедевым¹, но и глубокая печаль художника, заявившего, что при всем несовершенстве действительности он пишет не для того, чтобы «карать».

Смеховое начало проявляется в прозе Искандера постепенно, через мягкий юмор, как бы исподволь; в рассказе «Тринадцатый подвиг Геракла» писатель словно отталкивается от того «осмеивания», которое представляется ему неприемлемым. Пользуясь его собственной терминологией, скажу, что он уже предсказывает свою будущую манеру «от обратного». Поясню свою мысль.

¹ Лебедев А. Улыбнись во гневе.— «Новый мир», 1966, № 9, с. 248.

Действие рассказа происходит в школе, на уроке математики; урок ведет учитель, у которого дети всегда сидят тихо. Учитель отличается особым качеством — подчеркивает смешное в человеке, выставляет его напоказ, на осмеяние всем другим: «Иногда он заставлял нас смеяться, но это был не стихийный смех, а веселье, организованное сверху самим же учителем. Оно не нарушало дисциплины, а служило ей...» Это смех, тонко издевающийся над учеником, выставляющий его с неприглядной стороны, и потому, несмотря на вывод, что в конечном счете это осмеивание пошло на пользу ученику и он стал серьезнее относиться к своим занятиям, он, этот смех, оставляет в душе героя все-таки неприятный осадок.

Но в то же время рассказчик отмечает и положительное воздействие смеха: Харламбий Диогенович «закалял наши лукавые детские души и приучал нас относиться к собственной персоне с достаточным чувством юмора».

Искандер словно прикидывает, примеряет возможности, силу смеха. И недаром в самом финале рассказа, в котором время от времени «проблескивают» сюжеты из древнегреческой мифологии, вдруг возникает и... императорский Древний Рим. «Мне кажется,— замечает рассказчик,— что Древний Рим погиб оттого, что его императоры в своей бронзовой спеси перестали замечать, что они смешны. Обзаведись они вовремя шутами (надо хотя бы от дурака слышать правду), может быть, им удалось бы продержаться еще некоторое время. А так они надеялись, что в случае чего гуси спасут Рим. Но нагрянули варвары и уничтожили Древний Рим вместе с его императорами и гусями».

«Тринадцатый подвиг Геракла» был напечатан в журнале «Сельская молодежь» в апреле 1964 года. До снятия Хрущева — 14 октября 1964 года — оставалось полгода. В последний период своей деятельности он, освободивший страну из-под гнета тотального страха, совершил много действий, дававших широкие возможности для его осмеяния, но он, если пользоваться словами Искандера, перестал замечать, что он смешон. Хрущев сам любил высмеять, посмеяться над глупостью. А. Стреляный в очерке «Последний романтик» пишет: «Хрущев привел в своих речах и докладах столько примеров «научной» тупости и халтуры, что из них мог бы составиться целый том сатиры в духе Салтыкова-Щедрина»¹. Не прочь был Хрущев и подшутить грубо, унижая личность

¹ «Дружба народов», 1988, № 11, с. 210.

человека,— Стреляный приводит отрывок из его выступления в Целинограде, свидетельствующий об этом. Стенограмма фиксирует: «Смех в зале. Аплодисменты». Но смех раздавался отнюдь не только в зале, а за его пределами. И не менее острый. Анекдоты улавливали, кстати, именно страсть Хрущева к шутке, сатире, смеху. «Хорошо живете, колхозники,— шутит Никита Сергеевич.— Хорошо,— шутят колхозники» — типичный анекдот тех времен. За анекдоты не сажали, и вокруг Хрущева буквально роился новый фольклор. Эта неспособность трезвой оценки ситуации и самого себя в конечном счете стоила Хрущеву лидерства.

КОЗЛОТУР И «КОЗЛОДУРСТВО»

Гораздо позднее, когда я увидел на репродукциях козлоногих людей, кажется, Эль-Греко, я подумал, что человеческое бесстыдство художник пытался передать через уродство козлоногих людей.

Ф. Искандер. *«Созвездие Козлотура»*

Юрий Трифонов, вспоминая Твардовского, писал: «Если в журнале готовилась к опубликованию какая-нибудь яркая вещь, Александру Трифоновичу не терпелось поделиться радостью, даже с риском выдачи редакционной тайны.

— Вот прочитаете скоро повесть одного молодого писателя...— говорил он, загадочно понижая голос, будто нас в саду могли услышать недоброжелатели.— Отличная проза, ядовитая! Как будто все шуточками, с улыбкой, а сказано много, и злого...»

И в нескольких словах пересказывался сюжет искандеровского «Козлотура».

С 1958 года Искандер был постоянным автором «Нового мира» — как поэта Твардовский хорошо знал и высоко ценил его. Но проза вызвала особое отношение Твардовского к Искандеру.

«Это большая радость — появление в прозе Фазиля Искандера. «Созвездие Козлотура» приметно своей яркой талантливостью, непринужденной веселостью изложения... За простотой формы изложения присутствует большое и существенное содержание... Сила повести не только в ее сатирической сущности. Она привлекает своей лирической основой»¹.

Правда, не прошло и месяца, как та же «Советская Абхазия» совершенно противоположным образом оценила ту же повесть: «Вопреки правде жизни»².

¹ «Поэт Александр Твардовский у нас на отдыхе. Беседа с писателем». — «Советская Абхазия», 1966, 19 октября.

² Гольдинов В. Вопреки правде жизни. — «Советская Абхазия», 1966, 18 ноября.

Местный, абхазский патриотизм почувствовал себя ущемленным.

Но прежде чем обсуждать критику, вернемся к самому началу — к замыслу повести.

Поездки Искандера по Брянской и Курской областям дали ему возможность убедиться собственными глазами в ложности оптимистически-пошлых стихотворных сочинений типа «Утра» или «Кукурузы», о которых шла речь в первой главе.

Стихи о кукурузе вступают в очевидное противоречие с нижеследующим воспоминанием самого одописца: «До этого (до замысла повести «Созвездие Козлотура». — Н. И.) были скитания по газетам со статьей против кукурузной кампанейщины. Я сам вырос на кукурузе, но видел, что она не хочет расти в Курской области, где я тогда работал в газете. И я попытался своей статьей остановить кукурузную кампанию. Статью, правда, не напечатали, но писатель должен ставить перед собой безумные задачи!»

Попробуем перелистать подшивки газет, в которых работал Искандер. Первая статья (9 сентября 1954 года) в газете «Брянский комсомолец» — о запущенности в работе комсомольской организации одного из колхозов («Решения остались на бумаге»). За три месяца Искандер напечатал в газете пять материалов. Один из них назывался «Бесхозяйственность» и был посвящен тому же, о чем Искандер позже напишет в стихотворении «Из блокнота журналиста» («Шурша кошунственным блокнотом, я покидал холодный хлев...») О чем только не писал молодой газетчик (и поэт)!

О колхозном ученом-новаторе Т. С. Мальцеве.

О плохой подготовке к зимовке скота.

О недостатках комплектования сельских библиотек.

О слабой постановке спортивной работы.

О недостаточном ассортименте спорттоваров.

О школьном литературном кружке.

О токаре шестого разряда и его самообразовании.

«Не поддерживают инициативу комсомольцев» — а это о чем? Между прочим, о создании комсомольско-молодежного звена по выращиванию кукурузы.

Так что была не только *ненапечатанная* статья. Была и *напечатанная* — та, в которой Искандер горячо поддерживал и пропагандировал кукурузное «начинание». Можно сказать, что между 1955 и 1966 годами большое расстояние. Да, конечно. Но ведь было написано и вышеупомянутое стихотворение, последний раз перепечатанное Искандером в сбор-

нике 1966 года, то есть того самого года, когда родился «Козлотур».

Сейчас, когда в очерках и статьях, анализирующих деятельность Хрущева, подробно изложена кукурузная эпопея, становится очевидным, как внимательно и глубоко осмыслил Искандер эту историю, трагически сказавшуюся не только на судьбах сельского хозяйства, но и на всей политической ситуации в стране. «Созвездие Козлотура» стало трагикомической метафорой того, что происходило в обществе в «великое десятилетие», метафорой, отразившей реальные процессы в стране.

Прежде всего надо сказать о том, что Хрущев действительно проявил себя здесь как «последний романтик», как идеалист — он полагал, что проведение идеи в жизнь зависит не от обеспечения ее реальными обстоятельствами, а от работы кадров. Райкомовская закваска была неистребима в Хрущеве. Его вкус к низовой агитационной работе сослужил ему плохую службу — поселил в нем уверенность, что хозяйством и в масштабах всего государства можно управлять теми же методами, что и районным.

Но не следует в порыве поздней смелости забывать и о том, что именно Хрущев в начале своей работы на посту главы партии обнародовал правду о бедственном положении деревни и стал хлопотать о том, как облегчить жизнь людей. Нет, недаром ему по вечерам помощник читал «Районные будни» В. Овечкина — Хрущев делал свои выводы; и его новая политика по отношению к деревне окупилась в первые пять лет его правления.

Еще в 1949 году кукуруза практически спасла Украину — после страшной засухи Хрущев, будучи тогда первым секретарем ЦК Украины, велел занять ею два миллиона гектаров, и план по зерну был выполнен. Пункт — считать распространение кукурузы важнейшей задачей партии — был вписан в постановление январского Пленума 1956 года. Границу кукурузного пояса стали поднимать — сначала до Москвы, потом еще дальше. Хрущев говорил: «В этом году мы обязательно вырастим кукурузу в Якутии, а может быть, и на Чукотке. Картофель там растет? Растет. Думается, что и кукуруза будет расти».

Этот лозунг — ввести кукурузные поля в зону белых ночей — соединился в политике Хрущева с другим: догнать и перегнать Америку. Так «на глазах у мира, — замечает Стреляный, — началась крупнейшая советская хозяйственно политическая драма середины века». И она, конечно, не могла

оставить равнодушным Искандера, именно в эти годы объездившего в качестве корреспондента районы, где эта драма разыгрывалась на конкретных полях, в конкретных судьбах.

Хрущев в своем «красном прожекторстве» (так характеризовали его слова на Западе) шел от вошедшей в состав его крови сталинистской идеологии скачка, будь то коллективизация, индустриализация или «обгон» Америки.

На Западе начали посмеиваться.

Но внутри страны его кукурузомания была поддержана очковтирателями: из Удмуртии первый секретарь привез колоссальный сноп кукурузы, с образцами выращенной «Кукурузы Никитичны» в Москву пожаловали Чита и Улан-Удэ, Архангельск и Вологда. На совещаниях смеялись вместе с ним — над «неверующими» с Запада.

Надо сказать, что в своих речах, которые, кстати, как доказано, он надиктовывал сам, а в случае нехватки времени для предварительной работы выступал без подготовленного доклада, с короткими тезисами в руках, Хрущев стилистически сочетал лексику утописта-лирика и лексику сатиры. Рисуя невероятные светлые перспективы, он тут же опускал слушателей на родимую почву — «Иной работник в болото залез, никак не выберется, а кричит, что он тоже догоняет Америку».

Доклад на январском Пленуме 1961 года разбавлен лирическими отступлениями и сатирическими замечаниями типа «хвост не задерешь, а ноги вытянешь». И — в патетических тонах он упорно возвращается к идее «обгона» США. «Теперь их беспокоит вопрос — когда? Я им отвечал: можете себе в блокнотик записать — в 1970 году мы вас догоним по размеру промышленного производства на душу населения, догоним и пойдем дальше».

Искандер — помните? — утверждал, что ему нужна «муха», чтобы сделать «слона». Для грядущего «Козлотура» материала было уже, казалось, достаточно.

Из реальной драмы, развертывающейся перед лицом общества и мира, он взял основные ее структурные элементы:

1) центральный образ утописта, желающего немедленно го блага не только для сельского хозяйства, а для страны в целом;

2) утопистом в данном случае выступил еще и любитель, дилетант (Н. С. Хрущев в свое время был рабочим, слесарем, а отнюдь не специалистом по сельскому хозяйству);

3) методы кампанейщины, охватывающей все новые и новые регионы; сталинистская идея «скачка»;

4) принцип «снежного кома» — от изначально брошенной идеи до ее гиперболического умножения;

5) бесперебойная работа пропагандистски-агитационного механизма (газета);

6) колоссальный разрыв между желаемым и действительным;

7) крах кампании, крушение утопии, цинично-равнодушное отмежевание от главного утописта.

Уникальное сочетание сатиры с лирикой, да и сам облик, характер, речь Хрущева, не стесняющегося в жестах (чего стоит один лишь ботинок на трибуне Генеральной Ассамблеи ООН!), крепких словечках (знаменитая «кузькина мать»), должны были произвести — и произвели — на такого писателя с природным даром лирической и смеховой стихии, как Искандер, сильное впечатление. Перечитывая выступления Хрущева сегодня, ловишь себя на мысли, что этому «королю» на сцене грандиозной государственной трагикомедии не нужен был «шут» — он успешно брал на себя и ту, и другую роль. Заверения — «Мы уверенно идем к победе коммунизма, и никому не удастся задержать наше наступательное движение» — на местах реализовывались следующим образом: «Начиная с пятьдесят девятого... обкомовцы и райкомовцы вели себя в колхозах и совхозах как чужестранцы, которым приказано было оставить после себя выжженную землю... Хватали и гнали на бойню все, что могло передвигаться на четырех ногах: стельных коров и супоросных свиней, телят и поросят, которым бы еще расти и расти... Ожили времена феодального разбоя: одна область промышляла на территории другой. Некоторые хозяйства тайно скупали масло у государства в городских продмагах и ему же, горячо любимому государству, продавали», скот было кормить нечем, кукуруза урожая не давала, ибо не было соответствующей техники ни для ее посадки, ни для ухода за ней, ни для уборки — в одной из областей, прознав про то, что едет Хрущев, неубранное поле кукурузы «убрали» при помощи рельса, привязанного к трактору... Когда дело вскрылось, секретарь обкома сказал Хрущеву: «Это у нас такой метод уборки» (А. Стреляный). Первый секретарь рязанского обкома, недавно получивший Звезду Героя, покончил с собой — ситуация была безвыходной, ибо в области под нож было пущено все, включая молодняк, — расти было дальше нечему.

В знакомой Искандеру Брянской области поступили, если

можно так выразиться, честнее: обязались в 1959 году продать 51 тысячу тонн мяса, а продали государству 21 тысячу — еще меньше, чем в 1958 году.

Колоссальный пропагандистски-агитационный аппарат, брошенный на «кукурузную кампанию» (здесь было приведено в действие все, вплоть до мультфильмов, изображающих пышущую здоровьем, отплясывающую рядом с бобом и свеклой Царицу полей), потихоньку сворачивает свою деятельность.

В «Созвездии Козлотура» Искандер живописал кампанию в подробном развитии: от радужных перспектив (поддержанных одним чрезвычайно высокопоставленным лицом, отдыхающим на Пицунде: «Интересное начинание, между прочим!»; отметим, что на Пицунде любил отдыхать Никита Сергеевич) до бурного финального провала. Но как в финале драматического по накалу страстей произведения, следуя эстетике уходящего времени, должен был брезжить рассвет, герой обретать свежие силы, а автор усиленно намекать читателю на его грядущие победы, — так и в финале повести уже брезжит, назревает новая, очередная кампания.

Кстати, кампанейщина с самого начала повести подчеркнута, проакцентирована как наиболее существенная, яркая черта времени.

«Весной началась кампания по сокращению штатов, и я попал под нее», — читаем на второй странице повести. И далее примеры «кампаний» возникают один за другим: «месяцем раньше началась кампания по экономии горючего», и шоферам вообще «перестали выдавать бензин», в результате чего они «до того обленились, что отпустили бороды и целыми днями, не снимая пальто, играли в шашки, сидя на редакционном диване, с лицами, развратно перекошенными от непроходящей похмельной скуки»; слава богу, замечает рассказчик, что «кампанию по сокращению командировочных расходов тогда еще не проводили»; «прошла небольшая кампания за то, чтобы люди, достигшие пенсионного возраста, действительно шли на пенсию», а самое главное — «в это время проходила кампания по разведению козлотуров».

О вещах печальных и более того — социально опасных и постыдных автор повествовал в манере неожиданной: жизне-радостной и благожелательной. Что-то, а уныние было повествователю абсолютно чуждо. Вспомним начало повести: «В один прекрасный день я был изгнан из редакции одной среднерусской молодежной газеты, в которой проработал не-

полный год». Парадоксальный этический закон этой прозы был таков: постараться из неудачи извлечь как можно больше творческой энергии. Так, «для мест, подлежащих уничтожению», повествователь делал единственное, что мог: старался их писать как можно лучше.

После появления «Созвездия Козлотура» Искандер был неожиданно обвинен в «плачевном отсутствии сынолюбия по отношению к отчему краю».

Вспоминая об этом сегодня, можно улыбнуться или даже засмеяться, как смеются его жизнелюбивые герои над эндурцами, славными своею хитростью, соединенной с очевидной глупостью (Эндурск можно расшифровать как N-дурск, то есть город дураков, но дураков отнюдь не безвредных, постепенно завоевывающих руководящие позиции).

Задумаемся — почему обвинен?

С политической точки зрения к Искандеру вроде не могло быть претензий. Более того: он выступил как бы постфактум, бил своей сатирой по «лежачему» — Хрущев уже два года жил под охраной на даче, изолированно от общества, все происшедшее с ним переживал, по свидетельствам близких, очень тяжело.

Он обрисовал — не гиперболизируя, ибо в реальности кампанейщина приобретала гораздо более фантазмагорические черты, — типичную кампанию ушедшей, «снятой» эпохи, расцененной как «субъективный волюнтаризм». При помощи своих художественных средств он подверг осмыслению и осмеянию то, что было уже осуждено на октябрьском Пленуме ЦК КПСС.

Но нельзя не отдать должное социально-исторической прозорливости Искандера — он сатирически вскрыл структуру, в которой с отменой этой кампании ровным счетом ничего не изменилось. С одной стороны, эпоха «козлотуризации» завершилась, с другой — и аппарат, и система остались совершенно такими же, как прежде. И главный редактор, действовавший ранее по указанию сверху (удесятеренному его энтузиазмом), так же и будет действовать в дальнейшем. Собственно говоря, эндурцы так и остались на своих прежних позициях — хотя главного «новатора» и «идееносца» и отправили удить рыбу.

Через двадцать лет Искандер скажет в беседе с корреспондентами «Литературного обозрения»: «Сатира — это оскорбленная любовь: к людям ли, к родине, может быть, к человечеству в целом».

Но сатира молодого автора была необычной. С одной сто-

роны, Фазиль Искандер даже с некоторой серьезностью повествовал о выведении небывалой породы мелкого рогатого скота, благословленной начальством,— козлотура, полученного от скрещивания дикого тура с козой, дающего молоко и шерсть и прыгающего по горам с легкостью тура. С другой стороны, было очевидно, что потомства эта псевдопорода давать не может. История с кукурузой (в повести она находится на боковой линии основного сюжета) подтверждала точность авторского изображения психологии людей, горячо и бессмысленно руководящих внедрением псевдооткрытия.

Автор любовно прослеживал все колебания героев — от восторга и упоения грядущей козлотуризацией до разгневанного негодования в адрес «некоторых пропагандистов» этого «вредного начинания», когда события повернулись резким образом вспять.

Главный редактор газеты, Автандил Автандилович, «по самой природе своей был руководителем широкого профиля», а до своего редакторства «руководил местной промышленностью, разумеется, в масштабах нашей маленькой, но симпатичной автономной республики». (Типичный путь номенклатурного работника, в том числе и хрущевский,— от руководства районом Хрущев «перешагнул» в руководство всей Московской партийной организацией, затем стал секретарем ЦК.) Завсельхозотделом газеты «Красные субтропики» Платон Самсонович — фанатик-пропагандист. Председатель колхоза кормит горящего ненавистью к козам козлотура огурцами. Колхозный агроном уютно дремлет при каждом удобном и неудобном случае. Автандил Автандилович потому и является «по природе своей» руководителем широкого профиля, то есть номенклатурой, что, с беззастенчивой готовностью и даже радостью бия себя в грудь, сегодня опровергает все то, что с той же готовностью — по указке сверху — насаждал вчера. Грубо говоря, «перестройка» его сознания происходит мгновенно и безболезненно, ибо само как таковое сознание отсутствует. «Козлотуризм» бессмертен, его возможности кажутся в принципе неисчерпаемыми...

Смех автора был не только уничтожающим (резкая социальная направленность его была действительно очевидна), но и жизнеутверждающим. Смех словно говорил: смотрите, до чего может докатиться общество, бездумно следующее номенклатурным указаниям. И сколь, напротив, замечательно и удивительно жизнестойка природа, этим указаниям весело сопротивляющаяся!

В «новомирской» прозе начала шестидесятых чрезвычайно ценилось, как замечал впоследствии Юрий Трифонов, «против чего» выступает тот или иной автор. Проза эта ударила, как мы сейчас бы сказали, в «болевые точки» общественной жизни и истории страны. Особенно высоко ценилась проза как бы совсем безыскусная, словно вышедшая из недр самой действительности. Искусство стремилось как можно ближе подойти к правде жизни, раствориться в ней. При резком повороте от лакировки литература восставала против условности, как бы отказываясь от художественности. Поворот лицом к правде часто осуществлялся через жанры вообще внебеллетристические.

«Против чего» направлена повесть Искандера, было ясно. Хотя написана она была совершенно иначе, чем типично «новомирская» проза.

В самом стиле повести были вещи озадачивающие, выбивающиеся из ткани сатиры. Девушка, разбрасывающая свидания, как цветы («Можно сказать, что в те годы она проходила сквозь жизнь с огромным букетом цветов, небрежно разбрасывая их направо и налево»); луна, напоминающая «большой закопченный круг горного сыра»; девочка, которая стояла, длинной голой ногой почесывая другую («я догадался, что она старается спрятать хоть одну босую ногу»), мужичок с олеографической картинки, улыбка которого «проглядывала из щетины его лица, как маленький хищник из-за кустов» — это все в общем-то мало имело отношения к сатире как таковой. Разбрасываемые — от избытка художественной энергии, буквально распирающей Искандера, — с той же щедростью, с какой вышеупомянутая девушка разбрасывала свои свидания, сцены и эпизоды свидетельствовали о широком диапазоне творческих возможностей автора, перерастающих сатирические рамки.

После сатирического изображения демагогической шумихи, после суеты и призрачной псевдоработы повествователь переносится воображением в другой мир, где царствует подлинность жизни, торжествует здравый смысл, где слову отвечает дело. «Может быть, самая трогательная и самая глубокая черта детства, — замечает Искандер, — бессознательная вера в необходимость здравого смысла. Следовательно, раз в чем-то нет здравого смысла, надо искать, что исказило его или куда он затерялся. Детство верит, что мир разумен, а все неразумное — это помехи, которые можно устранить, стоит повернуть нужный рычаг». Сказано с явной грустью. Если в детстве эта вера была закономерной, то у молодого

повествователя она уже явно поколеблена. Козлотуризация полностью противоречит здравому смыслу, но идет полным ходом, ибо крестьянина еще с 20-х годов никто не спрашивает — он полностью отстранен от обсуждения нововведений, приведших сельское хозяйство в конце концов в кризисное состояние.

Как уже отмечалось в начале книги, многое объединяло Искандера с «иронической» молодежной прозой, прозой его товарищей по журналу «Юность».

Отрицали они одно и то же, противник был общий. Но герои-шестидесятники, как правило, пытались вырваться из своей среды, уйти, улететь, уехать из опостылевшего гнезда, гневно рассориться с омещанившимися родственниками. Типический герой-бунтарь того времени гневно сокрушал полированную мебель в родительском доме. Молодые (и даже совсем юные, не подростки, а мальчики и девочки) герои Фазиля Искандера в природной, родовой, дворовой среде чувствовали себя не просто привычно, а хорошо и уютно.

Повествователь, молодой журналист, является хроникером событий. Это герой во многом автобиографический. И в его образе Искандер сталкивает грубую реальность жизни с ее псевдопоэтическим изображением.

Так, в начале повести рассказчик едет в командировку на рыбный промысел — с заданием написать очерк. Его восхищают ребята из передовой бригады рыболовецкого колхоза — «ловкие, сильные, неутомимые». Они прекрасно справляются со своей работой, но на обратном пути не спешат на рыбозавод, а продают рыбу «женщинам с ведрами». Корреспонденту объяснили, что рыбы все равно было слишком мало. А план они все равно перевыполняют.

«Я понял, что очерк писать нельзя, и мне ничего не оставалось, как написать «Балладу о рыбном промысле», где я воспел труд рыбаков, не уточняя, как они воспользовались плодами своих трудов».

Так Искандер раскрыл жизненный контекст появления одного из лучших своих стихотворений.

Жизнь выступала как неудобная, неловкая для изображения правда, а газета (и «литература») требовали ретуши, лакировки этой правды. Надо было воспевать то, что требовало вовсе не «одического» отношения. Столкновение правды жизни и идеологической лжи, фальши ее принудительного «отображения» и явилось главным конфликтом повести в целом.

Но это столкновение было и основным конфликтом избраженного Искандером времени.

Хрущев не знал и не хотел знать реальной правды, и поэтому его легко было от нее увести. Он не знал и жизни (так, в связи с просьбой сестры, живущей в селе, о помощи — ее изба совсем рушится, Хрущев достал из сейфа пятьсот рублей в уверенности, что этой суммы хватит на строительство нового деревенского дома), его увлекало совсем другое: он бы сказал — надежды и перспективы, мы же — иллюзии. Поэтому его обманывали, ему ввали на каждом шагу — и он и обманывался, и обманывал людей. Он объездил всю страну (вот пример одного из его маршрутов: утром в Бугульму, оттуда — в Уфу, в Целиноград, в Кокчетав, потом во Фрунзе; из Фрунзе — в Норильск) и понятия не имел о цене продуктов в магазине; его обманывали и с внедрением кукурузы, и с поставками мяса, и с урожаем зерновых, — при этом он устраивал проверки ученым, думая, что от них-то и идет все зло. Обман порождает обман — все и завершилось обманым вызовом Хрущева в Москву из той самой Пицунды, из которой донеслась искандеровская фраза: «Интересное начинание, между прочим...».

Надо сказать еще вот о чем: в некотором безумии, что ли, кампании по «козлотуризации», в том огне энтузиазма, которым свято горит душа Платона Самсоновича, образ Хрущева снижен и травестирован. У М. Гефтера читаем: «Оставаясь в пределах с и с т е м ы, раз за разом выпадал из той жестко регламентированной и в то же время все более безумной официальности, которая представлялась неотъемлемой от «советского образа жизни»¹.

Корреспондент-повествователь «Созвездия Козлотура» новичок в газете и профан в сельском хозяйстве. Его сознание наивно и чисто, это сознание нового поколения, predisposed к увлекаться новыми начинаниями. Восторженная наивность хроникера и родила ту интонацию, которая определила чрезвычайно жизнерадостное звучание вещи в целом. Герой-повествователь не «бичует пороки», он восхищается тем, что должно вызывать у понимающего читателя гнев. И это противоречие между восхищением повествователя и все возрастающим негодованием читателя дает эффект художественного напряжения. Время от времени возникающая внутренняя тревога повествователя легко «гасится»

¹ Гефтер М. Судьба Хрущева. — «Октябрь», 1989, № 1, с. 157. См. там же: «по самому складу принадлежал к категории массовиков» — с. 161.

аргументами его собеседников, и восторженная наивность продолжает окрашивать повествование.

«— Ребята, может, не стоит,— сказал я, когда баркас уткнулся носом в песок. Возможно, я это сказал слишком поздно.

— Стоит,— радостно заверили они, и начался великий торг. Через пятнадцать минут всю рыбу выменяли на деньги и продукты натурального хозяйства. Мы снова вышли в море. Я пытался им что-то сказать. Рыбаки вежливо меня слушали, нарезаая хлеб и раскладывая закуски. Трапеза была подготовлена, меня пригласили, и я понял, что отказываться было бы неслыханным пижонством.

Мы наелись, немного выпили и тут же уснули сладким, безмятежным сном».

Эта маленькая вставная новелла о рыбаках и корреспонденте (в экспозиции) является своего рода художественной моделью всей повести. Воспевающий в «Балладе...» рыбаков повествователь отличается от энтузиаста-пропагандиста Платона Самсоновича только здравым хитроумием. Платон Самсонович еще «невиннее», еще наивнее повествователя.

«Созвездие Козлотура» было прочитано как «прикладное» к проблемам действительности произведение. Горячо поддерживали повесть именно за *верность* жизни, за то, «против чего» направлено ее содержание. Л. Ленч назвал ее «яркой сатирической повестью, высмеивающей волюнтаризм в сфере сельского хозяйства»¹. Но не менее горячо ругали ее за *неверность* жизни: «Всем становится очевидна нежизненность этих карикатурных фигур вместе с их нелепой проблемой «козлотуризации»².

Клялись правдой жизни и сторонники, и противники повести. Только понимали ее по-разному. Их радость и их негодование сводились к верности или неверности сатирического «взгляда» писателя. Искандер воспринимался — и «судился» — как чистый сатирик.

На самом же деле это произведение можно уподобить тому самому «козлотуру», о котором идет речь; своего рода кентавру — сатиры и лирики, иронии и медитации (о чем уже говорилось выше). Противоречие между сатирическим материалом и лирическим его изложением, между сатирической

¹ Ленч Л. Оружия любимейшего род.— «Литературная газета», 1967, 13 сентября.

² Азанов В. Под гипнозом формулы.— «Волга», 1967, № 4.

«анатомией» общества и лирической «физиологией» повествования — это художественный принцип.

Для того чтобы соединить столь противоречащие друг другу изобразительные стихии, чтобы создать странный симбиоз — прозаического «козлотура», и был Искандер избран герой-простак, наивный взгляд которого позволяет смешное и даже уродливое воспринимать в тонах лирической медитации, а лирическое окрашивать в тона сатиры. Создавая «Балладу о рыбном промысле», такой герой не отказывается от вырученного за продажу рыбы вина. Но можем ли мы обвинять и рыбаков, и корреспондента в обмане и воровстве?

Рыбаки в изображении Искандера — не просто плуты и воры, а действительно прекрасные трудяги, у которых в самом деле не возьмут эту рыбу на заводе. Им остается либо выбросить ее в море, либо обменять на «продукты питания». Чем они и занялись. В мнимости их улова они сами виноваты меньше всего — рыбаки добытчики, да и только. Виновата система, при которой честно добытая рыба невыгодна ни колхозу, ни рыбакам. (Искандер не произносит слова «система», но, безусловно, задумывается над этим. Хрущев задуматься над системой органически не мог, ибо рухнуло бы все, чему он служил как «последний романтик»: вынеся Сталина из Мавзолея, он остался мыслить в пределах прежних стереотипов и догм. Он не мог допустить, что в чем-то виновата система — виноватыми могли быть только люди, в том числе и он сам.)

Поэтому стихия лиризма, столь неожиданно вторгающаяся в этот маленький эпизод, оправданна. Как оправдан и жанр «Баллады о рыбном промысле»: именно *баллада*, а не сатирическая басня о том, как рыбаки из-под полы торгуют колхозной рыбой.

И именно поэтому лирическое начало столь сильно в повести в целом.

Например, с заданием по читательскому письму корреспондент едет на автобусе по горной дороге и вспоминает свое детство. Искандер пишет здесь элегию в прозе, воспоминания о военном детстве, ностальгию по родовому гнезду — какое отношение все это имеет к сатире?

Вводит в текст все эти лирические картины, отступления и размышления Искандер по принципу ассоциативности. Так как герой его повести движется в пространстве в зависимости от нужд сюжета, то он, такой герой, позволяет автору проникать в самые различные сферы действитель-

ности и... воображения, размышлений. Ведь он и поэт, и корреспондент одновременно!

Более того: наивность героя по сути псевдонаивна, ибо она адекватна самой жизни. В псевдожизни он участвовать не может.

Сравнима же псевдореальность с голубым стеклом в автобусе, через которое «голубое небо... делалось неправдоподобно голубым. Стекло это как бы показывало небу, каким оно должно быть, а пассажирам — каким его надо видеть». На самом же деле герой видит действительность вне такого «необыкновенного стекла», на которое провоцирует его редакционное задание.

Воспоминания героя написаны в стиле, близком к исповедальной лирической прозе: «Когда человек ощущает свое начало и свое продолжение, он щедрей и правильней располагает своей жизнью и его трудней ограбить, потому что он не все свои богатства держит при себе». Искандер воссоздает почти идиллическую картину уходящего мира — не только детства своего героя, но и в целом — национального крестьянского абхазского мира. Устойчивость этого образа жизни уже страшно поколеблена социальными катаклизмами (об этом будет написан роман «Сандро из Чегема», хотя и не только об этом); дедушкин дом, зажиточный и хлебосольный, разрушен столкновением с тем, что первоначально казалось такой мнимостью. Но мнимость победила реальность: «Закон ограничивал поголовье скота в личной собственности крестьян, и в те годы в наших краях расцветал таинственный пустоцвет фиктивных дарений, продаж, покупок». Герой-повествователь от лирических воспоминаний детства переходит к грустному анализу социальных опустошений в деревне: «скотины становилось все меньше и меньше», пока козы не «повысили свой уровень и превратились в козлотуров».

Так лирическое отступление, посвященное *реальности утраченного* мира, переходит в сатиру, посвященную *нереальности, мнимости настоящего*, то есть бесплодной «козлотуризации», которая на самом деле имеет свою историю, свои корни, свой генезис — не есть «достижение» только современной мысли.

Псевдореальность сравнима и с жуткой картиной «заговора манекенов», нарисованной воображением рассказчика.

Наблюдая за городской витриной, в которой выставлены одинаково одетые манекены, он вдруг видит, как один из манекенов зашевелился и стал выходить из витрины. «Не

успел я очнуться, как через мгновение зашевелились и остальные манекены, именно зашевелились сначала и только потом двинулись вслед за первым». И только через некоторое время повествователь понял, что это «ошибка зрения, помноженная на усталость», что те, кого он принял за манекены, — это люди, стоявшие за стеклянной перегородкой.

Фантазмагорическая, апокалиптическая сцена шествия манекенов вызывает философское отступление о людях и манекенах, о мнимости и реальности. Манекен вызывает у автора чувство ненависти и отвращения в силу «наглого, ...подлого, ...циничного сходства с человеком». Повествователь видит в манекене «дьявольский намек»: «Он хочет доказать, что можно быть человеком и без души».

Оппозиция мнимости и реальности, обмана и правды жизни пронизывает текст «Созвездия Козлотура» на разных уровнях.

Подлинным бастионом мнимости является газета «Красные субтропики» во главе с главным редактором. В его облике Искандер подчеркивает именно «манекенные» черты; это большая кукла — «высокий рост, кучерявые волосы, мужественная внешность», кукла, подобие человека, лишенное души, даже какого бы то ни было намека на человеческое внутреннее духовное содержание. Именно функционерская внешность, и ничто другое, делает его «одинаково желанным, более того — необходимым как за банкетным столом, так и за столом президиума в больших собраниях». Автандил Автандилович готов руководить чем угодно, лишь бы находиться на руководящей работе. Он автоматически исполняет любые распоряжения и даже способен их предугадывать. «Оперативность его была действительно необычайна. В нашей газете довольно часто появлялись передовые на важнейшие темы промышленности и сельского хозяйства одновременно с центральными газетами, а то и днем раньше». Главный редактор «цепенел, как кролик, под гипнозом формулы»¹ — тоже «манекенная» особенность, особенность управляемых исполнителей. «Если он выдвигал какую-нибудь формулу, переспорить его было невозможно» — догматизм и авторитарность впитаны еще со сталинских времен, в которые Автандила Автандиловича и подобных ему и сформировали —

¹ По моим наблюдениям, первое уподобление функционера кролику в творчестве Искандера; надо отметить, что здесь же образ кролика сопряжен с темой гипноза — см. далее о философской сказке «Кролики и удавы».

людей без сознания и без убеждений, но бдительно «руководящих» идеологией. «Зато можно было, — замечает повествователь, — перезарядить его другой формулой». Личности главного редактора не существует, это фикция. Поле разгрома «козлотуризации» в центральной печати главный редактор, как энтузиаст кампании, должен был бы — по человеческим меркам — хотя бы смутиться, расстроиться (если не подать в отставку). Ничего подобного: он «зычным, хорошо поставленным голосом» (автор опять подчеркивает «манекенность») читает установочную статью, «постепенно загораюсь». «Сначала казалось, — замечает наивный герой-повествователь, — что он, читая статью, нам всем и себе раскрывает допущенные нами ошибки и перегибы. Но пафос в его голосе все время нарастал, и вдруг стало казаться, что он лично вместе с другими товарищами обнаружил эту ошибку. К концу статьи он так слился с ее стилем, с внезапными переходами от гнева к иронии, что стало казаться — именно он, и притом без всяких товарищей, первым заметил и смело вскрыл все наши ошибки» (здесь, видимо, пародируется фальшивый пафос «разоблачающих» волюнтаризм Хрущева выступлений его бывших соратников. — *Н. И.*). Мнимость Автандила Автандиловича проявляется и в отсутствии у него личного, «человеческого» языка. Он действительно заряжен формулами и только формулами может разговаривать, например: «в будущем козлотуры займут достойное место в нашем народном хозяйстве», «вы допустили отсебятину», «маскировали ее вред», «ревизия нашей основной линии», «пошли на поводу», «дадим лазейку насчет микроклимата», «переработать в духе полной козлотуризации» (пародия на функционалтерскую полуграмотно-канцелярскую лексику того времени, в частности на лексику самого Хрущева). Автандил Автандилович, будучи «манекенным» руководителем, не только не имеет своего языка (его заменяют попугайные штампы; в современном языкознании существует термин «пиджинизация языка», то есть искажение его при неглубоком, поверхностном освоении), но даже своего точного образа (того, что называется «имидж»). Его имидж меняется в зависимости от ситуации. Так, включая вентилятор, дабы дать понять, что совещание окончено, Автандил Автандилович, казалось, «неподвижно улетает в нужном направлении», а лицо его камееет. Так манекен превращается в пародийный «памятник себе».

Газета, раздувающая практически из «ничего» идею и даже практику (!) козлотуризации, добывается под руковод-

ством Автандила Автандиловича апофеоза мнимости. По сути, козлотуры — это своего рода «мертвые души», «фу-фу», как говорил Чичиков.

Искандер продолжает гоголевскую традицию апофеоза мнимости ради ее развенчания. Кампания козлотуризации аналогична «хлестаковщине», захлестнувшей уездный город N. Действие «Козлотура» развивается тоже в провинции, где слова значительного лица — «Интересное начинание, между прочим» — воспринимаются как божественное указание.

Как сюжетно разворачиваются события? Как в «Ревизоре» — по лавинообразному принципу, заканчиваясь конфузной ситуацией.

Сначала в газете появилась маленькая заметка о селекции: «В результате появился первый козлотур. Он спокойно пасся среди домашних коз, не подозревая, какое великое будущее предназначила ему судьба». Затем, после слов «значительного лица», случайно прочитавшего на отдыхе эту заметку, Платон Самсонович, энтузиаст из сельхозотдела газеты (Искандер особо подчеркивает роковую в нашем обществе роль честного, но глупого и тем более вредного энтузиазма) пишет очерк, занимающий половину полосы и снабженный двумя крупными фотографиями козлотура. Кампания набирает силу и темп: в газете открываются две новые рубрики: «По тропе козлотура» и «Посмеемся над маловеерами». Публикуется письмо ученого, который пишет, что козлотур есть последствие его агробиологии. Следующая статья Платона Самсоновича — «Козлотур — оружие в антирелигиозной пропаганде» — была отмечена на доске лучших материалов. Первоначальная мнимость порождает мнимость дальнейшую, нарастающую в геометрической прогрессии: «На летучке он (Платон Самсонович.— *Н. И.*) неожиданно заявил, что пора объявить штату Айова, с которым мы соревновались по производству кукурузы, соревнование по разведению козлотуров».

Как известно, Хрущев побывал в Америке первый раз в конце 30-х, и тогда на него большое впечатление произвело сельское хозяйство США. Идея «соревнования» с США прозвучала на январском, 1956 года, Пленуме ЦК. В 1961 году он объявляет на Пленуме ЦК в Киеве: «Мы не только догоним Америку, но и перегоним ее». Здравый смысл немел перед подобными заявлениями, так же, как люди немеют

перед заявлением Платона Самсоновича об объявлении соревнования штату Айова.

«— Но ведь они не разводят козлотуров? — сказал редактор не совсем уверенно.

— Пусть попробуют в условиях фермерского хозяйства, — ответил Платон Самсонович».

Вера в домашнее чудо («Нам нет преград ни в море, ни на суше...») упрямо соединялась в сознании Хрущева с идеей похоронить» капитализм. 1959 год был «годом Африки», в 1960 году состоялась встреча его с Фиделем Кастро. Идея «перегнать США» совпала с идеями молодости — «идеей движения к заветной социалистической цели, минуя эпохи, переступая ступени, — эта идея зажила новой, второй, притом невиданной по размаху жизнью (подстрекая его к тому, чтобы и дома переступить ступени)»¹.

Внешняя авантюристическая политика, предельным выражением которой стали ракеты на Кубе, пересеклась с сумбурной внутренней; при лозунге «Перегоним Америку» мы вступили в тяжелый международный конфликт, а в стране не хватало молока и мяса. «Случайность ли, — замечает М. Гефтер, — и если случайность, то только ли календарное совпадение, что на один и тот же год, разница только в три, три с половиной месяца, пришлось новочеркасская бойня, расстрел забастовавших рабочих, и планетарный карибский кризис?»

«Хрущева на мясо!» — такие самодельные плакаты несли рабочие в Новочеркасске, возмущенные резким повышением цен на мясные и молочные продукты.

Поэтому гротескная связь: «козлотур» (мясо) — Айова была в повести отнюдь не случайной, а имела прототип в действительности. Разворачивается псевдонаучный спор о терминах — «козлотур» или «турокоз». У энтузиаста, ничего не понимающего в сельском хозяйстве, возникает новая «гениальная» идея — скрестить козлотура с шерстистой таджикской козой.

Кстати, в действительности Хрущев, не будучи, как уже говорилось выше, профессионалом в сельском хозяйстве, очень любил учить профессионалов их профессиональному делу. Платон Самсонович, «возбужденный», с «блеском в глазах», «наэлектризованный», тоже постоянно учит крестьян: «**р а з р а б о т а л** рацион кормления козлотуров и **п р е д л а г а л** колхозникам придерживаться его. В то же время он открывал дорогу и личной инициативе колхозников,

¹ Гефтер М. Судьба Хрущева. — «Октябрь», 1989, № 1.

советуя им прикармливать...»; «автор статьи напоминал, что козлотур не должен бояться холода»; «газета рекомендовала колхозам центральных и черноземных областей нашей страны изучить этот опыт и без излишней паники, не забегая вперед, но и не теряя драгоценного времени, поддержать это новаторское начинание».

В гротескном, концентрированном виде система мышления, доказательств, аргументации и способы полемики изображены в статье Платона Самсоновича, которая носила название (пародирующее общие для того времени заголовки типа «Недоброжелателям из-за океана») «Коллегам из-за хребта» и была «выдержана в наступательном духе», как и все подобные выступления главы государства.

«Он начал издалека,— излагает рассказчик, и тут возникает тот самый актуальный «международный» акцент: — Подобно тому... как Америку открыл Колумб, а названа она Америкой в честь авантюриста Америго Веспуччи, который, как известно, не открывал Америки, так и северокавказские коллеги пытаются дать свое название чужому детищу».

Для демагогии этого рода была характерна узурпация народного мнения («давно приняты и одобрены народом»), нагнетение «ехидных» риторических вопросов («Но что же оказалось?.. Может быть... название «турокоз»... с научной точки зрения более точно отражает существо нового животного?»), с последующими гневными, энергично отрицающими восклицаниями («Нет, и здесь промахнулись коллеги из-за хребта!»); примеры из головокруглительно далеких от существа вопроса областей («обратимся к международному, а также отечественному мулопроизводству»), итоговое «пригвождение к столбу» идеологического порядка («попытка... направить наше животноводство по ложному идеалистическому пути»). Для сравнения приведу цитату из выступления академика сельхознаук Вильямса, который выступал по агровопросам именно в стиле идеологического приговора своим противникам: «Совершенно ясно виден в этом достаточно открытым и нагло издевательском тезисе враг...» На «идейный» разгром травопольной культуры были подняты печать, радио и телевидение, эстрада и кино.

Неминуемый подъем сельского хозяйства неизбежно — в сознании Хрущева — обеспечивался самой передовой идеологией: «В соревновании с Америкой, товарищи, нет сомнения, что победа будет за нами. Потому что наше хозяйство построено на основе учения, созданного Марксом и Лениным,

развивается без буржуев, без помещиков, без эксплуатации человека человеком».

Пародируется Искандером и логика выступлений «ученых», академиков. Сама идея «козлотуризации» довольно близка, кстати, к пародии на практику «народного академика» Лысенко. Трофим Денисович, говорил Хрущев, «разработал вопрос о повышении жирности молока» — в Горках у него «две дочери Дивной от джерджейского быка, Дикая и Добрая, имеют жирность молока 5,5 процента, а их бабка Дорожная — только 2,9»¹. По всей стране смеялись над «рационом» коров, изобретенным Лысенко: мол, поит их сливками и кормит шоколадом...

Но наиболее близко с «идеями» того, кто назван в тексте повести «великим ученым» (а у нас был тогда всего один «великий ученый», все тот же Т. Д. Лысенко), соотносится основополагающая мысль «народного академика», клеймившего «буржуазные идейки» генетиков о наследственности.

«Это был знаменитый наш ученый,— повествует рассказчик.— В свое время он выдвинул гипотезу, что современный баран — это не что иное, как первобытный ящер, видоизменившийся в борьбе за существование... Отсюда великий ученый делал естественный вывод, что курдюк барана как видоизменившийся хвост ящера должен был сохранить некоторую способность восстанавливаться». Пародируется и абсурдная логика, и псевдопрактический характер применения в деле «изысканий» «великого ученого»: «Предстояло развить эту способность, с одной стороны, и приучить организм барана к безболезненному отрыву курдюка, с другой стороны. Этим он и был занят в последние годы!.. Правда, находились и завистники, которые жаловались, что гениальные эксперименты великого человека никто не может повторить (как никто не мог повторить «ветвистую пшеницу» Т. Лысенко.— *Н. И.*). Жалобщикам вполне резонно отвечали, что эксперименты потому-то и гениальные, что их никто не может повторить». Хрущев «верил... всем этим Струмилиным, Кронродам, Островитяновым, с бородками и голобородым, в кособоротках и при галстуках — brave победителям разных пораженцев и прочих уклонистов»². Он любил ссылаться в своих речах на ученое мнение — «вот и один академик говорит...».

Отношение Искандера к Хрущеву, восприятие механиз-

¹ См. «Дружба народов», 1988, № 11.

² Там же, с. 225.

мов его правления с иронией было к концу его «великого десятилетия» типичным для умонастроения общества. «Когда, войдя в роль вождя, он решил, что она обязывает его к произнесению огромных речей, составленных из «нужных» слов,— замечает М. Гефтер,— он стал смешон, и чем самоувереннее при этом держался, тем чаще и резче проявлялось снисходительно-ироническое отношение к нему, притом в самой разной аудитории, уже вовлеченной (им же) в неудержимую девальвацию прежних понятий, ценностей и слов. Смех был реакцией и на половинчатость освобождения, и — одновременно — на самую идею освобождения в ее хрущевской редакции. В этом смехе сошлись закоренелый догматик срафинированным интеллигентом»¹. Но Искандер смеется не только над Хрущевым как личностью, а и над механизмом действия кампанейщины — главного идеологического рычага казарменного социализма.

Лавина пропагандистской кампании набирает силу и дальше. В газете печатается фельетон под названием «Козлотур и самодур», объявлен конкурс на лучшее произведение о козлотуре, публикуется ода о Козлотуре, пародийный текст которой приводится в повести полностью. Стихи, положенные на музыку, поет народный хор; городское кафе переименовывают в «Водопой козлотура»; и вот уже рассказчику кажется, что ночные звезды над его головой складываются в силуэт козлотура — может быть, и созвездие «уже переименовали»?.. Кампания приобретает поистине космический размах. Кстати, космическая атрибутика была тогда чрезвычайно популярной в массовой печати. Полагаю, что именно в связи «козлотура» и «космоса» («Созвездие Козлотура»), как и неожиданной связи в сознании современников «спутника» и «кукурузы» — двух наиболее ярких реалий хрущевского времени, рождалась метафора названия.

Необходимо отметить, что текст, созданный «бухгалтером Лыхнинского колхоза», поразительно напоминает текст отнюдь не пародийного стихотворения «Кукуруза», авторство которого принадлежит самому Искандеру. Чтобы не быть голословной, приведу оба текста:

Кукуруза (1959)

Предвидела ли, кукуруза,
В какие забредешь края?

Песня о козлотуре (1966)

Жил гордый тур в горах Кавказа.
По нем турицы сохли все,

¹ «Октябрь», 1989, № 1.

Ты стала дочерью Союза,
Землячка скромная моя.

Тому, что было, не забыться,
Те дни сегодняшним родня!
Была ты осенью гостинцем,
Зимою — хлебом для меня.

О том забыла ты едва ли,
Как люди моего села
Тебя землею засыпали,
Чтоб лучше над землей росла.

Не оттого ль во всем Союзе —
Об этом думала ли ты? —
Как шорох листьев кукурузы,
Шуршат газетные листы!

Шагай до самой до Камчатки!
Откармливай коров и кур!
Теперь ты вроде депутаты
От южных полевых культур.

Ты изобилие нам прочишь,
И я тобой, землячка, горд,
Как будто друг мой или родич,
Ты ставишь мировой рекорд.

Зеленоблузой, златоокой,
Тебе дела страны под стать.
С тобой, с такою длинноногой,
Как раз Америку догнать!

Но он мечтал о желтоглазой,
О милой маленькой козе.

Но отвергали злые люди,
Пролить пытаюсь его кровь,
Его альпийскую, по сути,
Высокогорную любовь.

Тур уходил за перевалы,
Колючки жесткие грызя,
Его теснили феодалы,
Мелкопоместные князья.

И только в наши дни впервые
Нашелся добрый чародей,
Что снял преграды видовые
Рукой мичуринской своей.

И с туром козочка любовно
Сплела рога под звон чонгур,
От этой ласки безусловно
Родился первый козлотур.

В нем навсегда, как говорится,
Соединились две черты:
Прыгучесть славного альпийца
И домовитый нрав козы.

Назло любому самодуру
Теперь мы славим на века
Не только шею козлотура,
Но и прекрасные рога.

Точно повторен ритм, местами совпадает даже рифма. Искандер пишет пародию не только на кампанию — в зону его смеха попадает и он сам: и как автор славословящих столь же пустое начинание стихов, и как автор газетных очерков, — как мы помним, сотрудничая в областных газетах, Искандер принимал активное участие в разворачивании подобных кампаний. Так что его пародия является одновременно и самопародией.

Развязка наступает неожиданно: как гром с ясного неба, в самый разгар кампании, в момент апофеоза *сверху* спускается статья о *вредном* начинании. Как неожиданно раскрывшаяся мнимость Хлестакова-«ревизора» потрясает уездный город N, так мнимость козлотуризации потрясает редакцию газеты «Красные субтропики». У Гоголя письмо, разоблачающее Хлестакова, читает почтмейстер; у Искандера статью, разоблачающую «козлотуризацию», — «городничий», — из-

вините, оговорилась, — главный редактор Автандил Автандилович.

Победа над мнимостью при помощи «указания свыше» — это еще не победа, ибо на развалинах одной кампании немедленно начнет вызревать другая: сама структура «маленькой, но симпатичной республики», руководства газеты, жизни колхозов, вынужденных отчитываться в успехах очередной «козлотуризации», ни в чем не изменилась, даже не дрогнула от появления самой разоблачительной статьи. Административная Система сама совершала ошибки и сама их «вскрывала», но ее собственная структура оставалась незабываемой: признанием этих ошибок (к тому же ответственность за них «спущена», естественно, на энтузиаста-«стрелочника» Платона Самсоновича; только он один, переведенный в наказание из завотделом в рядовые литсотрудники, пострадал) она спасает себя. Функционировать же вне «кампаний», подобных козлотуризации, она не может: именно эта мнимость и составляет ее суть.

Искандер лишь слегка гиперболизировал совершенно реальное бытование и распространение — посредством печати — мнимости, достигшей огромных, государственных масштабов. Гипербола, гротеск, элементы фантастики используются им для создания пародийного образа кампанейщины, руководимой псевдопилотом (псевдолидером).

Автор, например, пользуется приемом подробной реализации метафоры — руководитель у руля. Итак, Автандил Автандилович сравнивался с пилотом, включающим двигатель (то бишь вентилятор с жирными лопастями). После командировки герой-повествователь написал очерк, который не понравился главному редактору: «Казалось, Автандил Автандилович только что облетел места моей командировки (ср. выше — о бесконечных «облетах» целинных земель и перелетах Хрущева. — *Н. И.*) и теперь сравнивает то, что видел, с тем, что я написал». Платона Самсоновича Искандер сравнивает с «дежурным механиком», к тому же — «провинившимся». Но на этом метафора не кончается: «Когда я подошел к столу Автандила Автандиловича, я почувствовал даже физически, как от его облика повеяло холодом, словно он еще был окружен атмосферой заоблачных высот, откуда только что прилетел». Героя начинает «сковывать заоблачный холод», охватывает «унизительное оцепенение» (одна из первых весточек о кролике, цепенеющем от гипноза удава), наконец, он достигает «точки замерзания» — метафора развивается дальше, в целый новеллистический сюжет.

Наконец, в момент выхода из руководящего кабинета герой боится, что «кружащийся самолет пустит... вслед пулеметную очередь». На этом сюжет-метафора исчерпывается.

Человек-манекен беспредельно серьезен. Улыбка, а тем более смех уничтожают иерархию, они по природе своей демократичны, противостоят застывшему догматизму, формализованной, мертвой букве уставных отношений. Там, где отношения действуют по принципу приказа и бездумного исполнения, нет места смеху. И, с другой стороны, смех разрушителен для административно-командной, приказно-исполнительской Системы, опасен для нее, подрывает основы, на которых она базируется: чудо, тайну и авторитет. Восприятие иерархии в смеховом аспекте губительно для иерархии. Поэтому чрезвычайной, напыщенной серьезности мнимого антимира у Искандера противостоит реальность мира смехового. В зеркале смеха мнимая серьезность любого «интересного начинания» терпит сокрушительный крах. Псевдореальность, над которой светит псевдосознание, умирает перед светом солнечного смеха, побеждающего мнимость.

Особенно наглядно Искандер демонстрирует победу смеха над мнимостью и страхом во «вставном» эпизоде, образующем как бы отдельную новеллу — о том, как повествователь еще подростком во время войны отправился за матерью в дальнее село. Правда, это страх совсем другого рода, страх, естественно порожденный в сознании ребенка естественными причинами: темнотой, одинокой дорогой в лесу, кладбищем. Искандер даже определяет его неожиданным оксюморон — «радостная легкость страха».

Напряжение нарастает постепенно — от пустынной дороги, огромной собаки, выскочившей из кустов. А когда мальчик обнаруживает себя на кладбище, озаренном луной, он вообще «холодеет от страха». Затем ему делается «еще страшнее» — перед ним расстилается антимир: «Кладбище напоминало карликовый городок, с железными оградами, зелеными холмиками могил, игрушечными дворцами, скамеечками, деревянными и железными крышами. Казалось, люди после смерти сильно уменьшились и поэтому, став злее и опаснее, продолжают жить тихой, недоброй жизнью». Страх нарастает и от внезапного вида крышки гроба, а уж когда ребенок провалился в могилу, «страх сделался невыносимым», — тем более что в могильной яме, оказывается, находится козел, напугавший мальчика еще пуще. Но испуг взрослого, вытянувшего из могилы вместо мальчика — козла, сильнее детского страха! И смех, «веселье», охва-

тившее ребенка и его спасителя после всего происшедшего, побеждает сковывающий холод страха. Искандер пишет преодоление страха, «чреватость» свежей могилы — живой природной жизнью. Мальчик поздно ночью попадает на взрослый «пир» (ужин родственников) и участвует в нем уже не как ребенок. Испытание страхом, победа над страхом допустили его на равных в мир взрослых, ведущих не «мнимую», а реальную жизнь, крестьян, подкрепляющихся плодами рук своих — горячей мамалыгой, курятиной, молодым вином.

Праздничность жизни противопоставлена неподлинности, мнимости официозной псевдожизни. Этот возрождающий смех порожден прямым материально-чувственным контактом — с землей (даже могильной), с древнейшей домашней породой (козел на кладбище), с космосом. В отличие от холодно, красноватым дьявольским огнем подмигивающего псевдосозвездия Козлотура, в этом реальном, чувственном мире космическое тело луны является мальчику в сказочном и знакомом, теплом облике: «Ночью в горах мы часто смотрели на луну. Мне говорили, что на ней виден пастух со стадом белых коз... Сейчас луна напоминала большой закопченный круг горного сыра. С каким удовольствием я погрыз бы его острый, пропахший дымом ломоть, да еще с горячей мамалыгой!»

Мнимость и реальность сталкиваются не на газетной полосе, а в колхозной жизни, куда приезжает с заданием написать статью о том, как содержат козлотура, герой-повествователь. Именно здесь козлотур, разгоняя коз («— Нэ навидит,— сказал председатель почти восторженно»), подрывает козлотуризацию всей страны. И именно здесь патриархальными проклятиями пытается разрушить воцаряющуюся мнимость местный шофер, единственный, у кого достает духу выразить свои чувства искренне (при помощи формул древних абхазских ругательств): «Чтоб я его съел на поминках того, кто это придумал!», «Чтоб я выкопал старые кости отца и бросил грязным, зловонным собакам!» Эта попытка заклясть дьявольский антимир «козлодурства» не завершается успехом, но она знаменательна, как знаменательно и то, что в колхозе любое упоминание о козлотуре вызывает взрывы смеха (на что председатель реагирует тоже в духе народной клятвы: «Чтоб я похоронил твой смех»). Особая смеховая атмосфера, складывающаяся вокруг козлотура в деревне, порождена и его неспособностью давать потомство.

В воспоминаниях рассказчика возникают эпизоды детства

ва, когда он сам пас «небольшое, но строптивное» стадо коз и овец, и в этих воспоминаниях козы — близкие человеку существа, не то что мнимые «козлотуры»: «Нас связывали два древних восклицания: «Хейт! «Ийю!»... Козы их отлично понимали, но иногда, когда им было выгодно, делали вид, что спутали оттенки». Козы — «самые хитрые из четвероногих» — естественно входят в мир ребенка, словно участвуя в его играх, хотя пастушество было чрезвычайно серьезным порученным ему делом. У коз есть свои привычки, в их поведении — свои загадки; их вожак — старый козел — умен и нетороплив; в повести они наделены, если можно так выразиться, дружественной человеку индивидуальностью. Козье стадо — удивительное сообщество, и древняя связь его с человеком естественна в круговороте жизни. Козы, можно сказать, прекрасны в своей натуральности. Нарушение природной естественности, а тем более извращение ее отвратительно.

Искандер пытается передать человеческое бесстыдство через уродство козлотура.

Козел — один из древнейших символов торжества плотской жизни. Козлотур — свидетельство мнимости, и поэтому его существование для крестьянина особенно смехотворно. В ненависти козлотура к козам «заземлена» псевдонаучная абракадабра, и смех крестьян является хоровым коррективом к отвлеченным претензиям «ученых» и газетчиков, коррективом смеха к мнимой серьезности этих претензий. Народное ликование при виде козлотура-импотента и есть окончательный и бесповоротный приговор козлотуризации.

Рудименты народного мироощущения размывают структуру серьезной официальности изнутри ее самой. Например, лектор и кандидат «археологических» наук Вахтанг Бочуа прекрасно пользуется сложившейся мнимостью — «плут веселый, дерзкий, артистичный», «в любую компанию вносил шумливое, безудержное веселье». Даже внешность Вахтанга «полна комических противоречий. Тучная и мрачная голова Нерона — и добродушный, незлобивый характер, пронырливость и пробивная сила снабженца — и задумчивая профессия археолога, так сказать, листающего пласты веков». Вахтанг Бочуа и прямое порождение официальной мнимости, и неофициально осмеивающее ее, разоблачающее, «поедающее» эту мнимость начало. Так же, как капитан милиции, к которому попадает рассказчик («Это был самый гостеприимный дворик милиции из всех, которые я когда-либо видел. Легко было представить, что в таком дворе осенью начальник

милиции варит варенье, окруженный смирившимися преступниками»), открывается с совершенно неожиданной стороны — как замечательный знаток кушаний и вин. Здесь не человек вытеснен официальной функцией, а функция неожиданно гротескно срастается с человеческим качеством — гурманством. В Вахтанге и капитане словно перекрещиваются стихия здорового плотского бытия, восходящая к народному мироощущению, и принцип мнимости.

Восхищение красотой настоящего мира звучит с самого начала повести — наряду с отрицающим пафосом. Их сплетение, их противоборство, их художественное противоречие и создают особый художественный принцип искандеровской повести.

Герой, сидя ранним утром в расцветающем парке, слышит по радио песню Сольвейг. «Нет, думал я, мир, в котором создана такая песня, несмотря на все свои погрешности, имеет право на счастье и будет счастлив». Это восхищение красотой мира звучит в повести через откровение внутреннего «я» героя-повествователя. Можно сопоставить ранние стихи и повесть, чтобы показать внутреннее единство, характеризующее авторскую позицию:

Дом моего деда

Теплый вечер и сумрак лиловый.
Блеют козы. Мычит корова.
К ней хозяйка подходит с ведром,
Осторожно ласкает имя,
Гладит теплое, круглое вымя,
Протирает, как щеткой, хвостом...

Глядя в плотную темень ночную,
Тихо-тихо сквозь зубы шепнул:
Милый дедушкин дом, помоги!..

Дай мне силы раздвинуть плечи,
Слово вымолвить по-человечьи,
Родниковую свежестью грянь!

Созвездие Козлотура

Мне не хватает вечерней пере-
кликки женщин с холма на холм...

Тетка выходит из кухни с
позвякивающим ведром в руке,
пригнувшись, на ходу хватаят ка-
кую-нибудь хворостину, чтобы отго-
нять теленка, и легкой походкой
переходит двор.

Когда человек ощущает свое
начало и свое продолжение, он ще-
рей и правильной располагает своей
жизнью...

Мотивы стихотворения и «Козлотура» не просто пересекаются — иногда дословно повторяют друг друга. Картина утраченной идиллии, нарисованная в золотящемся свете заходящего солнца, — своего рода золотой век патриархального человечества, чистоты и единства жизни человека и природы — животных, растений, гармонии земли и космоса.

Уже после всего широко и основательно развернутого

повествования о злосчастном козлотуре и редакционной кампании повествователь вдруг застывает, пораженный красотой.

«Неожиданное, непередаваемое ощущение захлестнуло меня. Я увидел теплую синеву моря, озаренного заходящим солнцем, смеющееся лицо девушки, которая, оглядываясь, входила в воду, парня на спасательной лодке с сильными загорелыми руками, отдыхающими на веслах, берег, усеянный людьми, и все это было так мягко и четко освещено и столько было вокруг красоты и покоя, что я замер от счастья. Это было не то счастье, которое мы осознаем, вспоминая, а другое, высшее, наиредчайшее, когда мы чувствуем, что оно сейчас струится в крови, и мы ощущаем самый вкус его, хотя передать или объяснить это почти невозможно.

Казалось, люди пришли к своему морю, и прийти к нему было трудно, и шли они к нему издалека, с незапамятных времен, всю жизнь, и теперь хорошо морю со своими людьми и людям со своим морем». Этот гармонический мир, озаренный лучами заходящего солнца, вызывает в памяти картину «золотого века» из «Подростка» Достоевского, картину, которую с такой грустью несбыточного пересказывает Версильов Аркадию. А глубинное и интуитивное, потрясающее человека проникновение в сущность красоты мира, достигаемое не знанием и не познанием, но мгновенным озарением, духовной вспышкой, предчувствием, уподоблено тому пронзающему ощущению счастья и мировой гармонии, которое посещало порой князя Мышкина перед очередным приступом, оставляя после себя чувство головокружения и разбитости. «Странное чудное состояние,— пишет Искандер,— длилось несколько минут, а потом оно постепенно прошло, вернее, острота прошла, но остался привкус того, что оно было, как остается некое головокружение после первой утренней затяжки».

Это ощущение высшей и итоговой предназначенности мира для красоты и добра дано Искандером как бы с очень высокой точки зрения. Ракурс восприятия словно находится где-то в космосе, в недостижимой вышине времени и пространства. Откуда-то из «высока» смотрит герой любовно на гармонию земли, моря и людей на берегу этого моря (прийти к нему было трудно, и они шли к нему «издалека, с незапамятных времен») Здесь голос повествователя сливается с авторским голосом. Цель истории человечества — не чудовищное извращение «козлотуризации», а добро и красота, сияющие в свете солнца. В этом всемирно-историческом аспекте Искандер судит действительность, унижающую природу и челове-

ка зловещим торжеством мнимости и дьявольской пустоты.

Но пафос любви и добра, пафос утверждения присутствует отнюдь не только на тех страницах повести, где даны воспоминания о детстве или описания прекрасного мира природы. Нет, утверждающий пафос у Искандера действительно *переплетен* с отрицающим, и даже в сугубо, казалось бы, сатирических эпизодах вдруг возникает совершенно иная, вроде бы не соответствующая описываемым событиям — не только горько-саркастическая, но и любовная, нежная интонация. Неожиданно посреди сатиры расцветает элегия. Так, в Платоне Самсоновиче, желчном энтузиасте и «козлодуре», вдруг открываются черты «тихого и мирного» человека, «опытного и умелого рыбака» (когда он приподнимает свои удочки, «прислушиваясь к тому, что происходит на глубине, кажется, что он управляет сказочным пультом или дирижирует подводным царством»), бескорыстного мечтателя, обиженного властью маленького героя-чиновника.

Любование человеком, интерес к человеку в совершенно неожиданном месте вдруг тормозит действие. Возникают новые персонажи, которые тут же уйдут из произведения, — но они возникают со своей внешностью, движениями, жестами, характером, социальной психологией.

Герой-повествователь, сидя на редакционном совещании, вместе со всеми ждет появления Платона Самсоновича. Предстоит «разоблачение» козлотуризации. Казалось бы, здесь динамическая пружина сюжета должна двигаться быстро. Но повествователь как бы нарочно тормозит и подробно, детализированно описывает видимых ему из окна людей:

«Из дверцы (автобуса. — *Н. И.*) неожиданно выскочила охотничья собака, а за ней появился и сам охотник. На поясе у него густо струились перепелки. Он шел от машины с тяжелой бодростью в походке, шел, как бы отягощенный удачей».

Далее следует жанровый эпизод, имеющий автономное развитие, и — через несколько страниц — финал, совершенно, казалось бы, излишний для повествования и уж никакой сцепкой с темой «козлодурства» не связанный: «Пожилая крестьянка с корзиной, наполненной грецкими орехами, вышла из машины и тут же стала переходить улицу в неподходящем месте. Постовой свистнул, и она побежала, рассыпая орехи. Все-таки побежала в ту сторону, куда она собиралась переходить...

...Когда пассажиры разошлись, шофер рейсовой машины неожиданно выскочил на улицу и стал подбирать рассыпанные орехи. Подобрал все до одного, он влез в машину и уехал».

Случайно возникает и так же внимательно, подробно описывается старик, делающий утром на берегу моря зарядку: «Он медленно, страшно медленно присел на длинных тонких ногах. Он так трудно присел, что сделалось тревожно — сможет ли встать. Но старик, передохнув на корточках, пошатываясь, медленно поднялся и, вытянув руки, застыл, не то устанавливая равновесие, не то прислушиваясь к тому, что произошло внутри него после упражнения».

А зачем, скажите на милость, понадобилось повествователю столь подробно излагать историю человека, которого проводили на пенсию? Ему посвящена целая микроромановелла в одном абзаце: «Его торжественно проводили и даже купили ему резиновую надувную лодку. Правда, он еще намекал на спиннинг, но намек его остался непонятым, потому что надувная лодка и без того опустошила кассу месткома. Впоследствии он стал повсюду говорить, что его отправили на пенсию против воли и даже не подарили ему обещанного спиннинга, хотя спиннинга ему никто не обещал. Ему обещали подарить резиновую лодку и подарили, а про спиннинг и речи не было».

Пластично изображение колхозного агронома — «толстого небритого человека»: «Почувствовав, что кто-то вошел, он приоткрыл один глаз и некоторое время осознавал мое появление и, очевидно, осознав, прикрыл его. Так дремлющий кот, услышав звон посуды, приоткрывает глаз, но, поняв, что этот звон не имеет отношения к началу трапезы, продолжает дремать».

В той же колхозной конторе взгляд рассказчика падает на девушку, и в одной фразе мастерски воссоздается ее жизнь и судьба: «Меня поразило выражение ее лица, печального, как высохший колодец».

В искандеровском мироизображении такие многочисленные уводы в сторону от центрального сюжета приобретают особый смысл. Кажущаяся подчас избыточной наблюдательность повествователя вовлекает в действие все новых персонажей, новые миры. Скажем, герой приезжает в колхоз и видит — «рядом с правлением под могучим шатром орехового дерева в традиционной позе патриархов сидели два старика-абхазца». Взгляд повествователя не может, скользнув по старикам, перейти на другой, более важный, казалось бы,

предмет; действие тормозится еще и еще: «Один из них держал в руке палку, другой — посох. Я заметил это и радостно удивился тому, что крючковатый загиб рогатульки на посохе одного старика соответствовал крючковатому носу самого старика, тогда как другой старик был с прямым носом и держал палку без всяких ответвлений». Старики комментируют прибытие репортера в село и спорят, как два бессмертных русских мужика спорят о колесах чичиковской брички:

«— Сдается мне, что это новый доктор,— сказал один из них, когда я прошел.

— А по-моему, армянин,— сказал другой».

Назвать полные художественной энергии эпизоды, инкрустированные в текст, отступлениями — значит обесцветить и во многом обесмыслить повесть.

Разнообразие живой жизни во всех ее проявлениях, богатство и неожиданность действительности, не подчиняющейся никаким установлениям, как раз и закрепляются в таких на первый взгляд не очень-то нужных эпизодах.

Не менее существенны для понимания авторской позиции и специфики искандеровского лиризма развернутые метафоры и сравнения, не утяжеляющие повествование, а, напротив, сообщающие ему воздух.

Взгляд лирического героя, «поэта», подвергает персонажей и предметы, попавшие в область его зрения, эстетическому преображению. Вспомним об Автандиле Автандиловиче, «пилоте» из заоблачных высот, и развернутой метафоре, рожденной этим уподоблением. Но повествователь словно пользуется любым поводом, чтобы расширить свой взгляд. Сравнение, метафора иногда «завихряют» течение сюжета буквально одной фразой: «Иногда мимо меня проходили небольшими группами местные сердцееды. Они хозяйственно оглядывали пляж, они изучали его, как полководцы рельеф местности, где вскоре предстоят великие битвы».

Юбка, которую герой видит на понравившейся ему девушке, сначала сравнивается с флагом: «Юбка эта сейчас плескалась вокруг ее ног широко и свободно, как флаг независимой, хотя и вполне миролюбивой державы». Затем ветер неожиданно раздувает юбку — и девушка прихлопывает ее рукой: «так прикрывают окно, чтобы устранить сквознячок». Немедленно следует новое сравнение: «А может быть, так гасят парашют». Это тройное сравнение подчеркивает независимость, смелость девушки и определенную опасность, заключенную в самом ее существовании для независимости героя. Эмпирика вещи — какая была юбка: яркая, полосатая,

одноцветная, как она была сшита и т. п.— совершенно не интересует повествователя. Через вещь увиден не только характер девушки, но и характер вероятных в будущем отношений.

В художественном сознании Искандера возможен и обратный процесс: сравнение внешности и даже состояния человека с вещью, овеществление человека, свидетельствующее либо о победе «манекенности», мнимости, либо о несвободе человека. Вот, например, сколь «вещно» закрепляется манекенный тип южного сердцееда: «Белоснежная рубашка, черные брюки, узконосые туфли, пачка «Казбека», заложенная за пояс на манер ковбойского,— летняя боевая форма южного щеголя». «Казбек» перестает быть в мире Искандера эмпирической пачкой папирос. Через аналогию с оружием возникает и «боевая форма», и характер возможных, предполагаемых, легко угадываемых отношений, мимолетно возникающих на яркой, нарядной набережной курортного города.

Расширение основного фабульного ядра («козлодурство») достигается и при помощи развернутых, предметно насыщенных, густо населенных неожиданно возникающими героями сравнений. Вокруг фабулы рождается новая сфера, включающая огромное количество персонажей и предметов, никакого отношения к фабуле не имеющих. Как это делается?

Уже упоминались эпизоды — о пожилой крестьянке с орехами, о шоферах с развратно перекошенными лицами, о местных сердцеедах и щеголях, об охотнике и его собаке... Ряд можно продолжить — Искандер расширяет социальную и историческую (дедушкин дом, коллективизация, уменьшение поголовья скота, вынужденный обман и т. д.) действительность. Но существует еще один прием, которым постоянно пользуется автор: отталкиваясь от мысли, казалось бы, абстрактной, он разворачивает ее в красочных эпизодах, щедро детализируя свои микросюжеты.

Например, речь в повести зашла о ярости, возникшей в связи с жизненной неудачей. По теории лирического героя, надо стараться из своей конкретной неудачи извлечь как можно больше энергии, а ярость использовать в нужном направлении. «Нельзя отвлекаться на мелочи», — замечает герой. И тут в повествовании возникает цепь эпизодов, свидетельствующих о пагубности подобного отвлечения. Так сказать, отвлечение на тему об отвлечении.

«Иной, находясь в этом высоком состоянии (благородной ярости.— *Н. И.*), неожиданно бросается за мальчишкой, который случайно попал в него снежком. Ну ладно, пусть

не случайно, но зачем взрослому человеку сворачивать со своей благородной стези и гнаться за мальчишкой, тем более что гнаться за ним бесполезно, потому что он знает все эти проходные дворы, как собственный пенал и даже лучше, он и бежит от него нарочно не слишком быстро, чтобы ему было интересней. А человек в этой непредвиденной пробежке растряс всю свою ярость и внезапно останавливается перед продуктовым складом и смотрит, как грузчики скатывают огромные бочки с грузовика, словно именно для этого он и бежал сюда целый квартал. Отдышавшись, он даже начинает давать им советы, хотя советов его никто не слушает, однако никто и не пресекает их, так что издали, со стороны, можно подумать, что грузчики работали под его руководством и, не успей он прибежать сюда вовремя, неизвестно, чего бы натворили эти грузчики со своими бочками. В конце концов бочки вкатываются в подвал, и он умиротворенно уходит, словно все, что он делал, было предусмотрено еще утром».

Сколько новых героев, лиц, характеров, отношений! Зачем?

А. П. Чудаков в статье «Вещь в мире Гоголя» пишет: «Гоголевское сравнение разворачивается, как многоступенчатая ракета, все стремительнее уходящая из зоны притяжения фабульного ядра с каждой новой ступенью. Оторвавшись от него окончательно, одна из них сама становится центром притяжения, приобретает своих сателлитов и создает если и не целый свой мир, то во всяком случае носит в себе свою интригу и свой интерес»¹. Искандер, следуя Гоголю в подробном построении мира мнимости, пытающейся воцариться над реальностью, творчески развивает и переосмысливает и эту особенность автономной жизни гоголевского сравнения. Искандер наследует э т и к у «поэзного» отношения к проявлениям действительности, развернутым в этих сравнениях.

«О, моя юность! О, моя свежесть!» — восклицает повествователь в «Мертвых душах». Искандер восклицаниями-вопросами, остающимися без ответа, риторическими оборотами уводит читателя в мир «первозданной свежести» детства, детства и своего героя, и своего народа. Только гоголевскую птицу-тройку сменяет «мощно и мягко» скользящий рейсовый автобус, в котором едет лирический герой: «Порой ветерок, словно срезанный автобусом с поворота, так он был неожидан, доносил далекий запах прелого папоротника, прокаленного солнцем навоза, молочный дух зреющей

¹ Сб.: Гоголь. История и современность. М., 1985, с. 275—276.

кукурузы, и все это сладко и грустно напоминало детство, деревню, родину...

Почему так сильна над нами власть запахов? Почему воспоминание не может с такой силой расколыхнуть пережитое, как связанный с ним знакомый запах?»

Отталкиваясь от детали, лирический герой Искандера словно прозревает прошлое, стереоскопически воссоздавая его объемную, полную животворной свежести силу. В воссоздании живого образа мира на равных участвуют все органы чувств: зрение («золотистый» петух, «зеленый шатер» грецкого ореха, «просторная кухня с ее земляным полом»), слух (вечерняя переключка женщин, чистота женского голоса в холодеющем воздухе, «гневно клекочущий» петух, «повзвывающее» ведерко, «вопросительно мычат коровы, детским садом заливаются козлята»), обоняние («очажный дым», «дымящаяся горка» табака, пропитанная «ароматом древесного дыма»), осязание («мне не хватает теплых летних простынь, весь день провисевших на веранде»), вкус («простая и здоровая еда», «недозрелые орехи, покрытые толстой зеленой кожурой, с еще не загустевшим ядрышком внутри»).

Искандер изображает функционера в виде застывающего идеологического манекена. Городская чиновничья толпа приобретает облик механически движущихся манекенов. Но когда лирический герой переносится воображением в мир детства, то автор наделяет его волшебным свойством оживать даже рисунки на домотканом ковре, дешевой олеографии, лубке с религиозным сюжетом, плакате с кооперативными сюжетами двадцатых годов. Фигуры людей и животных начинают двигаться, действовать, даже размышлять и чувствовать. Герой, например, вспоминает горницу с домотканым ковром, на котором вышит «огромный бровастый олень с женским лицом и печальными глазами». «Позади оленя маленький человечек, ссутулившись, с каким-то жестоким усердием целится в него из ружья». Герою кажется, что человечек «сердит на оленя за то, что олень такой большой, а он такой маленький», и он чувствует, что человечек «никогда не простит этой разницы, как невозможно сделать маленького человека большим, а оленя маленьким». И хотя олень не смотрит на него, «по его печальным глазам видно, что он знает человека», который целится в него, и знает, что промахнуться невозможно, а бежать некуда. «Раньше он, наверное, пробовал бежать, но теперь понял, что от этого сутулого человека никуда не убежишь». Так возникает в микросюжете

тема опасности, нависшей над всем живым, человеческим (олень с «человеческим лицом»).

Зафиксированное в рисунке оживает. Динамика побеждает статику изображения.

Повествователь видит не просто картинку, изображающую Наполеона, а то, как «Наполеон оставляет горящую Москву». Архангел Гавриил, «джигитую на коне, копьем пронзает отвратительного дракона». Мужичок на плакате «горестно всплеснул руками» перед неожиданно «разверзшимся мостом», куда «провалилась его лошадь». Действие словно разворачивается на наших глазах: «Не успела лошадь провалиться, как он уже всплеснул руками и больше ничего не делает». Восприятие ожившей, ставшей неожиданно объемной картинки (в которой мальчик чувствует какую-то фальшь, скрытый смысл) буквально вызывает к продолжению — и вдруг кажется, что «сквозь усы и бородку» мужичка «проглядывает улыбка»: «Это было так неожиданно, что я даже испугался немного. Она проглядывала из щетины его лица, как маленький хищник из-за кустов». Искандер заставляет двигаться не только мужичка, но и неведомого, нигде не изображенного хищника, — таково свойство оживляющего воображения.

Итак, красота и высшая целесообразность природного мира, освещенного золотящимся солнцем, яркость и глубина детских впечатлений, несуетливая жизнь крестьянского двора, возникающая в воспоминаниях рассказчика, его естественная чистота и честность восприятия жизни и здоровая неприязнь к мнимости — все это в конечном счете приводит его к нормальному поступку, представляющемуся главному редактору вызывающим.

Воочию убедившись в том, что хваленый козлотур — фикция для сельского хозяйства, что лозунг «Козлотур — наша гордость», намалеванный «подтекающими буквами», никакого отношения к реальности не имеет, что это не «гордость», а позор; что председатель, умный и серьезный хозяин, замучен спускаемыми сверху указаниями (в его кратком монологе отзывались, пожалуй, почти все начинания времени: «за кукурузу не бойся, как львы стоят»; «какие залежные земли — бурку расстелить негде»; «сто тонн суперфосфат-муперфосфат прошу»; «бывший председатель примкнувшего колхоза», — то есть кукуруза, освоение целинных земель, химизация, укрупнение хозяйств), корреспондент пишет не славословие, которого от него ждут, а очерк о реальном состоянии дел: «Правда жизни, как она есть» (вспомним

обвинение критиков против прозы В. Войновича). Главный редактор оценивает его статью как «вредную для нас» (бессмертное «мы», традиционная узурпация мнения общества), как «ревизию нашей основной линии». Автор, заключает Автандил Автандилович, «пошел на поводу», а сейчас не время «давать лазейку». Следует указание — «переработать в духе полной козлотуризации», с которым автор не справляется, и в качестве наказания следует служебное понижение: из сельхозотдела его отправляют в отдел культуры. Здесь молодой корреспондент — в обстановке, сложившейся в те годы в культуре (главным указанием были выступления Хрущева на выставке 30-летия МОСХ в Манеже и на встрече с интеллигенцией), — может работать только «сжав зубы». Ничего не понимающий как в вопросах сельского хозяйства, так и в вопросах искусства редактор дает новое распоряжение: «воспитывать таланты» у графоманов. Молодого сотрудника газеты опять заставляют быть функцией тех, кто заранее знает, «о чем можно писать, о чем нельзя».

«— А разве это не правда? — удивился я.

— А разве всякую правду можно писать? — удивился он».

Для характеристики отношения управляющих «верхов» к искусству, к литературе (пародийно копируемых теми управленцами, которые дальше — по цепочке — спускали не только «указания», но и передавали сам стиль работы с художниками) можно привести эпизоды из рассказа-воспоминания В. Тендрякова «На блаженном острове коммунизма», описывающего встречу с творческой интеллигенцией на правительственной даче 16 июля 1960 года.

Это уже была вторая встреча. На первую Тендряков приглашен не был, но воспроизвел ее по воспоминаниям очевидцев. Рассказ Тендрякова, в особенности его оценка Хрущева, носит резко субъективный характер, но детали, которые выдумать невозможно, говорят красноречивее любых оценок: «...Хрущев оседлал тему идейности в литературе — «лакировщики не такие уж плохие ребята... Мы не станем цацкаться с теми, кто нам исподтишка пакостит!» — под восторженные крики верноподданных литераторов... весь свой монарший гнев Хрущев неожиданно обрушил на Маргариту Алигер...:

— Вы идеологический диверсант! Отрывка капиталистического Запада!

...Хрущев неистовствовал:

— Прикидываетесь друзьями! Пакостите за спиной! О буржуазной демократии мечтаете! Не верю вам!»

Для Хрущева, без конца напоминавшего о том, что он в детстве пас коров, Хрущева, прошедшего через сталинскую школу высокомерного третирования «гнилой интеллигенции», утверждавшего прислужничество основой ее поведения, творческие люди оставались на подозрении — как остается на подозрении у главного редактора газеты «Красные субтропики» непослушный молодой корреспондент.

Но взгляд героя-рассказчика на ту интеллигенцию, что послушно исполняла любые начальственные указания и осуществляла свое «вольномудство» только при помощи известной фигуры из трех пальцев в кармане, откровенно ироничен.

В конце повести местные власти распоряжаются заменить вывеску павильона прохладительных напитков «Водопой козлотура» на «Водопой тура», но электрические лампы остались, и по ночам «нагломерно подмигивает» старое название. Искандер саркастически описывает «группку вольномудцев, внушительно, но незаметно» толпившихся напротив павильона, либеральствующих политиканов, в каждой детали прозревающих некий острый идеологический смысл. «— Это неспроста,— произнес один из них, слегка кивнув на вывеску.— Плюньте мне в глаза, если все это просто так кончится,— добавил другой.— Друзья мои,— прервал их благоразумный голос,— все это верно, но не надо слишком глазеть на нее...»

Подобные изображенным «смельчаки», «задумавшиеся» и «благоразумные», которые высказывались, «глухо споря и шумно жестикулируя», найдут свой новый физический облик в философской сказке «Кролики и удавы», где животный мир, который в «Козлотуре» существовал наряду с человеческим, заменит собой человеческий. А пока взгляд Искандера отнюдь не безнадетен: красота подлинного, реального мира, тепло любви и дружбы, духовное раскрепощение молодого человека, столь тонко чувствующего эту красоту,— все это давало надежду. Эта надежда, с одной стороны, и овеществленный в идеологизированной действительности человек-функция — с другой,— две крайние точки, два полюса лиризма и сатиры, напряжение между которыми порождает особое стилистическое поле повести «Созвездие Козлотура». А художественные достоинства этого произведения надолго пережили его непосредственный, злободневный социальный смысл.

Повесть Искандера появилась почти одновременно с «Живым» Б. Можаяева («Новый мир»), «Привычным делом» В. Белова («Север»), «Апельсинами из Марокко» В. Аксенова («Юность»); примерно в те же годы работает над своим «Чонкиным» В. Войнович. «Созвездие Козлотура» возникло как бы на перекрестке различных литературных дорог: с одной стороны, ирония Искандера была созвучна иронии Аксенова и Войновича, с другой — несомненна его внутренняя связь и с повестями Можаяева и Белова; хотя, казалось бы, что может быть общего между повествованиями о реальных бедах и нищете русской деревни и иронической прозой, фантаσμαгорией Искандера? Но общее, безусловно, было: прежде всего авторская позиция любви и даже восхищения простым живым человеком, поистине способным творить чудеса. И здесь Федор Кузькин, чье житие написал Можаяев, и Иван Чонкин, с жизнью и приключениями которого нас познакомил Войнович, — родные братья. В героях «иронической» и «деревенской» прозы (при ее зарождении, возникновении) можно найти много сходного: эти герои выламывались из привычного, нудного, бесконечно повторяющегося образа жизни, по-своему бунтовали против него. Название повести В. Белова — «Привычное дело» — горькое, даже саркастическое название. Присловье Ивана Африкановича Дрынова — «привычное дело» — обозначает на самом деле тяжелейшую жизнь, к которой привыкли люди как к новому крепостному труду. По сути, Федор Кузькин бунтует против этого крепостничества — требует паспорт, выходит из колхоза, в котором ему, инвалиду Великой Отечественной, за его труд платят столько, что он не может и детей прокормить. Искандер через сатиру, гротеск, гиперболу, через своего «козлотура» показывал уродливость «управления» сельским хозяйством в стране, В. Белов и Б. Можаяев работали в другой эстетике, в эстетике критического реализма, но отрицали они одно и то же. И, кстати, смех присутствует и в повестях Белова и особенно Можаяева, несмотря на весь драматизм изображенной жизни. Федор Кузькин откровенно смеется над колхозным и районным начальством, вскрывает его человеческое ничтожество, незнание крестьянского труда, неумение вникать в существо дела.

И Иван Дрынов, и Федор Кузькин — люди, на которых должна опираться страна. Недаром на груди Федора Фомича сияет орден, а сын Ивана Африкановича играет наградами отца, — они защитили свою землю, с лихвой выполнили свой солдатский долг. Но вернулись в деревню разоренную

нищую, и к разору войны год от года прибавляется разор от нововведений. Можаяев пока еще глухо, как и Искандер, говорит об уроне крестьянской жизни, который был нанесен коллективизацией,— но даже в конце 30-х крестьянская жизнь — в изображении и того, и другого — была легче, по крайней мере они могли прокормиться. Сейчас, после 1953 года, они ощущают себя более свободными людьми (Кузькин успокаивает жену, с плачем провожающую мужа в район,— не арестуют, мол, не те времена), но уровень жизни чрезвычайно низок. Даже на комиссию из обкома, приехавшую по письму Кузькина, продовольственные «запасы» семьи (одна бочка с капустой) производят тяжелое впечатление. И все же неунывающий «брехун» Кузькин смеется и веселит народ: «Зачем мне деньги? Воды у меня сколько хочешь, рыбы — тоже вон целое озеро! И воздух бесплатный... Да еще бригадир бесплатно развлекать приходит. Отчего не поразвлечься с начальством?» Байки Кузькина — поистине устные народные фельетоны, живая газета; сидя на завалинке, он подвергает жесткому «смеховому контролю» уродства колхозной действительности.

Народные герои Белова и Можаяева, Войновича и Искандера не могут жить без труда — он основа и смысл их существования, они любят работать, и Иван Чонкин с радостью помогает своей Насте обрабатывать огород, а председатель колхоза в «Созвездии Козлотура» гордится своей Гоголой, лучшей сборщицей чая. Кузькин ни дня не может просидеть, ничего не делая,— он то корзины плетет, то санные кошевки вяжет; он относится к государственному добру как к своему личному, и готов сам поллитру выставить (из своих нищенских заработков), чтобы ему помогли спасти плоты,— не дай бог буря унесет; первой мыслью, когда он очнулся в больнице, была не тревога за себя, а вопрос: «Прутья-то целы?»

Однако и Ивану Африкановичу, и Федору Фомичу, и героям Искандера свойственны не только нравственная твердость, трудолюбие, глубокие человеческие чувства, крепкое, порой и соленое, слово, настоящий юмор,— им свойственно и восхищение красотой. Федор Кузькин так же, как герой Искандера, радуется подлинности жизни, которую не одолеть никакой «нежити», никаким «мертвым душам» — Мотяковым или Автандилам Автандиловичам. Лирическая «тихая красота» в вечерний час, с грустью и благоговением отмеченная чутким взором Федора Кузькина, словно перекликается с полным умиротворенного счастья пейзажем из «Созвездия Козлотура»: «Смотреть отсюда, с высокого

берега, и впрямь было приятно: далеко, у горизонта, куда хватал глаз, синели в этот вечерний час мягкие округлые липовые рощицы, а сразу за озером одинокие темные дубки забрели по колено в пестрое от цветов разнотравье и застыли в раздумье, будто дорогу потеряли и теперь не знают, как выйти к лесу. Застыли, смирились со своим одиночеством. Целый день куда-то рвавшиеся за ветром, буйствовавшие травы тоже затихли. И камыши, уставшие склоняться день-денской, над водой шуметь, тоже выпрямились, стали выше, отраженные в спокойной прозрачной воде. Все в этот час в природе было согласным, покорным, и, зная, оттого трогательно-грустным. Ни ветерка, ни дуновения. И даже птицы, казалось, понимали, что громко кричать неприлично; где-то на том берегу торопливо лопотал свое «спать пора!» перепел, да из ближних кустов тоненько позванивала овсяночка...» Удивительное совпадение: и у Искандера, и у Можая пейзаж дан, во-первых, с наивысшей точки, над берегом; во-вторых, с вечерним освещением — наиболее спокойное, безветренное время. И при этом — в обоих произведениях социальный авторский гнев очевиден, и красота природы еще более контрастно оттеняет несправедливость социального устройства, уродливость структуры власти над унижаемым человеком, насильственное оглушение человека («Это не твоего ума дело», — отвечают Кузькину те, кто пользуется его трудом как практически бесплатным трудом безгласной твари).

Подлинными «брехунами» являются отнюдь не такие, как Федор Кузькин, а начальствующие демагоги, ставящие «интересы государства» выше детей, выше жизни реального человека. Брехунами — у Можая и Белова, мистификаторами — у Искандера. А люди бесправны — что в абхазском селе, что в русском, — вынуждены подчиняться очередным бессмысленным приказам и кампаниям.

В романе-анекдоте В. Войновича действие происходит во время войны; солдат Чонкин не отступает от приказа, несмотря на всю его очевидную бессмысленность; Чонкина, по сути, забыли — но он не забыл указаний и всю свою смекалку вкладывает в то, чтобы не допустить нарушений, сберечь порученное ему военное имущество. Через анекдотическую, фантазмагорическую историю Войнович вскрывает абсурдность социальных институтов — и в смехе автора есть черты, роднящие его с искандеровским смехом: Войнович смеется отнюдь не над Чонкиным, а над всеми теми, кто им пытается руководить, кто навязывает живому, лукавому народному

характеру бредовую ситуацию. (Заметим, что даже в 1989 году, когда, казалось бы, это должно было стать очевидным, нашлись в родных палестинах умы, обвинившие автора в «клеветническом изображении»¹.)

По поэтике повесть «Созвездие Козлотура», в основе сюжета которой лежит тоже фантастически-анекдотическая история, безусловно, близка к роману-анекдоту Войновича. Наиболее неприемлемым для официальной идеологии было именно смеховое начало, вскрывающее абсурдность социальных условий, начало, доведенное Войновичем до сильнейшей концентрации,— поэтому тогда роман не только остался неопубликованным, но в конечном счете стал основным обвинением против Войновича. Смех Искандера в «Созвездии Козлотура» представлялся ей более локальным,— у этого смеха был на первый взгляд конкретный адресат, то бишь хрущевские сельскохозяйственные нововведения; более широкого спектра смеховой критики, направленной Искандером на систему пропаганды в целом, тогда не увидели...

Таким образом, «Созвездие Козлотура» вписывается в литературный процесс середины 60-х не только как своеобразное явление, но и явление, тесно связанное с прозой «соседей по времени» — прозаиков, которые в дальнейшем «разойдутся по направлениям», а затем и будут противостоять друг другу (во второй половине 80-х). В середине 60-х структура литературного процесса была иной, и противостояли авторы, о которых шла речь, псевдолитературе, официальному истеблишменту, столь иронично изображенному В. Тендряковым в «Блаженном острове коммунизма». Искандер и Белов. Можаяев и Войнович. Астафьев и Ан. Кузнецов опирались в своем творчестве на столь не любимого официальной критикой того времени «маленького человека», показывали широту и человечность его натуры — будь то «артист миманса» или Федор Кузькин, солдат Иван Чонкин или бывший солдат Иван Дрынов, солженицынский Иван Денисович или герой рассказа В. Астафьева «Ясным ли днем», «чудики» В. Шукшина и герои Искандера. В этой прозе сосуществовали смех и трагедия, фантастическая условность и почти «физиологический очерк», гротеск и исповедальность, гипербола и точные подробности жизни. Смятение, душевная неустроенность, тревога аксеновских героев отнюдь не противоречили тому, о чем повествовали Астафьев или Шукшин,—

¹ См. выступление Ан. Иванова на встрече в ЦК КПСС с представителями интеллигенции.— «Правда», 1989, 6 января.

их мир был общим, и они одинаково не принимали лжи и фальши, их окружавших. Что их различало — так это надежды, то, что называется «позитивная программа», — надежды В. Аксенова, В. Войновича, Ф. Искандера, Г. Владимова, В. Корнилова, Б. Чичибабина и многих других были на демократизацию жизни, на открытость общества — избавление от государственного и культурного изоляционизма, — опорой и надеждой Белова или Астафьева был русский национальный характер жизни.

Надо сказать, что уникальной фигурой в процессе формирования «деревенской» прозы как определенного направления был Б. Можаяев с его стихийным и в то же время очень осознанным демократом Федором Кузькиным. Этот герой чрезвычайно любопытен сочетанием народности и явно отрицательного отношения к государству, к насилию над человеческой личностью. Но он не только «не принимает» — он протестует, он стремится заявить свои права и отстоять их.

Надо отметить, что исторический момент создания «Живого» и «Козлотура» совпал с новыми надеждами на освобождение. После снятия Хрущева возобладал процесс ресталинизации, к которой, как думалось после XXII съезда, возврат невозможен. Но авторитарность, несмотря на «вынос тела» из Мавзолея, была не только не упразднена, но и — с появлением Брежнева — упрочена. И не случайно, как мне представляется, Искандер все чаще стал обращаться к изображению 30-х годов — времени апогея тоталитарного режима. Об усилении идеологического давления свидетельствует, в частности, положение А. Солженицына.

В 1965 году, когда «Новый мир» принял к печати повесть Искандера, цензура запретила публикацию романа А. Солженицына «В круге первом», а в доме писателя был устроен обыск с конфискацией рукописи и архива. (В то же время книга Солженицына была издана для внутреннего чтения аппарата ЦК.) Цензурный запрет последовал и на повесть «Раковый корпус», пьесу «Олень и шалашовка», на «крохотные» рассказы; рассказы, однажды опубликованные, не переиздавались. Обращаясь с письмом к IV съезду писателей, Солженицын выходил далеко за рамки собственной судьбы и отчетливо формулировал черты той удушающей ситуации, в которую попала литература в середине шестидесятых. В письме, так и оставшемся без ответа официальных организаций, говорилось о «том нетерпимом дальше угнетении, которому наша художественная литература из десяти-

летия в десятилетие подвергается со стороны цензуры», о том, что в стране осуществляется «произвол литературно неграмотных людей над писателями». Самое тревожное состоит в том, что за писателями не признается их основного морального права, даже не права, а обязанности, долга — «высказывать опережающие суждения о нравственной жизни человека и общества, по-своему изъяснять социальные проблемы или исторический опыт, так глубоко выстраданный в нашей стране».

Последствия цензурного гнета Искандер и его товарищи по литературе ощущали на себе непосредственно. Убирались абзацы, фразы, и тем самым непоправимо искажался замысел писателя — «по понятному свойству литературы, — замечает Солженицын, — все эти искажения губительны для талантливых произведений и совсем нечувствительны для бездарных. Именно лучшая часть нашей литературы появляется в свет в искаженном виде».

Или — вообще не появляется.

Как не появились «В круге первом» и «Раковый корпус», «Реквием» и «По праву памяти», «Жизнь и судьба» и «Все течет...», «Московская улица», «Факультет ненужных вещей», «Крутой маршрут»... И многое, многое другое: документы, воспоминания, статьи.

Солженицын вспоминает, что ему запрещались и другие контакты с читателями, публичное чтение отрывков (в ноябре 1966 года из таких уже договоренных 11 выступлений было в последний момент запрещено 9)...

По дневнику А. Бека, опубликованному только в 1988 году, можно проследить, какой период угнетения — даже в сравнении с «хрущевским» последним периодом — переживала литература. Судьба романа «Новое назначение», уже принятого к публикации в сентябре 1964 года, резко изменилась к худшему после прихода брежневского руководства.

Но усиливавшийся гнет сказывался не только на прямом запрещении тех или иных произведений — он оказывал необратимое отрицательное воздействие на саму мысль писателя, подрывая основы нормального развития всей литературы. «Наша литература, — продолжал в письме к съезду Солженицын, — утратила то ведущее мировое положение, которое она занимала в конце прошлого века и в начале нынешнего, и тот блеск эксперимента, которым она отличалась в 20-е годы». Из литературы вытравливалась ее сущность, ее свобода, и результаты этого вытравливания ска-

зались на резком понижении ее уровня: «Всему миру литературная жизнь нашей страны представляется сегодня неизмеримо бедной, плоше и ниже, чем она есть на самом деле, чем она проявила бы себя, если бы ее не ограничивали, не замыкали». Искажались произведения, ломались писательские замыслы и судьбы.

Конечский, опубликовавший в своих заметках «Париж без праздника» письмо Солженицына, приводит там же и свое письмо, свидетельствующее об опустошительном воздействии цензурного гнета на личность писателя: «С презрением к самому себе должен заявить, что эта «цензура», это угнетение ею моего художественного сознания уже оказали на меня, на мой разум и творчество, вероятно, необратимое влияние. Внутренний цензор говорит знаменитое «не пройдет», еще до того, как приступаешь к работе. Таким образом, цензура, имея беспредельную власть, нравственно развращает писателей с первого дня их появления на литературный свет. Потери от этого для общества невосполнимы и трагичны».

Мы не знаем в точности, как бы развивался искрящийся смехом, дерзкий талант Искандера, не будь заслона, идеологических препятствий. Но смею предположить, что и в данном случае потери были серьезными. По крайней мере, почти полный «уход» Искандера в детскую тему после несомненного успеха блестящей сатиры объясняется объективной невозможностью реализовать легально в данных исторических условиях дар политического гротеска.

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ ДЕТСТВА

Сталинской улыбкою согрета,
радуется наша детвора

Из песен 30-х годов

Вернемся к мысли о художественном противоречии, лежащем в основе рассказов Искандера о детстве.

Итак, радость и улыбка, с одной стороны; трагедия и страх — с другой. Парадоксальное сочетание волшебного времени детства и тяжелейшего исторического периода (конец 30-х годов и война).

Двор Мухуса, являющий собою своеобразное гетто отверженных, для детей, однако, райское место, свободное для игр, приключений, забав. Впервые открывается им здесь и мир взрослых человеческих отношений — но взрослые тоже стремятся повернуться к детям доброй сутью, дают им ощущение покоя, защищенности. Бедность не воспринимается как драма — практически все во дворе живут бедно (даже Богатый Портной). Кусок хлеба для ребенка тогда был уже радостью, а чаепитие — пиром.

Историческое же время, в котором пульсирует этот праздник жизни, трагично. «Время, описываемое мной, совпадает с мирным договором с Германией, то есть с 1939 годом. Мне было десять лет. В нас был рано разбужен интерес к политике, и этот интерес, как зажженный бикфордов шнур, шел к своему логическому взрыву в душе каждого, в ком была душа, — скажет затем Искандер в повести «Старый дом под кипарисом». — Чаше всего это был взрыв внутренний, мало кому заметный из окружающих, но иногда это был и заметный для окружающих трагический взрыв, похожий на взрыв гранаты в детской руке».

Трагедия и юмор — неожиданный, новый симбиоз, характерный для прозы Искандера второй половины 60-х — начала 70-х годов. «Взрыв гранаты в детской руке» — в этом образе Искандер зафиксировал страшное противоречие между предназначенной для праздника детской жизнью и тра-

гедией действительности, в которой эта детская жизнь существует.

«Трагический взрыв» в душе маленького героя произошел тогда, когда любимая учительница Александра Ивановна в 1939 году, после подписания мирного договора с Германией, сказала, обращаясь к ребятам: «Теперь нельзя говорить «фашисты»...»

Именно в этот «прекрасный день» у героя и произошел «тот душевный взрыв, сильнее которого я не знал в жизни».

«Все ждали, что Александра Ивановна как-то пояснит свои слова, но она ничего не говорила. Помню, хорошо помню красные пятна, которые пошли по морщинистым щекам нашей старой учительницы. Она продолжала молчать, и края губ с одной стороны ее рта мелко-мелко вздрагивали».

Учительница ощущает позор, униженность и стыд оттого, что ей приходится учить детей фальши и предательству. Ведь совсем еще недавно они с восхищением следили за борьбой испанских коммунистов, скандировали «Рот фронт!», читали книжки про смелых немецких пионеров.

«После этого много раз в жизни мы видели эти повороты на сто восемьдесят градусов, которые никто и не пытался нам как-то объяснить. Казалось, самым отсутствием какого-либо правдоподобного объяснения зигзагов политики тот, кто вершил ее, проверял полноту своей власти над нами.

— Ничего, схамают, как булочку,— казалось, бормотал он в усы...»

Итак, трагический взрыв в душе ребенка связан с чувством стыда, вызванным вынужденным предательством, в котором участвуют все. А к предательству склоняет сила власти — «страшная сила, которая с неимоверной тяжестью давила на нашу учительницу и вынудила ее, покрываясь красными пятнами, сказать то, что она нам сказала».

В главке, которую я цитирую, речь идет о реакции на пакт 1939 года. Искандер описывает отношение маленького члена общества к политическому факту, перед которым оно, общество, лишенное какой бы то ни было самостоятельности, было поставлено.

В сущности, Искандер — через начальный класс провинциальной школы и учительницу (как проводника-исполнителя верховной власти) показывает функционирование идеологической системы в целом. Все совершается вне зависимости от личных качеств исполнителя — ибо Александра Ивановна человек достойный, но она обязана действовать по «закону». Как через провинциальное «козлодурст-

во» Искандер показал развертывание смехотворной, казалось бы, кампании в масштабах государственной идеологии, так через детей он демонстрирует безотказную работу идеологии на самом начальном уровне — уровне начальной школы. Высочайшие, головокружительные сферы политики, встреча Риббентропа с Молотовым, Сталин и Гитлер «стыкуются» Искандером с детским восприятием, со смутно что-то понимающими и оттого еще более напряженно чувствующими себя детьми. Вернее, так (скажем словами из повести «Ночь и день Чика»): «Чик чувствовал, что незнание делает их (детей. — *Н. И.*) более беззаботными и веселыми, точно так же как знание делает людей более уязвимыми. Чик это знал. Вернее, он это знал, но не знал, что знает».

Дети не знают и знают одновременно — потому что тоталитарный режим пропитывает их существование специфическим мироощущением. Искандер вскрывает механизм действия сталинщины и воссоздает ее атмосферу через детское мироощущение, по самой сути своей полностью ей противоположное.

Из отдельных деталей, из примет и особенностей складывает Искандер портрет эпохи, над которой простиралась необозримая и казавшаяся неодолимой тень того, чье имя в годы детства Искандера сопровождалось следующими обожающими титулами: «Отец Народов», «Гений Человечества», «Величайший Человек Всех Времен и Народов». Искандер не пишет о лагерях и ссылках, бараках и допросах, пытках и фальсифицированных процессах. Он честно пишет *свой* опыт — опыт детства, как всякое детство в чем-то счастливого и, как детство 30-х годов, глубоко несчастного и еще не осознающего это несчастье.

Дети словно шли над черной бездной народного горя, веселясь от мысли о предстоящем походе за сосновой смолой. Черный цвет трагедии был еще более мрачным оттого, что он оттенялся смехом. Дети воспринимали катастрофические повороты в политике по-домашнему, снижая, заземляя фальшивый пафос этих поворотов. Ведь детское восприятие настроено на мирный, семейный лад. «Мы как бы подмигивали друг другу по поводу этого договора, — говорит Искандер, — не замечая, что человек, который от имени всех нас, ну уж по крайней мере от имени всех наших взрослых родственников, заключил этот договор, никакого повода к этому подмигиванию не давал и тем более сам, по крайней мере в этом смысле, никому не подмигивал».

В детском сознании поворот в политике и прессе уподобля-

ется («с каким-то симпатизирующим комизмом», то бишь с юмором) «возрастающим и угасающим симпатиям моей тетушки по отношению к соседям». И тем не менее инстинктивно даже у детей возникает ощущение стыда.

Атмосфера сталинщины пропитывает и внутреннюю жизнь, психологию и поступки детей. Рассказ о детском предательстве, о том, как мальчик донес на сестру, съевшую кусочек свиного сала, и о реакции отца на донос сына вскрывает глубину воздействия на общество (сверху донизу, от взрослых до детей) развращающей силы тоталитарного режима. Нет ни родных, ни близких, если речь идет об идейной «чистоте». Ради торжества идеи, ради торжества принципа (за которым, как мы помним, у него на самом деле скрывается червячок подлой зависти) мальчик готов наушничать и предавать. Так новый тип «советского человека» формируется самим временем, выдвинувшим в качестве лозунга отказ от «абстрактного гуманизма». Торжество преданности, «идея преданности,— замечает Искандер,— с неожиданной силой погружала нас в свой уют спокойствия и доверия, уют дружеского вечернего лагеря перед последним утренним сражением». Дети отравлены идеей преданности (часто — оборотной стороной предательства) еще и потому, что она обладает привлекательностью грядущей борьбы за высокие идеалы. Она представляется самой высокой идеей. О второй, уродливой и опасной ее стороне дети и не подозревают: «Идея преданности самой идее, которая, по-видимому, из-за отсутствия других воплощений высоких человеческих страстей развивалась в нас с трагической (о чем мы не ведали), а иногда и уродливой (о чем мы тем более не ведали) силой».

Идею преданности детское сознание противопоставляет позору предательства.

В мире Искандера нет места идеологемам и идеологическим противоречиям в чистом, так сказать, снятом виде. Детское сознание (и сплавленное с ним авторское, воспринимающее, воссоздающее мир глазами ребенка) чрезвычайно чувственно, конкретно. Идеологическое противопоставление «преданности» и «предательства» и их парадоксальное, коварное сходство автор рисует через конкретную детскую реакцию на чтение учительницей Александрой Ивановной пушкинской «Капитанской дочки». «Предательство, коварство, измена,— размышляет мальчик,— всегда заставляли его (Пушкина.— *Н. И.*) или в ужасе бежать, или корчиться с пристальным отвращением». Напротив, преданность — это

«величайшее чувство, красоту которого Пушкин столько раз воспевал в стихах». В «Капитанской дочке» подчеркнута детским сознанием конца 30-х годов цепочка преданности: «Комендант Белогорской крепости предан царице точно так, как Савельич своему барчуку. Жена коменданта, такая же ворчливая, как Савельич, сама предана до последнего часа своему мужу, как предан своему барину Савельич. То же самое можно сказать о Маше и о юном Гриневе. Одним словом, здесь торжество преданности».

Однако автор, мыслящий парадоксально, незаметно, но упрямо поворачивает эту оправдывающую модель — и рабство становится не только внешним выражением преданности, но и ее внутренним содержанием. Дети, воспитанные в идее безоговорочной и неразмышляющей преданности, гордо пишущие по букварю «Мы не рабы», пропитываются рабской психологией, становятся маленькими рабами идеи преданности.

В рассказах о детстве постоянно звучит связанный с преданностью мотив бдительности и подозрительности и вместе с ним — мотив вредительства, шпиономании, азартно захватывающей детей как своеобразная игра.

Так, призывы к беспощадной классовой борьбе оборачиваются в детском сознании тем, что школьники «на книжных иллюстрациях, на обложках тетрадей... находили кабалистические знаки, зловещие письма тех вредителей». В рассказе «Чик и Пушкин» дети начинают искать вредительские знаки в тетради, на первой странице которой напечатаны стихи «Песнь о вещем Олеге» и помещен рисунок, изображавший прощание Олега с конем. Извращенное сознание бдительного Севы (таинственная и понимающая улыбка которого намекает на портрет Сталина с девочкой Мамлакат) провоцирует Чика на поиски. Чик «много слышал о тайных вредительских знаках, хитрейшим способом нанесенных на папиросные коробки, на санитарные плакаты, на книги о революции и даже на детские кубики: «ядовитые знаки вредителей, откуда они попискивают: мы есть, мы есть!». Искандер показывает, как шпиономания и поиски «врагов народа» мгновенно распространяются в толпе, как дети, среди которых есть сыновья и племянники репрессированных, с жестоким и веселым азартом включаются в безумную травлю попавшего под подозрение человека. « — Пацаны, вон вредитель! — вдруг крикнул кто-то, и все помчались вперед, и Чик вместе со всеми, подхваченный сладостной жутью странного возбуждения.

(Так Искандер описывает массовую эйфорию — одну из главных характеристик тоталитарного режима.— Н. И.) В самом конце пустыря на улицу сворачивал какой-то человек.

Ребята уже на улице догнали толстого мужчину с неприятным лицом. Он был в шляпе и с портфелем в руке. Он озирался на кричащих пацанов с ненавистью и страхом. Громко вопя: — Вредитель! Вредитель! — они шли за ним, то окружая его, то отшатываясь, когда он резко, как затравленный кабан, оборачивался на них».

Здесь Искандер воссоздает модель травли, которой охваченное массовым психозом общество подвергало тех, кого называли «врагами народа», — и тех, кто выпадал из гнезда рабской лести и униженной преданности, и тех, кто сам укреплял систему, при которой террор был объявлен лучшим воспитателем масс. Сами «школьники» (попробуем трактовать это понятие расширительно) бросались на ни в чем не повинных людей с яростью и злобой: так многомиллионные массы приветствовали процессы над Промпартией, «Крестьянской трудовой партией», над специалистами-«вредителями», над «троцкистами» и «зиновьевцами», и писатели принимали активное участие в кампаниях подобного рода.

В литературе политические кампании открытой травли писателей при помощи писателей же начались с апреля 1929 года — против Е. Замятина и Б. Пильняка, чьи книги «Мы» и «Красное дерево» вышли за рубежом в издательстве «Петрополис». У Пильняка уже был солидный «опыт» печатного иступления по его адресу в связи с «Повестью непогашенной луны», вышедшей в «Новом мире» в 1926 году, — в ней он отчетливо показал уродливые черты нового режима. Однако ненависть и клевета 1929 года далеко вышла за прежние рамки. Перечислю лишь заголовки статей, появившихся в «Литературной газете»: «Красное дерево» с белой сердцевиной», «Против переключки с белой эмиграцией», «Недопустимая переключка», «Борис Пильняк — собственный корреспондент белогвардейщины», «Советские писатели должны определить свое отношение к антиобщественному поступку Б. Пильняка». Они и «определяли»: Маяковский выступил в числе гонителей («Вредитель! Вредитель! — они шли за ним, то окружая его, то отшатываясь» — Ф. Искандер). В короткой заметке «Наше отношение», вынесенной «Литературной газетой» на первую полосу, он брезгливо цедил, делая вид, что о таком писателе вообще впервые слы-

шит: «Повесть... Бориса Пильняк (так, что ли?), впрочем, и другие повести его и многих других не читал»¹, однако «в сегодняшние дни густеющих туч это равно фронтовой измене». Травля продолжалась и разрасталась и после публикации в «Литературной газете» в августе 1929 года письма Б. Пильняка, где он, один из зачинателей советской литературы, пытался объяснить, что в берлинском «Петрополисе» не позорно печататься: там издаются книги К. Федина, А. Толстого, Ю. Тынянова, В. Инбер, В. Каверина; и что же? Последовали еще более яростные статьи: «Вылазки классового врага в литературе», «О буржуазном влиянии на советскую художественную культуру», «Об антисоветском поступке Б. Пильняка», «Писатели осуждают пильняковщину», «Уроки пильняковщины», «Против пильняковщины и примиренчества с ней». Такой же травле подвергался Е. Замятин.

Не выдержав ее, он написал резкое письмо Сталину — это была уже по тем временам исключительная акция — с просьбой об эмиграции и в 1931 году покинул страну.

Особо отметим активную роль самих писателей в давлении на писателей.

В 1937 году писательская активность возросла пропорционально активности массового безумия — тем более что писатели уже состояли в едином, в отличие от 1929 года, союзе. Например, в одном лишь номере писательской газеты за 1937 год (кстати, в «пушкинском» номере — от 26 января, отмечалось столетие со дня гибели Пушкина; так что Искандер исторически точен в сочетании пушкинского имени — «милость к падшим призывал» — с безумием агрессивной эйфории) под шапкой «Смести с лица земли троцкистских предателей и убийц» с требованиями расправы выступили А. Толстой («Сорванный план мировой войны»), Н. Тихонов («Ослепленные злобой»), К. Федин («Агенты международной контрреволюции»), Ю. Олеша («Фашисты перед лицом народа»), Д. Алтаузен («Пошады нет»), Вс. Вишневский («К стенке!»), И. Бабель («Ложь, предательство, смердяковщина»), Л. Леонов («Террарий»), М. Шагинян («Чудовищные ублюдки»), С. Сергеев-Ценский («Эти люди не имеют права на жизнь»), А. Караваева («Изменники родины, шпионы, диверсанты и лакеи фашиз-

¹ Замечательная в своем роде логика типа «роман не читал, но скажу...» благополучно «дожила» до писательской кампании, развернутой по поводу романа «Доктор Живаго».

ма»), Л. Славин («Выродки»), А. Безыменский («Наш вердикт»), Е. Долматовский («Мастера смерти»), Р. Фраерман («Мы вытащим их из щелей на свет») ... В. Шкловский писал о Бухарине и Рыкове: «Эти люди — кристаллы подлости».

С трибуны собрания ленинградских писателей раздавался призыв А. Прокофьева:

Где б ни ползли,— весь путь их страшен,
Где бы ни шли они из всех зыбей,
Их за вашу кровь, за муки ваши,
Ненависть настигни и убей.

«Великие пролетарские гуманисты» и «инженеры человеческих душ» разжигали ненависть, подталкивали к массовому террору. Уже в 1936 году прозвучал лозунг Горького «Если враг не сдается, его уничтожают».

Такова была атмосфера времени, в котором происходит действие рассказа Искандера «Чик и Пушкин». Философ и историк М. Капустин в работе «О прошлом — ради будущего» замечает: «Приходится признать, увы, горестный итог целого несостоявшегося поколения (родившихся в 30—40-е гг.): это люди, которые были соответственно «вывихнуты» системой образования, укладывающей растущую личность в прокрустово ложе воспроизведения авторитарно-бюрократического режима».

Новый режим, определяемый в современной научной литературе как постсталинизм, имел много общего в механизмах своей деятельности со сталинизмом — только в смягченном, слегка «гуманизированном» виде. Казней и расстрелов инакомыслящих не последовало, однако травля в печати, например, Пастернака или затем — Солженицына носила в принципе аналогичный характер. И совершенно так же в ней участвовали «товарищи по школьному классу» — собратья-писатели. «Это-то и создало благоприятную атмосферу, при которой массовая бездарность Сальери была направлена против немногочисленных Моцартов», — замечает Э. Неизвестный в своем письме в редакцию «Книжного обозрения»¹.

Массовое сальерианство, которое иначе можно назвать «серой литературой», утверждало свои позиции в литературе второй половины 60-х, вытесняя, уничтожая талантливых — если не физически, то морально.

¹ «Книжное обозрение», 1988, 21 октября.

В своем эссе «Моцарт и Сальери» Искандер напишет: «Итак, Сальери завидует славе Моцарта. Обычно завидующий не говорит себе: мне хочется иметь то, что имеет этот человек, и потому я завидую. Завидующий чувствует: он имеет то, что по праву должен иметь я. Страшная, смутная таинственность этого ощущения: он украл мою судьбу» Сальери липнет к Моцарту, чтобы «поймать его на неправильности его образа жизни и тем самым оправдать свой образ жизни как правильный»¹.

Так и ловили писатели писателей — на свободном образе жизни, публикациях за рубежом и т. п. — Б. Пильняка и Е. Замятина, В. Шаламова и Б. Пастернака, А. Солженицына и А. Твардовского. И еще заставляли отрекаться, каяться, просить прощения. И иногда им удавалось это сделать (как в случае с А. Твардовским или В. Шаламовым, который в ответ на покаянное письмо получил резкое послание Солженицына и впал в глубокую депрессию).

Затравленного человека в рассказе Искандера спасает от преследования сумасшедший дядюшка Чика, проявивший больше разума и милосердия, чем дети. Но и сам сумасшедший дядюшка не избежит пристального внимания и, в свою очередь, обвинений в «шпионстве» со стороны родного и, главное, искренне любящего его племянника. Шпиономания, бдительные поиски вредителей не останавливаются перед такими мелочами, как родство или любовь. Каждый мальчик начинает ощущать себя маленьким следователем. Чтение разоблачающей «шпионов среди нас» книжонки способствует тому, что мысль Чика «сделала гениальный скачок: я понял, что дядя мой совсем не сумасшедший, а самый настоящий шпион. Единственное, что меня немного смущало, это то, что бабка его помнила с детских лет». Но сознание маленького героя быстро справляется и с этим препятствием; и Искандер вставляет в новеллу пародийный рассказ, предназначенный для «Пионерской правды», под заголовком: «Пионер разоблачил шпиона. Дети, будьте бдительны!».

Наивное, но здравомыслящее сознание ребенка подвергает сомнению и то, что можно назвать идеологическим стилем сталинского официозного искусства конца 30-х годов. «Это искусство, стремительно теряющее профессионализм и нравственность,— замечает М. Герман в статье «Политический салон 30-х. Корни и побег»,— несомненно, хотя и исподволь, помогало терять профессионализм и

¹ «Знамя», 1987, № 1 с. 127

нравственность своим зрителям»¹. М. Герман делает свои наблюдения и выводы на основе живописи, но аналогичные (а может быть, и даже более явные) процессы шли в «самом массовом из искусств» — в кино. «Восторженное смирение перед торжествующим конформизмом» — так определяет искусствовед «этику» сталинского стиля в искусстве: «Художественная политика в тридцатые годы строилась на насаждении триумфальной, бездумной, жизнеутверждающей, но жизнеподобной эстетики... Шел процесс создания визуального мифа». На фоне «сумрачной эйфории» общества кинематограф насаждал тотальную подозрительность людей друг к другу, воспитывал «бдительность» и прививал шпиономанию. Так складывалась канонизированная сюжетика кинематографической субкультуры, которую мальчик из повести «Школьный вальс, или Энергия стыда» подвергает определенному сомнению: «В каждой картине, кишмя кишевшей шпионами, все они к концу оказывались выловленными. То, что наш отважный чекист... оставался живым... меня не очень смущало. Неубедительным было другое... после каждой картины получалось, что все шпионы выловлены и любимый город, как поется в песне, может спать спокойно. А потом оказывается, что все равно полным-полно шпионов и незачем было уверять любимый город, чтобы он спал спокойно». И тем не менее пропаганда делала свое дело, и вот уже после документального фильма с речью вождя, где он проронил очередные «вещие» слова — «В семье не без урода», мальчик начинает искать уродство в каждой известной ему семье, и по принципу «Ищите, да обрящете» находит, и вот уже общество «складывалось в картину скрытого и потому еще более уродливого уродства». Брутальная пропаганда провоцировала искажающее, деформирующее зрение.

Эстетика сталинизма, в частности, получила свое развитие и в искусстве конца 40-х годов — времени, когда Искандер уже учился в Москве. Вот как вспоминает, в частности, о латышской официальной живописи конца 40-х Маргерис Зариньш: «...март 1949-го, год зверской сталинской депортации,— и пышущие счастливым румянцем щеки, белозубые улыбки поющих людей, веселится и ликует весь народ...»²

¹ «Литературная Россия», 1989, 27 января.

² Зариньш М. Проба на достоинство.— «Даугава», 1988, № 12, с. 121.

Но вернемся к кинематографу. Именно в нем этика и эстетика сталинской эпохи нашли наиболее концентрированное выражение. «Светлый путь» и «Волга-Волга», «Веселые ребята» и «Антон Иванович сердится» рисовали мир-иллюзион: без конфликтов и тем более без трагедий. Что же касается политического кинематографа, то в таких фильмах, как «Ленин в 1918 году», в качестве самого сильного героя был выведен Сталин, без совета которого Ленин никаких вопросов, оказывается, не решал. А уж поимки шпионов смелыми ребятами, а также сибирскими девочками осуществлялись почти без хлопот. При этом кино было самым доступным из искусств и самым влиятельным — недаром посещение детьми кинематографа описано как вершина их блаженства (в повести «Дом на набережной» Ю. Трифонова и в «Школьном вальсе» Ф. Искандера).

Размышляя о фильме Ф. Эрмлера «Великий гражданин», М. Бремер в статье «Испытание правдой» (журнал «Искусство кино», 1988, № 9) писал, в частности, о том, как трудно было режиссеру найти хорошего актера на роль Карташова, главаря антинародной, вражеской оппозиции, матерого «врага народа». В 1938 году авторы фильма писали: «Мы не могли найти исполнителя... Актеры отказывались играть врага. Они боялись этой роли, боялись ненависти зрителя». А Иван Берсенев, которого Эрмлер пригласил взяться за роль, вначале отказывался так: «Я не знаю Карташова. Не знаю людей, ему подобных... Как же можно браться за такую работу?... А если сыграешь хорошо, нельзя будет показаться в трамвае. Мальчишки непременно проломают череп булыжником».

До кинематографа Эрмлер «работал в другой области»; как поясняет сноска от редакции, «прежде чем стать профессиональным кинематографистом, тот работал в ЧК и ГПУ», так что на отказ актера режиссер отвечает грозным политическим обвинением, тем более грозным, что оно выдвигается в 1937 году («нежелание помочь созданию произведения, которое покажет широким массам зрителей тех... кто из-за угла бьет нас в спину»).

После выхода первой серии фильма на экран критик С. Цимбал соединял в своей статье идущие в это время в Октябрьском зале Дома союзов процессы над «правотроцкистским блоком» и это культурное событие: «Картину увидели миллионы и миллионы советских патриотов одновременно с тем, как... прокурор СССР от имени свободных народов великой страны подводил судебный итог беспример-

ным преступлениям грязных изменников»¹. Среди этих «миллионов и миллионов» были и подростки. О своих детских впечатлениях от «Великого гражданина» вспоминает Б. Сарнов: «Казалось бы... фильм этот должен был отталкивать нас своей очевидной и грубой ложью. Но, как ни странно, он нам нравился. Мало сказать нравился: мы его любили. В силе его воздействия на наши души была какая-то тайна. И мы изо всех сил пытались эту тайну разгадать»².

Мы верили искусству. А фильм казался нам явлением подлинного искусства. Мы безоглядно верили таланту. А фильм был талантливый. Мы твердо знали, что настоящее искусство не может быть фальшивым, что по самой своей природе оно не может воспевать подлость и ложь. Значит... Значит, в самой жизни было что-то такое, что позволило Эрмлеру сделать картину, забравшую в плен наши сердца?»

Вопрос явно риторический. *Было* — не столько в картине, сколько в детских сердцах; и здесь художественное свидетельство Искандера о стае мальчиков, с криком «вредитель!» преследовавших прохожего в очках, мне представляется гораздо более точным, чем слова Б. Сарнова о том, что ему подростком «было мучительно стыдно» в тот момент, когда раненый Ленин в фильме Ромма произносил: «Доктор, вы коммунист и должны говорить прямо. Если это конец, я должен сделать распоряжения... вызвать Сталина!» Гораздо точнее последующая реплика Сарнова: «Я не сомневался, что Сталин — это «Ленин сегодня», и у меня не вызвало никакого протеста то, что Сталин в фильме изображался единственным наследником Ленина».

Воздействие аудиовизуального политического кинематографического мифа было огромным. Кинематограф стал, выражаясь словами М. Германа, «квинтэссенцией массового представления о политически нравственной ситуации», изображая не только могущественных вождей, но и «постоянно присутствовавший в сознании людей призрак внутренних и внешних врагов».

В начале 1989 году во Всесоюзном объединении «Киноцентр» в Москве состоялись просмотры и обсуждения по

¹ Статья Цимбала «Партийный фильм» цит. по статье М. Бреженера. — «Искусство кино», 1988, № 9, с. 95.

² Чуть ранее Б. Сарнов заметил: «Мы все были не по возрасту политически развиты. Главным событием, которое страшной тенью легло на наше детство, были так называемые большие процессы» («Искусство кино», 1988, № 9, с. 107)

теме «Мифология сталинизма на экране». Были показаны фильмы М. Чиаурели «Великое зарево», «Незабываемый 1919-й» и «Клятва», «Оборона Царицына» братьев Васильевых, «Ленин в 1918 году» Ромма и «Первая Конная» Е. Дзигана. Комментируя это событие, корреспондент «Литгазеты» отмечал: «Для Ленина из «Великого зарева» будущие оппозиционеры — жалкие болтуны. Зиновьев превращен в сублильного низкорослого типчика в мятом костюме. Троцкого нет вообще. Но отзвуки его идей вложены в уста кого-то в пенсне с козлиной бородкой...»¹ На просмотре в 1989 году после каждой реплики Сталина в зале следовал смех; но смею предположить, что в 1938 году, когда картина вышла на экраны, она вызывала совсем иную реакцию, хотя и столь же массовую.

Попробуем на мгновение из конца 30-х, изображенных в повести Искандера, перенестись в начало 60-х — время, когда писатель начал работу над циклом рассказов и повестей о детстве. Дабы не осовременивать искусственно средний уровень сознания общества в тот период, напомним, что именно тогда Эрмлер «горделиво рассказывал в печати, как создавал «Великого гражданина» — несмотря на то, что (как пишет М. Бременер) «сразу после XXII съезда партии тело Сталина вынесли из Мавзолея, а фильм «Великий гражданин» перестали на время показывать на экране».

А в 1974 году, в период цветущего застоя, в издательстве «Искусство» вышла книга «Фридрих Эрмлер. Документы. Статьи. Воспоминания», где все эти выступления были любовно собраны и доброжелательно прокомментированы.

Это — небольшое отступление на тему о том, как долго и мучительно преодолевались те стереотипы, над насаждением которых в сознании общества хорошо потрудился в свое время автор фильмов «Крестьяне» (1935 г.; сюжет его составителем и одним из авторов сборника в 1974 году излагается так: участие начальника политотдела «в судьбе молодого колхоза... в разоблачении колхозного счетовода, а на самом деле замаскировавшегося кулака... который своими тайными вредительскими действиями едва не привел колхоз к развалу») и «Великий гражданин».

А теперь вернемся к Искандеру.

Детская шпиономания возникает под воздействием государственной пропаганды и реализуется в сознании под-

¹ «Литературная газета», 1989, 15 февраля.

ростка как невольная пародия на клише пропагандистской литературы:

«— Ваша карьера окончена, подполковник Штауберг,— сказал я отчетливо... Не знаю, откуда я взял, что он подполковник Штауберг. Видимо, я доверял интуиции, как и многие гениальные контрразведчики, о которых читал, в том числе и майор Пронин... Ни один мускул на его лице не дрогнул. «Железный человек»,— подумал я, восторженно содрогаясь и продолжая делать то, что положено было делать в эту минуту.

— Вы неплохо сыграли свою роль, но и мы не дремали,— великодушно отдавая дань ловкости врага, сказал я. Слова приходили точные и крепкие, они вселяли уверенность в правоте дела.

— Мальчик сумасшедший,— сказал дядюшка с некоторым оттенком раздражения...

«Увиливает, шельма»,— подумал я, задыхаясь от вдохновения...

— Вы попались на свою удочку, подполковник! — сострил я...»

Мальчик воссоздает клишированную ситуацию и строит свою речь по стереотипам «бдительной» прозы. Но ситуация резко ломается благодаря тому, что дядюшка «реализует» псевдометафору:

«— Украл удочку! — кричал он в ярости, пытаясь схватить меня.

— Добровольное признание облегчит вашу участь! — кричал я в ответ, бегая вокруг стола и сваливая ему под ноги стулья испытанным приемом английской разведки.

— Вор! Удочка! Удушю мать! — кричал он, возбуждаясь от схватки.

— Назовите сообщников! — орал я в ответ...»

Безумие охватившего страну страха и мании бдительности действительно несравненно более безумно, чем домашнее, уютное сумасшествие дядюшки. Более того: дядюшка выглядит гораздо более нормальным, нежели племянник, вообразивший его «врагом народа», английским шпионом, или стая детей, преследующая несчастного прохожего. Охота на ведьм, перешедшая в руки детей, у которых сидят отцы,— это и есть подлинная расправа сталинщины с обществом, поражение общества в его самом чувствительном и самом ценном органе — детях, то есть будущем.

«— Сумасшедшие,— сказал дядя, кивнув на толпу ребят,

и весело рассмеялся, призывая человека быть снисходительным к этим несмышленишкам.

— Вот именно какое-то сумасшествие,— подтвердил человек и, горячо пожав дяде руку, стал быстро уходить»

Все переворачивается, мир наизнанку: дурачок умен, а якобы разумные существа — сумасшедшие. Этот перевернутый мир порождает в сознании людей (что и отражается, естественно, в детях) двуличие — тоже продукт сталинского времени. «Когда Чик был совсем маленький,— читаем в повести «Ночь и день Чика»,— он, слушая, как во дворе один взрослый, разговаривая с другим, говорит одно, а думает про другое, считал, что это такая игра. Чик замечал, что и другой взрослый при этом думает совсем про другое, так что никто никого не обманывает. Он только не понимал, почему они в конце игры не рассмеются и не скажут о том, что они хорошо поиграли».

Двуличие, лицемерие («Лживая, лицемерная идеология — вот что такое сталинизм». — М. Капустин) вытесняет из человеческих отношений честь, порядочность, искренность, прямоту. Меняются даже человеческие лица — на них появляется «выражение политической настороженности», которое мальчик называет «гримасой». Готовность догнать и наказать нарушителя, сохранить улики преступления, «всеобщая мобилизация бдительности» являются симптомами умело спровоцированной болезни — «массового», «простодушного», «вульгарного» сталинизма. «Тот, кто устроил все это, хорошо понимал одну важную сторону человеческой психологии,— объясняет Искандер.— Он знал, что человеку свойственно жгучее любопытство к потустороннему. Человеку доставляет особую усладу мысль, что рядом с обычной, нормальной жизнью идет тайная жизнь, чертовщина. Человек не хочет смириться с мыслью, что мир сиротливо материален. Он как бы говорит судьбе: если уж ты меня лишила бога, то по крайней мере не лишай дьявола». Искандер отнюдь не разделяет убеждения тех, кто считает во всем виноватой одну лишь верхушку, тех, кто стоял у руководства партией и страной, Сталина и его приспешников. Виноватым он считает и само общество, лишенное нравственной опоры, дезориентированное в духовном отношении: «Без этой могучей встречной волны, без желания гипнотизируемых быть загипнотизированными предприятие не имело бы такого грандиозного успеха». Г. Водовозов назвал этот феномен «народным сталинизмом» («Ленин и Сталин». — «Октябрь», 1989, № 6).

В обществе, скованном взаимной подозрительностью, освободиться от страха можно только одним волшебным средством — смехом: «Природа человека, его разум обладают могучим свойством разоблачать демонов ночи, и одно из испытанных проявлений этого свойства — смех. Больше петушиного крика дьявол¹ боится смеха» Искандер сравнивает смех со светом, а улыбку называет «струением смеха» «Держу пари, что если б у обыкновенного гипнотизера спросить, что ему больше всего мешает во время массовых сеансов, он ответит: смех в зале».

При этом нельзя не отметить, что Искандер резко разводит подлинный свободный смех, несущий добро, противостоящий страху и злу, смех освобождающий и раскрепощающий, — и насмешку, ухмылку, то, что Б. Пастернак в романе «Доктор Живаго» назвал «насмешкой дьявола» То, что сам Искандер в повести «Созвездие Козлотура» обозначил как «улыбку», проглядывающую сквозь усы и бородку изображенного на плакате человека. С такой улыбкой-насмешкой, улыбкой-ухмылкой, заключающей в себе нечто фальшивое и издевательское, ничего общего щедрый смех Искандера не имеет.

В романе Достоевского «Подросток» есть размышление о смехе, которое можно непосредственно отнести к смеховому началу в прозе Искандера. «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную, — рассуждает герой Достоевского. — Даже бесспорно умный смех бывает иногда отвратителен. Смех требует прежде всего искренности, а где в людях искренность? Искренний и беззлобный смех — это веселость, а где в людях в наш век веселость, и умеют ли люди веселиться? Только с самым высшим и с самым счастливым развитием человек умеет веселиться сообщительно, то есть неотразимо и добродушно... Хорошо смеется человек — значит, хороший человек».

Над Чиком сияет «любящая улыбчивость» Александры

¹ В 1988 году Искандер напишет маленькое предисловие к публикации романа его умершего друга, Юрия Домбровского, «Факультет ненужных вещей». Там он определит «брежневское» время как эпоху фарса. Над романом Ю. Домбровский работал во второй половине 60-х. В сне-кошмаре главного героя, Георгия Николаевича Зыбина, появляется Сталин и ведет с ним философскую беседу — сцена, безусловно аналогичная сну-кошмару с чертом Ивана Карамазова. Домбровский постоянно вводит «бесовскую», «дьявольскую» лексику, как только в романе появляются персонажи из НКВД

Ивановны, противостоящая злему «гоготу класса». Эта «любящая улыбчивость» и есть воплощенная доброта подлинного смеха, распрямляющего человека, а не унижающего его. Но Искандер анализирует и смех неподлинный, возникающий между «понимающими» детьми как усмешка высокомерия: «Когда в классе надвигалось что-нибудь смешное, а другие ученики еще не понимали, что смешное надвигается, они уже переглядывались и кивали друг другу». Вспомним ранний рассказ Искандера «Тринадцатый подвиг Геракла»: там впервые в его творчестве исследован оскорбительный смех массы (школьного класса) над одиночкой. Но надо напомнить и генезис этого смеха — в принципе больше всех в государстве в конце 30-х годов любил посмеяться (и осмеять «врагов») Сталин.

Если сегодня перелистать его речи, выступления на пленумах и съездах, то бросается в глаза настойчиво повторяющаяся ремарка — «смех в зале» (например, на XVII съезде). При этом шутки Сталина носили действительно дьявольский характер — на том же съезде он шутливо прицелился из подаренной ему туляками винтовки в зал, так искренне смеявшийся его шуткам; через короткое время обнаружится, что подавляющее большинство весело смеявшихся делегатов будет репрессировано.

В таком смехе прячется «дьявол» надменности и исключительности: «Было приятно чувствовать, что они уже знают о приближении смешного, а класс еще ничего не подозревает». Мальчик Сева, который обладает особой способностью замечать смешное «даже лучше Чика» и только посматривает по сторонам, «где бы высмотреть что-нибудь смешное», вызывает в конечном счете чувство гадливости и отвращения, так как он именно издевательски насмешничает над всем, что ни попадется ему на глаза. «Повод для веселья» он находит во всем — в физических недостатках, в личной жизни учителя, в привычках одноклассника Сева приглашает Чика по любому поводу посмеяться вместе с ним — как Посвященный Посвященного. Именно Сева научил Чика и искать «лозунг» вредителей в тетрадке с «Песнью о вещем Олеге» — Севина насмешливость ничуть не мешает его бдительности, а даже способствует ей. Смех Севы не дает очищения — наоборот, эта предложенная им связь Посвященных погружает Чика в моральную изоляцию.

Усмешка Севы — «над» жизнью, направлена «сверху вниз», тогда как подлинный, «хороший смех» (Достоев-

ский) демократичен: это либо жизнерадостный смех равенства и утверждения, либо смех, направленный снизу вверх — против страха, догматической серьезности, закрепощающей официальности. Этот смех разрушает границы, а не выстраивает их, снижает, заземляет псевдовысоту, а не утверждает новую «лестницу» для Посвященных.

Усмешка иерархичности (насмешливые Посвященные объединены тайной¹ — мир предстает в их глазах уродливым, именно это их и смешит, как андерсеновского Кая, которому в глаз попал осколок дьявольского зеркала; отсюда — усмешка как деформация реальной действительности), эта цепочка, к которой подключился наивный Чик, сначала радуется его мнимым избранничеству (режиссер их детского театра, Евгений Дмитриевич, тоже, как кажется Чик, переглядывается с ним как Посвященный с Посвященным), а потом жестоко мстит ему. Евгений Дмитриевич, отобравший Чика на роль Балды в постановке, постепенно убеждаясь в Чиковой бездарности, низводит его... до исполнителя роли задних ног лошади! Чик страдает прежде всего от нарушения уже привычной для него, сложившейся иерархии. Лучший и главный — или низший и даже «задний»? Самолюбие Чика уязвлено, тем более что все смеются (как Чик представляется — над ним), и только смеющийся, но и любящий взгляд Александры Ивановны возвращает ему душевное равновесие: «Волна бодрящей благодарности омыла душу Чика. Какая там разница: задние ноги, передние ноги, Балда? Главное, что всем смешно» Чик прозревает — ложная иерархичность рушится в детском сознании, где она уже успела свить свое гнездо. И громкий, площадной смех на детском лубочном представлении звучит не как злая насмешка, а как освобождение. Веселье соединено с искренностью, радостью и свободой. В этом общем веселье-разрешении, веселье-очищении участвует «весь мир» Чика: и взрослые, и дети; и сцена, и зал; и актеры, и зрители; здоровыслящие и дурачок-дядюшка: «А вокруг все смеялись, и даже сумасшедший дядюшка Чика пришел в восторг, увидев Чика, вывалившегося из брюха лошади»

Предвижу искреннее возмущение читателя, который скажет, что тот балаган вовсе не отражает духа и атмосферы конца 30—40-х годов.

¹ Севина игра имеет в тот исторический период абсолютно точный «взрослый» аналог в деятельности ГПУ — НКВД.

Для того чтобы ответить такому читателю, придется сделать маленькое отступление.

В последние годы в деле высвобождения исторического знания и десталинизации страны особую роль в обществе сыграла публицистика и проза. Историческая наука в 1987—1988 годах оказалась неподготовленной к процессам демократизации и гласности и не смогла ответить на запросы общественного мнения. Это объективно признали сами историки, тревожно заговорившие об отставании своей науки. «Мы, отступая в освещении истории от ленинской установки, селективно подходили к событиям, к фактам... факты, которые не отражали триумфального шествия, успеха, предавались забвению, их обходили», — признал академик М. П. Ким. «Нужно вызволить Клио из пеленок конъюнктурщины», — образно сформулировал задачу Ю. А. Поляков. «Надо самокритично признать, — сказал академик А. М. Самсонов, — что мы намного отстаем (от литературы. — *Н. И.*) и в смысле профессиональном, и в смысле гражданском»¹. Сказано — права не дают, права берут; и роль историков в создавшемся «историческом» вакууме взяли на себя литераторы.

За короткий период «толстые» литературно-художественные журналы помогли воссоздать альтернативную официальной историю страны. Нельзя не сказать и о крайне важной роли так называемых человеческих документов, свидетельств.

Историческая публицистика, чрезвычайно активно работая, тоже помогла восстановлению реальной картины исторического процесса, деформированной десятилетиями. Публикации статей и очерков в «Огоньке», «Знамени», «Новом мире», «Октябре», «Московских новостях», «Литературной газете», во многих республиканских журналах очищали от мифов и стереотипов общественное сознание.

Как это ни непривычно прозвучит, проза Фазиля Искандера о детстве — тоже своего рода *историческая* проза. Действие в ней происходит, конечно, в годы так называемой «ближней» истории, но все же — истории. И точка зрения мальчика-повествователя находится там, в конце 30-х годов; а всезнающий автор лишь организует это повествование, но нигде не вмешивается в него, удерживается от своих современных оценок и комментариев. Автор прин-

¹ Основные этапы развития советского общества. — «Коммунист», 1987, № 12, с. 68, 74, 77

ципиально устраняет голос «себя-сегодняшнего», но включает специфически литературный способ анализа исторической действительности, не доступный ни исторической науке, ни публицистике, ни политическому роману,— смех.

Эпизод с «вредителем», за которым, улюлюкая, мчится стая мальчишек, возбужденных идеей всеобщей подозрительности, не только страшен, но и смешон (или, если угодно, наоборот — не только смешон, но и страшен). Искандер не противопоставляет юмор трагедии, но соединяет их. И отступление о том, что гипнотизер больше всего боится смеха в зале, а также о «могучей встречной волне» желающих быть загипнотизированными смонтировано в тексте с повествованием о том, как арестовали родного дядю.

Детское сознание, посредством которого Искандер изображает мир, еще не в силах ощутить трагедию исчезновения, не в силах даже понять, что значит «взяли», — он только чувствует «какую-то жестокую безличную силу, заключенную в нем», чувствует атмосферу времени — «люди живут напряженно, в ожидании грозного, как бы стихийного¹ бедствия». Но это не мешает мальчику думать о велосипеде и с юмором относиться к тетушке, «склонной к мелодраме», ожидающей от племянника «каких-нибудь более явных признаков тайного горя».

Даже после того, как отца маленького героя репрессировали, выслали за пределы страны и семья оказалась на грани нищеты, мальчика не покидает ощущение детского праздника жизни, а из повествования в целом не уходит смех. Так рассказано о мытарствах матери героя по судам из-за квартиранта, который, пользуясь бесправием хозяйки, перестал платить за квартиру и отказался съезжать.

В смехе Искандера очевидна и пародийная направленность. Пародийно звучит, например, слово адвоката на суде о выселении наглого квартиранта: «Говорят, на суде он так поставил вопрос, что речь шла не о возвращении нашей комнаты, а о том, имеют ли право эти девушки, задавленные вековыми предрассудками своих диких предков (задавленные девушки все как на подбор были мощными, цветущими красавицами), теперь, после революции, шагать в

¹ Именно словами «стихия», «стихийное бедствие» и всеми связанными по образной цепочке с ними понятиями определяющими природную катастрофу, пользовались писатели для сигнала читателю о массовом терроре 20—30-х годов, в результате которого (по приблизительным подсчетам историков) погибли десятки миллионов человек. Ср. в прозе Ю. Трифонова: «стихия», «лава», «обвал», «лаваина» и т. п.

ногу со временем и нести свет новой жизни в свои далекие села?» Пародийность прозы Искандера направлена на самую действительность, хотя он открыто пользуется приемами пародийного прочтения литературных произведений — в частности, произведений Пушкина.

«Капитанская дочка», «Балда» и даже «Песнь о вешем Олеге» втягиваются в смеховую стихию искандеровского мира. При этом смех здесь окрашен любящим взглядом и направлен отнюдь не на Пушкина, а на ситуацию, в которую попадают его произведения.

Смех возвращает миру справедливость — через разоблачение, разрушение несправедливых социальных отношений. Смех, пишет Д. С. Лихачев, «отвергает неравенство социальных отношений и отвергает социальные законы, ведущие к этому неравенству, показывает их несправедливость и случайность»¹.

Чик, например, не может удержаться от искреннего смеха, если, скажем, учитель русского языка Акакий Македонович заставляет детей заучивать чудовищные вирши собственного изготовления:

Как писать частицу «не»
В нашей солнечной стране?
То ли вместе, то ли врозь?
Не надеясь на авось,
Вы поймете из примера,
Нужного для пионера...

Чик поплатился вызовом в школу родителей — но привел сумасшедшего дядюшку, с которым и оставил для разговора Акакия Македоновича.

Обо всем этом повествуется абсолютно всерьез. Автор входит в положение каждого, стремится к полноте изображения каждой ситуации, как бы комична она ни была. Смех автора живет внутри этой невероятной серьезности. Например, Чик и его дядя «пойманы с поличным»: пасли корову в границах огорода, а это «не положено».

«— Шпионы ходят по стране,— сказал милиционер.

— Знаю,— согласился Чик.

— В том числе под видом сумасшедших,— сказал милиционер.

— Знаю,— согласился Чик, потрясенный тем, что мили-

¹ Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси.— В кн.: Лихачев Д. С. Избранные работы в 3-х тт., т. 2. Л., 1987, с. 343.

ционер подозревает дядю в том, в чем Чик сам подозревал его когда-то.— Но он настоящий сумасшедший. Его доктор Жданов¹ проверял.

— Этот номер не пройдет,— сказал милиционер,— я вас всех забираю в милицию. Там все выяснят... Корова не бодается?

— Нет,— сказал Чик,— она мирная.

— Вот и хорошо,— сказал милиционер и отобрал у Чика веревку, за которую была привязана корова.— Я ее поведу.

...Они вошли во двор милиции, и милиционер крепко привязал корову к забору. Там росла густая трава, и корова тут же начала ее есть...»

Смех Искандера естествен, как реакция самой жизни на неестественную формальность официальности. Смех вскрывает и убивает напыщенную фальшь, глупость и самодовольство тех, кто мнит себя наделенным властью над детьми, блаженными и коровами.

В «пушкинском» эссе «Моцарт и Сальери» Искандер заметил, что это «графоман берется за перо, чтобы бороться со злом, которое он видит в окружающей жизни». Напыщенная серьезность голого обличительства ему чужда. Однако, продолжает Искандер, и «гений, воспарив на... головокружительную высоту, оттуда неизбежно возвращается к замыслу графомана. Гений кончает тем, с чего начинается графоман»,— тоже борется со злом. Только иными, не «прямыми» инвективами.

Можно распространить это кредо на творчество самого писателя. Он не «обличает», но не может молчать о зле. В том числе и, может быть, прежде всего — о социальном.

Однако в период, когда Искандер работал над рассказами о Чике, ему приходилось пользоваться эзоповым языком, своим шифром. Так, одним из художественных приемов Искандера и было моделирование общественной ситуации в масштабах «детского» сознания.

Например, здесь мы не найдем изображения тотального подчинения «диктатуре» аппарата. В стране, провозгласившей лозунги равенства и братства, на самом деле царила четкая, беспрекословная иерархия. Но через изображение жизни маленького кинотеатра, копирующего другие, более

¹ Фамилия Жданова, одного из главных идеологов того времени, бдительного «проверяльщика» идейной чистоты, здесь употреблена вряд ли случайно.

крупные учреждения, он показывает типологию социального поведения.

«Некоторые посетители, у которых вообще никакого билета не было,— пишет Искандер,— тут же направлялись в правительственную ложу, и они с важностью следовали туда чаще всего целыми семьями... Вообще правительства я никогда в кинотеатре не видел, этим, видимо, и пользовались такого рода люди. Судя по всему, они занимали в обществе такое положение, что сидеть на обычных местах они уже не хотели, а до правительственного места не дотягивали, вот им и приходилось просить тетю Медею» (директора кинотеатра). И таких примеров ненавязчивого «вскрытия» социальных притязаний «нового класса» много. Искандер демонстрирует смехотворность подобных притязаний, но за смехотворностью приоткрывается структура общества.

Да, «социальные картинки» даны глазами непонимающего ребенка, но через его здравый смысл, через его недоумение показана лживость этого общества в целом: «Я еще не знал, что жизнь полна негласных правил, к которым человек легко привыкает. Я еще не знал, что миллионы взрослых людей могут делать одни и те же глупости, потому что это так принято. Но удивительно даже не то, что тысячи и миллионы взрослых людей, выполняя условия той или иной принятой игры, делают одни и те же глупости, удивительно то, что они, делая эти заведомые глупости, практически почти не спотыкаются, не проговариваются, хотя естественное чувство должно было заставить, хотя бы какое-то достаточно заметное количество людей, зазеваться и выйти за рамки принятой глупости».

«Не высовываться» — правило, которое диктовал Вадье Батону из трифонового «Дома на набережной» его умудренный социальным опытом отец. Ребенку это представляется «заговором миллионов» — безмолвствующее общество было одновременно питательной почвой, фундаментом и жертвой тоталитарной власти.

Художественным способом раскрытия механизмов социальной и политической действительности для Искандера стали яркие, сюжетные «картинки детства», аллегорически возводимые к серьезнейшим внутри- и внешнеполитическим проблемам.

Например, о Гитлере, о фашизме, о положении Европы в конце 30-х годов, о предательской роли тех, кто «пытался убажить Гитлера, одновременно разжигая его своим политическим любопытством к его кровавым делишкам», Искан-

дер повествует через эпизод с пьяным хулиганом, действия которого не получают никакого отпора со стороны любопытствующих людей, вроде бы и осуждающих его действия, но и не вмешивающихся в ход событий: «Они как бы говорили своими позами: вот мы остались стоять так, как стояли, мы ничего не делаем, чтобы укрыться от камня, а также ничего не делаем, чтобы этот камень в нас попал. Как видишь, у нас все честно»; «Двойственность нашей роли заключалась в том, что мы, с одной стороны, как я говорил, осуждали его, с другой стороны, служили достаточно внимательными зрителями его выкрутасов, и в этом качестве мы безусловно подхлестывали его, как бы говоря: — А ну давай! А ну, еще что-нибудь разэдакое, а то это ты уже показывал...»

Этот механизм провоцирования диктатора своим бездействием относится Искандером, безусловно, не только к Гитлеру, но к тоталитарному режиму и в нашей стране — еще более чудовищному, ибо здесь геноцид был направлен против своего собственного народа. Не случайно камень, брошенный пьяным дебоширом, рикошетом попадает в голову мальчика — то есть опять-таки тоталитаризм, если я верно расшифровываю эпизод, пагубно воздействует на *будущее* общества.

Безучастность людей, воспринимающих случай с ребенком просто как «неприятное происшествие», не покушающееся на их «всеобщую безопасность», — это и безучастность многих правительств при аннексии Гитлером целых государств, и безучастность общества при репрессиях «случайных людей».

Исторические судьбы целых народов вмещены Искандером в маленьком эпизоде из детства. Но это нельзя назвать аллегорией — именно по причине «многосоставности», полифонии размышлений, которые порождает столь локальный, казалось бы, сюжет. «Оттенки — лакомство умных», — замечает Искандер. Так и в отдельных сценах, эпизодах повествования надо читать оттенки, вдумываться в повороты авторской мысли, в неожиданные ассоциации и сцепления.

Смех Искандера лишен назидательности, нравоучительства, морализирования. Если хотите — это плутовский смех, веселый обман лжи, надувательство лицемерия. Более того — этот смех целителен и спасителен, ибо без него жизнь попросту остановилась бы: трагические обстоятельства времени столь сильны, что человека без ободряющего присутствия



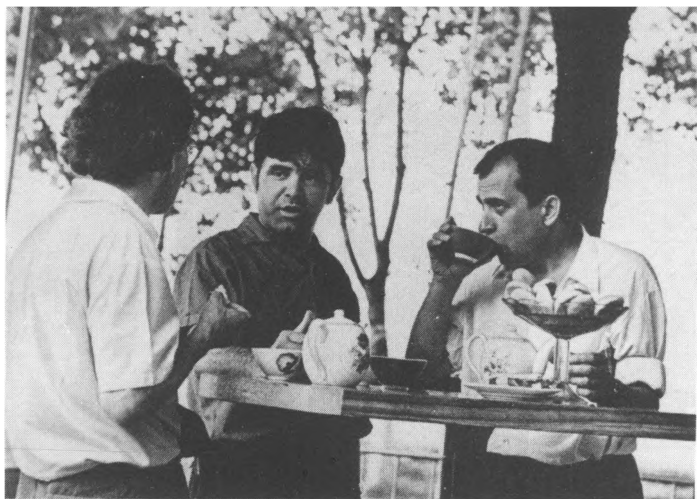
*Абдул Ибрагимович Искандер, отец писателя
Семья Фазиля Искандера: мать Лейли Хасановна,
сестра Нуца и дядя Кязым*



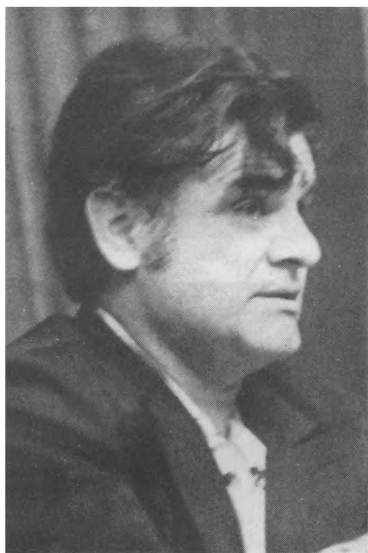
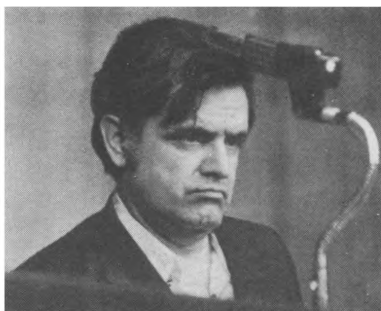
*Фазиль Искандер, 1936 год
Середина 50-х*



*С Андреем Вознесенским (конец 50-х)
Хороший улов. На Камчатке с поэтом Львом Смирновым*



*Фазиль Искандер и Анатолий Жигулин (60-е годы)
Илья Габай, Бенедикт Сарнов, Фазиль Искандер*



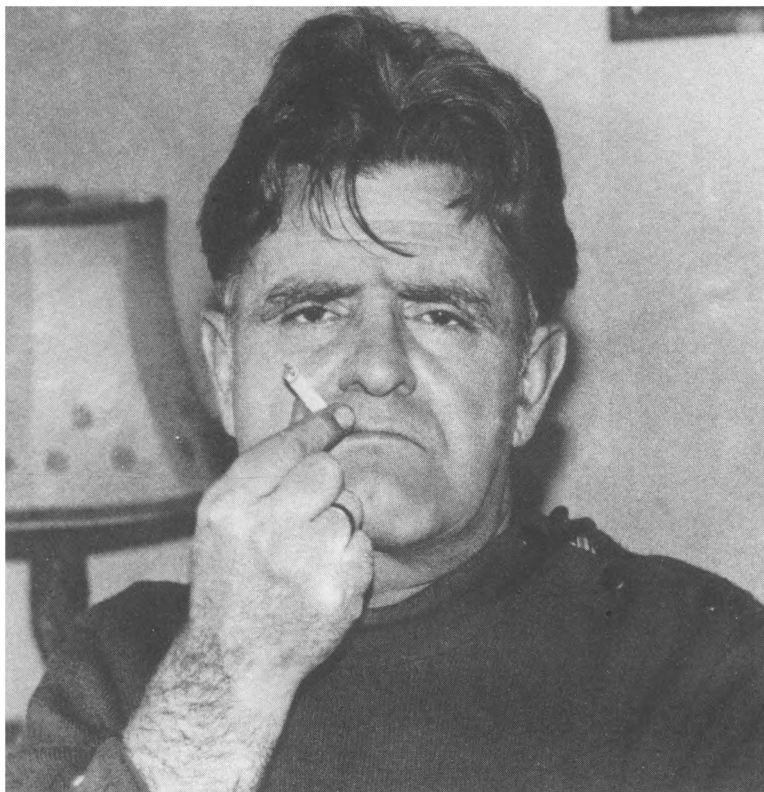
На выступлении (60-е годы)



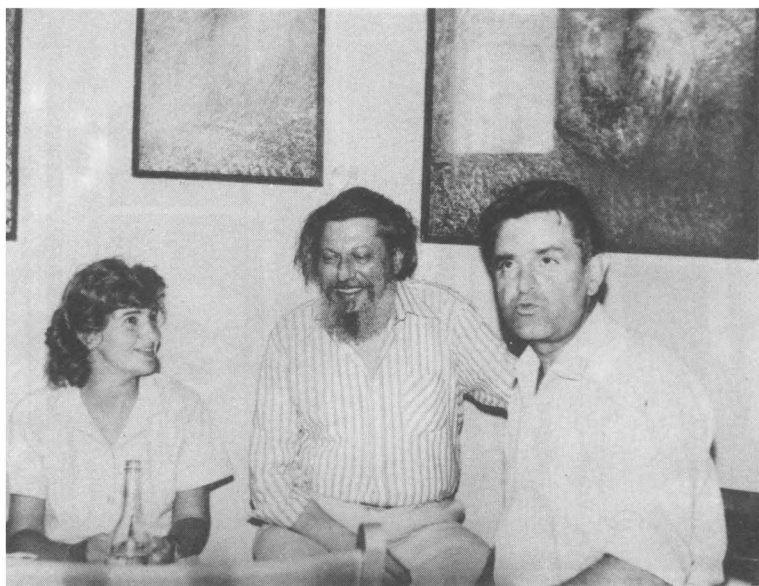
*С Беллой Ахмадулиной в Переделкине
С художником Н. Недбайло на фоне его картины «Пир Валтасара»*



Создавая «Метрополь» (сидят: Б. Мессерер, Ф. Искандер, А. Битов, В. Аксенов; стоят: Вик. Ерофеев и Е. Попов; на заднем плане — А. Вознесенский)



После «Метрополя»



*С женой Антониной Хлебниковой и литературоведом Владимиром Левиным
в мастерской художника Бориса Биргера
Диалог с Андреем Битовым*



Фазиль Искандер, Натан Эйдельман, Юлий Ким



*На выступлении с Раисой Орловой-Копелевой в ФРГ
Вольфганг Казак и Фазиль Искандер во время дискуссии (ФРГ)*

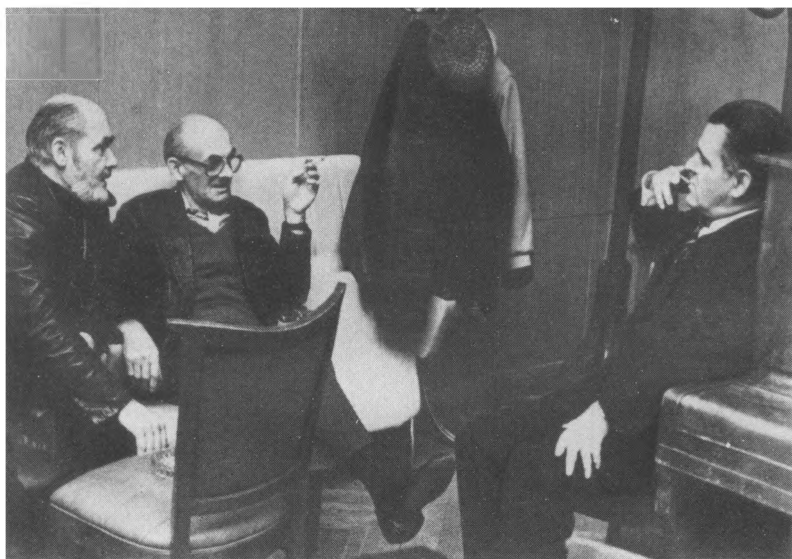
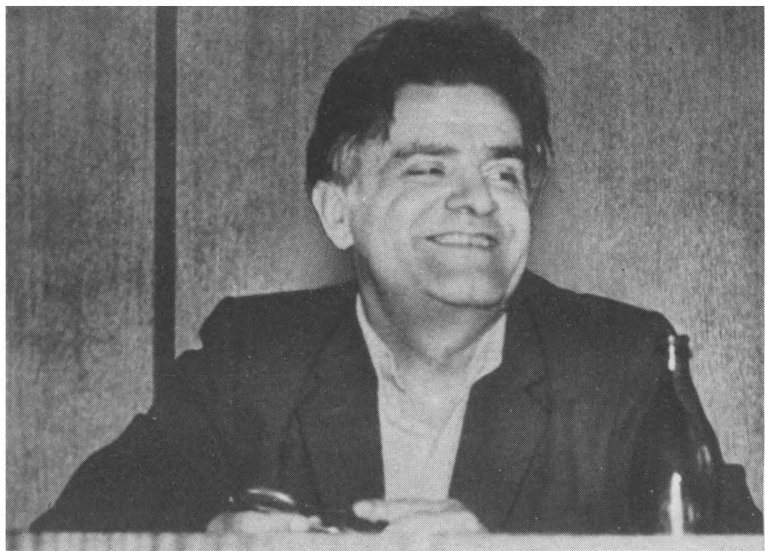


С автором книги, Натальей Ивановой, в Луизиане (Дания) на конференции «Роль творческой интеллигенции в процессах перестройки и будущее перспективы» (март 1988 года)

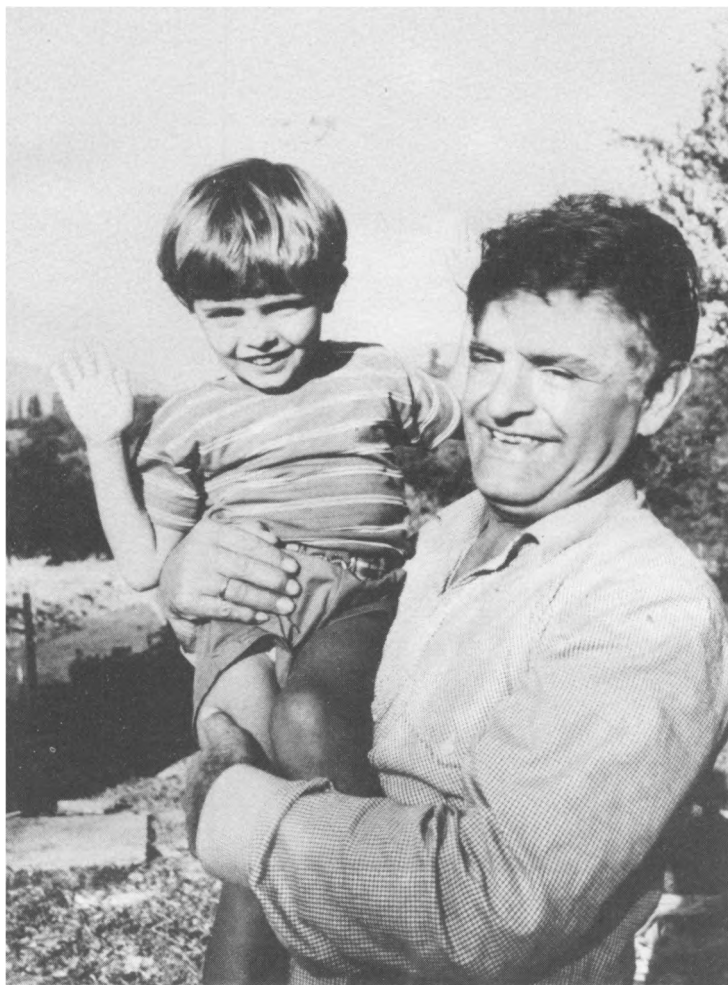
*Фазиль Искандер, Игорь Виноградов, Жорж Нива, Витторио Страда.
Италия, 1988 год*



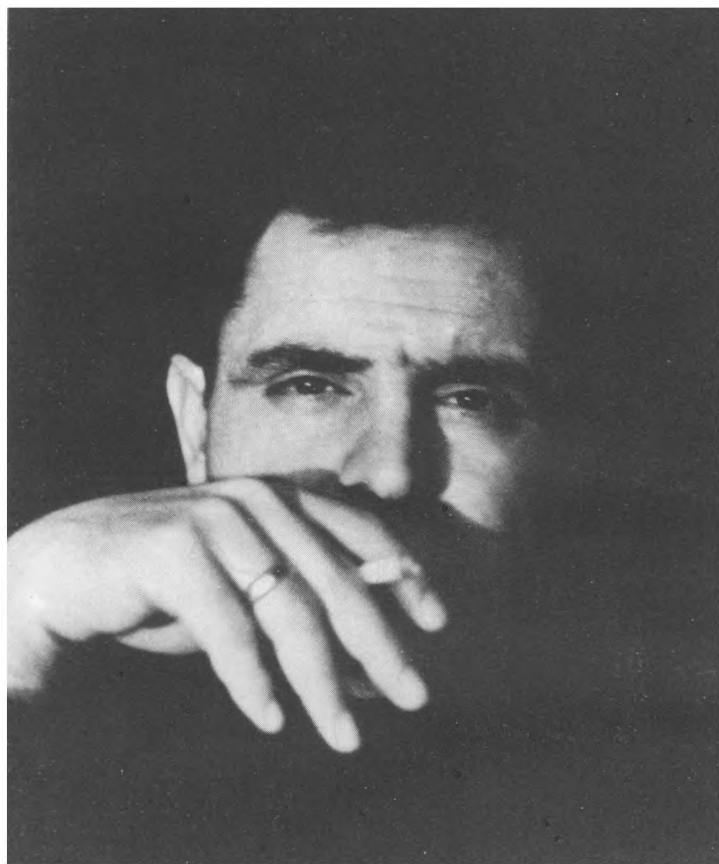
*С Альберто Моравиа в Италии
Праздничный торт по случаю присуждения литературной премии Малапарте
(Италия, 1988 год)*



*На выступлении времен перестройки и гласности в Москве
Юрий Карякин, Булат Окуджава, Фазиль Искандер*



С сыном Сандро



этого смеха охватили бы отчаяние и безнадежность. Оказавшись около страшного пса с костью, Чик убеждает себя не бояться, воображая, что это капитан с трубкой, «который просто так, чтобы было интересней, напустил на себя свирепость» — и проводит мимо пса детей. Так и автор проводит, спасает своих героев, смеясь над циклопом-временем.

В этом смеховом мире гипербола и гротеск соседствуют с реалистическим изображением (а оно, в свою очередь, — с пародией). Искандер ненавязчиво вплетает в свой текст внутреннюю пародию — например, на знаменитый гоголевский текст, не опасаясь «задеть святое». Вот он описывает речушку («или канаву, как ее достаточно справедливо тогда называли»): «Обычно воды в этой речушке было так мало, что редкая птица решалась ее перелететь, проще было перейти ее вброд, что и делали чумазые городские куры» («Богатый Портной и хиромант»). Несомненно и животворное влияние на прозу Искандера народного комизма, связанного с изображением тела и всех его забот: приготовления пищи, ее поглощением, удовольствия, отдыха, купания, обнажения. Героев Искандера словно преследует безмерный аппетит и неутолимая жажда: во дворе бесконечно что-то жарится или варится; тетушка Чика прекращает свое вечное чаепитие, только если оно переходит в кофепитие; в саду Чика вечно зреют какие-то фрукты (его радует сам круговорот поспевающих ягод, фруктов: земляника, вишня, черника, абрикос, персик, груша, айва, хурма, каштаны); Богатый Портной принципиально пьет кофе только во дворе; Алихан торгует вкусными козинаками; у Чика во время купания крадут трусы; дядюшка подсматривает за Файной... Это веселый, поедающий, плодящийся, растящий детей мир, противостоящий мрачной действительности. Смех торжествует и в ситуациях, и в языке — как в объявлении, вывешенном Богатым Портным: «Ищу хорошего русского старика для сторожения фрукт. Если будет плотник или каменщик, еще лучше. Вторая Подгорная, дом 37, балкон на улицу, кричи: Сурен».

Чика и сидящую с ним за столом конопатую девочку на оплакивании покойной подруги тетушки так и разбирает от смеха («Чик идет на оплакивание»). За поминальным столом начинается игра и веселье. И взрослые, пришедшие попрощаться с покойной, тоже втягиваются в эту совершенно не приличествующую событию атмосферу застольных баек. Развязываются языки, старики со смехом вспоминают любовные приключения покойницы — смех у гроба,

сама смеющаяся смерть, забывшая о своих прямых обязанностях... Вспоминают они и небезопасные истории, в частности, эпизод с экспроприацией и убийством, в котором участвовал молодой Коба.

Смех и детство в художественной концепции Искандера едины. Наивность детского взгляда так же обнажает несправедливость социальных отношений, как и смех. В этом они — смех и детство — глубоко родственны (вспомним андерсеновскую сказку о голом короле). Наивность ребенка очищает мир от неподлинных, мнимых величин, надстроек, уничтожает чины и социальные перегородки.

В эссе «Моцарт и Сальери» Искандер, показав коренные отличия моцартианства и сальерианства, тонко и точно проанализировав пушкинскую драму, безусловно, излагает свое собственное творческое кредо. Назвав основополагающие моменты настоящего творчества, Искандер, однако, не упомянул о смехе и детскости, которыми Пушкин наделил своего Моцарта — в отличие от «серьезного» Сальери.

Действительно, все рассуждения Сальери чрезвычайно серьезны. Это рассуждения «взрослого», для которого Моцарт — вечное «дитя», и дитя неисправимое. «Двумя сыновьями и гармонией» Моцарт называет себя и Сальери, — обманываясь в Сальери, он говорит истинную правду о себе. Моцарт — ребенок и ведет себя по-детски неприлично, с точки зрения Сальери.

Поведение Сальери ритуализированно. Он придворный композитор, он достиг своего *положения* упорным многолетним трудом, и он знает, как надо себя вести соответственно этому положению.

Вечный ребенок Моцарт всегда ведет себя не так, как положено.

Для Сальери определяющим принципом организации мира является иерархичность. Он мыслит *лестницей*: что выше и что ниже, он знает точно. Сальери ощущает себя *старшим* по цеху. Он согласен быть наверху вдвоем, ибо он прекрасно понимает гениальность Моцарта. Ну что ж, что дается Моцарту так просто, он взял трудом. Он «кивает» Моцарту, как Сева — Чику; пытается навязать Моцарту ритуальные отношения Посвященных. «Ты и я...»

Как же поступает Моцарт? Он неосмотрительно приглашает с улицы слепого скрипача. В этом весь Моцарт. Это особенно оскорбительно для сурового, уважающего искусство Сальери. Моцартовская ребячливость опасна — он словно упраздняет своим демократическим, как мы сказали бы сего-

дня, жестом то, над постройкой чего Сальери трудился всю жизнь. Моцарт перечеркивает этот труд, допуская в Святилище Посвященных нищего бродягу. А ведь «Моцарт включил его (Сальери.— Н. И.) в круг избранных, свой особый круг, куда допускаются только мастера высокого класса. И вдруг он тащит туда какого-то нищего музыканта! И тем самым доказывает,— пишет Искандер,— что никогда не делал принципиальной разности между Сальери и любым случайным нищим музыкантом. Разом вдруг разбивается столь любимая Сальери система знаков, шлагбаумов, перегородок, пропусков, чтобы сразу видно было: кто к какому месту прикреплен». Солидный Сальери взывает к его «взрослости», пытается «осерьезнить» Моцарта.

Сальери в своих мыслях добирается до самых сокровенных философских антиномий. Он зрит бездну. Он даже наделен трагическим мироощущением. Но все же Сальери ограничен, а Моцарт — безграничен. Моцарт легко перепрыгивает через философские пропасти, даже не задумываясь об их бездонности.

Он появляется, смеясь. Ему не терпится угостить Сальери «веселой шуткой». Сальери мрачен — Моцарт улыбчив и смешлив. Он играет и живет радостно, в смехе. Злодейство и здоровый смех — вот еще «две вещи несовместные».

Почему Моцарт смеется?

Потому что он *естественно* радуется всем проявлениям жизни — законнорожденное, полноправное дитя ее. Такой же творец, созидатель, demiург, как и она. И столь же бессмертный — несмотря на то, что он, по словам Искандера, «уходит умирать. Моцарт победил, хотя бы потому, что до конца остался Моцартом, остался верен своей жизненной задаче». Он и умирает, творя свой «Реквием».

Смех и детство едины в творчестве Искандера потому, что они, действуя вместе, возвращают жизни ее реальный лик, очищая его от скверны авторитарности. «В маленькой драме,— замечает Искандер,— Пушкин провел колоссальную кривую от возникновения идеологии бездуховности до ее практического завершения. Отказ от собственной души приводит человека к автономии от совести, автономия от совести превращает человека в автомат, автоматизированный человек выполняет заложенную в него программу, а заложенная в него программа всегда преступна».

Итак, посредством смеха — вернее, с точки зрения смеха и с точки зрения детства — Искандер и пишет трагические 30-е годы.

Но смех, как мы уже говорили, надо отличать от насмешки.

Насмешка всегда направлена только на другого. Она не может быть направлена на себя самого. Это «злой» смех. Он подмечает в другом нечто уродливое, нелепое, неправильное — с точки зрения насмешничающего. Насмешка всегда унижает другого.

А смех обращен не только на другого, но и на себя самого. Если «я» или Чик этого сделать еще не в состоянии — автор делает это сам, ставя героя в ситуацию смешную прежде всего для него самого. Глубокая серьезность и озабоченность детей какими-то своими важнейшими делами на самом деле и заразительно смешна своею наивной прелестью и чистотой. «Хорошо смешна», как сказал бы Достоевский. Снижение своего образа в смеховой ситуации, саморазоблачение и окончательный *смех всем миром* торжествует в финале рассказа «Чик и Пушкин». И Чик смеется над самим собой, над своими претензиями, над своим в буквальном смысле слова *разоблачением* со всеми вместе. Это смех освобождающий.

Смех может оборваться великой печалью. Безо всякой паузы рассказ о дворовых забавах и собачке Белке переходит к трагической судьбе отца и всех высланных за пределы страны в 1939 году. По тому же закону детский смех Моцарта внезапно оборачивается «Реквиемом», и в этом нет никакого нарушения художественной цельности. Так и финал повести «Старый дом под кипарисами» — реквием по отцу.

При этом Искандер дает — буквально в двух абзацах — переход от истинной смеховой стихии к трагедии времени через всего лишь одну картинку неуместного смеха, веселья кощунственного.

Отец мальчика становится в огромную очередь за хлебом. «На стене какого-то здания рядом с очередью, — замечает мальчик, — висит огромный плакат. Он изображает веселого, танцующего человека, с летящими руками, с развевающимися полами черкески, с головой, повернутой в сторону вытянутых рук». Мы уже говорили об особенности зрения маленького героя Искандера — оживлять двумерное, плоскостное пространство. Закон оживления действует и здесь: «Он смотрит на свои улетающие руки с улыбкой, он как бы говорит им: летите, голуби! Человек показывает свое веселье, и, чтобы это всем было ясно, под плакатом подпись крупными буквами: «Жить стало лучше, жить стало веселей». Мне кажется, что он это говорит, потому что точно так же в немых фильмах то, что люди говорят, писалось на кадрах.

Я долго жду отца. Мне скучно. От нечего делать я раз двадцать перечел эту подпись под плакатом. Я чувствую, как постепенно все сильнее и сильнее меня начинает раздражать этот веселящийся человек с пустующими рукавами черкески. Я чувствую какую-то постыдную неуместность его веселья возле очереди. Я не против его веселья, но мне кажется — лучше бы он веселился где-нибудь возле кино, или в парке, где по вечерам играет музыка, или в крайнем случае у себя дома».

Эта неуместность плакатного веселья рядом с мрачной очередью как бы предвещает драматическую судьбу отца, о которой будет рассказано дальше.

Народный смех, погашенный государственным псевдовесельем, вытесняется народным плачем разлуки с депортируемыми: «Неожиданно весь вагон заревел, и этот страшный рев слился с пронзительным гудком паровоза, словно голоса людей с яростью накинулись на этот гудок, словно они хотели заглушить, заткнуть, затоптать его силой своего отчаянья. И, словно не выдержав, гудок оборвался, и только стало слышно, как мчит и мчится ревуший вагон.

И остались в памяти заплаканные лица женщин, с бессмысленным выражением глаз, с беззвучно кричащими ртами, с растрепанными и отброшенными волосами, словно бил им в лица и запрокидывал волосы невидимый ветер». Этот «невидимый ветер» и есть та гнетущая, давящая, незримая, «жестокая безличная» сила «грозного, как бы стихийного бедствия», обрушившаяся на народ — и на семью маленького героя, разделившего трагедию народа. Из семьи исчезает и дядя мальчика, а в дворике, где живут социально отверженные, отброшенные, несчастные, пострадавшие, поселяется семья арестованного Паты Патарая, «великого танцора», который, вероятно, и послужил прототипом плакатно веселящегося человека с отлетающими рукавами черкески...

В смеховом мире рассказов о детстве особую роль играет образ сумасшедшего дядюшки Чика. В его нарушенном сознании неистинный мир, в котором все живут, обретает реальный смысл.

Дядя Коля видит, слышит и понимает то, что другим недоступно. Он не столько сумасшедший, сколько юродивый. А мир юродивого, по замечанию Д. С. Лихачева, «двупланный: для невежд — смешной, для понимающих — особо значительный»¹.

¹ Лихачев Д. С. Указ соч., с. 345.

Сознание дяди Коли корректирует мир — ибо то, что представляется в действительности правильным, на самом-то деле извращено. «Все это было похоже на фантазию, но и время было фантастическое», — замечает автор в «Старом доме под кипарисом». Дядя, например, показывал на изображение значительного лица в газете или на памятник ему же на площади, указывал пальцем на себя и говорил: «Это я». Если «перевернуть» ситуацию, получается, что тот, кто изображен, — по-настоящему и есть сумасшедший. И, как показывают опубликованные за последние годы документы и исследования, в том числе и художественные, — дядюшка был не так уж далек от истины¹.

В ситуации погони детей за мнимым «вредителем» только дядя Коля верно оценил происходящее. Бумажку, выданную вместо справки безумным дядюшкой, дрожащий командированный принимает с благодарностью. «Дети сумасшедшие», — с уверенностью заявляет дядюшка, и он прав.

И когда Чик обрушивает на дядюшку обвинение во вредительстве и шпионстве, дядюшка опять с жалостью говорит: «Мальчик сумасшедший», и он опять прав.

В принципе «безумие» дядюшки и здравый смысл детского взгляда на вещи (не искаженный массовым психозом) совпадают. Именно поэтому Чик и дядюшка столь дружны и хорошо понимают друг друга. Искандер пишет триединство: сумасшедшего дядюшки, мальчика и коровы (природного начала), отмечая здравость их поведения («Животные в городе») и противопоставляя эту природную здравость безумию официальных установлений: «В сущности, пасти корову нельзя было нигде, хотя держать корову разрешалось. Чика удивляло и потрясало это противоречие». Сумасшедший живет в мире, свободном от условностей, «желанном и беспечном», и показывает всю «ненастоящность» лицемерного, несправедливого, не соответствующего человеческим нормам мира. В конце концов юродивый — тот же ребенок, только старый; он остался в вечном детстве, и ему, как и Чику, душевное равновесие приносят купанье в море, рыбалка, двойная порция сиропа — самые простые, доступные и чистые радости жизни.

Недаром рассказ так и называется — «Мой дядя самых честных правил...». В этот, только на самый поверхностный взгляд могущий показаться юмористическим, рассказ, при чтении которого, однако, вы не можете удержаться и от

¹ Хотя я вовсе не разделяю идею о паранойе Сталина.

смеха, и от тяжких размышлений, и от спазма в горле, Искандер вложил всю силу и мощь своего лирического чувства. От самых смешных и нелепых ситуаций он резко переходит к судьбе и оценке своего нелепого героя, который «о с т а в а л с я ч е л о в е к о м» — а это, по шкале этических ценностей Искандера, единственно ценное и великое. «Я вспоминаю чудесный солнечный день. Дорога над морем. Мы идем в деревню. Это километров двенадцать от города. Я, бабушка и он. Впереди дядя, мы едва за ним поспеваем. Он обвешан узелками, в руках у него чемоданы, а за спиной самовар. Начало лета. Еще не пыльная зелень и не знойное солнце, а навстречу упругий морской ветерок, дорожной сладостью новизны холодящий грудь. Бабушка попыхивает сигаркой, постукивает палкой, а впереди дядя с солнечным самоваром за спиной. И он поет свои бесконечные песенки, потому что ему хорошо и он чувствует бодрящую свежесть летнего дня, заманчивость этого маленького путешествия.

Нет, все-таки жизнь и его не обделила счастливыми минутами. Ведь он пел, и пенье его было простым и радостным, как пенье птиц».

«Искусство,— замечал Искандер в «Моцарте и Сальери»,— чудо возвращения человека к его истинной человеческой сущности». Через сострадание и понимание сумасшедшего дядюшки Чика искусство Искандера поворачивает читателя лицом к утраченным в нашем обществе человеческим ценностям.

Вместе с ценностями оказался утраченным и сам человек — как личность. А вместе с утратой личности счет жертвам пошел на миллионы.

«Мы разучились нищим подавать»,— было сказано Н. Тихоновым еще в 20-е годы.

Через свой трагический юмор Искандер возвращает к забытому милосердию, к добру, искренности, бескорыстию.

Ведь бескорыстие — не просто хорошая человеческая черта, по Искандеру. Бескорыстие — это тоже одна из основ творчества. То, что дядюшка пел и пел свои песенки бескорыстно, приобщает его к истинным творцам.

Что же противопоставляет Искандер действительно 30-х годов? Эпос Чегема. Эпос детства. Ценности их близки.

Вспомним рассказ «Дедушка» (впервые опубликованный в журнале «Новый мир» в 1968 году). Повествует автор о том, как маленький герой ходил с дедушкой в лес за оре-

ховой лозой. Сюжета как такового в рассказе нет. Его подлинным, внутренним сюжетом является погружение в эпос национальной жизни, возвращение к неспешному ритму подлинного существования. Неторопливо и подробно дедушка обсуждает с внуком такую проблему, как предательство, и преподает ему урок ненавязчивой мудрости — тем более что этот урок дан не в виде прописи, а в виде живого, эмоционального эпизода, героиней которого была молодая тогда мать дедушки, то есть прабабушка мальчика. Мальчик причащается к истории, к жизни рода, к обычаям предков, к жизни своего народа. Так же неторопливо и подробно дедушка повествует о махаджирстве — массовом переселении абхазцев в Турцию, едва не повлекшем за собою полное растворение, исчезновение народа. Дедушка оживляет прошлое, заставляя его как бы происходить сейчас, на глазах мальчика. Сказочное сплетается с бытовым. При этом Искандер демифологизирует историю; сохраняя сказочность, разрушает псевдолегенду; сочетая юмор и трагедию, показывает процесс прозрения народа.

«И вот наши спрашивают у турков:

«А плов с белым хлебом вы нам будете пароходом подвозить, что ли?»

«Никакого плова с белым хлебом,— говорят турки,— мы вам не будем подвозить. Пашите землю, разводите себе коз и живите...»

«Да мы что сюда, пахать приехали?! — рассердились наши.— Пахать мы и у себя могли. У нас и земля лучше, и вода родниковая...»

«Придется пахать»,— отвечают турки.

«А что же нам говорили, что в Турции сахар из земли роют, как соль, и хлебные деревья растут?» — не унимаются наши.

«Нет,— говорят турки,— в Турции сахар в земле не водится, потому что, если бы сахар водился в земле, турки бы насквозь ее прокопали, а это бы султан никогда не позволил».

«Да что, султану от этого хуже, что ли?» — удивляются наши.

«Конечно, хуже,— отвечают турки,— если землю прокопать насквозь, она будет дырявая, как сыр, изъеденный крысами, а кому интересно управлять дырявой страной?»

«Ничего тут страшного нет,— отвечают наши,— дырку можно огородить и объезжать».

История народа предстает в виде забавной сказки —

и в виде живой драмы. А сам дедушка и есть ее олицетворение. Дедушка словно приближает историю к нам. Наше зрение становится все более острым, а предметы, попавшие в его круг, укрупняются. Мы вместе с мальчиком начинаем слышать голоса прошлого.

Да и сам дедушка, маленький, сухой и ладный, постепенно становится эпической фигурой. Не абреки, о которых он говорит пренебрежительно и насмешливо (для абхазского крестьянина абреки — просто-напросто разбойники, которые сожгли сарай гостеприимного хозяина, предоставившего им кров и пищу, то есть нарушившие извечный закон предков), а именно он, старый крестьянин, приобретает черты легендарные. «Я смотрю на крупные ступни дедушкиных ног, на их какое-то особое, отчетливое строение... Я знаю, что такие ступни никогда не бывают у городских людей, только почему-то у деревенских. Гораздо позже точно такие же ноги я замечал на картинах с библейским сюжетом — крестьянские ноги апостолов и пророков».

Почему дедушка — крестьянский апостол? Дело в том, что и само поселение возникло именно трудом дедушки. Еще молодым пришел он на эту землю, когда ничего здесь не было, и постепенно обжил и населил ее. Он — творец, demiург, дающий жизнь и привносящий в нее свои нравственные законы: «что-то в нем есть такое, что вынуждает окружающих уважать его, и это уважение мешает им жить так, как они хотят, и они за это его часто ругают». Дедушка набрел на это место, когда вернулся из Турции, женился, одолжил козу — своей не было: «А потом у нас все было, потому что я работы не пугался». И дома, раскиданные по холмам вокруг, — это дома его сыновей и внуков. Дедушка с посохом — абхазский патриарх, трудом и потом которого держится народная культура, включающая в себя и культуру работы (дедушка не может спокойно видеть, как растает колхозное кукурузное поле), и культуру еды (неспешная, достойная трапеза в доме есть тоже повседневная бытовая культура), и культуру отдыха (отдыхая, дедушка выполняет легкую работу и напевает). Весь образ жизни дедушки, от зорких глаз которого не ускользнет никакая мелочь, свидетельствует о благородстве и своеобразном духовном аристократизме абхазского крестьянства, о развитом чувстве собственного достоинства. Самое неприемлемое для него качество — лень. «Лоботрясы, лентяи, бездельники» — наиболее сильные выражения его отвращения. Мальчику «скучно слушать, как дедушка любил работать», но именно

тяжелый повседневный труд, облагораживающий землю, вызывает дедушку. Мальчик удивляется — как мог дедушка вырастить столько деревьев? Просто из любви к земле он рассадил в окрестных лесах деревья грецких орехов, да и виноград пустил на каждый орех: «Мне странно, что дедушка, такой маленький, мог посадить такие гигантские деревья, самые большие в лесу». Раньше мальчику казалось, что в лесах жило особое племя великанов, но, оказывается, никакие не великаны, а дедушка любовно украсил эти леса. «Он сидит рядом со мной, круглоголовый, широкоплечий и маленький, как подросток. И мне все еще трудно поверить, что это он насажал столько гигантских деревьев, что это у него дюжина детей, а было и больше, и каждый из них на голову выше дедушки ростом и все-таки в чем-то уступает ему, и я это чувствую давно, хотя, конечно, объяснить не в силах».

Перед нами раскрывается не идиллическая картинка, а простая жизнь абхазской семьи, в которой дружно сосуществуют разные поколения, жизнь, движущаяся по законам природного цикла, неторопливая и в то же время постоянно требующая труда, внимания и заботы. Это своего рода рай, но рай, где люди любят работу и добывают хлеб действительно в поте лица своего, а теплая земля платит им сторицей. И мальчик постепенно входит, втягивается в этот круг забот и радостей. Жизнь дедушки поистине прекрасна, ибо все, что он сотворил, продолжается, растет, умножается. Это подлинная жизнь — в отличие от жизни государственной, лживой, фальшивой, мнимой. И включающийся в этот круговорот жизни мальчик после работы ощущает вдруг «необыкновенную легкость... и даже счастье, какое бывает, когда после долгой болезни впервые ступаешь по земле».

При этом жизнь крестьянина отнюдь не лишена драм и даже трагедий.

В жизни дедушки всякое бывало, и хорошая шутка всегда спасала его душевное равновесие, а юмор помогал ему сохранять оптимизм и нравственную устойчивость. В то же время он не терпит унижающей насмешки, рассматривая ее как посягательство на святыне для него ценности.

В рассказе «Животные в городе» к Чикку в гости приезжает дедушка на лошади; и Чик, гордо оседлав дедушкину лошадь, сначала сам катается на глазах потрясенной ребятни, а затем милостиво разрешает друзьям проехаться по очереди. Но появляется местный хулиган по кличке Кабан

и отбирает у мальчика лошадь; не просто катается, а садится задом наперед, задирает «опозоренной» лошади хвост — глумится над нею. Это смех порочный, той же природы, что и нехорошая усмешка мальчика Севы, и разгневанный дедушка, прекрасно понимающий шутку, жестоко избивает Кабана, защищая честь своей лошади.

Животное и человек едины, по представлениям абхазцев. По обычаю, человек, хлестнувший камчой лошадь, на которой сидит женщина, оскорбил и эту женщину, и весь ее род.

Так и лошадь дедушки должна быть отомщена, и дедушка восстанавливает поправленную справедливость.

Скаковая лошадь дяди Кязыма (рассказ «Лошадь дяди Кязыма»), по кличке Кукла, — любимица хозяина и всей детворы. Кязым относится к лошади как к личности, уважает и ценит ее, бережет ее стать и ее достоинство.

Нельзя даже сказать, что в отношении к лошади торжествует чувство хозяина, чувство собственника, — Кязым специально вызывает лошадику Мустафу, чтобы подковать Куклу перед тем, как ее заберут на тяжелые работы (действие рассказа происходит во время войны). Кукла возвращается с разбитой спиной, и ее долго лечат. Но Кязым уже не подходит к ней — он считает, и справедливо, что у нее «гордость убили». Лошадь со сломленной гордостью — уже не Кукла, притягательная своенравностью.

Но это рассказ не только и не столько о Кукле (как и другие рассказы Искандера о животных), сколько о человеке, о ценностях духа.

Горюя о лошади, Кязым с каким-то «непристойным удовольствием» продолжает работать — «скручивать, прогибать и натягивать гибкую, свежеструганную ореховую планку».

Именно это качество и делало абхазского крестьянина не сломленным теми испытаниями «великого перелома», которые лежат не в тексте, а в историческом контексте рассказа. «Только через много лет я понял, — говорит повествователь, — что потому-то он и оказался не сломленным до конца своих дней, что обладал даром хороших крестьян и больших художников — извлекать удовольствие из самой работы, а не ждать ее часто обманчивых плодов».

Так вот, возвращаясь к мысли о времени, о драматических испытаниях конца 30—40-х годов, мы не можем не отметить, что устойчивый мир нравственных ценностей, который столь любовно и подробно описан Искандером в рассказах о Чегеме, мир детства и патриархальной ясности, мир

гармонии и радостного торжества жизни, находится в состоянии неустойчивости равновесия, он уже обречен, как уже обречен дедушка (и именно поэтому столь сильна жалость внука, столь горек конец рассказа), как обречена Кукла. Искандер всего лишь одним штрихом касается в финале рассказа времени, но характеризует его скупой и точно: «После Куклы дядя Кязым не заводил скаковых лошадей. Видно, возраст уже был не тот, да и время не то». То время уходит безвозвратно — с работающим дедушкой, с несломленным Кязымом, с гордостью лошади. Время сломалось. Не говоря об изменениях прямо, Искандер возрождает — хотя бы в слове! — утраченные ценности.

Но у дедушки, у Кязыма есть прямой и духовный наследник — внук, племянник Чик.

В цикле рассказов и повестей о Чике натягивается нить — между горным Чегемом, куда он приезжает к дедушке, и мухусским двориком, «неформальным лидером» которого он является.

Чик действительно наследует лучшие черты того, что воплощено в характере дедушки (я полагаю, что именно поэтому Искандер в этом цикле отказался от первого лица).

Эпос детства, включающий повести и рассказы о Чике, у Искандера неиссякаем.

Существовало, однако, и мнение, что этот источник должен в конце концов прекратиться, ибо герой-де себя уже исчерпал. Решительно не могу с такой точкой зрения согласиться. Гораздо ближе к истине, на мой взгляд, афористичное заключение Б. Сарнова о том, почему мир детства в прозе Искандера не иссякает: «Не потому, что он обширен, а потому, что — глубок»¹.

* * *

Чик живет не просто в городе, доме, квартире. Он живет во дворе, и этот двор и есть художественное пространство этого мира. Жизнь вынесена во двор. Здесь готовят пищу, пьют кофе, ведут беседы и философские дискуссии, спорят, ссорятся и мирятся, отдыхают. Продавец Алихан парит свои больные ноги, сумасшедший дядя Коля влюбленно подсмат-

¹ Сарнов Б. Чем глубже зачерпнуть... — «Вопросы литературы», 1978, № 7, с. 131.

ривает в щелочку за неряшливой Фаиной, Сонькиной матерью, Богатый Портной ведет свои наблюдения, тетушка Чика угощает свою очередную подругу, Чик купает дворовую собаку Белочку, «последний русский дворянин и первый советский хиромант» гадает простодушным женщинам, вытирающим о фартуки свои натруженные руки, бывшая красавица Даша жарит на мангале мясо. Здесь же растет любимое дерево Чика — инжир, забравшись на который можно скрыться от врагов... Это двор, где квохчут куры, куда залетает ястреб, заезжают лошади, приходят коровы, — своеобразный ноев ковчег. Рядом — море, куда Чик мчится с Белочкой и с оравой таких же сорванцов. И побережье, и город Мухус — лишь продолжение того же двора. Во двор может зайти и бандит — но это будет «свой» бандит, как Керопчик, которого унизил бандит чужой; и Чик испытывает впервые чувство ужаса от унижения на твоих глазах другого человека («Животные в городе»).

В этом дворе перемешаны языки. Это «котел» языков, малый «вавилончик». Здесь живут абхазцы, русские, греки, персы, турки. Даже сумасшедший дядя Коля говорит на «затейливом языке из смеси трех языков». Уважение к другой нации здесь складывается естественно, оно входит в условия мирного дворового сосуществования, которое является больше чем сосуществованием — людей объединяют нити привязанности, дружбы, любви.

Мухусский двор вместил в себя и разных по характерам детей и взрослых. Это не только «место», но и «время». Здесь живут и «богатые», и «бедные» — как их воспринимает Чик. Есть Богатый Портной — отец Оника, есть и Бедная Портниха — мать Соньки. Есть и бывший нэпман, опустившийся на самое дно, дошедший до торговли каштанами (ниже, по мнению Богатого Портного, не бывает. Зато его положение, отмечает автор, «отличалось диалектической прочностью» — когда человек уже сидит на земле, ему не страшно падать). Здесь живет семья репрессированного Паты Патарая — напомним, великого танцора, арестованного за то, что «танцевал перед начальником, оказавшимся вредителем». Чик, который знает о судьбе Патарая, трогательно заботится о том, чтобы до ушей Ники это не дошло. Оберегающие друг друга в эти нелегкие времена дети — вот образ гармонии, противостоящей жестокости и несправедливости государства.

Двор — своего рода оазис взрослых человеческих отношений. Хотя ни один из населяющих его не «святой», в каж-

дом есть свои сложности и свои отрицательные или нелепые качества, о которых не умалчивает автор,— так, Богатый Портной скуп, Бедная Портниха неряшлива, бабушка Чика раздражительна, а если раздражена — несправедлива, тетушка его непомерно болтлива и т. д.,— но в целом люди обращены друг к другу своими лучшими сторонами. Двор — неформальная община, «неофициальное» государство в государстве, вырабатывающее свои законы, свою конституцию, свои «наказания» и поощрения. Пата Патарая репрессирован. Богатый Портной, день-деньской работающий, вынужден скрывать стук своей швейной машинки. Бедная Портниха еле сводит концы с концами. Алихан, чья история будет более подробно рассказана в романе «Сандро из Чегема»,— бывший коммерсант, потом нэпман, окончательно разоренный. Даша — бывшая жена офицера, «бывшая» красавица. «Последний русский дворянин и первый советский хиромант», дядюшка Коля со своим сумасшествием... Отброшенные обществом не только остаются людьми, но и живут по законам высокой человечности и взаимопомощи, не по тем отвратительным законам, которые устанавливает время. Даже любовное отношение их к животным говорит о многом — о бескорыстии, чистоте, духовности, внутренней опрятности, подлинной интеллигентности. Это маленькая республика, в которой правит своя справедливость. Здесь никто не обладает полнотой власти, никто не стремится к диктаторству — все равны, и бабушка, наделяющая соседей фруктами из своего сада, делит их поровну. Жизнь во дворе управляется естественными законами человеческого общежития, не приемлет возведенной в ранг государственной политики бесчеловечности, унижения слабого, осмеяния убогого. Сумасшедший дядюшка Чика живет здесь не только в безопасности, но в атмосфере любви и приязни. Добродушные шлепки, которые отпускает ему портниха Фаина, в которую он безнадежно влюблен, свидетельствуют об отношении, а не о равнодушии. Искандер отделяет «народ» от «толпы». Народ — это «вечнозеленый храм личности» («Утраты»), сохраняющий и умножающий достоинство человека. Двор — это народ. Толпа — это безумие стадиона, например: Чик хорошо чувствовал «многостороннюю, как бы уходящую в бесконечность глупость толпы» («Защита Чика»).

Жизнь семьи в пространстве такого дворика существует вне замкнутого пространства комнаты, вне четырех стен: она как бы вынесена — через балкончики, распахнутые окна,

веранды и галереи — на воздух, на площадку двора. Она открыта всякому взору, не отчуждена, не занавешена. Все жизненные проявления становятся публичными, откровенными. Жизнь дворика в Мухусе — народная жизнь, а дерево, растущее в саду, перевито виноградом, дерево, на котором — как обнаружил Чик — так славно и удобно сидеть, становится священным древом жизни, как бы перевитым судьбами людей, здесь обитающих¹.

Время в повести «Ночь и день Чика» длится всего меньше суток — но сколь много открытий, и захватывающих, вмещено в эти несколько часов! Искандер заставляет читателя — вместе с героем — заново открывать мир. Вспомним любимый искандеровский эпитет «свежесть». Со страниц повести «мир незахватанный встает», как сказано в одном из ранних стихотворений Искандера. При этом Искандеру удается словно совместить образ сознания мальчика и образ сознания всеведущего автора, совместить два времени — эпическое время Чика и разорванное автора.

Кстати, то же самое происходило, напомним, и в рассказах «Дедушка» и «Лошадь дяди Кязыма». Сравнение дедушкиной ступни со ступней апостола и пророка не могло посетить сознание ребенка — и поэтому Искандер вводит в текст слова рассказчика о том, что он отмечал это сходство «гораздо позже», то есть вне времени действия рассказа. Точно таким же приемом расширяется время в рассказе «Лошадь дяди Кязыма»: «только через много лет я понял...»

Итак, в повести «Ночь и день Чика» совмещаются два времени: эпическое и лирическое. И авторское слово вмещает две точки зрения и оценки происходящих событий. Не противостоящие, не противоположные одна другой — нет, автор продолжает, развивает и углубляет ощущения Чика, инстинктивно верные, его справедливые — тоже интуитивно — оценки. Именно поэтому у этой прозы два адресата — и дети, и взрослые. Вот как это происходит в самом

¹ В древних священных книгах фиговое дерево (инжир) именуется «божественным». Индуистский бог Кришна говорит: «Я есть дух, начало и конец творения. Я — фиговое дерево». В древнеегипетской «Книге царств» мирная, беззаботная жизнь определяется: «Жить под фиговым деревом, питаясь его плодами».

В поэтике Ф. Искандера прослеживается обращение к мифологемам, символам и мотивам растительного и животного мира, характерным для древнего абхазского мировосприятия и свидетельствующим о глубинной связи писателя с народной культурой.

тексте: «Он чувствовал, что жизнь от смерти отделяет слишком тонкая, слишком нежная пленка. В этом была какая-то грустная несправедливость. Странно, что днем он этого никогда не чувствовал. Казалось, что днем жизнь защищена от смерти солнечным светом, как апельсин толстой кожурой. Ночь отдирает от жизни ее защитную солнечную кожуру апельсина, и вот уже тысячи враждебных сил готовы вонзиться в обнаженную мякоть жизни. Чик это чувствовал сейчас всем своим телом». Искандер подчеркивает метафорику ощущений и чувствований маленького героя и поднимает ее на новый уровень — от ощущения к мысли: «В этом была какая-то грустная несправедливость».

Искандер дает и точную формулу «предмысли» Чика: «Чик это знал. Вернее, он это знал, но не знал, что знает». Или, как сказано в рассказе «Чаепитие и любовь к морю», — «И Чик ощутил тогда, хотя и не осознавал этого, но ощутил именно тогда очень важную для себя мысль». В повести «Ночь и день Чика» читаем: «Чик чувствовал, что людей, охваченных жаждой сотворения мифа, невозможно остановить. Он это точно чувствовал, хотя и не знал, что это так называется».

Автор сообщает его чувству организованный язык мысли, словно переводит то, что Чик затуманенно «знал, но не знал, что знает», в зону ясных и отчетливых формулировок, в синтаксически упругую, изящную и разветвленную фразу: «Зато он знал, что очутился в глупейшем положении. Пошатнулось стройное здание годами отработанных оценок. Начался сложный и утомительный процесс переоценки ценностей. Шурик стал дерзить, а Бочо при встрече с ним как-то двусмысленно улыбался».

Косвенный монолог Чика, сплетаясь с формулирующим голосом автора, образует интонацию повествования, где детская наивная серьезность восприятия мира непосредственно слита с серьезным авторским словом: «Про одну женщину даже рассказывали, что она купила на базаре мех драгоценного животного, а потом, через некоторое время, когда краска облезла, оказалось, что это шкура ее собственной собаки, которая когда-то пропала у нее. Бедная женщина отмыла шкуру своей собаки и, рыдая, с почестями похоронила у себя в саду». Из столкновения двух серьезных «слов» — автора и героя — рождается юмористический стиль повествования.

Особенностью сознания Чика является то, что он наделен даром интуитивного проникновения в смысл, находящийся *за пределами* произнесенного слова. Именно поэтому он способен слышать за тем, что говорят взрослые, то, что они на самом деле думают, — а думают они, как верно понимает Чик, совсем о другом, а иногда и вообще о третьем.

Кстати, именно на этом «проницании», как на особом «моцартианском» даре, настаивает Искандер в эссе «Моцарт и Сальери» («Пушкинский текст дает основание предполагать, что Моцарт знает о замысле Сальери, он даже угадывает, каким образом тот его убьет: отравит. Тут нет никакого противоречия между безоглядной доверчивостью Моцарта и его неожиданным проницанием в злодейский замысел Сальери»). Именно эта черта, своего рода художественная интуиция, роднит Чика с искандеровским Моцартом, делает его творческой натурой.

Чик наделен этим чрезвычайно ценным качеством интуитивного прозрения, «проницания»-понимания, в отличие от, скажем, некоего рыболова-философа, о котором поведано в рассказе «Чаепитие и любовь к морю»: «— Минэ все интересуется, — сказал он, — вот я смотрю на рыбу и думаю: это рыба барабулька. Но минэ интересуется, что она думает, вот что минэ интересно...»

Однако прежде чем останавливаться более подробно на особенностях изображения сознания Чика и, следовательно, на проблеме голосоведения и языка в цикле о Чике, вернемся к проблеме ценностей.

Чик — поистине дитя народа, впитавший в себя лучшие его качества. Он жизнелюбив и стоек, справедлив и совестлив: «Во всяком случае, Чик точно знал одно, что та часть головы, которая определяет, что справедливо и что не справедливо, у него работает очень здорово. Это Чик не сказал бы про многих взрослых» («Ночь и день Чика»). Нравственное чувство Чика развито. Он, например, чувствует неловкость, если драка несправедливая, не может серьезно драться с мальчишкой, если тот меньше, слабее его. Защищает ребят, которые не могут за себя постоять. Он щедр; исходя из собственных «богатств», готов поделиться всем, что у него есть. Чик «никогда не будет чувствовать себя счастливым, пока собаколов в городе». Чик остро реагирует не только на несправедливость, но и на напыщенную глупость взрослых, на их фальшивость. Дети — настоящие хозяева двора — выбирают Чика предводителем в силу естественных его качеств — он, может быть, и не самый ловкий (Оник ловчее

его), и не самый духовно утонченный (Ника тоньше воспринимает мир), но он, несомненно, самый великодушный и наделен необычайным чувством ответственности за все происходящее с детьми. Он ведет детей в поход, находит самый крупный самородок смолы, prepares из нее мастику и поровну, строго следя за справедливостью дележки, распределяет ее между детьми. Он нехотя вступает в драку — для того только, чтобы не потерять авторитет, — и побеждает, хотя противник сильнее. Он ограждает свой маленький отряд от грозящих ему опасностей, самые трудные испытания беря на себя. Он самоотверженно помогает хрому Лесику и вступает за честь девочки.

Искандер совмещает в косвенном монологе Чика ценности *объективного* мира, которые открываются ему и всем детям, — солнце, море, сосны, чистый воздух, сияющий и радостный простор, плоды инжира, мушмулы, разнообразный и затейливый рай цветов, доброту людей, преданность животных — и *субъективные* человеческие ценности, которые либо открывает, либо вырабатывает в себе Чик, преодолевая «сопротивление» действительности: грубость и оскорбления мальчишек, тягостную занудливость взрослых, разбой «рыжеголовых» и даже клыки подросткового волкодава.

Цикл повестей и рассказов о Чике — «Ночь и день Чика», «Возмездие», «Защита Чика», «Чаепитие и любовь к морю», «Животные в городе», «Чик на охоте», «Подвиг Чика» — складывается в отдельную книгу, где повести и рассказы, как главы, дополняют друг друга.

События, происходящие на протяжении всего нескольких дней, а иногда даже часов, чрезвычайно насыщены. Чик переживает ужас ночи и радостный, счастливый, нескончаемый день счастья, он полностью ощущает мрак и свет, его охватывает чувство беспредельной любви и ненависти к предательству, он переживает поражение и победу, первый раз в жизни участвует в охоте и первый раз испытывает радость освобождения живого существа. Чик задается «проклятыми» вопросами — есть ли смысл в человеческом существовании — и даже ощущает холод космического сиротства.

На первый взгляд повествование о Чике носит сугубо бытовой характер — автор подробно и тщательно описывает все перипетии случившегося с Чиком, его первую бессонницу и медленное погружение в сон, его томящееся безделье и энергичную деятельность, игры детей, их взаимоотношения;

воссоздает быт дворика, работу и отдых взрослых. Приготовление пищи, спокойное вечернее чаепитие, неспешные разговоры — в мельчайших деталях нарисована жизнь маленькой общины. Здесь есть свои подлинные и мнимые герои, свои знаменитые хулиганы и уголовники, свои трудяги и свои бездельники; здесь кипят свои страсти и царит взаимопонимание. Кажется, что повествование о Чике может быть продолжено с любой точки.

На самом же деле каждый рассказ таит в себе онтологическую проблематику.

Так, поход за мастикой — это прикосновение детей к первоосновам бытия: роднику, дереву, огню, солнцу. И в тот момент, когда они доходят до богатых смолой сосен, Чика посещает ощущение грустного счастья — перед ним вместе с панорамой моря и города, увиденного с высокой точки, приоткрывается словно сам непостижимый замысел Вселенной. Точка зрения маленького героя поднимается на невероятную высоту — вспомним чувство счастья, внезапно охватившее лирического героя в «Созвездии Козлотура» от вида панорамы моря, берега, гор, людей, тоже как бы с высоты птичьего полета увиденных: прообраз «золотого века», куда стремились все люди и наконец, усталые, достигли своей цели. Автор называет это «мыслями о началах и концах». «Чик с нежной печалью думал о непонятности строения Вселенной. Вот, например, наша планета, думал Чик, с ее горами, зелеными долинами, теплыми морями — это понятно, это хорошо. А вот дальше идут звезды, а за этими звездами другие звезды, а за другими звездами еще неведомые звезды. Ну а дальше что? То, что некоторые звезды на самом деле планеты, на которых, может быть, есть жизнь, служило слабым очень утешением. А что дальше, дальше что? Вот что было непостижимо. Если Вселенная имеет конец, то что за этим концом? А если она не имеет, то как это представить?»

В структуре повести размышления мальчика о «началах и концах» связаны с экспозицией — ночным рассказом вора Ясона о том, как он убил человека. «Нежная печаль» открывшегося счастья бытия оттеняется, подчеркивается «грустной несправедливостью» небытия — того, что жизнь человека, оказывается, совершенно не защищена от смерти. Ужасает Чика *простота* смерти («так просто, оказывается, убить человека») — а восхищает таинственная *сложность* жизни.

В смерти Чик «ожидал чего-то страшного, таинственного.

А тут все оказалось слишком просто, даже как-то **противно**».

Искандер протестует против мнимой сложности зла. Оно примитивно. Истинная тайна принадлежит жизни, несмотря на ее ясность («сладость предстоящего дня ощущалась как сладость ясности»).

Поэтому Чика и мучают *вечные вопросы* — жизни и смерти, «концов и начал», которые он задает словно самому мирозданию.

Дитя, вопрошающее мироздание, и старик, помогающий мирозданию, растящий мир дальше, становятся в прозе Искандера вечными фигурами.

Попытка самому себе ответить на неразрешаемые вечные вопросы, обращенные к бытию, приводит Чика в тупик и поселяет в нем тоску. Искандер показывает, как на грани между детским бездумьем (но — с богатством чувственных ощущений и интуитивных прозрений) и этой вселенской тоской происходят роды мышления: «В такие минуты Чик ругал себя за то, что стал думать об этом, до того ему делалось тоскливо. Но не думать он уже не мог».

Ответ взрослых Чика не удовлетворяет. «Душа Чика ни конца Вселенной не могла принять, ни отсутствия этого конца». Однозначный ответ представляется ему «бессмысленным», «но Чик никак не мог принять такую бессмысленность. Может быть, есть что-то третье, но что?»

Вопросы, мучающие Чика, пытаются вызвать на диалог самое Вселенную. В комическом, сниженном варианте этот же вопрос мучает рыболова-философа: «Минэ все интересуется... Минэ интересуется, что она думает, когда смотрит на минэ...» В рассказе «Чаепитие и любовь к морю», где звучит этот вопрос, Чик ставит и пытается решить еще один вечный вопрос: что такое жизнь *человека*. При виде почти разложившегося трупа душа ребенка содрогается: «Он подумал тогда: «Не может быть, чтобы человеческая жизнь вся уместилась в размеры этой жизни, случайно оторванной штормовым морем. Это было бы слишком жестоко и бессмысленно». Именно тогда, *до конца не осознавая эту мысль*, но с огромным тайным упрямством Чик решил, что человеческая жизнь — это обязательно что-то большее, чем существование «в пределах случайной или неслучайной смерти». И ожидание «чуда счастья» жизни побеждает даже ее откровенную жестокость: «Он почувствовал, что море, которое он так любил, может быть жестоким и равнодушным, но все

равно он его любил, как любят жизнь, зная, что она может быть и равнодушной и жестокой, и все-таки упрямо ожидая от нее чуда счастья».

Мир, расколотый на смех и трагедию, день и ночь, мрак и свет, смерть и жизнь, восстанавливает в сознании Чика свое единство. Мир не противостоит смерти, а вбирает ее в себя.

Маленький герой Искандера не переживает мир как нечто противоположное себе, хотя вселенская тоска и доводит его «до ощущения какого-то космического сиротства» (Искандер сразу же занижает этот образ, словно «заземляет» его: «особенно если его не прерывали или тем более не звали на ужин»). Его маленький опыт размыкается в «большой опыт» человечества, который, по М. М. Бахтину, стремится «все оживить (во всем увидеть незавершенность и свободу, чудо и откровение)... В большом опыте все живо, все говорит, этот опыт глубоко и существенно диалогичен». Бахтин подчеркивает особую важность «мысли мира обо мне, мыслящем»¹ («минэ интересно, что она думает, когда смотрит на минэ...»). Малый опыт ребенка включается Искандером в «большой опыт» человечества. Становление сознания неразрывно с *обретением личности*.

Конечно, можно и не вступать в драку с противником, превосходящим по силе, тем более что есть и объективно оправдательные причины — драка произойдет на чужой территории, даже не на нейтральной. Но не вступить в драку и не попытаться победить — значит не стать собою, Чиком.

Конечно, можно и не бороться со щенком волкодава, дабы отвлечь его от остальных ребят, — но тогда опять-таки Чик не обретет самого себя, перестанет себя уважать.

Конечно, можно и не брать слабого Лесика в поход и уж тем более не перетаскивать его через опасные преграды на своем горбу, — но разве так поступает настоящий предводитель?

Чик не может отказаться от своей *долженствующей единственности*. Ощущение ответственности, пронизывающее все действия Чика, — это не просто неплохая человеческая черта. Не философия отдельно и поступок отдельно — нет,

¹ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1985, с. 519, 520.

для Чика эти две направленности (сознания и поступка) едины.

«В данной единственной точке, в которой я теперь нахожусь,— читаем мы в «Заметках» Бахтина о философии поступка,— никто другой в единственном времени и единственном пространстве единственного бытия не находится. И вокруг этой единственной точки располагается все единственное бытие единственным и неповторимым образом. То, что мною может быть совершенно, никем и никогда совершенно быть не может. Этот факт моего не-алиби в бытии, лежащий в основе конкретного и единственного долженствования, поступка, не узнается и не познается мною, а единственным образом признается и утверждается... И таким поступком должно быть все во мне, каждое мое движение, жест, переживание, мысль, чувство — только при этом условии я действительно живу, не отрываю себя от онтологических корней действительного бытия»¹.

Поступки, ощущения, мысли и жесты Чика органичны и протекают одно из другого. Он *участвует* в бытии, он активен, он ответствен за происходящее; он уже пишет свою жизнь «набело раз и навсегда» — черновые варианты для него не существуют.

Поэтому проблемы бытия Вселенной коренным образом связаны в прозе Искандера с конкретным *поступанием* человека в жизни. Масштабы не имеют значения. Возраст героя — тоже. Иерархичность противопоставлена этому миру, в котором и Чик, и Вселенная, и барабулька, и чайка, и собака Белочка, и дикий голубь равноценны, ибо наделены жизнью. Маленькое и великое, по Искандеру, взаимопознаваемы. Это закон, художественная концепция цикла о Чике.

Поступки Чика диктуются его свободным выбором. Можно убить голубя, а можно и отпустить. Можно взять себе самую спелую грушу, а можно и отдать. Можно испугаться собаки, а можно пойти вперед. Не потому, что ты очень смелый, а потому, что иначе поступить просто нельзя. Формула победы над собой такова: «помертвев от страха, двинулся вперед».

Становление личности и сознания Чика тесно связано с его открытием суверенных сознаний окружающих его людей и животных. Чик, как мы помним, наделен способностью видеть и понимать двупланность «говорения» и «думания» взрослых.

¹ Бахтин М. М. Указ. соч., с. 512—513.

«— Тогда открой им ворота, Омар,— сказала тетя Лариса, лучезарно улыбаясь.— Скажи тете, что в субботу приду.

Раз уж вам ничего не хочется поесть, вы хоть возьмите мою прекрасную улыбку, казалось, хотела она сказать, глядя им вслед».

Чик легко расшифровывает «тайные» планы сознания другого человека.

«— А где наш Омарчик, я скучаю по нашему золотому Омарчику,— говорила тетушка, сажая тетю Ларису за свои бесконечные чаи. Чик не только понимал, что она говорит одно, а думает другое, он прямо-таки чуть ли не над каждым сказанным словом мог поставить подразумеваемое.

«А где ваши фрукты? Я соскучилась по вашим персикам, яблокам, хурме!» — вот что на самом деле означали тетушкины слова».

Слово в прозе Искандера начинает двоиться, мерцать, а смысл его обнаруживает совершенно другую подкладку. Таким образом, в непрямом, косвенном слове, слове-маске открывается подлинное содержание. Чик словно снимает кожуру с «внешнего» слова, находя за ней «внутреннее», звучащее в сознании одновременно. Из этой двупланности произнесенного слова и рождается искандеровский юмор. А обнажение смысла слова, вообще не произнесенного, не услышанного, открывает принципиальную диалогичность мира. Живое оживает, наделяясь речью. Скажем, в эпизоде игры-борьбы Чика со щенком волкодава щенок начинает... разговаривать с Чиком. «Он предлагал Чику делать вид, что Чик у него отбирает добычу. Ничего себе, делать вид, подумал Чик, когда ты так больно держишься за мою ногу.

Чик наклонился и слегка щелкнул его по уху ладонью.

«Не отвлекай меня,— прорычал щенок,— знаешь, какую вкусную кость я грызу».

Еще бы не знать, подумал Чик с раздражением. Он наклонился и теперь посильнее щелкнул его по уху.

«Ах, так»,— тявкнул щенок и прыгнул, пытаясь схватить Чика за руку... «Ну, Чик, ну, пожалуйста, ну поиграй еще немного»,— жалобно скулил щенок и вилял хвостом. Чик отряхнулся и, посмотрев на щенка, укоризненно покачал головой. Он ему дал знать, что если щенок будет еще так кусаться, то Чик вообще прекратит с ним всякие игры».

Чик воспроизводит, «читает» и «слышит» сознание собаки

так же, как он «читает» истинный смысл произнесенных людьми слов.

«Чик сделал вид, что наклонился за камушком, и, разогнувшись, махнул рукой, словно кинул его.

«Не верю!» — сказала Белка, мотнув головой.

— Ах, не веришь! — вслух ей ответил Чик...

Чик выдвигает и предположение о психологической драме сознания лошади собаколова. Чик пытается понять, почему она так понура: «Может быть, она даже стыдилась, что вынуждена обслуживать своего подлого хозяина».

Не только животные, но даже растения наделяются Чиком живым сознанием. Скажем, после революции маслины в саду князя почему-то перестали плодоносить. «Эти маслины,— говорится в повести,— смущали его (Чика.— Н. И.) душу своей бессмысленной преданностью... Главное, что князь никогда не вернется. Чик это точно знал, а они продолжают быть преданными, и от этого их обреченная преданность как бы делается еще преданней и еще трогательней».

Все эти «сознания» (маслины, собаки, лошади и т. п.) не раскрываются сами по себе, в своей самоценности, а существуют внутри сознания Чика, фантазированы, вымышлены или домыслены им. Его сознание не замкнуто. Оно вбирает в себя множество других — от бабочки до цветка, представляющих в сознании Чика свои миры. Искандер изображает становление сознания Чика как бесконечно расширяющийся процесс, включающий в себя все новые и новые открытия «других» языков жизни.

Сознание Чика постоянно реализует метафоры, разрушает и оживляет стереотипы. Например, эпизод с князем, которого «во время революции свергли», Чик представляет себе так: «после того, как его свергли, он покатился вниз по склону горы». Так же он расшифровывает идиому «силен задним умом»: «он предполагал, что там, где виски, работа головы ни к черту не годится, а вот затылочная часть работает хорошо».

Ответственность поступка, характеризующая «не-алиби в бытии» Чика, характерна и для Ремзика — главного героя повести, которую Н. Крымова справедливо назвала «трагической»¹.

¹ Крымова Н. Об одной маленькой повести. — «Дружба народов», 1975, № 7, с. 255.

Хронотоп, найденный и закрепленный Искандером в повестях о Чике, определяет время и место действия «Ремзика» — Мухус и Чегем, начало 40-х годов.

Ремзик многим подобен Чикю — и возрастом, и компанией, и даже сознанием, для которого тоже свойственно «вбирание» сознания собаки, лошади, рыбы: «Лошадь приподняла голову и покосилась на собаку. Собаке это не понравилось, и она посмотрела на Ремзика, словно говоря: «Если у тебя нет ко мне какого-то дела, я лучше все-таки буду подальше от этой недружелюбной лошади». Но, щедро разбросанные в рассказах о Чике, подобные примеры в «Ремзике» единичны. Сознание героя сосредоточивается на моноидее — совершенных им и женой его дяди предательствах и на идее искупления.

Первое предательство совершил сам Ремзик — в ночь, когда арестовали отца и он зашел в комнату проститься с детьми, Ремзик притворился спящим.

Второе совершила жена дяди Баграта, красавица тетя Люся: в то время, когда дядя Баграт, летчик, воюет на фронте, она устраивает вечеринки и оставляет на ночь своего ухажера.

Ремзик, чувствующий себя ответственным — как маленький, но настоящий мужчина, понимает, что во время войны нельзя позволять себе того, что возможно в мирное время. «Им всем было по двенадцать лет, и Ремзик считал, что им рано учиться танцевать. И вообще, сейчас не время, сейчас идет война»; «Он считал, что ему, двенадцатилетнему мальчику, девочка вообще не должна нравиться, тем более сейчас, когда идет война».

Ответственность поступков, характерная для Чика, в Ремзике возрастает: все происходящее вокруг него он рассматривает «с точки зрения войны», и только с этой точки зрения он дает оценку тому или иному явлению.

Ремзик убегает от тети Люси, изменяющей мужу. Чистая детская душа не может смириться со «взрослым» предательством, в котором и он как бы принимает участие, хотя бы и вынужденно. Обещан его дядя, а он, Ремзик, продолжает жить, как будто ничего не случилось... И громко сказать о том, что происходит в доме, он не может, и молчать тоже. Смерть Ремзика воспринимается как возмездие взрослому миру.

«Ремзик» — действительно из самых трагических произведений Искандера. Но даже эта повесть полна жизнера-

достности, красок мира, полноты бытия. Каждое живое существо наделяется своим характером, будь то собака («Барс... вместе с ними вошел в кухню, посмотрел на тарелку, потом на Ремзика и как бы показал на себя»), лошадь («яро-стно щипала траву») или крупная форель, осторожно проплывающая по самому дну («Интересно, именно те рыбы становятся большими, которые осторожны, или рыба, став большой и понимая, что ее хорошо видно, делается осторожной?»). Характеры животных не только индивидуализированы, но изображены с юмором, резко контрастирующим с нарастающим трагизмом ситуации.

Н. Крымова отмечала: «Юмор до поры до времени остается ведущим началом повести. Рискованный прием, но Искандер с редкостным чувством меры использует его до конца, до возможного предела».

Детские разговоры, рассказы о подвигах дяди переданы в мягкой, улыбающейся интонации. Дети и во время войны остаются детьми — хвастаются друг перед другом, подшучивают, придумывают небылицы. Рассказы о подвигах дяди окрашены непосредственно детским сознанием, переданы через устное, произнесенное слово Ремзика. Искандер даже утрирует детскую логику: «А у них были полные-преполные планшеты денег. Они в ресторане угощали не только музыкантов, но и просто кого попало, потому что денег у них было полным-полно. У них просто планшеты лопались от денег, потому что они целый год не были в отпуску, а на фронте денег тратить негде, да и к тому же он еще был холостой».

Так как вся повесть, за исключением нескольких сцен, написана в форме косвенного внутреннего монолога Ремзика, то это *преломление* событий через наивно-серьезное детское сознание и создает ее специфический, особый юмор: от несовпадения ситуации и слова или ситуации и ее интерпретации, комментирования. Например, в машину, в которой едет Ремзик, подсаживается молодая женщина, которая не очень понравилась Ремзику, так как морщила нос — то ли от запаха псины, то ли от запаха самодельных Ремзиковых сандалий. И дальше Ремзик комментирует происходящее в кабине: «Как только она села, он (красноармеец.— Н. И.) попробовал с нею шутить, как взрослые шутят с молодыми женщинами, но она не захотела слушать его шутики, намекнув, что ее муж лейтенант погранзаставы. Вот он и обиделся. Могла бы потерпеть. Другие не такое терпят».

Смешное в повести рождается из столкновения серьезного с серьезным, как минус на минус дает плюс. И события серьезные, и Ремзик серьезен. Откуда же взяться юмору, не кощунствен ли он? Наша «деревенская» проза, повествуя о ребенке и войне, всегда более чем сосредоточенно-серьезна. Но теплота юмора Искандера не противоречит происходящему, а словно придает жизненные силы растущему детскому сознанию — именно во время войны:

«— И что же? Он догнал эту девушку, помог ей донести сумку до дому, и она стала его женой.

— Ух ты! — удивился Лесик. — Только из-за этой сумки согласилась?

— Может, у него опять был полный планшет денег? — с некоторым ехидством заметил Чик.

Ремзик не заметил этого ехидства, он только заметил глупость этого предположения».

Но повесть построена так, что трагическое, находящееся вначале на периферии смешного, постепенно меняется с ним местами. Доминанта смешного сменяется доминантой трагического, и тогда в повести начинает звучать тема рока. Предательство растворено во всем, таится везде. Все окружающие оцениваются Ремзиком с точки зрения возможности предательства. Бабушка, например, добра «добротой старой женщины, которая вышла из того возраста, когда можно стать предательницей», а сестра «уже становилась девушкой, то есть входила в тот возраст, когда можно стать предательницей». От молодой женщины пахнет «тем жаром летней женщины, который, как теперь чувствовал Ремзик, располагает к предательству». Но самое главное средоточие предательства Ремзик ощущает в себе и несет его, как трагическую вину: «Я струсил в ту ночь, когда отец пришел прощаться, я предал дядю, ничего не сделав для него, я сдрейфил прыгать и отвлекаюсь на какую-то чепуху с большой рыбой!»

Ремзик утрачивает свою свободу. Он становится внутренне трагически несвободным.

Свой, уютный, обжитой мир вдруг превращается для него в *чуждый* мир. Смех перестает быть радостным. Ремзик переживает острое осознание своей отъединенности от продолжающейся, бурлящей вокруг жизни. Он отделен от доброго единства двора, семьи. Ремзик мучительно ищет варианты решения, спасения и найти их не может. Он приходит в Чегем, к бабушке, деду, словно припадает к родовому месту;

пытается восстановить единство с миром через природу, через древний ритуал — купание коня. «Голову и плечи пекло солнце, а от мокрых по колено ног подымалась прохлада. Он почувствовал какую-то легкость, какое-то прояснение, какого не чувствовал со вчерашнего дня. Он почувствовал, что что-то может». Но ситуация, в которой он находится, для мальчика с таким уровнем ответственности и самоконтроля поистине неразрешима: «Он подумал: «Я буду жить здесь, покамест мама здесь работает, а когда окончится война, дядя обо всем узнает, и тогда взрослые сами решат, как им быть...» Но все варианты, которые предлагает уловка сознания, намекающая на возможность переложения ответственности и решения на *другого*, отвергаются долженствующим сознанием мальчика: «Но ведь это нечестно,— подумал он,— предательство будет продолжаться, и я, зная о нем и ничего не делая, буду тоже предателем...»

Ремзик находит решение — и его гибель одновременно и роковая случайность, и роковая predeterminedность, и ответственный поступок, развязывающий трагическое противоречие между сознанием и бытием.

«Три точки жизни», вину за которые ощущает Ремзик, словно рифмуются в повести с тремя прыжками на лошади в воду, последний из которых — смертелен.

В финале повести трагизм, окончательно вытеснивший юмор, оттеняется другим светлым началом — ощущением освобождения и красоты жизни, испытываемым Ремзиком. В момент после погружения в воду Ремзик видит радугу: «Брызги, вызванные взрывом падения, еще оседали в воду, и он увидел на этот раз впереди себя нежно тающий на глазах полукруг радуги...» Возвращение к подлинной красоте жизни (в отличие от фальшивой красоты, лживой и обманной красоты жены-предательницы) приходит на грани смерти.

«Не давая повода к своему духовному уничтожению, Моцарт обрекает себя на физическое уничтожение», — замечает Искандер в «Моцарте и Сальери». Мальчик, духовно цельный и чистый, тоже обрекает себя на физическое уничтожение. В «Ремзике» Искандер раскрывает трагедию чистой души в столкновении с фальшью. Смертельно опасные прыжки на лошади — это покаяние за чужие грехи, которые мальчик берет на себя. «Разумеется,— говорит Искандер в своем пушкинском эссе,— субъективно он (истинный художник.— Н. И.) свое падение не будет воспринимать как

мелкое. Он его искренне воспринимает как полный, позорный провал». Если Чик думает, ощущает, домысливает, воспринимает мир как творческая натура, то Ремзик живет как истинный художник. Он не может продолжать участвовать в «испакощенной жизни». Муза его жизни «брезглива». Иначе, чем через искупление, в свой чегемско-мухуский космос, прекрасную жизнь природы и тепла, добра и любви, дружеского взаимопонимания, он вернуться не может.

В повестях и рассказах о детстве Искандер окончательно закрепил свой творческий хронотоп, свою Абхазию. В цикле о Чике и Ремзике возник мир, обладающий прочной системой ценностей. В каждом из рассказов раскрываются определенные грани этого мира, но только все вместе они образуют искандеровский космос, в котором дитя задает вечные вопросы Вселенной, а бабочка обладает склонностью к юмору.

Каждый из героев может быть наделен самостоятельной историей, а в других рассказах он отходит на периферию, становится героем «фоновым», второстепенным. Читатель прозы Искандера постепенно «обрастает» этими героями, как бы сживает с ними, они от рассказа к рассказу уже становятся как бы его, читателя, соседями и родственниками, хорошими знакомыми.

В расширяющейся вселенной Искандера, например, был упомянут некий собаколов, которого Чик уподобил вредителю, отрывающему людей от их прямых должностных обязанностей. А в опубликованном в конце 1986 года рассказе «Подвиг Чика» свободолюбивый Чик остроумно побеждает собаколова и отпускает на волю пойманных им собак.

Жизнь — и ее создатель, демиург, роль которого в данном случае исполняет Искандер, — дает личности возможность самоопределения, а там уж посмотрим, кто как этим правом распорядится. Собаколов выбрал свой путь — ловить собак, а, скажем, острый на язык, независимый и свободолюбивый Колчерукий — свой. В общем-то герои наделены равными возможностями своего человеческого осуществления — или неосуществления.

Повести и рассказы о Чике складываются в единую книгу, своеобразный искандеровский роман о детстве, — так же, как затем сложится и задуманный как роман «Сандро из Чегема».

Миры Чика и Сандро существуют в сознании Искандера как бы параллельно — но это случай из тех параллелей, которые где-то все-таки пересекаются. В будущем, признавался Искандер, он хотел бы свести их в едином замысле.

Сандро перехитрил Сталина, говорит Искандер, а Чик перехитрит Сандро. Кстати, по «генеалогии» героев Чик является племянником Сандро. Так что они родственники.

Так же родствен дяде Сандро и «я», от лица которого написаны многие рассказы о детстве, собранные затем (опять цикл из новелл составил крупный жанр) в повести «Школьный вальс, или Энергия стыда». В заключение главы хотелось бы отметить, что ее переиздания 1987—1988 годов автор дополнил эпизодами, существенно важными для понимания его замысла.

Всего лишь половину странички занимает финал повести — и рассказывает он о политическом сне, привидевшемся автору «через много лет после XX съезда»: «Кого-то хоронят. За гробом идут музыканты, толпа. Вдруг тот, кого хоронят, медленно приподымается из гроба и медленными взмахами рук начинает дирижировать оркестром.

Но, как это бывает во сне, оркестранты, несмотря на то, что он прямо перед ними, встав из гроба, дирижирует ими, не замечают его, хотя и подчиняются медленным взмахам его рук.

И вдруг страшная догадка доходит до меня: он нарочно устроил свои похороны, чтобы посмотреть, кто его будет хоронить. Потом он всем, хоронящим его, отомстит. Особенно музыкантам. Это похороны Сталина».

Среди «музыкантов», хоронящих Сталина, находится и Фазиль Искандер.

В повестях и рассказах о детстве он это делает вроде бы способом косвенным, но очень важным: он показывает людей, в самые страшные для страны времена сумевших в конце концов остаться от Сталина духовно независимыми, свободными. Да, искажающий, развращающий души людей — и детей тоже — режим воздействовал на массы и был поддержан массами.

Да, ни разу имя Сталина не упоминалось в цикле о детстве — только в позднейших вставках. Но они словно подчеркнули главное: идею «беспрерывного жизненного сопротивления всем видам подлости» (эссе «Моцарт и Сальери»), сопротивления разлагающему, мертвящему воздуху тотали-

таризма, сопротивления, объединявшего в моральную силу «отверженных» из мухусского дворика. Какими бы они ни были разными — добрыми и жадными, веселыми и грустными, сводившими концы с концами и вовсе бедными,— ни одного негодяя, ни одного доносчика среди них не оказалось.

И тем не менее тревога, явственно звучащая в словах о том, что Сталин приподымается из гроба и «отомстит», что общество опять «подчиняется взмахам его рук» из гроба,— эта тревога подтвердилась.

«КРИК ПЕТУХА, МОЙ ДРУГ, НО ЭТОТ ГОРОД МЕРТВЫЙ...»

Параллельно с циклом о Чике Искандер работал над рассказами, появлявшимися в «толстых» и «тонких» журналах с конца 60-х годов. Действие рассказов «Начало», «Лов форели в верховьях Кодора», «Летним днем», «Письмо» («Новый мир», 1969, № 5), «Встреча в поезде», позже названный «Попутчики» («Сельская молодежь», 1969, № 10), «Бедный демагог», печатавшийся сначала отрывками («Под сенью эвкалиптов» — «Смена», 1969, № 19; «Под эвкалиптом» — «Неделя», 1974, 2—8 декабря), «Англичанин с женой и ребенком» («Смена», 1976, № 6) происходит в Сухуми или неподалеку от него; герой-повествователь уезжает из города или возвращается туда после некоторого отсутствия. Хронотоп этих рассказов отличается от хронотопа «циклических» произведений Искандера, к которым так или иначе примыкают такие рассказы, как «Дедушка» или «Колчерукий» (о них шла речь выше).

Уходя от своего хронотопа, Искандер сталкивает в рассказах — в той или иной ситуации — два контрастирующих начала, два «языка», трудно находящих контакт, а порой так и остающихся чуждыми друг другу.

Абхазия и Москва — две точки, вернее, два пространства, два источника света. Мир столицы, встретившей героя рассказа «Начало» крайне неприветливо, по системе ценностей противоположен теплоте, освещенному солнцем, омываемому голубым Черным морем миру Абхазии. Горы и море Абхазии — и плоское пространство Москвы («Полное отсутствие гор создавало порой ощущение незащитности. От обилия плоского пространства почему-то уставала спина. Иногда хотелось прислониться к какой-нибудь горе или даже спрятаться за нее»). Охотники и рыболовы, земледельцы и пастухи — и «бумажные» москвичи, проявляющие «таинственный интерес к погоде»: «Можно подумать, что миллионы москвичей с утра уходят на охоту или на полевые работы». Все резко отлично: погода, природа, пространство, образ жизни и занятия людей.

В рассказе «Начало» сталкиваются две системы мышле-

ния и два образа жизни — чегемско-мухусский и «цивилизованно-московский». Искандер далек от того, чтобы объявлять свою «малую родину» и ее ценности спасением в современной жизни, — напротив, москвичи поражают героя своей добротой и наивностью. Нет, эти ценности утрачиваются и в самой Абхазии.

Искандер показывает отчужденность псевдожизни от реальных человеческих интересов, забот и нужд. И люди, олицетворяющие это отчуждение, приобретают черты манекенности, памятные нам по «Созвездию Козлотура».

Диктат мнимости порождает фантомы на территории самой Абхазии. Дело не в месте как таковом — дело в направленности усилий по искажению заложенного природой.

Человек, например, отделяется от себя реального и начинает играть (и доигрывать) какую-нибудь роль. Не живет естественной жизнью, естественно развиваясь по естественному пути, а впадает в образ, «навязанный ему окружающими людьми. Иной питтит, а доигрывает».

Пошлость замены человеческого лица, человеческой судьбы ролью аккумулирована в выражениях, набранных с большой буквы, словах, как бы привставших на цыпочки от ложного пафоса, в них заключенного: «чувствую себя Взволнованным Патриархом», «держу носилки как Отъявленный Лентяй», «нерадивые ученики завидуют... Хорошей Завистью» и т. п. В этих определениях-формулах звучит одиночный голос — не повествователя, а обывательского сознания, в данном случае — учительского.

Так что фальшивое, разъедающее подлинные человеческие отношения начало действует и внутри самой «малой родины». Это начало социального обмана, пронизывающее жизнь даже школьников. Взволнованный Патриарх на самом деле — бывший нерадивый школьник; Хорошая Зависть — неприязнь рядовых учеников к тому, кого учителя «ташат» на медаль; Отъявленный Лентяй — нормальный, прилично учащийся мальчик. В формулах-клише застывает, замирает живая жизнь. Рассказчик называет это укрощение жизни «деловитым процессом кристаллизации».

Люди, подчинившие свою деятельность служению стереотипу, теряют контакт с реальным миром. Они живут в мире иллюзорном, выдуманном, фиктивном. А живой человек, дабы не выделяться среди фантомов, вынужден вступать с ними в игровые, фантомные связи и отношения.

Нормальные контакты вытеснены фальшивыми. Человек естественный (герой-рассказчик) попадает в мир непонимающих, говорящих и мыслящих на другом языке, живущих в сфере клишированных представлений. Диалогические отношения оказываются недостижимыми:

«Я подошел к столику. Человек, не шевелясь, посмотрел на меня.

— Откуда, юноша? — спросил он голосом, усталым от философских побед.

Примерно такой вопрос я ожидал и приступил к намеченному диалогу.

— Из Чегема, — сказал я, стараясь говорить правильно, но с акцентом...

— Это что такое? — спросил он, едва заметным движением руки останавливая мою попытку положить на стол документы».

Нежелание и неумение вслушаться, приблизиться к человеку и к его слову достигает кульминации в эпизоде чтения стихов незадачливым абхазским абитуриентом. Представитель приемной комиссии философского факультета расширяет их смысл буквально. Столкновение языков — в данном случае поэтического и нормативно-морального — приобретает гротескный характер: «Я прочел стихи Брюсова, которого тогда любил за щедрость звуков.

Мне снилось: мертвенно-бессильный,
Почти жилец земли могильной,
Я глухо близился к концу.
И бывший друг пришел к кровати
И, бормоча слова проклятий,
Меня ударил по лицу!

— И правильно сделал, — сказал он, подняв голову и посмотрев на меня.

— Почему? — спросил я, оглушенный собственным чтением и еще не понимая, о чем он говорит.

— Не заводите себе таких друзей, — сказал он не без тени юмора».

Столкновение литературного текста с установкой «иноязычного» сознания, которым владеют другие ценностные ориентации, — этот прием Искандер повторит затем в рассказе «Большой день Большого дома». Внук пересказывает бабушке-абхазке содержание «Робинзона Крузо»: «На этот раз бабка одобрила хозяйственную запасливость Робинзона и даже заставила перечислить все взятые вещи и выслушала это перечисление с явным удовольствием. Но потом вдруг

стала недоумевать, что Робинзон в дальнейшем повествовании больше ничего о собаке не говорит.

— Собаку-то он куда дел? — сердито спрашивала бабка.

— Никуда,— пытался успокоить ее внук,— она просто живет с ним.

— Так что же он о ней ничего не говорит? — удивилась бабка.— О своих попугайчиках говорит, а о собаке ни слова. Неужто ему попугайчики дороже? Собака охраняет человека, а попугай только и делает, что тараторит.

— Не знаю,— слегка растерялся внук,— он о ней ничего не пишет...

— Уж не съел ли он ее часом? — вдруг высказала бабка странную догадку...

— Да не съел он ее! — воскликнул внук.— Он, если хочешь знать, англичанин, а они, вроде нас, собак не едят!

— Вот и сидел бы в своей Англичании,— сказала бабка уже более спокойно, продолжая работать,— а не шлялся бы по свету, как бродяга... Помни! Хороший человек старается жить и умереть там, где он родился...»

В другой микроновелле из того же рассказа непонимание между обывательским сознанием, говорящим на своем языке, и сознанием автора-героя тоже свидетельствует об отчуждении современного человека — в данном случае отчуждении от смеха, от той стихии, которую рассказчик определяет как «настоящий юмор». Встреченный в дороге техник с мясокомбината смеется совсем не тому, что представляется смешным рассказчику. А рассказчик, в свою очередь, смеется над тем, в чем техник не видит ровным счетом ничего смешного. Коды плоского, фельетонного зубоскальства и истинного смеха не совпадают. Клише «юмориста», в которое читатель хочет загнать автора, противоречит действительной природе его смеха. В различном понимании смешного раскрываются противоположные образы жизни, противостоящие позиции — потребителя культуры и ее творца.

Происходящее абсурдно. Техник и автор не могут вступить в диалог, «замкнуть» цепь, да и все звучащее в рассказе реплики свидетельствуют о несовпадении «кодов».

Преподаватель философии не может понять абитурента. И тот, и другой говорят одно, подразумевают другое, а истолковывают вообще по-третьему: «Но я решил не давать сбить себя с толку мнимой холодностью приема. Я ведь тоже преувеличил высокогорность Чегема, не такой уж он высокогорный, наш милый Чегемчик. Он с преувеличен-

ной холодностью, я с преувеличенной высокогорностью; в конце концов, думал я, он не сможет долго скрывать радости при виде далекого гостя».

Приехавший неофит тоже не может вступить в диалог с москвичами. Их обмен репликами на самом деле — имитация диалога, игра в разговор, не более того.

Трижды автор — герой рассказа пытается найти контакт с людьми, и трижды его попытки кончаются крахом. Подлинным символом возрастающей дисконтактности, разобщения между людьми является телефон, к которому с болезненным интересом прислушивается автор-герой. «Дело в том, что дочка моя тоже прислушивается к телефону, и если успевает раньше меня подбежать к нему, то ударом кулачка по трубке ловко отключает его. Она считает, что это т а к а я и г р а, что, в общем, не лишено смысла».

Телефон в финале рассказа — эрзац естественной связи между людьми. Об этом же Искандер сказал и в стихотворении «Телефоны»:

Взлетают номера по диску:
Нарсуд, милиция, Мосторг.
Однажды позвонишь в химчистку
И в страхе отшатнешься: морг!

Двадцатый век, какая наглость!
Ты поплатился за и г р у,
Положенное с глазу на глаз
Передоверивши шнуру.

Телефонный разговор — замена подлинных человеческих контактов, замена радости общения. Автор-герой вынут из родовых связей, он покинул свой обжитой мир, выломился из своего «хронотопа». Он был *человеком роя* — в положительном смысле этого понятия; как и Чик является предводителем своей общины. Ремзик — вот герой, который предсказывал будущее одиночество лирического героя-автора. Смех в финале рассказа резко редуцируется.

В рассказе «Лов форели в верховьях Кодора» в роли непонимающего, «чужого» природе оказывается сам рассказчик. Сюжет прост: ранним утром герой уходит на рыбалку, которая оказывается даже более чем удачной. Но прекрасная форель, вытасшенная им из горной речки, словно мстит ему (ибо рыба ему, в сущности, не нужна для еды, она нужна для городской забавы): речка тащит его по камням, и только случайно оказавшийся поблизости товарищ помогает ему выбраться на берег. Человек чужд природе,

он ее поглощает, потребляет, уничтожает. Потребляет — даже любясь ею. Он далек от этой красоты, потому что не живет с ней единой, органической жизнью. Чем более она прекрасна, тем более чужим выглядит человек, губящий живое просто так, «из любви к искусству» рыбалки.

«Небо было бледно-зеленое, нежное. Впереди на южной стороне небосвода сияла огромная мохнатая звезда. Больше на небе не было ни одной звезды, и эта единственная, казалось, просто зазевалась. И пока мы шли по дороге, я все любовался этой мокрой, как бы стыдящейся своей огромности, звездой».

Рассказчик еще наделен способностью проникновения в *сознание, психологию* природы — звезда «зазевалась», она «как бы стыдится своей огромности». Но азарт уничтожения захватывает его, и рыба уже не воспринимается им как живое, тоже наделенное сознанием существо: «От волнения я не сразу поймал ее. Наконец ухватился за нее одной рукой, плотно зажал, чувствуя живой холод ее тела, осторожно положил удилище и, еще крепче сжимая рыбину, другой рукой вытащил крючок из ее беззвучно икающего рта...» Человек, бессмысленно убивающий живое («Всем очень понравились красивые форели. Но потом... кто-то сказал, что до города ехать четыре часа и она испортится за это время»), отчуждается от настоящей жизни природы так же, как пошляк-техник отчуждается от «настоящего» смеха. Он уже принадлежит миру механическому, а не миру естественному: «Машина мчалась вниз, длинно сигналив и тормозя на поворотах. Горы медленно разворачивались, и слева под глубоким обрывом сверкала река, сужаясь и вновь растекаясь, раздваиваясь и снова стекаясь. В конце концов она надоела».

Распадение мира на противоположные, противостоящие начала и возможность объединения по принципу человечности рассматриваются Искандером юмористически в рассказе «Англичанин с женой и ребенком». Здесь сталкиваются два образа жизни: «наш» и «не наш», олицетворенный героем-англичанином и его семьей. Юмор и рождается этим непониманием «языков», хотя англичанин и его жена владеют — вполне сносно — русским, но понять нашу систему поведения и мышления они не в состоянии, она остается для них загадочной — так же, как для «нашего» сознания остается загадочным их мышление и бытовое поведение.

По установке «нашего» сознания, англичанин должен быть совсем другим, не таким, каков он на самом деле. Систе-

ма вымышленных представлений зафиксировала определенный стереотип, в который никак не укладывается реальный человек. Он «не был похож на англичанина» — он похож на викинга, «в крайнем случае на эллинского воина». Не совпадает реальный облик англичанина и с другим, профессиональным клише: англичанин — профессор, но выглядит крайне несолидно — «нет, наши профессора выглядят куда солидней». Оставшись в плавках, англичанин окончательно перестал быть похожим на представление о профессоре-англичанине: «Тело у него было мощным и молодым. Теперь еще трудней было представить, что он знаменитый профессор, социолог левого толка. На вид ему никак не больше сорока. На его круглой золотистой голове все еще хотелось представить шлем, теперь уже хотя бы тропический».

Весь рассказ построен на разрушении представлений. Рассказчика, который знакомится с англичанином, тоже характеризуют как «типичного аборигена» — еще одно клише! «Из какой-то непонятной угодливости я замер в позе этнографического чучела». Жена англичанина оказывается совершенно непохожей на англичанку: «Скорее она была похожа на египтянку. Она была похожа на красивую египтянку, но сравнивать ее с Нефертити было бы натяжкой, тем застольным преувеличением, к которому так склонны мои любимые земляки». А в лодке жена англичанина становится похожей на «танцовщицу в своем купальном костюме в черно-белую полоску. Вернее, на бывшую танцовщицу, вырванную благородным англичанином из какого-нибудь восточного вертепа». Клишированность сознания рассказчика достигает такой высокой степени, что на место одного разрушенного клише немедленно втискивается другое: «Это было бы в духе египетских фильмов, хотя навряд ли в современном египетском фильме найдется роль для благородного англичанина». Да и ребенок ведет себя совсем не как должен, по местным представлениям, вести себя иностранец, хотя бы и такой маленький. Не говоря уже о спартанском, непритязательном завтраке для ребенка — бутылка лимонада и пачка печенья.

Поведение английского семейства, а особенно его главы, обескураживает рассказчика. Профессор-социолог обнаруживает прекрасные спортивные качества, ныряет с аквалангом. Тень представлений сопровождает реальных англичан, как смеховое «эхо».

Английское семейство вносит с собой определенную зна-

ковую систему поведения, определенную бытовую культуру, которая ставит рассказчика в тупик. Ему ничего не стоит пройти к курортному врачу перепоясанным махровым полотенцем. Но и наша действительность раскрывает перед англичанином свою знаковую систему, которая с не меньшей силой ставит в тупик англичанина.

Например, узнав о том, что поблизости от побережья должны быть следы затонувшего города, англичанин немедленно требует лодку, берет акваланг и отправляется в маленькую экспедицию. Он поражен тем обстоятельством, что, оказывается, нет карты подводного города. Да и жители побережья, по правде говоря, мало интересуются археологией.

Навстречу лодке с англичанином и его семейством, отправившейся на поиски археологических ценностей, движется другая лодка — «с музыкой». «На корме, развалившись, почему-то в пиджаке, сидел гармонист и лениво играл на гармошке. На второй банке сидела молодая женщина лицом к гармонисту и пела частушки. Спутники ее время от времени нестройно подхватывали припев, и тогда женщина привставала, поводя полными белыми руками, как бы пытаясь сплясать, но тут же шлепалась на сиденье... Воздыхатели, всего их в лодке было четыре человека, улыбочиво озирались, радуясь за береговое население, которому они доставляли удовольствие».

Искандер доводит это сопоставление «культурных миров» до гротеска. Англичане не понимают языка, этой странной жизни, ее знаков, хотя всячески расположены к местным жителям. Они пытаются найти причинно-следственные связи происходящего вокруг них совсем не там, где они на самом деле находятся. Отсюда — водевильность многих ситуаций в рассказе. В финале англичане оказываются ограбленными; особенно неприятно, что похищено фамильное кольцо. Но через три дня вор пойман: «В одном из прибрежных городков, а именно в Гудаутах, вор обменял кольцо у местной продавщицы на бутылку дагестанского коньяка. Вечером продавщица пришла в этом колье на танцплощадку, где и была задержана». В какой Англичании, как выразилась бы бабушка из рассказа «Большой день Большого дома», ограбление могло бы иметь столь фантастический финал?

Крушение системы представлений, ложной как с той, так и с другой стороны, прослеживается Искандером на протяжении всего рассказа. Англичанин в своей оценке действительности не проникает в ее суть, принимая внешние черты

за реальность: «Англичанин с женой, приглашенные как пострадавшие, слушали дело. Говорят, они очень удивились, узнав, что судья женщина. Оказывается, в Англии женщина не может быть судьей. Выходит, у них мужчина может судить женщину, а женщина мужчину не может. Вот тебе и походы Кромвеля!» Но и наши представления об английской демократии тоже, мягко говоря, далеки от истины.

В рассказе — в шутливой форме, правда, — упомянуты либо набросаны «маски», обозначены «знаки» культур, как древних, так и современных (национальных): древний Египет, древняя Греция («эллинский шлем»), древняя Скандинавия («викинги»), Великобритания XVII века (Кромвель), современная парламентская борьба, вторая мировая война, древние памятники Абхазии... Все эти «маски» культур возникают в водевильном водовороте рассказа для того, чтобы отчетливее продемонстрировать ту, с позволения сказать, культуру, а вернее, антикультуру поведения, к которой мы притерпелись у себя на родине и уже не замечаем ее. Присутствие англичанина словно стимулирует, взбадривает эту антикультуру. Или — без контраста с англичанином она не была бы столь эффектно заметна?

«— Голыми куда прете! — еще громче повторила она...

— Сейчас, сейчас, — взмолился я, убыстряя шаги и делая руками жесты наподобие дирижера, который умоляет оркестр перейти на пианиссимо (возникает еще один «культурный» фон — фон музыки. — *Н. И.*).

— Вы с какого заезда, вы что, не знаете правила, а еще москвичи (опять «культурный» стереотип. — *Н. И.*), голыми прете по территории!

— Во-первых, я не голый, а во-вторых, он англичанин, — начал я, пытаясь настроить эту камнедробилку на более академический лад.

— Так вы не наши! — взорвалась она и ринулась вперед в сторону англичанина так решительно, словно собиралась сдернуть с него полотенце».

Однако в структуре рассказа (сюжет постоянно «тормозится» вводными микроровеллами) этому выбросу антикультуры противопоставлена не столько английская добропорядочная сдержанность (как мы того ожидаем), сколько истинная культура милосердия и сострадания, о которой повествуется в связи с воспоминанием о немецких военнопленных. Немцы однажды устроили у себя в лагере «концерт с губными гармошками и пением. Прохожие столпились у провололочной изгороди и слушали. А потом прошел немец со странной

корзинкой, подозрительно напоминавшей инвентарь Красной Шапочки, и, подставляя ее поближе к проволочной изгороди, повторял страстным голосом проповедника: «Гитлер капут, дойч ист кайн капут!»

В корзину сыпалось не слишком густо, но все же сыпались папиросы, фрукты, куски хлеба... Я помню: ни в толпе, которая медленно расходилась, ни в часовом не чувствовалось никакой вражды к этим немцам. Правда, они были пленные, а их соотечественники уже драпали на всех фронтах, но все еще шла война, и у каждого кто-то из близких был убит или еще мог быть убитым...

Подлинная культура сострадания противостоит антикультуре непонимания и запрета. Запретительная идеология формирует образ врага; народная культура отвечает — даже врагу, уже поверженному, — милосердием. Надо сказать, что о милосердии и сострадании общественность «вспомнила» только после 1987 года (более двадцати лет после опубликования искандеровского рассказа). Все, что касалось милосердия, подвергалось официальному сомнению и даже запрету. Но идея милосердия и сострадания стала чрезвычайно актуальной для подлинного искусства гораздо раньше — именно на стыке 60—70-х годов. Повесть В. Быкова «Круглянский мост» (1967) подверглась разгрому официальной критики именно потому, что автор отвергал жестокость и немилосердие как средство достижения даже праведной цели (командир партизанского отряда Бритвин равнодушно посылает на заведомую гибель подростка, жаждущего помочь партизанам). В фильме А. Германа «Проверка на дорогах» (1971) «принимающие» инстанции особенно гневно осудили мысль о милосердии по отношению к герою — бывшему солдату вражеской армии, с покаянием пришедшему в партизанский отряд; а также о сострадании, проявленном командиром этого отряда к нашим военнопленным, командиром, не отдающим приказ о взрыве железнодорожного моста, под которым проплывает баржа с пленными.

Главная тема рассказа Искандера — *понимание* как результат разрушения стены «глухоты», окаменевших знаковых систем. Это разрушение внутри самой художественной структуры рассказа реализуется через смех, сопровождающий столкновение разнозаряженных культурно-национальных начал.

Размышляя о наступившем в стране «застойном» времени, Г. Померанц писал (уже в 1988 году): «Общество гниет, и люди плесневеют, опускаются. Только очень немно-

гие с мучительным трудом находят выход — вглубь», но и на этом пути утраты невосполнимы: «Дух пробивается сквозь тину и плесень с огромными потерями».

В ситуации, когда в сознании миллионов всеми мерами утверждалась концепция идеологического монолита («идейного единства всего советского народа»), когда инакомыслие официально приобрело отрицательную характеристику (враждебности строю), аккумулирующими «разность» людей стали объединения групп единомышленников по национальному признаку. В ощущении стремительно приближающейся социальной катастрофы национальные группы стали переходить и к поискам «врагов», тех «чужих», в лице которых легче всего закрепить национальный предрассудок.

Искандер определил этот предрассудок словечком «эндурцы». Как замечает Г. Померанц, он создал «поразительно емкий и важный для понимания современности термин». Эндурец, по Искандеру, «превратился в какого-то могучего дракона, в воплощенного дьявола, в антихриста...»¹.

Избавление от этого предрассудка Искандер видел только в одном — в человечности.

Меньше всего его можно было упрекнуть в равнодушии к национальному миру Абхазии, к народным этическим ценностям. Прикасаясь к другому этносу, к другой культуре, он всячески предостерегает читателя от манипулирования национальными стереотипами. Тем более неприемлем для него национальный эгоизм — в каких бы то ни было проявлениях.

Разоблачение англичанина и его семьи в прямом смысле (раздевание, обнажение, купание и т. п.) является обнажением в нем человеческого, незащищенного начала.

Ведь и все эти метафоры — «Взволнованный Патриарх», «Хорошая Зависть», «Отъявленный Лентяй» («Начало») и тому подобные выражения есть абстрагирование качеств, оторванных от реальных проявлений личности. Именно момент «снижения» их, обнаружения отсутствия в них действительного конкретного содержания и порождает смеховой мир рассказа, противоположный максимально «серьезному» миру абстракций, фантомов, «манекенов».

«Абстрагирование, — пишет Лихачев, — создает свой возвышенный духовный двойник действительности, мир макси-

¹ Померанц Г. По ту сторону здравого смысла. — «Искусство кино», 1988, № 10, с. 28.

мально «серьезный», мир, целиком подчиняющийся «литературному этикету», мир, не допускающий не только смеха, но и улыбки, мир священный, окруженный благоговением.

Смеховой мир в еще большей степени, чем действительность, противостоит этому духовному миру, строящемуся путями абстрагирования. Смеховой мир — это мир «низовой», мир материальный, мир, обнаруживающий за ширмой действительности ее бедность, наготу, глупость, «механичность», отсутствие смысла и значения, разрушающий всю «знаковую систему», созданную традицией»¹.

Так и в рассказе «Англичанин с женой и ребенком» разрушение абстракций «англичанина», «профессора» и т. д. является подлинно смеховым.

Взаимодействие разных национальных начал в рассказах Искандера не обязательно приводит к смеховому эффекту. В рассказе «Летним днем», опубликованном в цикле рядом с «Англичанином...», это взаимодействие показало в более сложной системе — и смеховой, и трагический моменты здесь сосуществуют. «Маски» культурно-исторических типов здесь подвергаются глубокому психологическому анализу.

Рассказ выстроен на параллели двух диалогов. Первый — это диалог рассказчика с немцем, прошедшим через искушения тоталитарного режима, интеллигентом, которого пытались завербовать гестапо. Второй — это диалог местного пенсионера, «небольшого розового старика» в кителе сталинского покроя, с курортницей, «неряшливо покрашенной женщиной с деревянными бусами на шее». Подлинный трагизм первого диалога оттеняется комическим фоном второго.

Вызывая немца на разговор, рассказчик задает вопросы о фашизме, о его низовом, массовом распространении, о толпе, гипнотически поддавшейся своеобразному политическому психозу. Речь здесь идет о поведении человека в условиях тоталитарного режима в принципе. Обсуждаются модели сопротивления личности такому режиму. Рассказ приобретает не только историческую глубину, но и насыщается жгучим современным, актуальным, отечественным содержанием. Напомню, что он был опубликован в «Новом мире» в майском номере 1969 года — то есть тогда, когда редакция в своем старом составе практически находилась в оппозиции сло-

¹ Лихачев Д. С. Избранные работы, т. 2, с. 378, 382.

жившейся к тому времени идеологической системе «замораживания» общества. Надо учитывать и тот момент, что это был последний период деятельности старого «Нового мира» — ресталинизация страны уже шла полным ходом; торможение процессов демократизации осуществлялось сверху¹. Этот процесс, идущий «сверху», опирался на толщу массового, вульгарного сталинизма, олицетворением которого и является «розовый старик в чесучовом кителе». Поворот общества к старым «ценностям» осуществлялся через апелляцию к стереотипам, через возрождение мифологизированных представлений о «великом вожде».

«— Черчилль,— сказал он (пенсионер.— *Н. И.*) важно,— кроме армянского коньяка и грузинского боржома, никаких напитков не признавал.

— А он не боялся, что ему отомстят? — сказала женщина, кивнув на бутылку с боржомом.

— Нет,— ответил пенсионер миролюбиво.— Сталин ему дал слово. А слово Сталина — знаете, что это такое?

— Конечно,— сказала женщина».

Этот диалог, полный пиетета по отношению к Сталину, обнаруживает то, что получило определение «народного сталинизма»². А реплики другого диалога — немца с рассказчиком — вроде бы в данном случае ничего не значащие, бытовые — акцентируют авторскую мысль о массовости сталинизма. Продолжу цитату:

«— Интересно,— заметил немец,— какое из местных вин у вас популярно?

— Я читал переписку Сталина с Черчиллем³,— сказал пенсионер,— редкая книга.

— Сейчас,— сказал я, невольно прислушиваясь к разговору за соседним столом,— популярно вино «иза-белла».

— Вы бы не могли мне дать ее почитать? — попросила женщина.

— Не слыхал,— сказал мой собеседник, подумав.

— Эту не могу, дорогая,— смягчая интонацией отказ,

¹ См. об этом статью Ю. Бургина «Вам, из другого поколения...» («Октябрь», 1987, № 8) и отклики читателей («Октябрь», 1987, № 12)

² См. Водовозов Г. Ленин и Сталин.— «Октябрь», 1989, № 6.

³ Следует отметить, что прием «возвышения» авторитета Сталина за счет Черчилля, точно подмеченная Искандером черта обыденного вульгарного сознания, использован в известном «письме» Нины Андреевой «Не могу поступаться принципами» («Советская Россия», 1988, 13 марта). Дожил «чесучовый» и до наших дней.

проговорил пенсионер, — но другую редкую книгу пожалуйста. С тех пор, как я на пенсии, я собираю все редкие книги.

— Это местное крестьянское вино, — сказал я, — сейчас оно модно».

В этом фарсовом четырехголосом обмене репликами явственно слышна параллель: распространенности, массовости — и тяготения к «наследию» сталинизма.

За «поговорим просто так», мы помним, у Искандера обнаруживается всегда второй, глубинный смысл. Изображенное слово значит не только то, что оно прямо означает. На произнесенное слово падают рефлексы других слов, и оно начинает резонировать, обрастая все новыми и новыми смыслами. Голосоведение Искандера в этом рассказе, как и в «Начале», как и в «Англичанине...», становится полифоническим. Немец говорит о чувстве «неуверенности или даже вины», гипнотически распространявшемся в обществе, о «комплексе государственной неполноценности», вырабатываемом «системой незримого заложничества» («Например, над нашей семьей все время висел страх из-за маминого брата. Он был социал-демократом. В тридцать четвертом году его арестовали»), а рассказчик (вспомним цикл о Чике, из которого ясно, что брат матери героя был арестован примерно в то же время) «очень ясно представил описанное им состояние». Исторический параллелизм здесь опирается на конкретный факт — именно в это время Сталин объявил врагом коммунистических партий не фашизм, а социал-демократию.

Беседа пенсионера в кителе и вульгарно накрашенной дамы о «популярных» книгах пересекается со словами о «популярном» в 20-е годы в Германии киноактере, который играл в маске Гитлера: «Он почувствовал или предугадал тот внешний облик, который должен полюбиться широкой мещанской публике... А через несколько лет его актерский образ оказался натуральной внешностью Гитлера». В массовом сознании («широкая мещанская публика») формируется образ диктатора еще до его появления, толпа сама рождает своего «героя» и, в конце концов, массы несут ответственность за того, кого они выдвинули.

Подчеркну еще раз: Искандер всегда принципиальной чертой отделял народ («вечнозеленый храм личности») от толпы, подавляющей личность и возвеличивающей тирана. Это один из главных мотивов его творчества. В стихотворении «Толпа» Искандер анализирует массовое сознание («чернь»,

«страсти ширпотреба») в его коренном отличии от народно-исторического:

Толпа ревела: — Хлеба! Зрелищ! —
И сотрясала Колизей,
И сладко слушала, ощерясь,
Хруст человеческих костей.

Уснули каменные цирки,
Но та же мутная волна,
Меняя марки или бирки,
Плескалась в наши времена.

Народ с толпою путать лестно
Для самолюбия раба,
Народ, толпящийся над бездной,
История, а не толпа.

И в громе всякого модерна,
Что воздаёт кумиру дань,
Я слышу гогот римской черни,
В лохмотьях пышных та же рвань.

Все было: страсти ширпотреба
И та нероновская прыть,
Попытка недостаток хлеба
Избытком зрелищ заменить...

Искандер пользуется «эзоповой» темой римской черни, дабы высказать свое отношение не только к проблеме «тиран и народ», «тиран и толпа», но и к реально наступающему в стране процессу ресталинизации (отсюда — «бирки»). Возрождение кумира отзывается для общества и возрождением рабства. А параллель двух режимов и в этом стихотворении совершенно отчетлива.

В шестидесятые годы публицистам, поэтам, критикам приходилось пользоваться «эзоповым» языком, прибегать для освещения проблем сталинистского режима к «эзоповым» темам, таким, как фашизм (яркое свидетельство тому и рассказ «Летним днем», и стихотворение «Германия в 1933 году»), времена Ивана Грозного, маоизм, франкистская Испания. Говоря об «эзоповых» темах, Ст. Коэн («Переосмысливая советский опыт». Вермонт, 1986) ссылается на такие произведения, как «Книга о грозном царе» Ефима Дороша («Новый мир», 1964, № 4); «Механизм фашистской диктатуры» Е. Гнедина («Новый мир», 1968, № 8), его же «Бюрократия двадцатого века» («Новый мир», 1966, № 3); книги Ф. Бурлацкого «Испания: коррида и каудильо» (М., 1964) и «Маоизм или марксизм?» (М., 1967).

Идеологическая борьба после снятия Хрущева приобретала все более острый характер. Антисталинисты уже представляли обороняющуюся сторону. Переход на «эзоповы» темы, кстати, и был не прямым сопротивлением ресталинизации, а косвенным — тем самым сохранением «нравственных мускулов нации для более или менее подходящего исторического момента», о котором сказал Искандер устами своего героя-интеллигента. Таково было поведение той части интеллигенции, которая и не пошла на компромисс с системой, и не ушла в диссидентство.

Название статьи Ю. Карякина «Эпизод из современной борьбы идей» точно «прилегает» к историческому моменту (напечатана в «Новом мире» в сентябре 1964 года). В ней была сформулирована концепция развития советского общества в условиях сталинизма: «Да, победы были. Но не благодаря культу, а вопреки ему».

Уже тогда, в середине 60-х, после XX и особенно XXII съездов партии, где сталинизм (названный эвфемистически-сдержанно «культом личности»), как известно, был официально подвергнут резкой критике, тело Сталина вынесено — решением XXII съезда — из Мавзолея, проявились неосталинистские настроения.

В статье «О прошлом во имя будущего» К. Симонов писал о «горьких и черных страницах периода культа личности Сталина», о том, что «в нашей душе уже сейчас не осталось места для какого бы ни было оправдания его злодеяний»¹. Но официально поддержанный антисталинизм (1956—1964) вытеснялся просталинскими публикациями. В 1966 году в повести «Отблеск костра» Ю. Трифонов сказал: «Много людей будут защищать (прошлое. — Н. И.), защищая себя». Еще в 1962 году Е. Евтушенко в стихотворении «Наследники Сталина» писал о тех, кто «тоскует о времени старом» — им «не нравится время, в котором пусты лагеря» («Правда», 1962, 21 октября). Вопрос о Сталине был наиболее конфликтным в политической жизни общества².

Открытым выражением борьбы сил антисталинистов-реформаторов и просталински ориентированного консерватизма стала полемика между журналами «Новый мир» и «Октябрь».

¹ «Известия», 1962, 18 ноября.

² См.: Бовин А. Истина против догмы. — «Новый мир», 1963, № 10; Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги. — «Новый мир», 1964, № 1; Карякин Ю., Указ. соч.

Вопрос о Сталине был больше, чем вопрос о конкретной исторической фигуре. Для общества в целом от решения этого вопроса зависела его дальнейшая судьба. И, как показало двадцатилетие так называемого «застоя», ползучая, осторожная ресталинизация неизбежно привела общество к кризисному экономическому и идеологическому состоянию. Вера в идеалы оказалась утраченной не благодаря десталинизации, а благодаря «возрождению» сталинизма.

Общество прозревало в 60-е годы с большим трудом. Даже в среде творческой интеллигенции было много сталинистов, а переоценка собственной жизни (именно ее и потребовал в конце концов вопрос о Сталине) была нелегкой. «Как трудно все мы прощались с верой в Сталина», — замечал один из писателей. «Культовое сознание» все еще оставалось массовым сознанием.

Наряду с произведениями, раскрывавшими правду о сталинизме (назову хотя бы «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, «Киру Сергеевну» В. Некрасова, «Хранителя древностей» Ю. Домбровского, «Белый флаг» К. Икрамова и В. Тендрякова, «Отблеск костра» Ю. Трифонова, «Июнь 1941» Г. Бакланова), появлялись и произведения, ревизирующие точку зрения, официально выраженную в документах XXII съезда. К просталинским выступлениям можно отнести статьи С. Трапезникова («Правда», 1965, 8 октября); Ю. Жукова, В. Трухановского и В. Сушкова («Правда», 1966, 30 января), С. С. Смирнова («Смерть комсомолки» — «Комсомольская правда», 1966, 15, 16, 18, 19 ноября).

Наступление неосталинизма осуществлялось во все более широких масштабах.

В течение 1968 и 1969 годов в этом направлении были даны указания по историографии («Коммунист», 1968, № 7; 1969, № 2, № 3). Сталинистские настроения отчетливо выражались в романах В. Кочетова «Чего же ты хочешь?» («Октябрь», 1969), А. Чаковского «Блокада» («Знамя», 1969), в статьях В. Чалмаева (см. его книгу «Героическое в советской литературе». М., 1964) и М. Синельникова («Ответственность перед временем» — «Литературная газета», 1968, 20 марта)...

Сталинизм «оживляли» особенно в связи с девяностолетием со дня рождения Сталина, отмечавшимся в «Правде» (1969, 21 декабря). Редакционная статья указывала на «большой вклад» «крупного теоретика и организатора». У захоронения Сталина был установлен мраморный бюст.

«Ловец душ», гестаповец в темно-синем макинтоше (возвращаясь к рассказу Искандера), как вспоминает немец, старался завербовать его в осведомители, опираясь на благородное понятие «патриот». В рассказе звучит ретроспективно еще один диалог — интеллигента с гестаповцем. Это не диалог открытых сознаний, а «опасная игра», в которой каждый выбирает свою словесную маску: гитлеровец — маску озабоченного судьбами страны патриота, а интеллигент — маску простака. Но за этим поединком встает трагический для интеллигента вопрос: поведение в условиях тоталитаризма. «История, — говорит интеллигент, — не предоставила нашему поколению права выбора, и требовать от нас большего, чем обыкновенная порядочность, было бы нереалистично». Более того, интеллигент полагает, что «в н а ш и х условиях, в условиях фашизма (отметим это «разъяснение»... — *Н. И.*), требовать от человека, в частности от ученого, героического сопротивления режиму было бы неправильно и даже вредно». Либерализм для домашнего употребления, выражающийся в рассказывании «остреньких» политических анекдотов в условиях безопасного общения, для героя тоже оказывается неприемлемым, ибо такой либерализм легко соглашается на компромисс с властью; в сущности, «либеральная фальшь» сопутствует предательству:

Христос предвидел все это заранее
И палачам отдался на закланье.
Он понимал, как затаен и смутен
Двойник, не совершивший грех Иудин.

Именно таким персонажем — «затаенным и смутным», «двойником», то ли предавшим, то ли нет, и стал для немца-интеллигента бывший друг детства. Процитированное стихотворение Искандера «Древняя легенда» было напечатано в ноябрьском номере «Нового мира» за 1968 год, за несколько месяцев до публикации рассказа «Летним днем».

В политической ситуации этого времени в связи с процессом неосталинизации общества многих охватывали отчаяние и безнадежность. Об этом точно будет сказано в одном из стихотворений Искандера, напечатанном в 1982 году («Юность», № 11):

Бывает, боль твоя наружу
Не может вырваться никак,
И что-то смутно гложет душу,
И на душе тревожный мрак.

Но со свойственным ему умением безнадежность и страх побеждать смехом — о преодолении апатии, депрессии повествуется в рассказе «Попутчики».

Искандеровский автогерой, «я», с которым персонажи других рассказов уже не однажды встречались на курортных набережных, вели беседы в открытых кофейнях, едет в полупустом вагоне в Москву. «По причинам, которые сейчас скучно было бы размусоливать,— замечает Искандер,— я чувствовал себя забытым и ненужным самым близким людям и поэтому бесполезным для самого себя»¹. У героя-повествователя «нарушена связь с людьми» и с природой, поворачивающейся к нему самой неуютной своей стороной: «За окном проносились голые, скучные поля, голые мокрые деревья, на которых сидели мокрые сороки со свернутыми набок от ветра хвостами».

Мир враждебен по отношению к герою. Детали отвратительной действительности нагнетаются — «неопределимый запах кухонной кислятины», «сумерки табачного дыма», агрессивность соседей по столику. Даже растения кажутся настроенными враждебно. Бессильная злость рассказчика все возрастает, пока он вдруг не сталкивается — в вокзальном ресторане «одного среднерусского городка» — с буфетчицей, которая помнит его и до сих пор «числит среди своих клиентов». Это событие, потрясшее душу героя как откровение внезапно восстановленной связи с человечеством, да еще и общение со странным старичком, везущим в Москву три чемодана груш (делающим таким образом свою «коммерсию»), возвращают его к некоторому душевному равновесию.

Мотивы усталости, мрака, равнодушия к жизни появляются и в стихах — «Анита» («Мы с замыслом прекрасным рождены, Но чудо — пронести его до смерти. Добро — внутри. Но страшен мир наружный, И страшен жест ограбленной души, Ладонями прикрытое лицо: Не говорить, не думать, не смотреть!»), «Античный взгляд» («Широкий

¹ Ср. со свидетельством художника В. Казьмина: «Оказавшись в ситуации глубочайшего духовного кризиса, цепenea от ужаса одиночества и не имея возможности спрятаться, забыться и убежать, я стал, как утопающий, хвататься за соломинку...» («Искусство кино», 1988, № 10, с. 26–27) — и со словами Н. Коржавина, объяснявшего свое состояние конца 60-х — начала 70-х: «Уехал я, потому что мне было невыносимо душно... Я считал, что жизнь моя кончена, что я уезжаю доживать» («Московские новости», 1989, № 7, 12 февраля).

жест самоубийцы — Как перевернутая страсть. Кого он призывал учиться — Возлюбленную, время, власть?») и особенно — «Усталость»:

Отяжелел, обрюзг, одряб,
Душа не шевелится.
И даже зрением ослаб,
Не различаю лица
Друзей, врагов, людей вообще!
И болью отдаёт в плече
Попытка жить и длиться...
Так морем выброшенный краб
Стараньем перебитых лап
В стихию моря тщится...
Отяжелел, обрюзг, ослаб,
Душа не шевелится.

В стихотворении «Галичу» (1971) Б. Чичибабин, уже исключенный из Союза писателей, определяет этот период как «больную пору», «низкую и мертвую», «тоску несбывшихся времен», свидетельствует об «испепеленных сердцах», о «надломе»:

Когда с жестокостью и ложью
больной поре не совладать,
сильней тоска по царству Божью,
непостижимей благодать.

Взъярясь на ввалищах гундосых,
пока безмолвствует народ,
Пророк откладывает посох,
гитару в рученьки берет...

А. Галич давал времени не менее резкую характеристику, но выражал надежду, что не убита мысль, что отчаянье не съело душу:

Время сеет ветры, мечет молнии,
Создает советы и комиссии,
Что ни день — фанфарное безмолвие
Славит многодумное безмыслие.

Бродит кривда с полосы на полосу,
Делится с соседской кривдой опытом,
Но гремит напетое вполголоса,
Но гудит прочитанное шепотом...

По остроумному сюжету стихотворения Галича «Еще раз читая Фауста» выходило, что черт берет нынче подпись чернилами, а не кровью (покупалась совесть, «духовно независимое» творчество) — и находились, естественно, прозаики и

поэты, щедро откликаясь на новые запросы нового времени.

Свежесть, бодрость, праздничная многокрасочность мира покидают лирику Искандера, вытесняясь черными мотивами человеческой тоски и гражданской апатии. И светлый юмор Искандера уходит, сменяется гневной сатирой; звучит уже не возрождающий, а уничтожающий, саркастический смех.

В рассказе «Бедный демагог» Искандер — за семнадцать лет до астафьевского «Печального детектива», в самом начале так называемой «эпохи застоя» — пристально анализирует такое страшное социальное заболевание, как алкоголизм. Подавляющую площадь текста занимает развернутое повествование о том, как один алкоголик пьет пиво, а другой — на него смотрит. Чем меньше шансов у люмпена остаться опохмелиться, тем больше нарастает его «классовое самосознание, тем большим социальным пафосом начинает обрастать «слово» наблюдающего. Чем меньше человеческого достоинства, тем больше демагогии, — так можно в общих чертах сформулировать внутреннюю тему рассказа.

Речь героя как бы составлена из блоков, распространенных клише, которые, будучи отданы опустившемуся алкашу, в этом контексте звучат комически — произнесенное слово не соответствует произносимому: «Кружки, говорю, ослободились, принести?! — говорит он ему, еле сдерживаясь. — Что же из бутылки жрать? Все-таки рабочий класс, а не босяк какой-нибудь!»; «Работничек называется, — повторяет он с выражением праведного гнева, — через два часа приступать к смене, а он лыка не вяжет... Значит, другие вкалывай, а ты будешь хрёмать? Так, товарищ дорогой, не пойдет! До парткома, до дирекции дойдем!»

Но демагогическая речь героя не только вступает в полное противоречие с его собственным статусом и обликом («человек с выражением алкогольного утомления на лице»). Неподалеку от него в привокзальном скверике сидят старики абхазцы, которые становятся невольными свидетелями происходящего и слушателями; так как они недопонимают русский язык, то в переложении смысл начинает искажаться, как в игре в «испорченный телефон». Это искаженное слово демагога-люмпена гротескно включается в контекст слова старика абхазца, длинно рассказывающего случай из своей жизни. Все вместе эти слова образуют комический, гротескный полилог:

«За длинным рублем погнался... Что же это будет, если каждый будет бросать трудовую вахту? Наш паровоз, как говорится, задний ход даст? А кому это на руку?

Он остановился и, растопылив руки, замер в недоуменной позе, как бы спрашивая об этом у старого абхазца.

— Чего это он мне набубнил? — спросил старик у своих спутников.

— Ерунду говорит, — махнул рукой один из спутников старика, — поезд останавливаться не будет, а так — зад покажет и проедет...

— Прочь от этого дурня! — неожиданно рассердился старик и, опершись на палку, стал подниматься. — Как это поезд не остановится?! Вон и люди пошли. Как это он может зад показать и проехать, что мы, скотины какие-то, что ли?!»

«Рабочая честь» и тем более «наш паровоз», все эти выветрившиеся символы былых идеологем не имеют к опустившемуся кочегару уже никакого отношения. Слово потеряло смысл, превратилось в погремушку, осталась одна оболочка, лишенная прежнего содержания. Изображением опустошенного слова Искандер зафиксировал процессы его инфляции, полной утраты идеологическим словом былой авторитетности. Из сферы абстрагирования, высокой патетики слово, резко заземляясь, снижаясь, спускается на алкогольное дно. А переведенное в сферу патриархального сознания, оно и вовсе обесмысливается. Искандер создает смеховую тень бывшего слова, демонстрируя цепочку его обесмысливания. По аналогии — это церковное слово, звучащее в кабаке. Пьяница и бездельник присваивает себе «чужое слово», превратившееся в шаблон. Вывернутое наизнанку, оно разоблачает неправду той самой «серьезной» действительности, где то же самое слово-шаблон произносится с высоким пафосом.

Рассказ Искандера, как уже говорилось, вмещает в себя не одну, а множество историй, отпочковывающихся от главного «ствола» по принципу ассоциативности. Что же, торжествует художественный беспорядок?

Так, в рассказе «Англичанин с женой и ребенком» неожиданно возникает несколько микроновелл об экскурсоводе Анзоре. Вспоминая о прошедших годах, повествователь не принужденно, «между прочим» излагает несколько историй: об Анзоре-вратаре, Анзоре и обезьяньем питомнике, Анзоре и обвинении в изнасиловании. В рассказе «Попутчики» линия основного сюжета несколько раз прерывается вставными историями, не имеющими вроде бы никакого отношения

ни к теме рассказа, ни к его сюжету. То же и в рассказе «Начало».

Принципы сочетания микроновелл внутри рассказа могут быть различными. В «Начале», например, они следуют одна за другой как художественные ответы в лицах на тезис, сформулированный в первых абзацах, — «человек доигрывает тот образ, который навязан ему окружающими людьми». Микроновеллы-реплики следуют как в подтверждение, так и в опровержение тезиса. В рассказе «Летним днем» микроновелла неожиданно становится точкой опоры, вокруг которой разворачивается все остальное. В рассказе «Англичанин с женой и ребенком» микроновеллы, тормозящие действие, крайне далеки от сюжетной линии, и только внимательный анализ их содержания приводит к мысли о том, что в них так же разоблачается стереотипное восприятие человека, как и в основной части повествования.

Как правило, связь между главной линией и микроновеллой обеспечена не художественным саморазвитием изображенного происшествия или характера, а *размышлением* героя-повествователя. Рассказ и вставные эпизоды связаны прежде всего интеллектуально: анализируя ту или иную мысль, рассказчик прибегает к этим эпизодам как *доказательствам*.

Нет, это отнюдь не художественный беспорядок. Внутреннее единство рассказов обеспечено художественной логикой развития авторской мысли. Для него важно, пользуясь выражением Достоевского, «мысль разрешить». Художественный принцип, по которому возникают микросюжеты и микроновеллы, — саморазвитие мысли, ее доказательство или опровержение. Именно поэтому или сами рассказы («Начало», «Путь из варяг в греки»), или внутренние новеллы (в рассказе «Летним днем») близки к эссе. По сути, многие рассказы являются *авторской прозой* в чистом виде — здесь повествователь не носит никакой «маски» («Начало», «Путь из варяг в греки»).

Как же изображается сам автор-повествователь в этих рассказах? Авторитетны ли его точка зрения, его «слово», его мысль (а ведь именно ее саморазвитие организует композицию)?

Крайне неприязненно относясь к авторитарности, автор прежде всего подшучивает над самим собой. Смех, направленный на себя, на рассказчика, на «первое лицо», — условие существования художественного мира Искандера. Юмор по отношению к самому себе выражает неприятие иерархи-

ческого взгляда на мир. Так, комизм ситуаций в рассказе «Путь из варяг в греки» порожден повествованием о том, как маленький автор-рассказчик на своем опыте преодолел тягу к вину. Он с улыбкой прислушивается к тому, как над ним смеются родные. Именно это осмеивание самого себя дает рассказчику моральное право смеяться над опьяневшим человеком, не понимающим добрых усилий прохожего. Смех, направленный на себя, усиливает этическую позицию автора, а не разрушает ее. Эта позиция становится продуктивно-диалогичной: авторское слово раздваивается на себя самого изображенного (осмеиваемого) и себя самого изображающего (осмеивающего).

Более того: такая позиция обеспечивает объективную ценность истины, добываемой в процессе развертывания авторской мысли, тезиса, требующего художественной аргументации. Смех над собой и предоставляет свободу аргументации. В этом мире растущей мысли автор не есть первая и последняя инстанция — он открыт другим точкам зрения, другим аргументам. Истина обретается в их сопоставлении и взаимном освещении, в их «диалоге», *беседе*: «я... цвел, раскрываясь тебе». Безбоязненное самораскрытие невозможно в условиях авторитарной серьезности или авторитарного же «злословия».

Но ведь отнюдь не во всех рассказах, написанных от первого лица, участвует смеховое начало. В таком случае позиция рассказчика является позицией незнающего, вопрошающего; позицией человека, еще не обладающего исчерпывающим ответом на волнующие его вопросы («Летним днем»). Повествователь здесь знает и испытал меньше, чем его герой. Поэтому только в процессе диалога, раскрытия одного сознания — другому, возможно обретение исторической правды. Автор-повествователь в этом рассказе так же открыт для знания, как в других рассказах он открыт для смеха. Он свободен, не скован никакими догмами и шаблонами. Он не принимает на веру устоявшихся идеологических оценок. Оценка вырабатывается во взаимодействии с «чужим» сознанием, во *взаимо-*понимании.

Выяснение истины путем диалогизации интеллигентского сознания или путем «осмеяния» авторского «я» обнаружил отсутствие нравственных ценностей в окружающей действительности, все более и более отчетливо погружающейся в болото «застоя». В мире Искандера к тому времени уже определилась нравственная опора на художественно неисчерпаемый мир детства. Возникает неутолимая потребность

в еще более глубокой опоре, и Искандер ее находит: это опора на толщу народного опыта. Именно этой потребности отвечает рассказ «Колчерукий», напечатанный в июльском номере «Нового мира» за 1967 год.

В ответе на вопрос «Литературной газеты» — «Какие рассказы, опубликованные в журналах в первом полугодии 1967 года, кажутся вам наиболее примечательными» — несколько критиков отметили именно «Колчерукого», а украинский литературовед Гр. Сивоконь назвал рассказ Искандера «превосходным»¹.

В центре рассказа — характер старика по прозвищу Колчерукий, с которым не может справиться даже смерть.

Колчерукий — крестьянин и связан с землей, с природой особыми родственными связями. Он понимает и растения, и животных; может подражать крику петуха так, что местные петухи путаются и начинают ему отвечать.

Во время болезни Колчерукого пришла из больницы весть о его кончине; односельчане, как водится, приехали со своими поминальными приношениями к нему на подворье, выкопали могилу. Колчерукий же вернулся живым и здоровым и, оставив себе щедрые поминальные дары, стал обихаживать свою могилу — посадил на ней персиковые и тунговые деревья.

Колчерукий — вечный насмешник и страшный ругатель; смех и брань являются его «языком». Он вечно «продолжал над всеми подшучивать, и шутки его... не становились безобидней», «если у него бывало хорошее настроение, он просто дурачился, и тогда все кругом покатывались со смеху»; он использовал всякую возможность «поспорить, поязвить, понасмехаться». Но и своей насмешкой, и своей бранью он, проклиная, оживляет жизнь, это брань добрая, возрождающая, стимулирующая жизнь: «метров за триста от своего дома начинал окликать старуху, проклиная ее и яростно справляясь, готова ли мамалыга к обеду», «громко ругаясь на то, что этим дармоедам только жуй и в рот клади, он высыпал мне полмешка муки, и, продолжая возмущаться тем, что дает свою кукурузу, да еще на мельницу возит ее на своей же лошади, он приторочил свой мешок к седлу и уехал».

Смех в «Колчеруком» тесно связан с изображением потребностей тела: приготовления и поглощения пищи, эротикой (Колчерукий стал таковым после того, как получил пулю

¹ «Литературная газета», 1967, 12 июля.

от князя, над которым — его любовными играми с козочками — он смеялся; князь ест огромный персик и никак не может мокрыми от сока пальцами расстегнуть кобуру, чем вызывает новый прилив смеха со стороны Колчерукого — «Там-то он, наверное, быстрее расстегивает...»).

Выкопанная на всякий случай могила словно возрождает Колчерукого к новой жизни, а мальчик, случайно провалившийся в нее ночью (вспомним один из рассказов о Чике), в художественной системе рассказа является воплощением рождения нового в чреве смерти:

«— Так это ты провалился в мою могилу?..

— Да,— отвечал я. ...

— Ну и как тебе там показалось?..

— Хорошо,— отвечал я, стараясь проявить благодарность за гостеприимство. Все-таки это была его могильная яма.

— Место хорошее, сухое,— соглашался он».

После того, как выяснилось, что Колчерукого вызывают по доносу к начальству, лошадиник Мустафа, смеясь, предлагает ему «залезть в свою могилу, а то... в Сибир'¹ отправят», на что Колчерукий, тоже смеясь, отвечает: «Сибирь не боюсь, боюсь, ты мою могилу займешь».

Образ *плодоносящей, рожаящей земли-могилы* проходит через весь рассказ. Во-первых, мерку для нее снимают, посмеиваясь, с живого человека. Во-вторых, ее хозяин постоянно подчеркивает ее отличные качества. В-третьих, Колчерукий не только высаживает на ней персиковые саженцы, но и успевает полакомиться плодами («всю жизнь украшал землю весельем и трудом, а в последние десять лет, можно сказать, добрался и до своей могилы и ее заставил плодоносить, собирая с нее, как говорят, неплохой урожай персиков»). «Могилу свою он сумел отстоять,— пишет автор,— огородить ее довольно красивым штакетником с воротцами на щеколде». Метафора «да будет пухом ему земля» реализуется в рассказе.

Однако приходит все-таки смерть и к Колчерукому — но и тогда он разыгрывает последнюю шутку, заставляя все село на похоронах громко смеяться над лошадиником

¹ Шутка насчет Сибири имела под собой вполне реальную подоплеку. Уже были депортированы в Казахстан и Сибирь сотни тысяч людей — латыши, литовцы, эстонцы, черкесы, ингуши, чеченцы, балкарцы; по устным свидетельствам абхазцев, в 1950 году были приготовлены составы и для депортации абхазцев (что помешало осуществить эту акцию, пока неизвестно).

Мустафой: «среди провожающих раздался такой взрыв хохота, который не то что на похоронах, на свадьбе не услышишь.

Хохот был такой, что секретарь сельсовета, услышав его в сельсовете, говорят, выронил печать и воскликнул:

— Клянусь честью, если Колчерукий в последний момент не выскочил из гроба!»

Смех в «Колчеруком» — это смех на могиле, смех, преодолевающий смерть.

Бессмертен герой, способный посмеяться из-за гробовой доски, побеждающий смерть жизнью своего духа; бессмертен и народ, рождающий такого героя и весело смеющийся на его похоронах: «Когда умирает старый человек, в наших краях поминки проходят оживленно. Люди пьют вино и рассказывают друг другу веселые истории... Человек завершил свой человеческий путь, и, если он умер в старости, дожив, как у нас говорят, до своего срока, значит, живым можно праздновать победу человека над судьбой».

Образы «веселых смертей» играют особую роль в рассказе. Смеющаяся старуха, жена Колчерукого, — прообраз «веселой смерти». Пустующая могила, вызывающая поток насмешек, анекдотов и разоблачений, — тоже «веселая смерть». Пир, устроенный по поводу превращения смерти в выздоровление, — еще одно проявление «веселой смерти». И, наконец, уже загробная шутка Колчерукого над Мустафой.

Это и не мягкий юмор, и не смех сатирический, уничтожающий. Это смех животворящий. Такой смех возможен только в условиях вольного контакта между людьми, в условиях упразднения всех иерархических различий. Абхазское село — как доклассовое общество — как раз и представляло собою такой мир. Даже абхазские князья не ощущали себя поставленными «над» народом; они существовали внутри народа и были, по сути, такими же крестьянами, только побогаче.

Для патриархального сознания, распространенного в абхазской деревне, как уже говорилось в главе «Козлотур и козлодурство», характерно ощущение человеком собственного достоинства, — он не был крепостным, не был рабом. Поэтому и смех его волен и праздничен: он в принципе может быть направлен на любого. В этом патриархальном мире еще очень сильна память о язычестве. Поэтому то, что для нас представляется реабилитацией плоти (соленые шутки,

постоянно отпускаемые чегемскими крестьянами), для изображенной среды (среды природной, связанной с постоянными, ежедневными родами и смертями, цикличностью жизни, рождением животных и т. п.) является естественным и повседневным.

Но самое главное — осмеянию подвергались искусственные установления и институты, глубоко чуждые жизни.

Действие «Колчерукого» разворачивается на сельской площади или на открытом подворье, то есть там, где присутствует народ, комментирующий и оценивающий происходящее.

Официальный взгляд на землю и на человека противоположен народному. Он *умерщвляет* землю. На плодоносящей абхазской земле, например, велено выращивать не плодоносящие деревья, а тунговые, чьи плоды, страшно ядовитые, несут отраву, а не добро. Колчерукий пересаживает одно из тунговых деревьев себе на могилу, в чем власти не без оснований видят насмешку над новой «технической культурой», намек на ее бесполезность, на то, что ей настоящее место на деревенском кладбище. Следует донос, а затем и допрос с пристрастием (с угрозой Сибири!), результатом которого становится официальный документ (сочиненный всем селом), носящий безусловно фарсовый характер: «Правление колхоза заверяет, что старик Шаабан Ларба, по прозвищу Колчерукий, никогда не надсмехался над колхозными делами, а согласно веселому и острому, как абхазский перец, характеру, надсмехался над отдельными личностями, среди которых немало паразитов колхозных полей, которые являются героями в кавычках и передовиками без кавычек на своих собственных приусадебных участках... Старик Шаабан Ларба благодаря своему народному таланту передразнивает местных петухов, чем разоблачает наиболее вредные мусульманские обычаи старины, а также развлекает колхозников, не прерывая полевых работ». Ужас перед доносом, анонимкой, которая может обернуться высылкой или лагерем, побеждается смехом. Официальная справка осмеяна самим ее текстом, взорвана народным смехом изнутри.

Народная жизнь приобретает черты действия, где люди сами являются участниками и зрителями одновременно: «На похороны, говорят, собралось народу даже больше, чем в тот раз, когда никто не сомневался, что он умер. Многих привлекла возможность посмотреть на эти скачки через гроб или похороны с препятствием». Похороны преобразуются в народный праздник.

Колчерукий своего рода шут, балагур. И его борьба с властью есть постоянная черта его характера, а его красная повязка на простреленной князем руке, должна намекать на его революционное прошлое,— тот же шутовской наряд.

Народ весело хоронит своего шута, но он не умирает,— «по крайней мере,— думает рассказчик,— традиции его не умирают».

Можно сказать, что автор сам пошел по пути, указанному Колчерукиным,— по пути преодоления серьезных официальных запретов и ограничений через смех, шутовство, балагурство, вроде бы безобидные и никаким установлениям не угрожающие. Ну, шутит и шутит себе, пускай, мол, шутит. «Допуск» для юмористического Искандера (он казался таковым) был более широким, чем для ядовитой сатиры на социальную и политическую действительность.

Действительность взывала к смеху. То, что в устрашающих формах властвовало над народом в сталинские времена,— во времена «брежневского» руководства возрождалось в фарсовом варианте. Постепенная ресталинизация общества сопровождалась возникновением водевильного «брежневского» культа. Если Сталин присвоил себе маршальское звание после войны, в которой он официально был главнокомандующим, то Брежнев стал маршалом, не будучи военачальником. Ежегодные умильные взаимные награждения героическими звездами, орденами, различными премиями и званиями подвергли эти знаки отличий не только инфляции, но и осмеянию в народе. На плакатах, лозунгах, дорожных щитах «культ личности» представал в пародийном свете,— трагедия отражалась в «смеховом» зеркале.

Однако нельзя не сказать о том, что в печати в это время смех резко деградирует. Все это связано со стабилизацией эпохи, с концом «брожения», «оттепели», с реанимацией и пропагандой устаревших догм и понятий. Смех вырождается в карикатуру, в бытовую фельетон, в стихи о плохой работе сантехника. Смеховая традиция продолжает вести довольно жалкое существование в отработанных, «резервированных» жанровых формах (басня, фельетон), но смех здесь звучит в рамках официальной культуры.

Расцвет «иронической прозы» начала 60-х годов был связан с раскрепощением сознания, с освобождением от сковывающих догм. Но и он под воздействием происходящих в обществе перемен постепенно вырождался, ослаблялся, редуцировался в 70-х годах до «юморесок», со страниц «тол-

стых» литературных журналов переключаясь на шестнадцатую полосу «Литературной газеты». Официально в стране торжествовала серьезность официальных ритуалов, государственных тяжеловесных празднеств, «оттенявшаяся» сусальным юмором детских приветствий.

В литературе смеховое начало «выживало» не на 16-й полосе, а в произведениях А. Галича, Ю. Кима, В. Шукшина, А. Вампилова, В. Высоцкого, Ю. Алешковского. Их творчество опиралось на фольклор и даже часто было воспринято обществом как фольклор. С. Бочаров в кратком предисловии к публикации стихотворений Юза Алешковского замечает: «Песня про «большого ученого» стала подлинным фольклором нашего времени: имя поэта было потеряно, текст дополнялся новыми куплетами. Для поэтического произведения судьба завидная и верное свидетельство того, что была уловлена народная потребность... В те 50—60-е годы песни Алешковского были среди первых свободных голосов нового исторического времени; это была рождающаяся свободная форма творчества, не имевшая никаких претензий на место в официальной словесности. Песни эти несли в себе преодоление исторического кошмара, который только что был осознан»¹. М. Зорин приводит слова В. Шкловского: «У Шукшина и у Высоцкого есть несомненно один источник — мудрость фольклора»². В книге «О теории прозы» (1983) Шкловский развернул эту мысль: «Роль как бы вне главной дороги: неожиданность находки, запятанность мудрости, причем такая запятанность, что эта мудрость кажется читателю или зрителю дрянью, ошибкой».

С. Бочаров не говорит о смехе у Алешковского, это остается «за кадром» его краткого предисловия. Именно в смехе был заложен тот динамит, которым взрывалась официальная идеология, и смех сослужил службу его широкой популярности — и, одновременно, был причиной запрета. И стихи, ставшие песней — «Товарищ Сталин, вы большой ученый», — не просто «лироэпос» (как и «Личное свидание», и «Окурочек»), а осмеяние клише официальной идеологии: «я это все, конечно, понимаю, как обострение классовой борьбы», «один из них был правым уклонистом, другой, как оказалось, ни при чем», «я верю: будет чугуна и стали на душу населения вполне». Клише, многие из которых вовсе не умерли вместе со Сталиным, а благополучно дожили до наших дней. Для

¹ «Новый мир», 1988, № 12, с. 121.

² «Даугава», 1988, № 2, с. 116.

поэзии Алешковского характерна стилизация под лагерную лирику — но непременно со «смеховым» смещением, он пародирует блатную песню. Пародирует он и самоощущение своих героев: убежденного партийца («Он перед тем, как навсегда скончаться, вам завещал последние слова: велел в евойном деле разобраться и тихо вскрикнул: «Сталин — голова!»), безвинно пострадавшего мужика («Давай, жена, по кружке на прощание, садись одна в зелененький вагон, не унывай, зимой дадут свидание, не забывай — да не меня, вот глупая, — не забывай, как тырить самогон»), блатаря («С кем ты, стерва, любовь свою крутишь, с кем дымишь сигареткой одной? Ты во Внукове спяну билета не купишь, чтоб хотя б пролететь надо мной»).

Смеховая неофициальная культура слилась с новым городским фольклором, с анекдотом — отсюда ее невиданная популярность, распространенность вопреки запретам: «Есть магнитофон системы «Яуза», вот и все! А этого достаточно!» (А. Галич).

Поэтика многих песен Галича (прежде всего таких, как «Песня о товарище Парамоновой») тоже воссоздает фантазмагорию быта, фантазмагорию действительности через смеховое смещение. Нонконформисты Галич, Высоцкий, Алешковский работали в стиле, который позднее в искусствоведении получит название соц-арта. Соц-арт — это использование «советского общественно-политического дизайна, пародируя его и за счет пародии выявляя сложившиеся структурные закономерности и мифологемы»¹, серьезно-смеховая игра с политическими клише и отработанными стереотипами общественного сознания. Именно в структуре соц-арта то, что представлялось с официальной точки зрения «дрянью», возвышалось, а то, что всячески поднималось и пропагандировалось, — оказывалось, по сути дела, кошмарной «ошибкой».

Недаром расцвет творчества Галича, Высоцкого, Алешковского совпал с расцветом политического анекдота — первой «ласточки» соц-арта. А расцвет политического анекдота в стране был, конечно же, показателем политической несвободы.

И устное народное творчество, и творчество писателей, о которых речь шла выше, находилось за рамками «признанной», «допущенной» культуры, — хотя и Шукшин, и Вампи-

¹ Тимофеевский А. В самом нежном саване. — «Искусство кино», 1988, № 8, с. 50.

лов (правда, с большими трудностями) печатались, но они были пасынками «разрешенного» процесса.

Как бы «вне главной дороги» литературы находились рассказы Шукшина, весело, с народной точки зрения, осмеивающие ложь парадности и фальшь официоза. Более того: смех Шукшина, как подлинно народный смех, возрождающий и очищающий, был направлен и на самого носителя этой смеховой правды. Шукшин подвергал осмеянию и клишированно-национальный характер. Шукшин в прозе словно выворачивал «серьезные» представления — не только официозные, но и сугубо литературные — наизнанку: вор оказывался у него умным и субъективно честным, мыслящим и страдающим человеком, а «правильно» живущий колхозник — мелким и ничтожным. Смеховой мир Шукшина ждет своего отдельного исследования.

В народном творчестве, проходившем через официальное «чистилище» посредством радио или телевидения, категорически отрезалась именно смеховая, «скоморошья» стихия; звучавшие в эфире песни, частушки и сказки были, по сути, подделкой под истинное народное творчество. «Неприличные» загадки, прибаутки, пословицы, частушки, сказки были и до сих пор остаются неофициальной народной культурой, знакомой только специалисту, неведомой широкому читателю. Шукшин впитал эту подлинную культуру и ввел ее в литературу через свои рассказы.

«Смех — вовсе дело не шуточное, и мы им не поступимся,— замечает Герцен.— ...Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно. В церкви, во дворце, во фрунте, перед начальником департамента, перед частным приставом, перед немцем-управляющим никто не смеется. Крепостные слуги лишены права улыбки в присутствии помещиков. Одни равные смеются между собой. Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чинопочитание. Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки»¹.

В иерархически устроенном обществе смеху отводится строго ограниченное место и время. Более того: подчас и в этом строго ограниченном месте на смех накладываются новые ограничения.

Последующее, после смерти Шукшина, «обожествление» его личности ограничивало его богатое творческое наследие.

¹ А. И. Герцен об искусстве. М., 1954, с. 223.

Оно целенаправленно «осерьезнивалось», из Шукшина критика постепенно делала идеолога и проповедника, вещателя истин в последней инстанции (не случайно книгу его публицистики называли «Нравственность есть правда»), игнорируя самое живое, самое сущностное, что есть в его наследии,— смех.

Аналогичный процесс постепенно теперь происходит и с Высоцким. Из статей, рецензий, мемуаров, хлынувших в печать после его кончины, целенаправленно лепится официальный образ моралиста и мыслителя.

Дело доходит до курьезов: в одной из газет промелькнуло сообщение о том, что-де часто по телевидению стала повторяться песня о Куке — не обидна ли она для представителей другой расы? Смех искажается, попадая во внесмеховой, морализирующий, «международно»-дипломатический контекст.

Официальные установления и ритуалы подвергались в поэзии Высоцкого осмеянию, изображались гротескно. Он широко пользовался раешником, канонами «блатного» фольклора, тюремными песнями, «языками» города.

Чрезвычайно интересно было бы проследить народно-смеховую традицию в пьесах Вампилова, тоже посмертно обретших сугубо драматический облик. В этом виновата, конечно, и судьба, и трагическая случайность его смерти. Но нельзя не слышать фарса, «смеха на похоронах» и в «Утиной охоте» (которую неверно, на мой взгляд, ставят, трактуют сугубо серьезно), и в «Провинциальных анекдотах» (подчеркиваю — «анекдотах»), и в балаганной ситуации «Старшего сына». Творчество Вампилова так же оскопляется — хотя и с самыми благими намерениями,— как творчество Шукшина и Высоцкого.

Шукшин, Высоцкий, Искандер, Вампилов были островками народного смеха в болоте благоговейной серьезности «застоя».

Но вернемся к рассказам Искандера. Морально-философские искания конца 60-х — начала 70-х годов обогатили концепцию личности и истории у Искандера. Большим запасом художественной энергии оказался наделен герой, глубоко укорененный в народной смеховой культуре, герой, заставивший плодоносить собственную могилу, герой, посмеявшийся над другом-соперником даже из-за гробовой доски. Такой герой принадлежал и сему моменту, и вечности, он был стар и всегда молод. «Малый», редуцированный смех (юмор, ирония, сарказм) размыкается в «большой смех»

главной книги Искандера — «Сандро из Чегема». В одном из авторских размышлений по ходу романа говорится: «С годами я понял, что такая хрупкая вещь, как человеческая жизнь, может иметь достойный смысл, только связавшись с чем-то безусловно прочным, не зависящим ни от каких случайностей». И далее: «Только в той мере мы по-человечески свободны от внутреннего и внешнего рабства, в какой сами с наслаждением связали себя с несокрушимой Прочностью, с вечной Твердью». Несокрушимой Прочностью для самого автора, опорой в неустойчивой общественной ситуации конца 60-х — начала 70-х стало народное самосознание, на которое опирается художественная и этическая система романа.

«СТРОЙ ЗАНОВО РАЗБИТОЙ ЖИЗНИ ЗДАНЬЕ...»

Свидетельством о рождении самого известного героя Фазиля Искандера стал рассказ «Сандро из Чегема», опубликованный в «Неделе» в феврале 1966 года — еще до появления «Созвездия Козлотура». С тех пор почти ежегодно в печати выходили главы из романа под разными названиями: «Дядя Сандро у себя дома», «Дядя Сандро и черный лебедь», «Девочка Тали», «Тали — чудо Чегема», «Свидание в папоротниках», «Труды и дни дяди Сандро», «Дядя Сандро и его друзья» и так далее.

Прошло уже семнадцать лет с тех пор, как в «Новом мире» был опубликован в изуродованном виде сам роман (1973, № 8—11). В нем осталось всего 240 страниц¹. Но текст — и герой — словно продолжал жить и развиваться во времени и пространстве. Постепенно со страниц журналов и газет, особенно вместе с «оттаиванием» времени, приходили все новые и новые главы романа, написанные ранее, а печатавшиеся как отдельные рассказы: «Дядя Сандро и пастух Кунта», «Чегемские сплетни», «Харлампо и Деспина», «Умыкание», «Бригадир Кязым», «Джамхух — Сын Оленя», «Пастух Махаз»... И, наконец, только осенью 1988 года была напечатана глава «Пирь Валтасара». Все это не свидетельство особенностей творческого процесса, а свидетельство тяжелой судьбы книги в целом.

В главе «Дерево детства», по воле автора замыкающей, финальной главе, Искандер пишет: «Я люблю деревья. Мне кажется, дерево — одно из самых благородных созданий природы. Иногда я думаю, что дерево не просто благородный замысел природы, но замысел, призванный намекнуть нам на желательную форму нашей души, то есть такую форму, которая позволяет, крепко держась за землю, смело подниматься к небесам».

Кстати, не могу не отметить любопытную параллель:

¹ Полный объем романа, опубликованного на родине только в 1989 году (издательство «Московский рабочий»), — более 80 печатных листов, три тома.

скульптор Эрнст Неизвестный, человек, не испугавшийся в 1962 году в Манеже вступить в дискуссию с главой государства, примерно в те же годы задумывает свою главную, центральную для всей его творческой жизни работу — «Древо Жизни». Через полтора года после разгона бульдозерами авангардистской выставки под открытым небом, в сентябре 1974-го, Неизвестный уехал за рубеж и там создает монументальный проект «Древа Жизни» (еще на родине, в конце 60-х — начале 70-х, он подготовил семь альбомов с эскизами). Скульптор пояснил, что его «Древо Жизни» будет посвящено «не только Вечному Человеку (Человеку Библии, Человеку дантовского космоса), но и современному: ведь на пересечении Вечности и Современности рождается Истина»¹

Концепция «Древа Жизни» Неизвестного во многом аналогична идейной концепции Искандера. Перекликаются и художественные концепции скульптора и писателя — полиновеллистичности «Сандро из Чегема» отвечает замысел Неизвестного: «Все поверхности конструкции будут усеяны мириадами рельефов, скульптур, картин...»

«Крепко держась за землю, смело подыматься к небесам» — это для Искандера не только формула человеческой души, а и формула романа «Сандро из Чегема». Укорененный в плодотворной земле Абхазии, в ее драматической истории, роман, вобравший в себя множество оттенков палитры Искандера — и политический гротеск, и историческую сатиру, и народный анекдот, — устремляется к сущностным общечеловеческим проблемам-противостояниям: жизни и смерти, любви и ненависти, свободы и рабства, добра и зла, истины и лжи.

Сюжетом романа стала жизнь и судьба Сандро из знакомого читателям Искандера по циклу о Чике горного села Чегем. Сандро из Чегема — не просто центральный герой романа. «Народ, у которого есть дядя Сандро, — говорится в романе, — ...никогда не пропадет». «— Мы все умрем, — вдруг неожиданно крикнул Хачик, — даже князь умрет, только фотокарточки останутся! А народ, любой народ, как вот это море, а море никогда не пропадет!»

Над своим романом Искандер работает тогда, когда в литературе — в конце 60-х — все большую роль начинают играть идеи неопочвенничества. Концентрированным их выражением являлись статьи В. Чалмаева и М. Лобанова, на-

¹ См.: Истратова Н. Эрнст Неизвестный. — «Иностранная литература», 1989, № 1, с. 228.

печатанные в журнале «Молодая гвардия», статьи, в полемику с которыми вступили, неожиданно выказав одного рода реакцию, противоборствующие во всех других вопросах «Новый мир» и «Октябрь».

Формирование «деревенской» прозы, по всем признакам совершенно независимой от статей неопочвенников, тоже падает на этот исторический момент. До 1968 года в печати появлялись отдельные произведения В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева, — к началу 70-х это уже течение.

Г. Померанц справедливо отметил, что было «казенное неопочвенничество, смыкающееся с силами застоя, и подлинное, по существу направленное против этих сил»¹.

Идеологическим манифестом казенного неопочвенничества стало направленное против «Нового мира» «письмо одиннадцати», опубликованное в 1969 году журналом «Огонек». У подлинного неопочвенничества манифестов не было — были сильные литературные произведения. Московским центром подлинного неопочвенничества стал журнал «Новый мир», напечатавший «Матренин двор» А. Солженицына, прозу В. Астафьева и Ф. Абрамова, «Деревенский дневник» Е. Дороша, «Владимирские проселки» В. Солоухина. Твардовскому, болевшему за крестьянство, чрезвычайно близка и дорога была тема русской деревни. И в прозе, и в публицистике «Нового мира» эта тема была доминирующей.

К середине восьмидесятых два этих направления сомкнулись.

Навстречу друг другу они шли уже давно, с начала семидесятых: после разгрома редколлегии «Нового мира» во главе с Твардовским многие его авторы-«деревенщики», в том числе В. Астафьев, перешли в «Наш современник» (несмотря на то, что подпись С. Викулова, главного редактора «Нашего современника», стояла под письмом против «Нового мира»). Постепенно начало происходить слияние двух «крыльев» неопочвенничества — и на основе отношения к крестьянству, и прежде всего на основе национального чувства. (Окончательным итогом этого слияния стала, во-первых, позиция, выраженная в высказываниях В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина во второй половине 80-х, а также «письмо семи» в газету «Правда», напечатанное 17 января 1989 года. Это письмо, направленное против журнала «Огонек», против якобы ведущегося им «целенаправленного разрушения русской культуры» и «травли крупнейших ху-

¹ «Искусство кино», 1988, № 6, с. 124.

дожников слова» (имелся в виду прежде всего Ю. Бондарев, о позиции которого не единожды откровенно высказывался «Огонек»), и по идеям, и даже по лексике совпадающее с «письмом одиннадцати» 1969 года, подписали и прежние авторы «письма одиннадцати», и В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин.) Но вернемся в конец 60-х.

Именно тогда настоящими неопочвенниками был выдвинут в центр внимания быт деревни и характер русского крестьянина — как страдальца и как духовной силы. Преимущественно — крестьянки (первой в этой галерее образов стала солженицынская Матрена). Обладающая мощным нравственно-социальным зарядом, позиция неопочвенников не могла остаться незамеченной таким прозаиком, как Искандер, — тем более что русскую деревню и ее беды он знал не понаслышке, а по собственному, хотя и не столь длительному, корреспондентскому опыту работы в Брянской и Курской областях.

С другой стороны, его надежды и устремления были связаны с демократическими идеями, с тем, что можно обозначить как либерально-демократическое течение в культуре, выработанное интеллигенцией после XX съезда. Наиболее близким для Искандера здесь было отстаивание прав человека, опора на личность — в противоположность «общинному» началу «деревенщиков».

Искандер не мог присоединиться к «деревенщикам» еще и потому, что он был абхазцем — и дело здесь, конечно, не в абхазской крови, а во впитанной народной культуре; он был абхазцем, впитавшим и русскую культуру с ее идеей всемирной отзывчивости, писателем, отрицательно относящимся к идее герметизации, изоляционизма, настороженности ко всему «чужому».

Но тем не менее то лучшее, наиболее продуктивное, что было у неопочвенников и у либеральных демократов, Искандер объединил в своем творческом сознании. Итогом этого «объединения» и стал образ Сандро из Чегема — абхазского крестьянина, полного сил, ума и сноровки. Одновременно в самом взгляде, в оценке его Искандер начисто лишен «иконопоклонства» перед крестьянством, отчетливо видит всю противоречивость национального характера.

Дядя Сандро бессмертен, как и сам народ, на долю которого выпали тяжкие исторические и социальные испытания — не только в конце прошлого века, когда абхазский народ чуть не рассеялся по свету, но и в 30-е, в 40-е годы — время, когда практически была уничтожена абхазская интел-

лигенция, а крестьянство подверглось сплошной коллективизации. Недаром в романе перемешаны времена: в первой главе Сандро молод, а во второй он уже умудренный опытом старик; затем опять фантастическим образом воскрешается его молодость, зрелость; опять молодость, опять старость. Неукротимый дух дяди Сандро неподвластен времени, и с последних страниц романа он удаляется упругой, полной сдержанного достоинства походкой.

Оговорюсь сразу. Искандер, при всей огромной любви к своему народу, при всем желании погрузить читателя в абхазский национальный мир, начисто лишен гнетущего и сковывающего авторскую свободу пиетета по отношению к национальному характеру. Искандер не только не боится комизма в изображении своего героя или истории народа — он опирается на этот комизм. Смешное и трагическое, забавное и драматическое в романе сосуществуют.

В дяде Сандро уживаются и герой, и плут; и защитник чести, и веселый обманщик; и праздничный «Великий Тамада», вечный бездельник, и труженик; и по-восточному горделивый глупец (выглядит так, словно держит на привязи «не обычную корову, а зубробизона»), и хитрец («Он остановился в таком месте, где колхозы уже кончились, а город еще не начался»), истинный сын своего народа (первым пришел к высокому должностному лицу с предложением вернуть древние абхазские названия рекам и горам). Искандер спаял в нем противоположные черты национального характера — Сандро и бесстрашный рыцарь, получающий пулю за прекрасную княгиню (которая, кстати, отлично справляется с дойкой коров), и крестьянин, в поте лица своего обрабатывающий землю; он и артист, танцор, выступающий в знаменитом ансамбле Паты Патарая, и мудрец, стремящийся спасти свой народ от братоубийственной гражданской войны.

В дяде Сандро брызжащее веселье соединено с печалью, как смех у гроба покойного, — он «самая веселая и в то же время самая печальная звезда на небосклоне свадебных и поминальных пиршеств». Дядя Сандро — герой и фантастический враль: «Силой своего голоса контузил... всадника, как бы самой звуковой волной смыл его с коня.

— У меня в те времена, — добавил он... — был один такой голос, что если в темноте неожиданно крикнуть, всадник иногда падал с коня, хотя иногда и не падал».

Авторская интонация по отношению к дяде Сандро колеблется от осмеяния до восхищенного любования «его вели-

чественной и несколько оперной фигурой, как иронически осознающей свою оперность и в то же время с оправдательной усмешкой кивающей на тайное шутовство самой жизни».

В позднейшем (1989 г.) предисловии к изданию романа в «Московском рабочем» Искандер, в частности, заметил: «Начинал я писать «Сандро из Чегема» как шуточную вещь, слегка пародирующую плутовской роман. Но постепенно замысел осложнялся, обрастал подробностями, из которых я пытался вырваться на просторы чистого юмора, но вырваться не удалось».

С пародийного варианта начинается и изложение истории. «В те далекие времена, — эпически повествуется в романе, — носа не высунешь, чтобы не шмякнуться в какую-нибудь историю». Народ не только смеясь расстается со своим прошлым — смеясь он и воссоздает свою историю. Так комически-серьезно рассказано о цивилизованной монархии — принце Ольденбургском, «просветителе» абхазского народа. О принце Ольденбургском и всех его деяниях поведено с серьезностью настолько умопомрачительной, что она сама собой рождает смеховой эффект. Осмеяние власти исходит от «священного трепета» в описании занятий этой власти — с поездками на новеньком чудо-автомобиле, с посещением рабочих, которые специально включали ненужные станки, когда приезжал принц, с кормлением черных лебедей и пеликанов свежей, только что наловленной рыбой. «Кроме всего, принц Ольденбургский много экспериментировал для украшения и развития самой природы, хотя наряду с успехами в этой области были и досадные неудачи» — так, полсотни розовощеких ангельских попугайчиков, выпущенных по его приказу на волю для украшения парка, «быстро переклевали растерявшиеся было сперва местные ястребы». Были выпущены на волю и десять мартышек обоего пола, но «вопрос о возможности приживания африканских мартышек остается открытым, потому что еще до наступления зимы их перестреляли местные охотники». В общем, «цивилизация края шла полным ходом, хотя иногда и натывалась на неожиданные препятствия».

Народ весело дурачит напыщенного и самодовольного принца, в силу своего павлиньего самодовольства не замечающего этого надувательства. Дурачит его и дядя Сандро, поймавший любимого принцем черного лебедя и получивший в награду цейсовский бинокль. Искандер гротескно рисует портрет глупости, застывшей в своем высокомерии, не подозревающей о точной оценке, которая естественно скла-

дывается в народе. В отличие от лукавого хитреца Сандро, готового при случае вместе со всеми посмеяться над самим собой, принц Ольденбургский титанически серьезен по отношению к самому себе, а потому он и окончательно смешон: «Принц Ольденбургский, задумавшись, стоял над прудом гагринского парка, как Петр над водами Балтийского моря».

Принц, изображающий из себя Петра, встающий в шесть утра «для созидательной работы», заключающейся по большей части в кормлении любимых пеликанов, — явная пародия. Но глубоко пародиен и весь роман, только пародия присутствует здесь не как разрушение, отрицание жанра, нет — как возрождение его через воскрешающую смеховую стихию.

В главе «Битва на Кодоре», например, изображена так и не состоявшаяся битва между меньшевиками и большевиками. На глазах дяди Сандро, гостившего у своего друга в селе Анхара в первые майские дни 1918 года, «история сдвинулась с места и не вполне уверенно покатила по черноморскому шоссе».

Смех Искандера рождается порою из «столкновения» языков, из разноязычия (как в цикле о Чике). Другое чисто языковое средство — это преодоление языкового стереотипа: не через «избегание» его, а, наоборот, через поглощение.

«История сдвинулась с места» — общий языковой штамп, в силу своей стертости не задевающий нашего сознания. Но история, которая, сдвинувшись, «по к а т и л а» именно «п о ч е р н о м о р с к о м у ш о с с е», да еще и «н е с о в с е м у в е р е н н о», — это уже осмеяние штампа и переосмысление, оживление слова. На «атомарном» уровне языка действует принцип, характерный для смеха Искандера вообще, — преобразовать осмеивая. Ведь история таки выросла в Историю — несмотря на то, что вначале «не вполне уверенно покатила по черноморскому шоссе».

Но вернемся в 1918 год. Прежде чем перейти к конкретным событиям, повествователь долго и комически-серьезно будет рассказывать о том, как наименее консервативные абхазцы стали выкармливать свиней, так что свиньи жирели до крайней степени и уже ходить не могли — приходилось отправлять их в город на ослах. Мирную беседу о свиньях, правда, вдруг нарушают взрывы — это обе враждебные стороны глушат рыбу.

«Интересуюсь, до какого места будем воевать, до Гагр или до Сочи?» — спрашивает крестьянин, так и не выяснивший,

как теперь относиться к тем, которые, пользуясь суматохой, свиней разводят...

Но кончается «Битва на Кодоре» (так называется эта глава) трагически — гибнет сын несчастного Кунты, не чужавшего, чем обернется «история». Думалось, что обойдет, минует — «в тот день сражение окончательно перекинулось на ту сторону, и когда до вечера оставалось два-три часа, жители Анхары решились выпустить на выгон проголодавшийся скот», — но нет, не обошло. Остаться сторонним наблюдателем «истории» (Сандро рассматривает все происходящее в подаренный принцем Ольденбургским цейсовский бинокль), не присоединяться, не участвовать? Сандро ведь не разбирается ни в политике, ни тем более в ее оттенках. Положение крестьянина — дяди Сандро — поистине драматично: он думает о скоте (напоен ли, накормлен), об урожае, о земле — но история втягивает его в свой водоворот, и лишь от случая зависит, пойдет он с меньшевиками или с большевиками... Еще в конце 60-х — начале 70-х Искандер написал о гражданской войне как о трагедии народа, обойдя все цензурные рамки и препятствия при помощи внешне шутливой интонации. На самом же деле ему удалось выразить то, о чем общество открыто заговорило только в период гласности, только в 1988 году — после публикации писем В. Короленко А. Луначарскому, «Несвоевременных мыслей» М. Горького, стихотворений М. Волошина.

Смех был, пожалуй, единственным, уникальным и точно выбранным Искандером инструментом приближения исторической действительности. Табуированная тема выводилась из-под запрета при помощи комического.

Так, оказавшись в доме богатого армянина, Сандро сначала пытается защитить его от налета меньшевиков — но потому лишь, что он, Сандро, гость и должен — по кодексу чести — защищать хозяина. Более того: он отрицательно относится к меньшевизму, ибо считает, что «все меньшевики эндурского происхождения. Конечно, он знал, что у них есть всякие местные прихвостни, но сама родина меньшевиков, само осиное гнездо, сама идейная пчеломатка, по его мнению, обитала в Эндурске».

Маленькое отступление об Эндурске и эндурцах. В предисловии к роману Искандер вспоминает: «Мой немецкий переводчик Саша Кемпфе, прочитав «Сандро», вдруг спросил у меня:

— Эндурцы — это евреи?

Начинается, решил я, но потом оказалось, что этот вопрос

возбуждает любопытство разных народов. Эндурцев и кенгурцев я придумал еще в детском саду. Мой любимый дядя хохотал над моими рисунками, где я изображал бесконечные сражения двух придуманных племен. Потом любимый дядя погиб в Магадане, а эти придуманные народы всплыли в виде названия двух районов Абхазии. И теперь (только заткните кляпом рот психопату-психоаналитику) я скажу: эндурцами могут быть представители любой нации. Эндурцы — это и наш предрассудок (чужие), и образ дурной цивилизации, делающий нас чужими самим себе. Однажды мы можем проснуться, а кругом одни эндурцы, из чего не следует, что мы не должны просыпаться, а следует, что просыпаться надо вовремя. Впрочем, поиски и выявление эндурцев и есть первый признак самих эндурцев».

Но вернемся к эпизоду в доме армянина. Когда дядя Сандро убеждается, что сопротивление вряд ли увенчается успехом, он усаживается за стол вместе с меньшевиками и все сообща пьют вино и доедают барана, поднимая тосты «за счастливую старость хозяина, за будущее его детей», что не мешает меньшевикам, уходя, забрать трех хозяйских быков, а Сандро, вслед за ними, — и последнего: не оставлять же его в одиночестве.

При этом надо учесть происхождение этих комических историй — ведь все они, как утверждает повествователь, рассказаны самим дядей Сандро. Поэтому в романе — пародии на плутовской роман, романе, полном яркого света, игры жизненных сил, чудом появившемся в соцреалистических потемках, — и героизм, и комизм вступают в сложное соединение, которое можно назвать комической героикой.

Дядя Сандро, его родные и близкие наделены богатырской мощью. Дочери тети Маши, соседки Сандро по Чегему, имеют тела «юных великанш» и, лежа на козьих шкурах, образуют «огнедышащий заслон». Автор гиперболизирует их юную красоту, силу, здоровье: «Если присмотреться к любой из них, то можно было заметить легкое марево, струящееся над ними и особенно заметное в тени». Для того чтобы окончательно подтвердить реальность юных великанш, повествователь отмечает, что «собака их, зимой спавшая под домом, выбирала место для сна прямо под комнатой, где спали девушки. По мнению чегемцев, они настолько прогревали пол, что собака под домом чувствовала тепло, излучаемое могучим кровообращением девиц».

Сочетание фантастической гиперболы с реальностью — вот путь, которым идет Искандер еще со времени «Со-

звездия Козлотура». Так, упоминается жировая складка на шее дяди Сандро: «Но это была не та тяжелая, заматерелая складка, которая бывает у престарелых обжор. Нет, это была легкая, почти прозрачная складка, я бы сказал, высококалорийного жира, которую откладывает, вероятно, очень здоровый организм, без особых усилий справляясь со своими обычными функциями, и в оставшееся время он, этот неуязвимый организм, балуется этим жирком, как, скажем, не слишком занятые женщины балуются вязаньем». Но происхождение этой складки вполне прозаическое — это мозоль тамады, опрокидывающего в свое горло стакан за стаканом. Искандер подчеркивает физический расцвет, красоту и здоровье, вечную молодость героев романа. Жизнь бьет через край, не удовлетворяется обычным стандартом. Торжествуют цветение и роскошь телесного — будь то могучие юные великанши, или волоокая Даша, чья рука от лени свешивается с балкона, как цветущая гроздь, или сам дядя Сандро с его подчеркнутой физической красотой, или прекрасная княгиня-сванка. Если любимая дочь дяди Сандро, красавица и лучшая на свете низальщица листьев табака Тали, рожает, так обязательно двойню. Для Искандера не существует отдельной «духовности» и отдельной «телесности» — радость здорового чувства, как тяга, возникающая между Багратом и Тали, естественна и потому законна по высшим законам природы, и они не могут ей не подчиниться, несмотря на негодование и запрет родни. А кедр, под которым они провели свою первую ночь, считается в Чегеме священным, способствующим деторождению, плодоносности.

«В шутильной форме,— замечает автор,— чегемцы умели обходить все табу языческого домостроя. Я даже думаю, что бог (или другое не менее ответственное лицо), вводя в жизнь чегемцев суровые языческие обычаи, в сущности, применял педагогическую хитрость для развития у своих любимцев (чегемцы в этом не сомневаются) чувства юмора». (Кстати отмечу здесь, что и искандеровский эзопов язык возник по аналогии: через преодоление табу — только не языческих, а отечественной цензуры.) И действительно, тяжкие, казалось бы, обычаи — умыкание невесты, беспрекословное подчинение старшим по роду и т. п. — остроумно обходятся теми, кто проявляет твердую волю и стремление к счастью. Здесь нет места унынию, пессимизму, меланхолии. Постоянная близость к земле, единство с природой, крестьянский труд не позволяют человеку, расслабившись, предаваться беспочвенным размышлениям. Человек должен действо-

вать — и только тогда он приблизит свое собственное счастье. (А писатель должен продолжать писать, обходить при помощи особой системы образов запреты, открывать, как мы помним, хорошо запертые двери — такова установка Искандера.) Мир Чегема — мир деятельный, и смех здесь так же сопровождает труд, как труд сопровождает смех.

Смех распространяется и от героя на повествователя, на авторское «я». Дядя Сандро, конечно же, посмеивается над богатым армянином. Но и армянин, несмотря на все свои потери, смеется над важничающим дядей Сандро. Молодой повествователь, познакомившийся с дядей Сандро, прячет в углах губ усмешку по поводу того, что старик требует новые галоши, дабы не ударить в грязь лицом перед газетчиком. Однако и дядя Сандро не скрывает своей насмешливости и по отношению к повествователю (владеющему лишь чернилами в собственной ручке), которому он легко морочит голову рассказами о своих приключениях. Читатель смеется и над дядей Сандро, и над рассказчиком, — но ведь и они смеются над читателем, принимающим эти приключения за чистую монету. Смех Искандера не признает никакой иерархии и никаких границ. Вольно-веселая атмосфера праздника и определяет и его принципиальный демократизм, и сюжеты, образы, саму интонацию повествования.

Большинство глав романа либо повествуют о пире, либо рассказаны на празднике, на пиру, либо завершаются праздником. Богатый армянин вынужден устроить застолье, перерастающее в пир, на котором грабители соревнуются в тостах с защитником Сандро. Дядя Сандро, затеяв ужин для рассказчика, сам собирается на пир — свадьбу («Дядя Сандро у себя дома»). Помощник лесника накрывает походный пир прямо на крышке радиатора («Хранитель гор»). Когда смертельно больной дядя Сандро чувствует себя чуть получше, пируют все односельчане, а постель больного перетаскивается к пирующим («Дядя Сандро и его любимец»). Наконец, во время соревнования-праздника за честь лучшей низальщицы листьев табака «умыкают» Тали («Тали — чудо Чегема»). Новеллы, составляющие роман, по характеру и тону близки народной дьяблерии: недаром и красавицу Дашу называют «дьяволос», да и смеющаяся Тали с гитарой, сидящая на яблоне, уподоблена колдунье, завораживающей путников. Веселая праздничность жизни смеется над смертью, над болезнью, побеждая и укрощая их: веселье у постели больного укрепляет его дух и поднимает в конце концов на ноги. В снах, которые видит тетя Катя, «свежих, как только что разрытая

могила», действуют и жители погустороннего мира: «Они вели себя примерно так, как крестьянин, надолго, может быть, навсегда, застрявший в больнице, при встрече с близкими дает им хозяйственные указания по дому, чувствуя, что они все сделают не так, как надо, и все-таки не в силах отказаться от горькой сладости укоряющего совета». Все это свидетельствует о могучем народном инстинкте. «Нигде не услышишь столько веселых или даже пряных рассказов о всякой всячине», как на поминках, утверждает автор; «вероятно, влюбленным вот так бывает особенно сладостно целоваться на кладбище среди могильных плит». Непринужденной атмосферой поминального праздника, оказывается, «довольны и родственники покойного, и соседи, и сам покойник, если ему дано отсюда видеть, что у нас тут делается»!

* * *

Прочность — исключительно положительная нравственная координата в системе ценностей Искандера. В одной из глав романа («Дерево детства») автор — со свойственной роману в целом широтой, полетом ассоциативных связей, неожиданно плавно спускающихся к первоисточнику, от которого и начался полет, — размышляет о Пизанской башне и о том, почему же она не дает ему покоя. Автор выдвигает теорию «болезни века» — «комплекс Пизанской башни»: «Современный человек чувствует неустойчивость всего, что делается вокруг него. У него такое ощущение, что все должно рухнуть и все почему-то держится. Окружающая жизнь гнетет его двойным гнетом, то есть и тем, что все должно рухнуть, и тем, что все еще держится». Именно в этом мироощущении современного человека Искандер чувствует одну из основных его слабостей. И противопоставляет «комплексу Пизанской башни» свое мироощущение, выстраивает свое мироздание, одной из основополагающих черт которого является прочность.

Выступая в дискуссии о романе на страницах «Литературной газеты», автор уподобил современный роман не дереву, а дому. Однако если задуматься, то между идеей дома и идеей дерева нет принципиальной разницы: и то, и другое есть эманация добра для человека. Более того, само реальное «дерево детства», растущее в Чегеме, тоже является частью дома — в широком смысле слова.

Дело в том, что для мироощущения абхаза дом не замыкается четырьмя стенами. Дом словно вынесен наружу.

Да, дом, безусловно, это и очаг, и котел с кипящей над ним мамалыгой, и низкий стол, на котором разложена нехитрая крестьянская снедь; но дом — это и обязательная зеленая лужайка перед постройкой, это и большое дерево перед домом, это и родное село, это и свой народ. Дом старого Хабуга стоит так, что дома сыновей словно окружают его — правда, на вполне почтительном расстоянии, — словно являются крупными отростками ствола. Горы, усиливая человеческий голос, передают приветствия и известия родственников друг другу. В абхазском космосе главными стенами общего дома являются отвесные вершины Кавказского хребта, за которыми уже живут соседи. Для характеристики мироощущения героев романа надо сказать, что они, расстилая бурку на альпийских пастбищах у костра, как бы несут с собой и очаг, и дом.

В этом смысле дерево, конечно, являет собой и часть дома, и его целостный образ. Именно поэтому никакого противоречия между эссе Искандера о Доме как крепящей основе и главном мотиве современного романа и его собственным художественным опытом я не вижу.

Именно в формуле дерева закрепляется сложная простота (или простая сложность) этого романа. Не только все новые и новые ветви появляются на нем — так же оно обрастает и новыми годовыми кольцами, матереет ствол, увеличивая ту самую прочность, о которой шла речь.

Да и сам автор словно обрел искомую Твердь — куда бы ни отлетала его вольнолюбивая мысль, она ностальгически возвращается в собственное гнездо, к своему герою, к своему Чегему. Свобода обретается через свободно избранную зависимость.

«Сандро из Чегема» свободен и в своем осознании зависимости от традиции. Минувя десятилетиями насаждавшийся в советской литературе псевдороман (в облике так называемого «производственного», «городского», ложнопсихологического, политического и т. п. романов) Искандер шагнул к Рабле и Сервантесу, а через них — к мениппе.

Кстати, после очередного авторского отступления — о сложных отношениях культуры и цивилизации — на страницах «Сандро» возникает и сам Рыцарь Печального Образа. Искандер не романтизирует (как было принято в советских интерпретациях последних десятилетий), а резко снижает образ, спешивая своего Дон Кихота у ларька. «Вот он остановился у киоска и, протянув продащице монету, снимает со своей потной головы памятный шлем, а потом нахло-

няется за кружкой и пьет русский квас». И все же, несмотря на это снижение, а может, и благодаря ему, Искандер подчеркивает и полное отсутствие пошлости, и благородную целеустремленность вечного героя. А главное — он проясняет мысль романа о том, что «нежность, самоотверженность, доверчивость, доброта, мужество — не пустой звук».

В сущности, повествование о Сандро можно продолжать бесконечно — и герой, и композиция романа практически неисчерпаемы. Жизнеутверждающая авторская идея заключена в свободе саморазвития, с какой движется сюжет. Повествование о Сандро не имеет ни завязки, ни развязки — оно может двигаться снова с любой точки, обозначенной в жизни героя. Эта художественная свобода, включающая в себя и свободную композицию его книг, и свободное развитие характеров, и затейливую ассоциативность мысли повествователя, является главным принципом творчества Искандера.

«Сандро из Чегема» состоит из новелл разного объема — от коротких до многостраничных. Это роман в новеллах, жанр, за последние годы (отметим справедливости ради, что уже после появления в печати первых глав «Сандро») заметно возродившийся в нашей литературе. Каждая новелла романа, в свою очередь (как мы отмечали в рассказах), разветвляется еще на несколько новелл, каждую из которых рассказывает новый герой-рассказчик. Множественность микроновелл внутри каждой новеллы крепится тем, что их пронизывает, в них развивается и взаимоосвещается какая-либо крупная, серьезная проблема. Только на первый взгляд построение романа может показаться хаотичным (кстати, автор, хитро посмеиваясь, провоцирует такое восприятие: «Но я слишком далеко отошел от своего сюжета. Я никак не могу сдвинуть его с места. Мой сюжет буксует, как русская история. И все-таки мы его сдвинем и пойдем дальше, ибо единственный вид власти, которую мы приняли на земле, — это власть над словом»). На самом деле текст в высшей степени стройно организован, но организован, прошу прощения за каламбур, органически.

Обратимся к конкретике. Глава «Харлампо и Деспина», например, открывается эпически: «Чувствую, что пришло время рассказать о великой любви Харлампо к Деспине». И рассказчик неторопливо и с достоинством, однако не теряя чувства юмора, повествует о драме их любви: зажиточный крестьянин, отец цветущей красавицы гречанки Деспины, по местным понятиям считался аристократом и отказывался

выдавать дочь замуж за красивого, но бедного Харлампо, пока тот не обзаведется домом и своим хозяйством. А Харлампо, работавший пастухом у старого Хабуга, весь свой заработок переправлял домой, где оставались девять братьев и сестер. Семь лет Деспина ждала своего жениха. В новелле говорится о событиях, развернувшихся на восьмой год.

Искандер пишет эту затянувшуюся фазу влюбленности на фоне идиллической чегемской жизни. Для бедного Харлампо и «аристократки» Деспины идиллия, увы, пока невозможна, но их окутывает общая атмосфера счастья, любви, света, тепла и юмора. Деспину бдительно охраняет ее старая тетушка, которая страстно любит инжир. Приезжая в гости к Хабугу, она лакомится инжиром и водочкой, и чегемцы посмеиваются и над ее старческим желанием поест, и над ее суровой бдительностью (говорят, что на ночь она привязывает к себе девушку ее косой). Чегемцы понимают всю сложность ситуации Харлампо и Деспины, откровенно любят их и в конце концов благословляют, благословляя саму жизнь, ибо они созданы друг для друга. В конце концов старый Хабуг после всех испытаний, выпавших на долю этой пары, наделяет Харлампо тридцатью козами и помогает возлюбленным соединиться в семью.

От этого рассказа ответвляется новелла о крестьянине Камуге, закопавшем половину урожая в землю, дабы отдарить ее за щедрость. Уже от новеллы о Камуге отпочковывается микроновелла о городской сторожихе. «— За что ее так? — спрашивают чегемцы милиционера. — Она что — сирота?» Чегемцы громко смеются, когда их называют дикарями, — а это разве не дикарство? «Выставить на ночь старуху с ружьем в руках, с глазными стеклами на носу и со свистулькой на шее — уж дичее этого и эндурец не придумает!»

Так новелла за новеллой прячутся внутри большой новеллы. Хотя рассказчик и повторяет постоянно: «Но хватит отвлекаться. Будем рассказывать о Харлампо и Деспине, раз уж мы взялись о них говорить. А то эти отвлечения, чувствую, рано или поздно, изведут меня до смерти, как извели беднягу Камуга его ночные бдения», но он постоянно перебивает сам себя, а потом вновь возвращается к любви Харлампо и Деспины, к истории «компрометации» Харлампо из-за злополучной козы и осмеяния Харлампо всем Чегемом.

Смех, словно бы унижающий, уничтожающий Харлампо, оборачивается здравым рассуждением Хабуга о невозможности для Харлампо продолжать такую жизнь. Побеждает

«могучее спокойное течение гармонии... ветхозаветной идиллии», где деревья, люди, козы, лошади, собаки живут в равновесии естественного счастья жизни.

Но в эту историю со столь благополучной развязкой вторгается Большая История: в 1948 году Харлампо, вернувшегося с фронта, вместе с Деспиной и детьми и всеми греками Черноморья высылают в Казахстан. Искандер совсем иными, резкими штрихами пишет «второй финал» идиллии, ее полное и окончательное разрушение.

Итак, главная тема этой новеллы — любовь. Но писатель сопрягает победившее чувство с исторической трагедией депортированных народов. В романе не раз упоминается о том, сколько языков знают герои: старый неграмотный Хабуг свободно говорит на пяти! И без греков или турок, бывших добрыми соседями абхазцев, без постоянного дружелюбного общения с ними жизнь абхазцев многое утратила. «Сегодня не слышно греческой и турецкой речи на нашей земле, и душа моя печалится и слух мой осиротел, — звучит в конце голос автора. — Я с детства привык к нашему маленькому Вавилону. Я привык слышать в воздухе родины абхазскую речь, грузинскую речь, мингрельскую речь, армянскую речь, турецкую речь, эндурскую речь (да, да, дядя Сандро, эндурскую тоже!), и теперь, когда из этого сладостного многоголосья, из брызжущего свежестью щебета народов, выброшены привычные голоса, нет радости слуху моему, нет упоения воздухом родины!»

«Боль, боль, всюду боль!» — восклицает автор в другой новелле романа — «Дядя Сандро и конец козлотура». Так через развернутую свободу повествования, не стесненного рамками определенного, жесткого сюжета, повествования, в котором, однако, существуют свои особые правила — например, правило непредсказуемости исчезновения или появления героев повествования, в котором параллельные линии обязательно пересекутся, — через эту свободу рассказа автор, во-первых, утверждает самую крупную ценность — ценность саморазвития жизни, закономерности которого он и воспроизводит, а во-вторых, реализует свое собственное убеждение в творческой воле художника-демиурга. В конце концов получается что именно эта странная логика прихотливых связей и причудливо рождающихся ассоциаций и приводит автора к глубоким обобщениям. Анализируя композиционное движение искандеровской новеллы, нельзя не прийти к выводу о том, что из самого скрещенья сцен и эпизодов, достоверных, почти документально изложенных случаев и анекдотов и их

смехового народного хорового комментирования, разноречивых мнений и споров, в общем, всех голосов и всех языков, звучащих в романе, рождается итоговая мысль писателя, обладающая подлинной и высокой ценностью лишь в окружении «сладостного щебета» жизни (иначе ей грозила бы судьба обернуться риторикой). «Как рассказывается, так и рассказывай,— утверждает повествователь.— А если ты даешь обещание говорить сжато, то и тут возникают подобные соображения. Сжато-то оно сжато, думаешь ты, но как бы через эту сжатость не пропустить чего главного. А кто его знает, что главное?»

Итак, Фазиль Искандер, как мы уже убедились, время от времени комментирует свой художественный метод, неторопливо и с улыбкой объясняя структурные и стилевые особенности повествования. Автор как будто пишет роман на глазах у читателя и, предугадывая, моделируя в сознании его вопросы, в том числе и недоуменные, вступает с ним в терпеливые объяснения, а то и в полемику. Голос его звучит то в извиняющейся интонации, то в иронической, то в трагической. И очень часто несколько новелл внутри одной новеллы скрепляются именно поворотом мысли главного повествователя, либо вспоминающего интересный эпизод, либо предоставляющего «площадку» другим рассказчикам.

В главе «Хранитель гор, или Народ знает своих героев» композиция «внутренних» новелл и их расположение внутри «большой» выполнены еще более затейливо и витиевато. Обрамляющей новеллой является новелла о том, как повествователь с тремя друзьями возвращались с охоты на альпийских лугах в город, вернее, повествователь должен был спуститься до нарзанного источника, где его ожидал дядя Сандро. Представляя читателю своих друзей по охоте, повествователь сообщает первую микроновеллу — на одну страницу — об архитекторе и министре, пригласившем его для переоборудования кабинета в более современном стиле. На столе у министра обнаружилась маленькая трибунка, облицованная облупленной фанеркой, — за ней, оказывается, министр знакомился со «своим» докладом, сочиненным для него помощниками.

Вторая новелла повествует о трагикомической судьбе картины художника Андрея Таркилова «Трое в синих макинтошах», выставленной сначала в местной галерее, а потом снятой городскими властями. «Это довольно большое полотно изображало трех мужчин в синих макинтошах, стоявших у моря. В дальней перспективе виднелся призрачный мыс с

призрачными, естественно, от большого расстояния контурами новостроек. Чувствовалось, что художник увидел в изображенных людях какую-то силу зла и в то же время вложил в это изображение долю издевательства, тем самым как бы внушая, что сила зла, воплощенная в этих людях, мнимая». О перипетиях картины, в персонажах которой сразу несколько начальников узрели нескрываемое тождество, о том, как они хотели подать в суд на художника, у которого, по определению повествователя, «таланта... столько, сколько молока в вымени хорошей коровы», и что из этого вышло; как «покровитель муз», местное культурное руководство в лице Абесаломона Нартовича (у которого было три формулы, определявшие степень критического отношения к работе художника: «По первой получалось, что картина любопытная, но льет воду не совсем на ту мельницу. По второй получалось, что картина не лишена интереса, но льет воду совсем не на ту мельницу. По третьей получалось... даже страшно сказать, что получалось. Во всяком случае, тут ни о какой, даже враждебной, мельнице не могло быть и речи») сначала запрещало картину, а потом миловало художника, рассказывается в этой новелле.

Небольшое отступление.

Не уверена, что мое предложение точно, может быть, Искандер это делал бессознательно, но имя «Андрей Таркилов звучит близко к «Андрей Тарковский». Действительно, судьба фильмов Тарковского во многом сходна с многострадальной судьбой живописи Андрея Таркилова: запрещение картин, агрессивное неприятие «властей предержащих», давление «местного культурного руководства». Впрочем, типологическое сходство ситуации с Тарковским (70-е годы) прослеживается и в ситуации с фильмом Марлена Хуциева «Застава Ильича». В 1963 году, буквально на четвертый день после гневной филиппики Хрущева на встрече руководителей с творческой интеллигенцией, состоялось заседание Первого творческого объединения киностудии имени Горького, на котором сами мастера кино выступили так, как будто на них надеты искандеровские макинтоши. Абесаломон Нартович нашел бы среди них свое законное место — по крайней мере, читая сегодня стенограмму обсуждения, опубликованную в «Искусстве кино», ощущаешь полное родство и идей, и лексики. «Образ врага» формировал и образ военного положения, «фронта», и образ пресловутой «мельницы» С. Герасимов: «Партия выравнивает идеологический фронт, делает это последовательно...»

Итак, Искандер предлагает три бессмертные формулы Абесаломона Нартовича.

Приведем аналог из стенограммы к первой, наиболее спокойной формуле («картина любопытная, но льет воду не совсем на ту мельницу»). «Люди, которые делали эту картину, названы талантливыми. Отдельные сцены вызывают волнения позитивного порядка» (Я. Сегель); «Я вижу в художниках дарование... а они из всех сил эту способность не желают использовать»; «При всем несомненном присутствии большого таланта у него несколько кружится голова... При всей любви к моему другу А. Тарковскому не могу не сказать, что у него тоже кружится голова...» (С. Герасимов); «Партия имела право рассердиться... Мы слишком берегли Хуциева. Я его сегодня не буду беречь, потому что думаю, что для него сейчас важно, чтобы мы его не берегли на определенном этапе, тогда мы его сбережем» (С. Ростоцкий).

Аналог второй, более разгневанной, формуле Абесаломона Нартовича: «Хуциев и Шпаликов... отвечают не только за критику, не только перед студией, но, если хотите знать, даже перед будущим развитием нашего киноискусства, потому что любая такого рода неудача, ошибка может затормозить развитие искусства в нужном партии направлении...»; «Получается: работа — отдельно, а он и его жизнь — отдельно. Есть огромная разница между отношением к труду в Советском Союзе и в других странах» (С. Ростоцкий); «Почему вы стесняетесь сказать прямо о своей любви к Советской власти?» (Т. Лиознова).

И наконец, по третьей формуле выходило, что Хуциев и Шпаликов... «даже страшно сказать, что». Г. Бритиков: «Говорят: Хуциев варится в собственном соку. Нет, он варится в каком-то соку, но только не в студийном, потому что все плечи, все подпорки, которые оказывали и оказывают Хуциеву поддержку со стороны студии, он отвергает и, вероятно, пользуется какими-то другими соками... И Сергей Аполлинарьевич продолжает смягчать положение...» С. Герасимов: «В чем я смягчаю? Что нужно делать — голову ему оторвать?»¹

После чтения этого впечатляющего исторического документа становится ясным, что Искандеру практически не надо было ничего придумывать: то, что представляется нам гротеском, гиперболой, происходило в самой действительности — и имело для искусства (в том числе и для самого

¹ «Искусство кино», 1988, № 6, с. 108—115.

писателя, и для кинорежиссеров, и художников) самые печальные последствия.

Также совершенно исчезает ощущение определенной гротесковости образа Абесаломона Нартовича после публикации беседы с бывшим заместителем председателя Госкино СССР Б. Павленком, который в 70—80-х годах курировал производство художественных фильмов. Он прямо признается: «Нам, организаторам производственно-творческого процесса в кинематографе (как и вообще в искусстве и литературе), приходилось вести дело... в рамках концепции идеологической работы, принцип которой можно сформулировать так: «как бы чего не вышло»¹. Удивительно точным, кстати, было определение Искандером должности покровителя муз: «местное культурное светило», потому что даже светило при должности Павленка ощущает себя «местным», зависимым, руководимым: «Когда мне говорили: надо, я считал: надо».

В «Сандро из Чегема», правда, *местное* культурное руководство изображено и как пародия на самое *высшее* культурное руководство.

На выставке в Манеже в 1962 году, напомним, Хрущев выразил негативное, мягко говоря, отношение к художникам и скульпторам, работы которых не укладывались в его «концепцию» реалистического искусства, нужного народу.

Скандал на выставке в искандеровском Мухусе откровенно перекликается со скандалом в Манеже. Возле картины Андрея Таркилова «происходило небольшое бурление толпы,— замечает рассказчик.— В какой-то мере она была как камень, брошенный (конечно, несознательно) поперек спокойного течения выставки. ...вокруг картины все время журчал живой бурунчик, слышный во всех концах выставки». Искандер сатирически изображает посещение выставки крупным начальником, который «по должности и по собственному желанию присматривал за людьми искусства, считая себя знатоком и покровителем муз».

В. Тендряков в «Блаженном острове коммунизма» описал свои впечатления от начальственного «распекания», странно соединенного с торжественной трапезой. И в романе Искандера покровитель муз, «бывало, распечат как следует того или иного художника за излишний натурализм или, наоборот, за склонность к абстракциям или еще за что-нибудь, а там при-

¹ «Искусство кино», 1988, № 8, с. 61.

гласит того же художника завтракать или обедать¹, а то и ужинать... рестораторы... старались вовсю».

Посещение Хрущевым выставки пародируется Искандером в исключительно торжественной интонации: «Начинался осмотр. Обходя картины в окружении художников, он сначала смотрел на картину, потом на автора, стараясь по выражению его лица определить, как он сам относится к своей картине. Разумеется, не в художественном отношении, а исключительно в идейном плане. То есть не передерзил ли, если картина носит на себе сатирический оттенок, не увлекся ли вредными новациями или чуждыми вредоносными идеями, впрочем, смехотворными в своей ничтожности». Результатом этого посещения было немедленное изъятие необычной картины Андрея Таркилова из экспозиции, поддержанное демагогическими отзывами посетителей (напомню, что каждая кампания такого рода сопровождалась организованными «письмами рабочих» в массовой печати; у Искандера посетитель-демагог отдыхает «случайно, хотя, разумеется, не случайно в санатории министерства тяжелой промышленности»): «...почему каждый пишет, что хочет, товарищи? Ведь этим могут воспользоваться те, которые разъезжают под видом туристов! Почему сами не догадались, почему все надо подсказывать, товарищи?»²

Последствия кампании таковы, что место картины Таркилова немедленно занимает картина, выполненная в псевдо-реалистическом духе — «одна из бесконечных иллюстраций». А лицемерная государственная «забота» об искусстве выражается в том, что картина снята якобы для «доработки». Именно так была сформулирована акция, впоследствии, в решении комиссии по конфликтным вопросам Союза кинематографистов СССР, названная своими словами: «безосновательная переработка», «замазывание противоречий реальности», «нарушение художественной правды фильма» (14 мая 1987 года). Фильм, который станет классикой нашего кино, который будет назван «ключевым произведением начала 60-х годов», безжалостно «дорабатывался» — не только «покровителями муз», но и — что самое тяжелое и страшное — коллегами по кинематографу, признанными «мастерами» искусства, принявшими активное участие в кам-

¹ В. Тендряков в конце рассказа приводит как документ меню торжественного обеда на даче Хрущева, включающее такие деликатесы, как индейка с фруктами, раки в пиве и форель в белом вине.

² В лексике и синтаксисе посетителя легко «прочитывается» типичная фразеология Хрущева.

пании. М. Донской: «А что это за унылость? Ты можешь обижаться на меня, но я считаю, что и людей ты подобрал благодаря твоему видению — ты плохо видишь... Ты взял Тарковского, худосочного, — кажется, плюнь на него, и он упадет...» (13 мая 1963 года).

Искандер чрезвычайно точно передает атмосферу идеологического давления на искусство, давления, тяжесть которого он испытывал сам, — недаром так же, как картина Таркилова, изъятая с выставки, были вынуты из текста и главы из романа «Сандро из Чегема».

«Одним словом, в картине была, — пишет Искандер, — ...какая-то тайна, смягченная или, наоборот, осмеянная иронией художника». Эта «тайна» расшифровывается рассказчиком как притчеобразное изображение деградации руководства: «Это был эскалатор эволюции видов, только движущийся в обратном направлении: вот доедем до парнокопытных, а там и сойдем». Аналогичная «тайна» содержалась и в общей концепции самого романа — движение жизни, поведение человека изображалось автором (на протяжении нескольких десятилетий народного существования, высвеченных эпизодами гражданской войны, коллективизации, разгула сталинщины) как деградирующее. Благодаря своей «полиновеллистичной» структуре роман все-таки, несмотря на понесенные потери, оказался жизнеспособным. И читаемым, и популярным. Но концептуальность его в «новомирской» публикации была безнадежно утрачена.

Напомню совет автора самому себе из «Созвездия Козлотура» о принципиальной авторской позиции: что оставалось делать для мест, подлежащих редакторскому уничтожению? Писать их как можно лучше...

Внутри новеллы о художнике и трех в синих макинтошах прячется еще одна новелла — о местных неграх и приехавшем на побережье, страдавшем «политическим гамлетизмом» принце из одной африканской страны, а уже, в свою очередь, внутри этой новеллы спрятались еще несколько: о знаменитом ученом-этнографе и о председателе Совнаркома Несторе Лакобе; об известном негритянском певце и театрализованном исполнении им песни «Спит май бэби», о том, как местному негру — для того, чтобы продемонстрировать Робсону, а потом принцу наш уровень жизни — подарили новенькую «Волгу», а Робсон не приехал, и что из всего этого вышло; о рождении у этого зажиточного негра и его жены абхазки совершенно белого ребенка; и, наконец, о принце Ольденбургском и об упрямстве местного чернокожего

населения, объявившего себя абхазцами. Пять микроновелл!

И так далее — байка цепляет байку, анекдотический случай вызывает из памяти еще более анекдотический. Кружа над основной новеллой, микроновеллы отлетают все дальше и дальше от сквозного сюжета. Построение общей композиции идет по принципу застольной беседы, привольной и неторопливой, состоящей из блиц-рассказов и обогащающих их рассуждений. В такой вольной беседе, в таком застолье все равны; каждый участник имеет право и на то, чтобы быть героем, персонажем рассказа, и на то, чтобы быть автором-повествователем. Число рассказчиков по мере развития романа постоянно растет, и вот уже самому Абесаломону Нартовичу предоставляется слово, и «покровитель муз» оказывается вовсе неплохим рассказчиком, несмотря на свою должностную глуповатость, и в нем обнаруживается лукавый ум, спрятанный под броней непробиваемой, казалось бы, начальственной недалекости.

Как же объединяются, чем лепятся в единое целое — главу — столь удаленные друг от друга истории? Ведь «Хранитель гор» заканчивается рассказом о том, как лесничий-сван пытался угрожать повествователю и забрать его в милицию вместе с его оружием, которое так понравилось его товарищу? А кончилось дело очередным прекрасным застольем в горах. Борьба народного векового обычая («как можно, вы гость») и догматического стереотипа («привлеку») завершилась-таки победой обычая (не последнюю роль здесь сыграло то, что повествователь — племянник Сандро, чье имя прозвучало как пароль). «Обычай для силы сохраняют», — обмолвился один из персонажей рассказа.

Эта борьба плодотворного обычая с казенным бесплодным стереотипом организует все микроновеллы, входящие в главу. И новелла о «синих макинтошах» пронизана мыслью о конечной победе истинного таланта, который тоже является порождением народного мироощущения, осмеивающего начальственную тупость; и новелла о местном негре, которому не позволили застрелить родившую белого ребенка жену, и новелла о подаренной ему «Волге», о принце, страдающем «политическим гамлетизмом», — во всех этих сюжетах осмеянию подвергаются руководящие установления и мертворожденные догматы. Покидая гостеприимных сванов, повествователь замечает: «...костер все еще горел, и я был уверен, что вокруг него все еще сидят люди и слушают поучительные истории из жизни дяди Сандро». Эта беседа у

костра под ночным лунным небом, в чистом горном воздухе, на приволье, и есть, по сути дела, модель человеческого братства, утверждаемая Искандером.

Место может меняться как угодно. Вместо костра могут гореть электрические лампочки в ресторане, застолье может развернуться с новой силой на втором этаже ресторана «Амра» или в прибрежной кофейне, за чашечкой турецкого кофе,— высокий смысл в нем будет только тогда, когда непринужденно и вольно потечет беседа, естественно рождающая все новые рассказы, беседа, в которой все равны. Так, Акоп-ага, кофевар-армянин из «Амры», подсаживаясь к столу, обнаруживает знания, достойные профессора истории, и незаурядный ум человека, болеющего за свой народ, обладающего редким сочетанием национальной гордости и национальной самокритичности. За бесконечное застолье длиною в огромный роман Искандер усаживает и высокое начальство, и простого крестьянина, и космонавта, и художника, и кофевара, и журналиста, и бездельника-балагура.

Стихийная демократия правит за искандеровским столом. (Кстати, достоин внимания и гастрономический демократизм этого дружеского застолья: «Главное блюдо — молодая козлятина — дымилась на нескольких тарелках. Свежая мамалыга, копченый сыр, фасоль, сациви, жареные куры, зелень... — все это теснилось на столе». Праздничная абхазская крестьянская еда. Дальше мы сравним описание этого стола с «валтасаровским» застольем.) Таков, скажем, «Кутеж трех князей в зеленом дворике» — глава, названная по известной картине Пиросмани. Причина застолья совершенно не важна — «Точнее всего, никакой причины не было», важно само застолье. Но перед тем как усадить своих героев и дать им слово, повествователь размышляет и о своих взаимоотношениях с читателем, и о памяти и беспамятстве, о «попытке поэтизировать собственный склероз», и о здравом смысле, предохраняющем от ненужных знаний, и о роли писателя, находящегося на странной должности «наблюдателя над жизнью». Идет нескончаемый поток ассоциативных или вовсе далеких от изображаемого авторских наблюдений и размышлений, связанных на самом деле чрезвычайно надежной цепью: мыслью о том, как и ради чего он пишет, ради чего создается вся книга. И только потом Искандер плавно, через новеллу о горячо любимой девушке, обманувшей героя, через неожиданно возникший образ Дон Кихота переходит к повествованию о застолье, в котором принимают участие переведенный с поста председателя местного

Совета министров на должность директора научно-исследовательского животноводческого института все тот же неунывающий Абесаломон Нартович и всесоюзно известный космонавт. Но перед застольем последует еще несколько новелл — о секретарше Нартовича, об изобретенных им освежающих напитках, о тайне вод Лагидзе и дяде Сандро; о поездке «снабженца» дяди Сандро в Москву с подарками для добывания труб, о разговоре молодых на набережной; об охоте дяди Сандро с Троцким в двадцать четвертом году... Когда же наконец слово переходит к участникам застолья, Абесаломон Нартович рассказывает трагическую новеллу о страшной мести пастуха и заядлого охотника Гедлата по прозвищу Железное Колено. Зачем, подумалось мне, новеллу, полную сдержанной силы и трагической мощи, автор отдал столь многократно осмеянному за тупость персонажу? Имеет ли он право на такое слово? Не нарушил ли здесь Искандер правды характера?

С одной стороны, это хитрый, изворотливый Присматривающий, да еще к тому же, как мы помним, «покровитель муз». Но с другой — не потерявший кровной связи с народом характер, шут в карнавальной короне. Сегодня — начальник, «Присматривающий», завтра — простой абхазец, не забывший, оказывается, обычаев, легенд, рассказов.

А вот космонавт не обладает ни чувством юмора, ни умением вести застольную беседу, ни **мастерством тоста**. Единственное, что он лучезарно **произносит**, — это стандартный тост за возраставший его комсомол. «Уж не глуп ли он часом?» — не без резона спрашивает по-абхазски хозяин, простой крестьянин, заранее настроившийся на перлы мудрости.

Чувство юмора, вернее, смеховая стихия есть то, чем Искандер проверяет не только ум, но и человечность личности. Не случайно повествователь замечает, что Сталин — «самый неулыбчивый человек... Нет, потом, после тридцать седьмого года, он с удовольствием улыбался себе в усы, и некоторые партийцы схватились за головы, поняв, какие явления жизни вызывают у него улыбку, но было уже поздно».

Серьезность и ум отнюдь не гарантируются неулыбчивостью.

Безошибочный тест Искандера — тест на чувство юмора, которым не обладают руководители, лишенные ощущения реальной жизни. Повествователь шутивно предлагает «всеми

средствами печати и устного воздействия развивать по всей стране чувство юмора...»

Смех М. Зощенко, смех М. Булгакова и А. Платонова, Д. Хармса и Н. Алейникова, смех Н. Эрдмана в «Самоубийце» и «Мандате», подлинный смех, парадоксально соединенный с трагедией, был не только неприемлем для авторитарного руководства — он был ему враждебен. Он был вытесняем псевдосмехом авторитарного искусства — смехом «оптимистическим», развлекательным. Белозубые улыбки «Кубанских казаков» во время охватившего страну голода — вот социальная модель этого псевдосмеха.

Но преследованию подвергался смех подлинный, живой и независимый. Недаром (вспомним стихи Слуцкого)

За три факта, за три анекдота
вынут пулеметчика из дота,
выташат, рассудят и засудят,
это было, это есть и будет.

.....

За три анекдота, факта за три
никогда ему не видеть завтра.
Он теперь не сеет и не пашет,
анекдот четвертый не расскажет.

(«Четвертый анекдот»)

Повествователь в главе «Кутеж трех князей в зеленом дворике» развивает ту же тему, что и Слуцкий, только в плане будущего: «Юмористов... будут сажать в лагеря. Но они... и там не должны терять чувство юмора и неустанно прививать его следователям, прокурорам, конвою и другим обремененным властью деятелям».

Культура народного застолья такова, что сразу же подвергает человека проверке — на острословие и богатство опыта и наблюдений, ум и выдержку. Целен, художественно закончен рассказ Абесаломона Нартовича. Как индивидуальность, как личность он не существует — здесь он фикция, фантом. Беря слово как функционер, Абесаломон Нартович произносит чудовищно канцелярские речи, в которых не сыщешь живого слова. «Обычно, войдя в выставочный зал, он останавливался в дверях и, бросив общий взгляд на выставку, с улыбкой говорил:

— Край у нас солнечный, художников много».

Сколь отличен этот официозный псевдоязык присвоившего себе право вещать якобы от имени народа (не случайно это множественное число — «наших», «мы») от лаконичного,

сдержанно-экспрессивного языка его рассказов! Такое «двуязычие» Абесаломона Нартовича рождено его двоедушием: он, с одной стороны, безъязыкая власть, с другой — еще частица народа. Рассказ Абесаломона Нартовича, афористичность и точность языка — не его заслуга, а результат еще теплящегося его родового единства с народным опытом.

Но рядом с главами о веселом застолье, о пирушках, сопровождающихся смачными рассказами, осмеивающими официозные установления и догматы, есть в романе и картина совсем другого рода, хотя действие тоже разворачивается за пиршественным столом, — «Пир Валтасара».

Искандер подчеркивает неимоверное изобилие стола, вернее, столов, за которыми расположились, с одной стороны, вожди, с другой — секретари райкомов Западной Грузии, собранные Сталиным на совещание. Это уже не народный пир, на котором равноправно сидят и князь, и крестьянин, а официальный банкет — двадцать танцоров ансамбля, призванные восхищать пирующих, являются лишь прислуживающими, которых вождь может или наделить холодными остатками застолья, или сурово наказать. Танцоры допущены к столу лишь в качестве «представителей» народа — фальшивого фасада. «Кипарисовые рыцари» сегодня развлекают вождя своими плясками, а завтра руководитель ансамбля окажется — по законам того же времени — в местах исключительно отдаленных, и с пластинок будут вымарывать его имя, только что гремевшее по всей Абхазии.

Среди танцоров окажется и вездесущий дядя Сандро, отрепетировавший подобострастное скольжение на коленях прямо к маслянисто блестящим носкам сапог Сталина. Но эта унижительность еще ничто по сравнению с тем унижением, которому подвергает повара Лакоба, расстреливая яйцо у него на голове.

«Игры» высоких вождей за пиршественным столом не несут в себе ничего, кроме жестокой бесчеловечности и попрания человеческого достоинства. Но и самих вождей Искандер изображает так, что не остается никакого сомнения в отсутствии человеческого достоинства в них самих. Дядя Сандро «провел глаза от хорошо начищенных сверкающих сапог вождя к его лицу и поразился сходству маслянистого блеска сапог с лучезарным маслянистым блеском его темных глаз».

Естественности веселого чегемского застолья, на котором кипят шутки, противопоставлено вымученное псевдо-

веселье валтасаровых пиров, на которых «улыбаются в знак одобрения».

В этом застолье расстояние от веселья до казни более чем короткое. Только что в порыве верноподданнических чувств какой-то секретарь райкома выкрикнул здравицу в честь Сталина, что тому не понравилось, — и вот уже Берия «бросил на него свой знаменитый мутно-зеленый взгляд, от которого секретарь райкома откачнулся как от удара».

Полнокровному, жизнерадостному Смеху, объединяющему чекемцев естественно, ибо для их пиршества не нужно никакой причины — оно входит в круговорот крестьянской жизни, — противопоставлен в главе «Пир Валтасара» мертвящий, знобящий Страх. «Некоторые грамотеи там, в Москве...» — продолжает с угрозой и раздражением Сталин свой тост, он «любил такого рода смутные намеки». Автор замечает, что «фантазия слушателей неизменно придавала им расширительный смысл неясными очертаниями границ зараженной местности». Эта «фантазия» — не что иное, как страх. «В таких случаях, — продолжает Искандер, — каждый отшатывался с запасом, а отшатнувшихся с запасом можно было потом для политической акции обвинить в шарханье».

Страх достигает апогея в эпизоде выстрела Лакобы по яйцу на голове у повара. «Повар все еще стоял у дверей с безучастным подопытным выражением на лице. Дядя Сандро только сейчас заметил, что он в одной руке сжимает колпак. Пальцы этой руки все время шевелились». Низость, полная потеря облика человеческого состоит не только в этих «играх», но и в том, что повар после благополучного завершения эпизода «явно показывал окружающим, что он недаром рискует, а имеет за это немало выгоды». Жертвы здесь не менее отвратительны, чем палачи. Тем более что они *вместе* играют в свои палаческие игры.

Сидящие в застолье объединены не любовью и дружеской приязнью, а взаимной подозрительностью. Страх и ненависть связывают их не менее прочно, чем чекемцев — любовь. Это пир хищников: «...густо обмазав пурпурной приправой кусок ягнятины, отправил его в рот, хрустнув молочным хрящом». Искандер мастерски пользуется здесь и звукописью (урчащее многоповторенное «р» и «хр»), и цветом — именно пурпурный, кровавый цвет доминирует в общей картине. Чрезвычайно тонко выбрана Искандером сама ситуация: не расправа, не обострение, не политическая борьба, а, казалось бы, самое мирное — застолье. Однако детали его (раз-

рывание Сталиным жареной курицы руками, жадность поглощения пищи, натравливание сидящих за одним столом друг на друга, стрельба в потолок из пистолета — от избытка нахлынувших чувств, предобморочное состояние присутствующих, нервное сверхнапряжение) раскрывают тоталитарный режим в стране в целом.

Сталин рисуется своим подчеркнутым демократизмом. «Вождь просит,— грозно шепнул Берия.— Зачем вождь,— мы все просим,— сказал Сталин и, собирая глазами участников ансамбля, добавил: — Давайте, ребята». Но этот демократизм — ложный, это лишь маска. Глядя лучистыми глазами на Сандро, Сталин говорит: «Где-то я тебя видел, абрек»,— и за этим уже мелькает зловещая тень расправы. И за мягкой репликой вождя о мандариновых деревьях («Не мы с тобой сажали эти мандарины, дорогой Нестор,— ...народ сажал») уже нащупывается «взрывчатая игра слов, заключенная в это невинное выражение», в котором проклевывается знаменитая формула «враг народа».

В сущности, застолье в «Пирах Валтасара» — черная пародия на истинное застолье. И пользуется Искандер — для создания этой пародии — гротеском.

Пародируется, например, застольная система тостов. Вместо традиционного тоста, в основе которого лежит прославляющее начало, звучит нетерпимая политическая речь, направленная на создание, как мы теперь говорим, «образа врага». Вместо свободы, непринужденности за столом правит принуждение и насилие («Пей до дна»,— рубит Сталин пьющему из рога — посмей отказаться!). Искандер возводит этот эпизод к устному рассказу реального участника событий, восхищавшегося Сталиным: «Я верю,— сказал автор в интервью,— когда певец говорит: «Сталин подошел к нам с бутылкой и с курицей, наливал в рог и, пока я пил, он говорил: «пей, пей», потом разорвал руками курицу...» Это все для меня, как для художника... тонко характеризует происходящее» («Советская Абхазия», 1988, 14 октября). Вместо искреннего смеха, шуток и веселья — либо вымученный хохоток, либо высокомерное осмеяние жертвы, либо мрачный юмор палача. «Все равно все на Сталина спишут,— шутил вождь, накладывая снедь в растопыренные полы черкески,— все равно скажут — Сталин все скушал...»

Пародируется даже сам народ — казалось бы, то, что невозможно спародировать. Но разве не пародия — прекрасные народные танцы, особенно свадебный, исполненный у сапога палача, а не у ног жениха и невесты?

Если сверить географические обозначения на карте подлинной Абхазии с Абхазией Фазиля Искандера, то обнаруживается добросовестная топографическая точность того или иного эпизода. В Мухусе (Сухуми) стоит бывший дом табачника Коли Зархиди, чуть не проигравшего все свое состояние в карты, если бы не духовная поддержка Сандро, въехавшего в зал, где шла игра, верхом. После революции дом был экспроприирован, однако и в 30-е годы Сандро с гордостью показывал обломившуюся под копытом лошади мраморную ступень внутренней лестницы. На балконе этого дома любила лениво сидеть красавица Даша, увезенная Колей от офицера, вскоре застрелившегося. Здесь же, в Мухусе, на набережной, располагалась кофейня-кондитерская Алихана, год от года терявшего и возможность коммерции, и само имущество. Здесь, в Мухусе, уже в наши дни работает картинная галерея, где были выставлены «Трое в синих макинтошах». Здесь покровительствовал музам, а затем директорствовал в НИИ животноводства бессмертный Абесаломон Нартович; здесь расположен ресторан «Амра» с кофейней, где варит кофе Акоп-ага; здесь продолжает висеть картина «Козлотур на Сванской башне». Здесь, в Мухусе, стоял дом, из которого выселили греков, дом, который старый Хабуг запретил покупать Сандро. Именно здесь пастух Махаз, один из сыновей старого Хабуга, родной брат Сандро, выпил кровь злосчастного Шалико. В Гагре, чье название сохранено Искандером, произошла встреча Сандро с принцем Ольденбургским, завершившаяся великолепным подарком — цейсовским биноклем, который так пригодился Сандро в разные дни его жизни — и при битве на реке Кодор, и при выборе невесты. По дороге из Мухуса-Сухума в Гагру (ближе к Гагре) расположен тот санаторий, в котором развернулся пир хищников. Здесь дядя Сандро второй раз в жизни увидел Сталина — думал, что в первый. Первая же встреча их произошла примерно в 1910 году, когда мальчик Сандро, пасший коз на Нижнечегемской дороге, столкнулся со странным сухоруким человеком, перегонявшим арбу с награбленным и уходившим от преследователей. Сам знаменитый Чегем рожден фантазией Искандера, но вписан в реальнейший абхазский пейзаж. Неподалеку от Чегема стояло моленное дерево, как его назвал автор, — орех, пробитый молнией, выжженный комсомольцами изнутри (они боролись с «религиозными предрассудками»), орех, в огромном дупле которого нашлись кости

погибшего отца Кунты, орех, под кроной которого всегда делали привал пастухи, перегонявшие стада на альпийские луга.

В Чегеме находится дом старого Хабуга. Из этого дома разрастается семейное дерево Хабуга — невдалеке, так, чтобы можно было докричаться при помощи горного мощного усилителя — эха, — расположены дома его сыновей: бригадир Кязыма и его жены Нуцы, двух дочерей и малыша; пастуха Махаза, его жены Маши и их семерых дочерей-великанш, за честь двух из которых отомстит Махаз, поклявшийся выпить кровь обидчика; дом Исы, охотника, вся семья которого вымирает от туберкулеза; наконец, дом Сандро и его жены Кати — у них нет детей. Рядом с Чегемом расположена котловина Сабида, где медведь терзал несчастную корову ненастной ночью. Тут же — каштановая роща, спелые плоды из которой плут Сандро продал Самуилу (это, пожалуй, первая проделка Сандро). Вблизи Чегема расположен кедр Баграта и Тали.

На реальной реке Черной состоялась ловля форели, где произошла третья встреча дяди Сандро с Большеусым, — Сандро организовал взрыв (иначе Большеусый не ловит!) и получил в подарок за свое усердие и рвение, героически проявленные в ледяной горной воде, сталинские шерстяные кальсоны.

Как видим, Искандер щедро заселил героями свое художественное пространство, почти аналогичное реальному. Завершая главу «Хранитель гор, или Народ должен знать своих героев», Искандер пишет: «Вообще, внизу у моря все это выглядит несколько фантастичным, точно так же, как и наша долинная глушь, когда о ней вспоминаешь где-нибудь в горах, на уровне альпийских лугов». Фантастический сдвиг подлинной реальности лежит в основе поэтики Искандера.

Пространство романа являет собой замкнутую площадку, ограниченную теми точками, о которых речь шла выше. Куда-нибудь до Гудаут действие не доходит. Но на этом небольшом пространстве автор сумел организовать и построить целый художественный мир, отражающий жизнь страны за несколько десятилетий.

Коренной точкой этого художественного пространства является Чегем — священное место, от которого исходят могучие силовые линии. С точки зрения Чегема дается верная оценка событиям, происходящим где угодно — от Мухуса до центра страны.

Культура Чегема — это сложная и одновременно простая,

глубокая и разветвленная этическая и эстетическая структура, основанная на естественных отношениях людей между собой, а также с природой. Природа для чегемца и дом, и храм, и кладовая. Природа кормит, одевает, наделяет, спасает, оберегает. И каштановая роща, плоды которой принадлежат всем, и альпийские луга, и котловина Сабиды, и родник — это все дом. Одомашнены и звезды, по которым легко ориентируется чегемец, и солнце — главный работник в доме, и луна, которая заглядывает в чегемский дом как в свой собственный. Принципиальная незамкнутость, открытость абхазского дома формирует пространственно особое мироощущение. «Жители... поселка,— замечает автор («Дядя Сандро и его любимец»),— в основном выходцы из абхазских горных деревень, прекрасно обходятся без телефона, предпочитая переключаться, благо местность здесь холмистая, и звук хорошо движется во всех направлениях». Казалось бы, маленькая земля Абхазия — но как просторно чувствует себя на ней человек. Важно и то, что дома не лепились на этой земле друг к другу близко, впритык,— они держатся друг от друга на порядочном расстоянии, но так, чтобы был слышен человеческий голос — то есть это расстояние сомасштабно человеку.

Почему чегемцы, скажем, не пошли за меньшевиками (глава «Битва на Кодоре»)? Ответ на этот вопрос может быть разветвленным, но один из мотивов отказа имеет непосредственное отношение к чувству открытого пространства, воспитанному в чегемце с молоком матери. Меньшевики объявили село Анхара, где они стояли, «закрытым городом». «А как быть,— говорится в романе,— с освященной древними традициями необходимостью побывать на свадьбе и других родовых торжествах?!.. А годовщина смерти, а сорокадневье? Я уж не говорю о свежих похоронах. Одним словом, поднимался ропот...» Не может абхазец чувствовать себя нормально в замкнутом, закрытом пространстве. Недаром и все традиционные праздники тоже происходят на открытом воздухе, на вынесенных на природу столах. Вот, например, празднование по случаю выздоровления дяди Сандро: «Перед домом возвышался шатер, покрытый плащ-палаткой, для проведения в нем праздничного пиршества. ...чуть левее шатра был разведен костер, на котором в огромном средневековом котле уже закипала мамалыжная заварка. Мужчины хлопотали вокруг огня. Рядом к инжировому дереву был привязан довольно упитанный телец». Идиллическая картина, не правда ли? Но это идиллия абсолютно реальная, не надуманная, это

традиционный уклад жизни народа, упрямо и инстинктивно не поддающийся разрушению, размыванию. Пространственная организация пира здесь тоже имеет глубокий смысл. Пир, вынесенный во двор (конечно же, момент удобства — усадить множество гостей — здесь тоже имеет значение), приближен одновременно к земле и к небу. Люди, сидящие за столами с плодами этой земли и своего труда, чувствуют себя в естественной связи с мирозданием.

Народному мироощущению открытости, незамкнутости пространства противостоит в романе боязнь открытого пространства у функционеров. Они уверенно чувствуют себя только в кабинетах, куда вход не каждому разрешен, в закрытых санаториях, охраняемых милицией и сложной системой пропусков.

Так, Сталин себя дискомфортно почувствовал на открытом пространстве, хотя ему вдруг и захотелось по пути на рыбалку «выйти из машины и посмотреть на огромную полукилометровую скалу, нависшую над рекой. Он вышел из машины и, стоя на дороге, некоторое время из-под руки любовался той скалой, а потом вдруг спустился к реке и стал мыть в ней руки». И надо же такому случиться, чтобы в этот момент из-за кустов, метрах в тридцати от вождя, вышел человек с лопатой. Это вождю крайне не понравилось. «Машины поехали дальше, и уже товарищ Сталин до самого места рыбалки нигде не выходил».

Страх присущ и тем, кто боится вождя, и ему самому — тому, кто вызывает этот страх. Сталин тоже несвободен и тоже начинает бояться, испытывать все возрастающее чувство подстерегающей опасности, могущей принять любое обличье — почему бы не человека с новенькой лопатой?

В охраняемом замкнутом пространстве правит мертвая буква. Когда Сандро, вызванный Лакобой, приехал для выступления в закрытый санаторий, он прошел цепочку проверок и пропусков, но исправленная буква на пропуске может грозно остановить Сандро. И хотя другой участник ансамбля, Махаз, хвастливо «выставив вперед перетопыренную грудь», подтверждает личность Сандро, милиционер доверяет телефону, а не человеку, его живому голосу.

Время природное для чегемцев *движется* циклически, словно возвращается к своим истокам. Ощущение времени действительно *пространственно*, оно расположилось, встало («время, в котором стоим» — точная калька с идиомы абхазского языка). Это время эпическое, время зарождения и естественного, как рост дерева, становления большой раз-

ветвленной семьи Хабуга. В этом спокойно текущем родовом времени словно купаются герои, ощущая его приятную естественность, комфортность. Чегемские девушки вечно будут молоды и вечно будут весело брызгаться водой из родника. Чегемские охотники вечно будут ходить в котловину Сабида за добычей. Но заканчивается роман главой «Дерево детства», в которой повествователь безыллюзорно говорит о болезненном распаде идиллии. Из Чегема ушла душа, кончилось время Чегема.

Рухнул (умер от рака) и дядя Кязым, в котором рассказчик уже сейчас, вспоминая его, видит «необычайную духовную значимость». Величие, подчеркнутое в моельном дереве, в роднике, во всем пейзаже, есть и в Кязыме. В городском застолье «казалось, это переодетый король Лир сидит среди убогих мешан».

Искандер пишет вторжение социальной истории в чегемский мир и ее борьбу с эпическим, родовым временем. Исторические катаклизмы были чегемцам малопонятны. Искандер пишет взаимоотношения этноса с началами чужой цивилизации, которая мнит себя более высокой, как трагикомические.

Скажем, даже произнести слово «колхоз» правильно крестьянин не может, он говорит «кумхоз». Как же решают чегемцы для себя задачу — вступать им в колхоз или нет? Они обращаются к моельному дереву. И дерево отзывается звоном, в котором чегемцы слышат подтверждение: «кумхоз»...

Время социально-историческое показано Искандером тоже не в прямом отражении, а с фантастическим сдвигом, сохраняющим, однако, очертания реальности. Вернее, так: Искандер видит этот сдвиг в самой истории, а сам лишь выделяет этот фантастический элемент нелепости, присущий ходу жизни, в котором свыкшимся, обыденным взглядом не увидеть решительно ничего фантастического. Деревянный броневик, при помощи которого меньшевики хотели одолеть красных, разоблачает недалекость меньшевиков гораздо больше, чем исторический комментарий.

Смеховая стихия организует свободное повествование. Смех — не просто подтрунивание над героем или обнаружение смешных и нелепых черт в той или иной ситуации, не «приправа», добавленная к сюжету.

«Если народ на площади не смеется, то народ безмолвствует, — замечал М. М. Бахтин. — Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации

угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию; но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его патриотизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды». Смех Искандера в «Сандро из Чегема» глубоко укоренен в национальной стихии, это подлинно народный смех. Здесь автор и смеется над героем, и бесконечно его любит, любит им. В самом деле, разве не хорош дядя Сандро — и как Великий Тамада, без которого не может состояться ни одно застолье, как замечательный рыцарь и любовник, без которого не **может** жить прекрасная княгиня-сванка, как настоящий друг, перелетающий верхом на лошади через стол, где проигрывается в пух и прах известный табачник Коля Зархиди?

Дядя Сандро — безусловный литературный потомок Рыцаря Печального Образа. Только он произошел еще, как замечали критики, и от Санчо Пансы. Ибо в искандеровском рыцаре величие духа гротескно соединено с крестьянской осмотрительностью, беззаветная преданность — с готовностью обхитрить, самоотверженная любовь — с эгоизмом, а глубокая мудрость — с глупостью. Неожиданным соединением этих противоположных начал Искандер создал единое целое своего героя, наследующего великим литературным предкам.

Социально-исторический гротеск Искандера пластически изображает надчеловеческую отчужденную силу, управляющую миром, людьми, их жизнью в виде чуждого «оно». «Оно», то есть революция, гражданская война, коллективизация, вызывает у людей чувство страха и ничтожности своей жизни. Но развенчивая силу этого «оно» при помощи гротеска, «смешного страшилища», Искандер добивается ощущения особой веселой вольности мысли и воображения, радости и победы смехом.

По принципу гротеска сочетаются в большом времени романа три составляющих его потока: время эпическое, природное, время социально-историческое и время авантюрное.

Искандер подчеркивает даже самой композицией романа бесконечность авантюрного времени. Оно может длиться и длиться, ибо эластичная композиция способна легко, безо всякой натуги принять в себя все новые и новые главы о хитроумных проделках Сандро.

Анализируя особенности всех жанров серьезно-смеховой области, и прежде всего — мениппеи, М. Бахтин указывает на следующие черты: «живая, даже часто прямо злободнев-

ная современность»; «герои мифа и исторические фигуры... нарочито и подчеркнуто осовременены, и они действуют и говорят в зоне фамиллярного контакта»; опора на народный опыт и на свободный вымысел; нарочитая многостильность и разноголосость, отказ от одностильности; смешение высокого и низкого, серьезного и смешного; включение пародийно переосмысленных цитат и ситуаций.

Искандер заметил в связи с «Сандро», что, по его мнению, «для народного сознания вообще характерна непосредственная близость страшного и смешного. Я думаю, вот это стилистику «Сандро» во многом и определяет».

Исключительная свобода сюжетного и философского вымысла, присущая «главной книге» Искандера, смелое включение фантастики, гиперболы, гротеска (реальное перерастает в ирреальное) отнюдь не мешает появлению исторических фигур (Сталин, Лакоба, Берия, Ворошилов, Калинин и др.)

Для испытания философской идеи — правды, воплощенной в образе мудреца, — герои входящего в «Сандро» как глава повествования «Джамхух — Сын Оленя» странствуют по неведомым странам, оказываются в исключительных ситуациях. Появляются карнавальные Обпивало и Обьедало, авантурный сюжет поисков красавицы связан с испытанием другой философской идеи — взаимодействия мудрости и красоты.

«Сандро» действительно полностью освобожден от мемуарно-исторических ограничений, в отличие от других книг, в которых Сталин, например, одно из действующих лиц. В создании образа Искандер опирался на живое, устное слово, ему необходима была та реальная «муха», из которой он, как вы помните; предпочитал выращивать художественного «слона».

«При том широком показе народной жизни, который дан в «Сандро из Чегема», — говорил автор, — я должен был показать некую вершину власти, более всего удаленную от народа. Этой вершиной власти был Сталин. Я давно интересовался этой фигурой, главным образом, конечно, пользовался устными рассказами людей, которые знали его». При этом Искандер находит особый ракурс изображения: «черным по черному рисовать неинтересно», и для изображения «столь громадной фигуры зла» он не окарикатуривает Сталина, а показывает «тирана на отдыхе»: «Я вообще считаю, что, чем мрачнее и страшнее фигура, которую художник изображает, тем больше он должен стараться ее показать в об-

стоятельствах минимального мрака». Поэтому он искал людей, «восхищенных Сталиным», ибо их рассказы казались ему «более интересными, чем рассказы тех, кто критически относится к нему. Потому что тот, кто восхищается, считает, что то, что он видел, было так интересно, прекрасно, что тут ничего менять не надо и нельзя. И он дает, во всяком случае, мне так кажется, наиболее интересные детали, я верю в их непосредственность».

Для Сандро и других героев характерны эксцентричность поведения, нарушение установленных норм этикета — при внешнем соблюдении ритуала. Кроме того, постоянно возникают сцены эксцентрических скандалов, неуместных речей и выступлений: в первой же главе — скандал между Сандро и князем, который «поручил» ему его прекрасную жену-сванку; в «Принце Ольденбургском» — эксцентрическое появление Сандро у принца. Крайне эксцентрично и неожиданно «скольжение» Сандро-танцора на коленях перед Сталиным: вроде бы рабское, но ведь нарушает все установления. Эти (как и многие другие изображенные в книге) скандалы освобождают человеческое поведение от «предрешающих мотивировок».

Наконец, мениппея вбирает в себя вставные жанры (новеллы, стихи, ораторские речи, пиршественные диалоги) — точно так же происходит и в «Сандро». Отсюда рождается особая «многотонность» мениппеи, ее полистилистика.

Мениппея формируется как жанр в эпоху разложения национального предания — в тот же исторический момент разложения национального абхазского предания «попал» и Искандер. Грандиозное столкновение патриархальной культуры и казарменного социализма, насильственное крушение народного образа жизни, тоталитарная идеология и — одновременно — осколки в народном сознании прежних языческих верований; смесь остатков феодальных связей с новыми порядками; идиллия крестьянского быта, некий цивилизованный тип монархии (принц Ольденбургский), родовая форма управления, борьба традиций за свое выживание — и разрушение моральных традиций, новые порядки, новая иерархия власти и даже самая вершина этой власти (тиран на отдыхе) во всей ее неприглядности; народное предание («Джамхух»...). Через смеховую стихию Искандер написал трагедию народа: если Сталин («громкая фигура зла») изображен как черное на светлом фоне отдыха, то судьба народа с его светлой, праздничной, смеховой культурой дана — по тому же художественному принципу («мне неинтересно писать черным по черному») на фоне усугубляющейся исто-

рической мрачности — тоталитарной власти и разложения уклада народной жизни.

В мире «Сандро из Чегема» представлены почти все социальные слои и исторические периоды, пережитые обществом в двадцатом веке. Здесь действуют и крестьяне, и творческая интеллигенция, и большевики, и меньшевики; предательство и руководство местного масштаба, и самый высший слой иерархии; здесь есть и конформисты, приспособленцы, и художники-бунтари; и лентяи, и труженики; зарождение любви и эскалация ненависти. Искандер пишет и о депортированных народах, и о давлении на искусство, и о разрушении личности, — трудно отыскать тот исторический момент или социальный институт в жизни общества, который так или иначе не нашел своего отражения в книге. Родник и травинка («Ведь каждая травинка — это скот», — с пронзительной горечью говорит «раскрестяженный» Кязым) соседствуют со сверхзвуковым самолетом («Однажды при мне он плотничал в табачном сарае, когда из-за перевала прямо над нами низко-низко со страшным грохотом пролетел самолет»).

В финале романа Искандер говорит о могучем запахе «одновременно цветущей и гниющей плоти лесов» — вроде бы брошенная мимоходом, случайно, эта фраза является метафорой того, что хотел он соединить в своем произведении: и упрямое цветение, сопротивление народа, и разложение его, «гниение» под давлением новых, неорганичных для него социальных структур. Искандер запечатлел историю рода, драму своего народа и катастрофу общества с того исторического ракурса, когда он воочию видит, как «уходит от нас все, что мы любили, все, что сияло нам светом надежды, мужества, нежности, благородства».

В конце книги рассказчик опять упрямо возвращается памятью к «Дереву детства» и насыщает финальную главу самыми яркими, полными жизненной плоти, самыми светлыми деталями, а затем, перенеся действие в сегодня, печально перечисляет утраты: нет уже ни родника, ни дома, ни родового кладбища, ни самого молебельного ореха — дерева детства.

Могло ли произведение с подобной художественно-исторической концепцией увидеть свет в то время, когда со всех идеологических трибун звучали слова о «жизнеутверждающем пафосе социалистического реализма», об оптимистическом изображении жизни «в свете социалистических иде-

алов», о том, что «советская литература адекватна идеологии»?

Литературу торжественно призывали «стимулировать художественное исследование путей становления человека социализма, выявлять закономерности формирования все-сторонне развитой личности в связи с научно-технической революцией, с социальными фактами современности»¹. А о том, какие приветствовались герои, говорил глава партии: «деловые люди нашей социалистической формации, которые сочетали бы компетентность и предприимчивость с глубокой партийностью, с заботой об общенародных интересах». При этом в стране процветало «огосударствленное» воровство, торжествовала фанфарная ложь, подвергались преследованиям свободомыслящие люди, гордость народа.

«Сандро из Чегема» вышел к читателю в журнальном варианте с огромными потерями, превратившись в результате сокращений в развлекательное повествование из кавказской жизни — со славным героем из народа в центре.

Критики дали высокую оценку «Сандро», но восприняли его (и написали о нем), естественно, адекватно опубликованному — и искаженному — тексту: Ф. Искандер был причислен к цеху сатириков и юмористов², а названия статей говорили сами за себя: «Веселая проза», «Наказание смехом: о современном юморе», «Искусство иронии: юмор в современной прозе».

Нравственно измученный процессом публикации и не удовлетворенный ни ее результатом, ни критикой, ни самим собой, Искандер тяжело переживает ситуацию.

В свободном переводе из Киплинга (вернее даже будет определить его как «вариация на тему») Искандер излагает свое нравственное кредо, свою «Заповедь» сопротивления, стойкости, упорства:

Прямее голову! Когда вокруг смятение —
Тебя в смятении смятенные винят,
К ним не испытывай законного презренья,
За презрение не требуя наград.
И ждать умей! И жди не уставая!
Оболганный, не замечай лжеца
И, равновесием крикливость побивая,
Не будь смешным, не корчи мудреца.

¹ Доклад В. Озерова на Пленуме правления СП СССР. — «Вопросы литературы», 1972, № 7, с. 12.

² См.: Наровчатова С. С веком наравне. — «Литературная Россия», 1974, 14 июня.

«Что впереди? Триумф или изгнание?» — размышляет Искандер в этом стихотворении. Да, именно на это «послесандровское» время выпало изгнание Солженицына. И одновременно — торжество ползучей серости, вытеснявшей подлинную литературу.

«А вдуматься: то и другое тлен», — отвечал Искандер и выстраивал свое человеческое и художественное поведение иначе. Он не собирался, не хотел уезжать — и не хотел приспособливаться. Искандер выбирает третий путь — путь стоического сопротивления созиданием:

Терпи, когда, кретином в назиданье,
Твой труд мошенники коверкают кругом.
Строй заново разбитой жизни зданье,
Склонись, не брезгуя обломками при том.

БЕСТИАРИЙ

Если собрать воедино животных, действующих в поэзии и прозе Искандера, получится весьма впечатляющий список.

Откроем ряд драчливым петухом, одним из самых первых героев Искандера («Петух», рассказ 1962 года); продолжим злополучным козлотуром. Именно этот урод, этот «гибрид» принес своему автору (литературному!) успех и известность. А замыкают список кролики и удавы из одноименной философской сказки, опубликованной сначала в парижском журнале «Континент» (1982), а на родине — в журнале «Юность» — только в 1987 году (№ 9).

Не забудем козочку, за которой гнался Харлампо («Харлампо и Деспина», глава из романа). Лошадь, которая яростно щипала траву и насмерть ударила мальчика головой («Ремзик»). Лошадь по кличке Кукла («Лошадь дяди Кязыма»). Корову, которую мальчик пасет в городе со своим сумасшедшим дядюшкой, а также дедушкину лошадь, над которой попытался смеяться хулиган Кабанчик («Животные в городе»). Любимую собаку Чика Белку («Ночь и день Чика»); рыбу барабульку и птицу чайку, которые «что-то про минэ думают»; ястреба («Чик на охоте»)... Животные или постоянно сопровождают героев прозы Искандера (как Белочка — Чика), или словно вступают с ними в симбиоз (попробуй отдели абхазского крестьянина от лошади), или становятся главными персонажами, вокруг которых и разворачиваются события.

Близость крестьянина — как земледельца, так и пастуха и охотника — к домашним и диким животным воспитывает особое, тончайшее понимание внутреннего мира живого существа, закономерностей его поведения. Этот контакт с живым миром благотворен для человека и питает его лучшие нравственные качества — преданность, дружбу, верность:

И пусть, дыша в лицо мне жарко,
Распахивая мордой дверь,
На грудь мне кинется овчарка...
Я узнан! Лучшего подарка
Не надо...

(«Хочу я в горы»).

Животные думают, веселятся, огорчаются, обижаются, гневаются, радуются. При этом Искандер не уподобляет психику животного психологии человека, но наделяет ее широчайшими душевными возможностями. Чаще всего внутренний психологический мир живого существа раскрывается через косвенное изображение сознания, а иногда нескольких сознаний животных: «Она (свинья.— *Н. И.*) так любила Севи́ну собаку! Иногда, когда собака лежала во дворе, свинья приходила и укладывалась рядом с ней, норовя положить голову на спину собаке. А Севи́ной собаке неловко встать и уйти, потому что она знает, как свинья ее любит и как она предана ей. И вот свинья похрюкивает, положив голову на спину собаке, а собака молчит, терпит только старается дышать в сторону, чтобы воняло поменьше. Иногда даже перпендикулярно к небу вытягивала голову, чтобы глотнуть свежего воздуха. Но не уходила, не могла обидеть преданную свинью».

Другой прием — это реализация внутреннего «безъязыкого» мира в слове через условный допуск — «словно», «как бы»: «Белочка вздрогнула, внимательно взглянула на Чика, мотнула головой, как бы сказав: «Не верю в твою свирепость!» — и завиляла хвостом» («Подвиг Чика»); «Рыба влетела в воду как бы с радостным вскриком: «Идиот!» («Чаепитие и любовь к морю»). Иногда Искандер вводит внутреннюю речь животного и без допуска: «Не хочу играть!» — сказал он (щенок.— *Н. И.*) Чику этим движением головы и снова взялся за тапку» («Ночь и день Чика»).

Животные в изображении Чика более чем очеловечиваются. «Более чем» — потому что в мире животных недопустимы, невозможны те отрицательные качества, которые Искандер полностью отдает миру человеческому.

Мир животных в цикле рассказов о Чике — благородный, утонченный и порядочный мир. Животные никогда не допустят того торжества над ними ничтожества (из их же рода), которое допускают люди. Животные, в отличие от человека, никогда не пойдут на предательство близкого существа.

Если человек остается сыном матери-природы, тогда он един со зверем, он — брат ему, и они понимают друг друга. Джамхух — Сын Оленя замечает: «Человек может быть творцом природы, если он делает это с добрыми намерениями».

Если же человек совершает насилие над природой («Соз-

вездие Козлотура»), то она мстит ему через животное-монстра, злобное, неспособное давать потомство. Насилие над природой, по утверждению Искандера, всегда кончается для человека плохо.

Единство человека и зверя было одной из определяющих ценностей в абхазском фольклоре. Происхождение человека от животного, от тотема, зафиксировано в народных верованиях, легендах, сказках.

Одной из таких сказок и воспользовался Искандер при создании своего «Джамхуха».

Джамхух — сказочный благородный герой, олицетворение самых лучших человеческих качеств. Выросший в лесу, вскормленный оленихой, он прекрасно понимает язык животных, вынослив и смел, прекрасен и чист душою, мудр и добр, поэтому, говоря о подлости, он «чуть-чуть недобирает», а говоря о добре, «чуть-чуть перебирает». С Джамхухом советуются крестьяне. Но Искандер не просто перелагает сказку о любви Джамхуха к красавице Гунде, которую охраняют три брата-великана, и о том, как с помощью традиционных фольклорных помощников (Объедалы, Опивалы и Скорохода) он преодолевает все препятствия. Искандер комментирует «идеальный» мир сказки. Патриархальное сознание переосмысливается в ракурсе современного сознания: «Страх и любовь к истине несовместимы, — сказал Джамхух. ...Ах, Джамхух — Сын Оленя! Конечно, страх и любовь к истине несовместимы. Но любовь к истине в этой жизни слишком часто бывает несовместимой с самой жизнью».

Джамхуха коварно, исподтишка убивают — он, Сын Оленя, дитя природы, оказался слишком хорош для народа, который подчиняется власти ничтожного царька, а не советам мудреца.

Природа в «Джамхухе — Сыне Оленя» сосредоточивает в себе силу и жертвенность, красоту и духовность. Эту же концепцию Искандер утверждает и в рассказе «Широколобый».

Фольклорная традиция в творчестве Искандера сливается с гуманистической традицией русской классики. Вся действительность в рассказе раскрыта через сознание Широколобого, наследующего толстовскому Холстомеру.

Широколобый властелин своего царства — но он властелин естественный, его власть поддержана гармонией мира окружающих живых существ: «...и ворона, выклеывающая

клещей, и черепахи, лежащие на спине, были приятны (Широколобому.— Н. И.) главным образом тем, что они были признаками мира, спокойствия, отдыха. И он чувствовал всем своим мощным телом, погруженным в прохладную воду запруды, этот мир и спокойствие, это высокое голубое небо и это жаркое солнце, сама жаркость которого и дает почувствовать блаженство прохладной воды». У Широколобого тоже есть и своя система ценностей, и свой юмор, и своя любовь — буйволица, разлуку с которой он тяжело переживает. Понимающий душу животного человек встречает со стороны Широколобого тоже уважение и понимание; но люди, с которыми его сводит жизнь, в подавляющем большинстве неразумны и несправедливы. Широколобый при всей своей силе и красоте обречен на уничтожение — этим быком, полагают они, «мы закроем план мясopоставки на этот год». Но Широколобый не отдает свою жизнь без сопротивления — отправленный на бойню, место, «Где Лошади Плачут» (так он его называет), он бунтует и, проломив всей своей мощью заграждение, уплывает в море.

«Свобода моря,— пишет Искандер,— была такой огромной, а люди, даже если они несут несвободу, были по сравнению с морем такими маленькими в своей маленькой лодке, что при таком смехотворном соотношении сил и беспокоиться было нечего».

Мир природы — это мир свободы; мир людей — мир несвободы, наделенный опасной для всего живого силой уничтожения.

Душевное ничтожество людей не умаляет этой силы, а увеличивает ее.

Смерть Широколобого в воде перекликается со смертью Ремзика — и тот, и другой не успевают до конца осознать силу жестокости и предательства. Живая душа животного и ребенка равно доверчивы.

Искандер не только уподобляет сознание и душевный строй животного — человеческому, но и самого человека тому или иному зверю.

Например, в «Созвездии Козлотура» мы помним сравнение агронома с котом: «Слева от меня, сидя за столом, дремал толстый небритый человек. Почувствовав, что кто-то вошел, он приоткрыл один глаз и некоторое время осознал, мое появление и, очевидно, осознав, прикрыл его. Так дремлющий кот, услышав звон посуды, приоткрывает глаз, но, поняв, что этот звон не имеет отношения к началу трапезы, продолжает дремать». Метафора, обратная олицетворению,

как правило, концентрирует внимание на добрых или смешных качествах того или иного персонажа, дает возможность лаконично выразить его характер. О том же художественном приеме Искандер сказал в шутливом стихотворении «Сходство»:

Сей человек откуда?
Познать — не труд.
Похожий на верблюда
Пьет, как верблюд.

В броню, как черепаха,
Одет иной.
Переверни — от страха
Замрет герой.

Качается головка,
Цветут глаза.
Не говори: — Плутовка.—
Скажи: — Гюрза!

В уподоблении, в «назывании» человека тем или иным животным продолжается и фольклорно-тотемная традиция («Я думаю — живущий несет с собой из жизни предыдущей жест видовой»), и развивается индивидуальная особенность поэтики Искандера, его тяготение к жанрам эпиграммы и басни.

Перерасходовала яд!
Кусать гадюке не велят.
И безработная гадюка
Шипит в тоске: — Какая мука
Яд экономить, как бензин,
Когда кругом толпа разинь!

(«Экономия»)

Мадам — гремучая змея.
Об этом знала лишь семья.
А на людях бывала дивной,
Включив глушитель портативный.

(«Гремучка»)

Вернемся к «Джамхуху — Сыну Оленя». Искандер недаром дал своему произведению подзаголовок — «Евангелие по-чегемски». Люди не следуют замечательным советам мудреца Джамхуха. Они все в конце концов делают наоборот. Действие сказки развивается как бы в двух актах.

Первый — о мудром Джамхухе, с помощью верных друзей преодолевающим все препятствия на пути к прекрасной Гунде. Второй — *после свадьбы*: под красотой Гунды, оказывается, скрывалась мелкая и тщеславная душонка; красавица покидает Джамхуха ради глупого царька. Джамхух погибает, а легковверный народ, обманутый царьком, быстро забывает о герое.

Значит, мудрость его была ложной и никуда не годилась? Нет, такой вывод тоже был бы поверхностным и неточным.

Основу художественного эффекта в «Джамхухе» составляет неожиданное противочувствие. Оно возникает из-за несоответствия действительности четким и ясным, но невыполнимым рекомендациям. Пример жизни и учения Джамхуха должен был чему-то научить людей, а они в конце концов загоняют его в моральный тупик. Нравственный итог заключен не в банальных высказываниях Джамхуха («Ребенок — чудо! — сказал Джамхух. — ...чудо ребенка в том, что он уже человек, но еще чистый»; «Сладчайший мед мудрости выпили мои уши!»; «Сила, если она служит добру, — сказал Джамхух, — это самое великое чудо!»), а в том, что чистый человек не может выжить в ничтожном мире мелких дрызг. Сын Оленя не может справиться с реальностью не потому, что он слаб, а потому, что она сильна злом. Так же, как и не смог справиться с ничтожеством несвободы Широколобий, ощущавший всю громадность открывшейся ему свободы.

Уподобление человека зверю или зверя — человеку усиливает момент условности. Одновременно автор растворяет эту условность в зримом, пластичном мире. Практическую пользу от характеристичности животных в басне Потебня сравнивал с игрой в шахматы: «Каждая фигура имеет определенный ход действий: конь ходит так-то, король и королева так-то; это знает всякий приступающий к игре, и это очень важно, что всякий это знает, потому что в противном случае приходилось бы каждый раз уславливаться в этом, и до самой бы игры дело не дошло». С характеристичностью персонажей в басне Потебня связывает и ее экономичность: «Басня, ради годности ее для употребления, не должна останавливаться на характеристике действующих лиц, на подробном изображении действий, сцен»¹.

¹ Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894, с. 26—27, 24.

Наиболее близка к жанру басни философская сказка «Кролики и удавы», в которой Искандер вскрыл механизм тоталитарной общественной системы, проанализировав его действие на разных исторических и социальных уровнях.

В условиях семидесятых годов смех Искандера резко меняется. Это уже смех не возрождающий и амбивалентный, а смех гневный, саркастический. В своей философской сказке Искандер воспроизводит структуру иерархического общества, основанного на лжи и декорированного демагогическими лозунгами. Нашего общества.

В иерархической структуре нарисованного Фазилем Искандером социума — три слоя: удавы, которые живут, заглатывая кроликов (удавы подчиняются диктатуре Великого Питона), кролики, у которых тоже существует своя иерархия во главе с Королем и Королевой; туземцы, работяги, выращивающие овощи (которые и воруют у них кролики). Туземцы находятся в самом низу общественной структуры. Они полностью бесправны и бессловесны. Иногда удавы заглатывают и их — в системе убийств, отработанных в государственных масштабах, это никак не осуждается.

Королевство кроликов существует на принципах фарисейства. Между верхушкой этого королевства (Король и Королева, «Допущенные к Столу» и «Стремящиеся Быть Допущенными к Столу») и правлением Великого Питона существует негласный, но прочный договор, по которому Король попустительствует «заглоту» кроликов удавами. Не выходящие со своего королевского двора «главные» среди кроликов прекрасно устроились, нашли свою «экологическую нишу» в системе тотального подавления.

Способы, при помощи которых Король и его сообщники держат кроликов в подчинении, так сказать, второго уровня,— это страх перед удавами и голословные обещания грядущего благосостояния, символом которого является лозунг о Цветной Капусте. Над выращиванием этого невиданного по своим вкусовым качествам овоща якобы работают лучшие среди кроликов ученые. В «обществе» кроликов отсутствует какая бы то ни было гласность, вернее, присутствует псевдогласность, поэтому Король успешно пользуется пропагандой как дезинформацией.

Но и среди развращенных воровством кроликов находят ся те, кто подвергает сложившуюся систему критическому осмыслению. Кролик Задумавшийся, случайно услышавший доверительную беседу удавов, приходит к идеологически опасному для социума выводу: «Наш страх — это их гипноз.

Их гипноз — это наш страх». Ведь перед тем, как проглотить кролика, удав его гипнотизирует, обессиливает, лишает возможности сопротивляться.

Мотив гипноза — один из ключевых в концепции Искандера. Напомню, что в «Школьном вальсе» автор, рассуждая о природе режима тоталитарной власти, говорит о том, что «без желания гипнотизируемых быть загипнотизированными мероприятие не имело бы такого грандиозного успеха». Но при помощи того же чудодейственного средства — загипнотизированности идеей прекрасного будущего — Король держит в подчинении и кроликов: «Великая мечта о Цветной Капuste помогала Королю держать племя кроликов в достаточно гибкой покорности». Искандер в одном из интервью сказал: «Вся этика и философия нашей власти состояла в культе будущего: ну вот еще пострадаем, еще потерпим немного, чтобы потом прийти к справедливости, к достаточному обилию благ» («Московский комсомолец», 1989, 21 мая). Гипнозом поддерживалась многоэтажная система тоталитарной власти: беспрекословный «заглот» удавами кроликов и хитроумная система управления кроликами в королевстве: «Король знал, что только при помощи надежды (Цветная Капуста) и страха (удава) можно разумно управлять жизнью кроликов».

Искандер создал свою «сказку» о социуме, опирающемся на гипноз и страх, «сказку» о деспотии — «низам врут, а они воруют в ответ».

Систему, саркастически изображенную Искандером в «Кроliках и удавах», критик А. Казинцев, нарочито исключив самое главное в художественной структуре повести — гротеск, смех и фантастику, трактовал как попытку автора создать образ... «если не социальной, то природной гармонии»¹. Объединив эту навязанную Искандеру мысль с идеей «национальной самокритики», которую прочел в «Кроliках и удавах» С. Чупринин², А. Казинцев искажил содержание «философской сказки», свел его к издевательской насмешке автора над «народом», даже — над «трагедией народа», русского народа. «Автор рецензии в слегка завуалированной форме намекает читателю, — говорил по этому поводу Искандер, — что под кроliками я имел в виду русских. Меня

¹ Казинцев А. Очищение или злословие? — «Наш современник», 1988, № 2, с. 188.

² Чупринин С. Похвала злословию. — «Литературная газета», 1987, № 44.

поразило такое ничем не доказанное утверждение. Это философская сатирическая сказка, и тут нации не играют никакой роли. Если кролики — русские, то кто такие удавы, туземцы, обезьяны? Получается нелепость. С таким же успехом можно утверждать, что в знаменитых словах «а Васька слушает да ест» Крылов имел в виду русский национальный характер».

Упорно держащийся за каноны нормативной эстетики, Казинцев ищет в антиутопии Искандера положительного героя и очень обижается, когда единственный, кто, по его мнению, мог бы взять на себя функцию резонера, Задумавшийся, допускает отклонения от «задушевного настроя речи» (это в сатире-то?!). Критик гневно осуждает Искандера за *жанр*, при этом некорректно его определяя («трагедия народа не повод для буффонады»), а затем высокомерно, присваивая себе право выступать от лица «трагического народа», выговаривает писателю за то, что он отделил свою позицию от сатирически изображенного мира: «Автор рассматривает персонажей как бы с другого берега, они чужие для него. Он без колебания, без сердечного содрогания признает железный детерминизм, обрекающий их на роль «туземцев», «кроликов».

А. Казинцев выстраивает свою инвективу на извращении позиции автора: «Он соглашается рассматривать историю под таким углом зрения, который превращает мир в скотский хутор, а людей — в его обитателей».

В этом «обвинительном заключении», написанном с ханжеским пафосом, все поставлено с ног на голову.

Во-первых, автор-сатирик всегда рассматривает свои персонажи отчужденно. Странно было бы выговаривать Гоголю, скажем, за отсутствие «сердечного содрогания» при изображении в «Ревизоре» взяточников-чиновников. Вернее, сердечное содрогание есть — и у Гоголя, и у Салтыкова-Щедрина, и у Искандера, — но оно происходит от чувства ужаса и отвращения, охватывающих авторов при описании мерзостей российской жизни или русской истории. Как осмелился Салтыков-Щедрин превратить ее в «буффонаду»?

«В изображении Искандера жертвы лишены не только права на человеческое обличье, на имя человека, духовные ценности. Писатель отказывает им даже в элементарном сочувствии», — продолжает А. Казинцев. Критик толкует «философскую сказку» буквалистски, деформируя жанровую установку, преподнося притчу как психологическую прозу.

Кстати сказать, басни Крылова, о котором недаром на-

помнил Искандер, тоже подчас трактовались «суровыми» критиками буквально, и на этом основании автор подвергался остракизму. «Можно ли,— выговаривал Крылову его современник,— чтобы щука ходила с котом на ловлю мышей, чтобы мужик нанял осла стеречь свой огород, чтобы у другого мужика змея бралась воспитывать детей, чтобы щука, лебедь и рак впрягались в один воз?» Другой современник строго отмечал, что мысль заставить лебедя, рака, щуку везти воз, в то время как они — «водные животные, нелепа, с гораздо большей правдой они могли бы взяться везти лодку». Измайлов, будучи посредственным баснописцем, проявил в своей басне «Стрекоза и Муравей» чувство «сердечного содрогания» и закончил ее стихами: «Но только это в поучении ей муравей сказал, а сам на прокормление из жалости ей хлеба дал». Сколь безнравственно жестокой выглядит позиция Крылова, обрекшего свою Стрекозу на явную гибель! Да и вообще — превратил жизнь «своего народа» (изображенную в баснях) в какой-то «скотский хутор». Ни просветления тебе, ни положительного героя...

Непонимание условности жанра подтверждают и размышления Казинцева в связи с журнальной иллюстрацией к «Кроликам и удавам»: «Для пущей ясности Питон изображен с руками, одна из которых заложена за борт френча — жест, хорошо знакомый читателям старшего поколения, да и не только им, а другая — жест столь же характерный — убрана за спину. (Руки у питона — это, конечно, верх нелепости, но, видно, на что только не пойдешь в рвении обнаружить тенденцию.)». А *речи* Питона, кроликов, удавов (а также вышеупомянутых Муравья, Стрекозы и прочих, их танцы, их труд и т. п.) разве не вызывают такого же возмущения у стражи правдоподобия? Следуя такой «методе», не пора ли, наконец, поставить на место Николая Васильевича Гоголя с его Носом, не только живущим самостоятельной жизнью, но и пробравшимся в русские сановники? Если отдельные части лица начнут свободно разгуливать по страницам отечественной словесности, то чем это обернется для общества? Не поколеблются ли устои?

В подоплеке инвективы Казинцева лежит охранительная попытка скомпрометировать авторскую позицию («отворачивается от «стана погибающих» — ни больше, ни меньше) и просигнализировать властям о вредоносности его сатиры: «Напомню, произведение Ф. Искандера опубликовано в моло-

дежном журнале. Оно обращено к самому пылкому, впечатлительному и доверчивому читателю. Легко представить, как отразится на формировании этого читателя знакомство с подобными произведениями». В «сказке» Искандера критик из «Нашего современника» в конце концов углядел зловредный для общества умысел: «Побудить людей опустить руки, разувериться в возможности торжества добра и справедливости — это ли достойная литератора задача?»

Такая реакция показывает, в сколь сложный исторический момент была напечатана «сказка» Искандера и сколь негативное отношение вызывало обнажение социально-исторического зла у тех, кто хотел бы затормозить процесс критического осмысления прошлого и настоящего.

Напомню еще одну аналогичную реакцию — Вс. Сахарова на повесть С. Антонова «Васька» (кстати, как и «Кролики и удавы», написанную за пятнадцать лет до публикации). Тоже намеренно игнорируя эстетическую специфику произведения (в котором тоже важнейшую роль играет сатирический момент), отвлекаясь от повести С. Антонова в принципе (да она ему и не так уж нужна, С. Антонов послужил лишь поводом для высказывания собственной затаенной мысли), Вс. Сахаров пишет: «Не хочется вступать в упорно навязываемый нам бесплодный спор о том, что в свое время мы *«не правильно»* строили, *«неправильно»* воевали и т. п.»¹.

Позиции А. Казинцева и Вс. Сахарова совпадают. Они не приняли произведений Ф. Искандера или С. Антонова отнюдь не из-за *художественного* несовершенства (на чем упорно настаивал Вс. Сахаров), а из-за того, что писатели недвусмысленно *критиковали прошлое*, объясняли, что «не так строили» и «не так» построили в нашем обществе,— это и вызвало к жизни уже в наше время твердое желание *перестроить*.

Нет, отвечают критики Ф. Искандера и С. Антонова. «От добра добра не ищут»,— утверждает Вс. Сахаров, сравнивая историю общества от 30-х годов до наших дней с Московским метрополитеном: мол, едут и едут себе в нем люди, и выходить (?) не торопятся, и другого нам не надо.

Спрашивается, кто же больше печется о народе: те, кто решительно и недвусмысленно осуждает столь близкое тоталитарное прошлое и авторитарное настоящее в различных

¹ Сахаров Вс. Репортаж из котлована.— «Наш современник», 1988, № 3, с. 186.

художественных формах, от трагедии до гротеска (вспомним фильм «Покаяние» с парадоксальным включением водевильных эпизодов, лишь усиливающих степень трагедийности происходящего), или те, кто, обвиняя первых в антинародности (а именно это и делают блюстители чистоты литературных жанров), на самом деле всячески противятся демифологизации прошлого? Процесс мучительного переосмысления ценностей вызывает, оказывается, у них лишь усмешку. «Похоже, что сегодня всюду, и в литературе тоже, наступило время воспоминаний. — иронизирует Вс. Сахаров. — Вообще-то само по себе это обстоятельство удивительное и даже странное, ибо коренные проблемы текущей действительности таковы, что не до воспоминаний». И дальше: «Стиль «ретро» заполнил журналы и экраны. Кто грезит о золотом советском червонце, кто о нэпе с его гибкой и прибыльной рыночной экономикой».

Итак, Вс. Сахаров пренебрежительно именуется стилем «ретро» все те произведения, авторы которых воссоздали эпоху массовых репрессий и террора, «сплошной» коллективизации и «чисток», бессудных расстрелов и инсценированных процессов, эпоху насилия, осуществлявшегося в невиданных масштабах. Словечко найдено — «ретро». Сюда же, видимо, подключается и проза Ю. Трифонова, Ю. Домбровского, В. Гроссмана; и всю эту олицетворенную боль критик снисходительно называет «бурными эмоциональными всплесками на поверхности потревоженной памяти». Не более того.

Если среди упреков, брошенных Казинцевым Искандеру, одним из главных был упрек в «холодности» авторской позиции, то С. Антонов обвиняется Вс. Сахаровым в «игре в объективизм и «документальность».

Приемы критиков до странного идентичны. Нехитрая методика разработана ради стремления перечеркнуть произведение любой ценой, не гнушаясь передержками текста и деформацией авторской позиции. Но за нею, за этой методикой, стоит более крупная задача: *скомпрометировать направление* в литературе и искусстве, к которому, несмотря на всю «разность» художественных концепций их авторов, относятся и антиутопия Искандера, и пародийная стилизация С. Антонова.

Искандер отвечал по поводу высказанной критики так: «В одной рецензии, опубликованной в журнале «Наш современник», рецензент пытается намеками сказать, что я под «кроликами» имею в виду определенный народ. Но это же

очень наивно и глупо, потому что тогда я должен был и под удавами иметь в виду другой определенный народ, а под туземцами — третий определенный народ. К сожалению, у нас все еще бывают случаи такой вульгарной прямолинейности. Это очень поверхностный взгляд на философскую притчу»¹. Есть, как это ни удивительно, иронический ответ на инсинуации Казинцева и в самом тексте «Кроликов»: «В королевстве кроликов страшнее всего было оказаться под огнем патриотического гнева... Против патриотического гнева было только одно оружие — перепатриотичить и перегневить патриота. Но сделать это обычно было нелегко, потому что для этого нужен разгон, а перегневить и перепатриотичить кролика, который вплотную подступился к тебе со своим патриотическим гневом, почти невозможно».

В «Сандро из Чегема» Искандер попытался отразить опыт века в зеркалах мениппеи. В «Кроliках и удавах» он отразил общественно-политический — и свой собственный — опыт в зеркале антиутопии.

Так уж сошлось, что «Кроliки и удавы» были опубликованы на родине в тот же исторический момент, что и ряд классических антиутопий: «Чевенгур» А. Платонова, «Мы» Е. Замятина, «Приглашение на казнь» В. Набокова, «Скотный двор» и «1984» Дж. Оруэлла, «Замок» Ф. Кафки, «О дивный новый мир» О. Хаксли. Все эти произведения, читавшиеся как пророчества, которые осуществились, ранее не были доступны широкому советскому читателю, пережившему исполнение этих пророчеств. Но многие литераторы так или иначе были с ними знакомы.

В этот же исторический момент освобождения от идеологических запретов пришли, наконец, к читателю «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и «Московская улица» Б. Ямпольского, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского и «Слепая тьма» А. Кестлера. Эти произведения, романы жизни и судьбы, как их назвала критика, вступили в неожиданный внутренний контакт с антиутопиями, появившимися на общих страницах тех же журналов, оказались отнесенными к одной и той же картине мира.

В философской сказке Искандера, на мой взгляд, просвечивает внутренняя духовная связь с романом Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» — романом, повествующим об опыте реализации утопии. Искандер был дружен с Домбровским, и в столь жанрово разных сочи-

¹ «Советская Абхазия», 1988, 14 октября.

нениях можно найти духовную переключку, обнаружить несомненное единство убеждений.

Известно, что после смерти Оруэлла некролог в лондонской «Трибюн» написал Артур Кестлер, автор «Слепящей тьмы», романа, анализирующего поведение «старого большевика» в условиях сталинского террора. Кестлера и Оруэлла объединял пафос антитоталитаризма, обретенный писателями в процессе преодоления собственных увлечений идеями построения «нового общества».

Краткое предисловие к первой посмертной публикации «Факультета ненужных вещей» написал Искандер.

Домбровский был близок ему свободой духа, огромной внутренней независимостью, подлинной интеллигентностью и широтой, неприятием как интриг власти, так и мелких литературных страстей, неприятием либеральничанья с фигой в кармане. Домбровский был близок Искандеру и своей позицией, лучше всего выраженной его героем, Георгием Зыбиным. Когда упорный следователь сутками втолковывал ему, что он должен подписать фальшивые показания и это спасет ему жизнь, — ответом было одно: «Я не буду». Стоицизм, духовное противостояние, презрение к насилию помогают человеку оставаться человеком — и в конечном счете *неучастие* в палаческих играх спасает Зыбину жизнь.

Общей для произведений Искандера и Домбровского была действительность. Общим был опыт. Только у Домбровского была реалистически изображена ее жесткая тоталитарная фаза, а у Искандера в условной, аллегорической форме объединены несколько фаз, в том числе и более смягченная, «либерализированная» форма автократии.

Политической целью «Кроликов и удавов» было стремление разбить миф о некоем новом равновесии авторитарной власти и тех, кто ей духовно подчинился, кто принял ее.

И, конечно, «Кролики и удавы» — плод горьких размышлений Искандера о поведении творческой интеллигенции. Он попытался разрушить не только миф о том, что власть после смерти Сталина стала не авторитарной, но и миф о «святости» интеллигенции.

Но поскольку, как сказано Дж. Оруэллом, «миф побивается мифом, как огонь огнем», Искандер выбирает мифологизированную, притчеобразную, фантастическую форму. Однако, убедившись в единстве предмета у «реалиста» Домбровского и «фантаста» Искандера, попытаемся определить «идеальный тип», соответствующий изображенной ими со-

циальной действительности. Это, безусловно, «кролик», существо вроде бы безобидное, но подвластное, тот, с которым легче всего справиться, «питательная» почва тоталитарного режима.

Мир удавов и кроликов — по-своему благоустроенный мир «идеальной несвободы» (формула из замятинского романа «Мы»). Жизнь здесь, как и в других антиутопиях, принимает псевдоритуальные формы, «весь смысл которых — мобилизовать душевные формы в пользу монолита и заглушить голос отдельной человеческой души»¹.

В этом мироустройстве, в одном мифическом времени и пространстве Искандер умещает сразу несколько типов авторитарной власти: сталинистского (удавы) и брежневского (Король и Королева кроликов, «Допущенные к Столу» — идеологи кроличьего руководства). В королевстве кроликов писатель видит продолжение тех же авторитарных тенденций, только лишь лицемерно замаскированных. Недаром один режим закономерно вытекает из другого: кроличье королевство, его функционирование обеспечено существованием удавов и обеспечивает их существование.

Социум удавов тоже достаточно разнообразен. Искандер именно здесь вскрывает многие общественные механизмы, пародирует их зарождение. Например, идея «внутреннего врага» появляется только после того, как кролик, который пытался противоречить удаву, уже заглотан. «Тише, — предупредил Великий Питон, — шипите шепотом, не забывайте, что враг внутри нас...» На вершине власти находится Великий Питон, которому должны беспрекословно подчиняться все удавы, и он карает каждого, кто посмел не только ослушаться, но и просто нечетко выполнить его указание. Жестокость среди удавов — по отношению друг к другу — так же развита, как и их жестокость по отношению к кроликам. Для них не существует видовой близости — в случае нарушения «законов» их удавьей жизни и идеологии они совершенно безжалостны. Скажем, «удав, прослушавший приветствие (Великого Питона. — Н. И.), не приподняв головы, лишался жизни как изменник». Ужас, страх распространен среди самих удавов, а не только среди поедаемых кроликов. Неподчинение или халатность преследуются смертной казнью («Через некоторое время мы казнили удаваротозея, и жизнь вошла в нормальную колею»), а «неуто-

¹ Гальцева Р., Роднянская И. Помеха — человек. Опыт века в зеркале антиутопий. — «Новый мир», 1988, № 12, с. 221

мимая любознательность» — ссылкой. Репрессивный аппарат работает чрезвычайно четко. Особое изобретение удавов, которым очень гордился Великий Питон, — казнь самопоеданием: длительная пытка тем, что хвост удава засовывается в его пасть: «С одной стороны, он, самопожираясь, уничтожается, с другой стороны, он, питаясь самим собой, продлевает свои муки». В этом фантастическом гротеске Искандер изобразил ужас вынужденного, под пыткой, самоговора и самодоносительства на процессах 1937—38 годов. И хотя теперь, как говорит Великий Питон, «мы отменили эту казнь», но многие испытывают по ней ностальгию.

Великий Питон — не только жестокий диктатор, но и «отец родной», мудрый наставник для удавьего сообщества, строгий воспитатель «младых удавов». В изречениях Питона, в его лексике, фразеологии Искандер пародирует стиль и железную логику Сталина, например: «Удав, из которого говорит кролик, это не тот удав, который нам нужен». В афоризмах и загадках Питона формулируется своего рода «Краткий курс» для удавов: «Кролик, переработанный удавом, превращается в удава. Значит, удавы — это кролики на высшей стадии своего развития».

Антиутопия Искандера направлена не только в прошлое, но и в настоящее. Самому тщательному исследованию в «Кроliках и удавах» подвергается феноменология «кроличьей» жизни, мир кроликов, которые, на первый взгляд, являются жертвами в общественной ситуации. Но они отнюдь не только жертвы. Во-первых, их бытие — даже вне зависимости от «удавов» — тоже иерархично, устройство их жизни носит псевдодемократический характер. (Как показала практика, уже в новое время справиться с этим рефлексом, раскрепостить сознание общества, провести действительно демократические перемены чрезвычайно трудно.) Кроличье сознание возвращено не только тем, что кролики живут воровством («Сознание кроликов возвращено великой подлостью удавов, — говорит Задумавшийся. — К этой великой подлости они приспособили свои маленькие подлости, в том числе и подлость подворовывания плодов с туземных огородов»), но и многоступенчатостью привилегий в кроличьем обществе: лучше всех обеспечено, естественно, Королевское семейство, затем следуют Допущенные к Столу, которым доступны самые свежие овощи, чуть ниже их составляют резерв Стремящиеся Быть Допущенными, а еще ниже — все остальные. Эта иерархия привилегий точно отражает иерархию привилегий в авторитарном обществе (не

случайно одним из серьезных вопросов, поднятых демократическим движением после апреля 1985 года, стал вопрос о номенклатурных привилегиях). Среди Допущенных есть и Первый Поэт (творческая интеллигенция) и Главный Ученый (научно-техническая интеллигенция), они тоже куплены (хотя и не желают в этом признаваться) системой распределения привилегий.

Сама эта система изображается Искандером в трагикомическом аспекте: Первый Поэт копит в себе энергию сопротивления королевскому режиму, однако желает быть похороненным по первому разряду.

Гротескные черты изображенного Искандером Первого Поэта заставляют вспомнить о Горьком. «Песня Горевестника» саркастически пародирует «Песнь о Буревестнике». Да и поведение искандеровского Поэта в его взаимоотношениях с властью напоминает и об участии Горького в создании прославляющей систему работы лагерей книги о Беломорканале, и о его поездке на Соловки в 1929 году, от которой у него остались наилучшие впечатления, а также фотографии, где писатель-гуманист снялся на память на территории лагеря рядом с работниками ОГПУ, и о его лозунге «Если враг не сдается, его уничтожают», и о его пьесе «Сомов и другие» (1930) — он первым в драматургической форме гневно изобразил «вредителей», которых арестовывают замечательные работники органов.

Горький был, безусловно, сложной, противоречивой личностью, он многое пытался сделать, защитить культуру — хотя бы в «Несвоевременных мыслях», перепечатанных в «Литературном обозрении» после десятилетий запрета только в конце 1988 года. Но в условиях сталинской диктатуры он не только не осмелился поднять свой голос против репрессий, а даже и «подпел» им. Однако вопрос о Горьком — отдельный и сложнейший, не будем отрываться скороговоркой: его архив еще не открыт, переписка с членами правительства никому не известна, последние годы он был фактически под арестом (под видом охраны его от «провокаций»).

В образе Первого Поэта Искандер, конечно, использовал лишь часть биографии, поведения и государственного мифа о Горьком — как и государственного мифа о Маяковском¹.

¹ Ср. наименование «Первый Поэт» и резолюцию Сталина на письме Л. Брик: «Маяковский есть и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей эпохи». Официальный титул...

В Первом Поэте и его «творениях» сконцентрированы черты придворного литератора на все времена. Так, в ритме торжественного гимна удавов звучит ритм гимна, сочиненного С. Михалковым и Г. Эль-Регистаном, а в двуличии Поэта (постоянное желание написать разоблачительные стихи — при полном конформизме, жажде государственного признания, надежде одновременно быть похороненным с пышным ритуалом) слышатся отзвуки лукавого царедворства К. Симонова, да и не только его...

Можно предположить, что в поведении и психологии кроликов Искандер зафиксировал современное «интеллигентское» сознание. Такая гипотеза подтверждается рядом эпизодов и сцен, сатирически изображающих поведение «интеллигента» в условиях сотрудничества с властью. Взгляд Искандера скептичен, а его оценка сущности и действий такого «интеллигента» глубоко пессимистична.

Кролик Находчивый сочетает в себе хитрость и приспособленчество, готовность к предательству и тщеславную гордость остатками былой «совести». Находчивый жаждет быть среди «Допущенных к Столу» и делает все для того, чтобы понравиться Королю и Королеве. Но в то же время он стремится сохранить внешнюю порядочность и мнимую независимость. Это конформист, пытающийся на словах оставаться либеральным, а на деле — предающий своего же брата кролика, обрекающий на уничтожение своим «песнопением»-доносом того, кто задумался над несправедливостью общественного устройства.

Приведу цитату из выступления Ю. Олеси по поводу направленной против Шостаковича, которого Олеша очень высоко ценил, статьи «Сумбур вместо музыки»: «Если я не соглашусь со статьями «Правды» об искусстве, то я не имею права получать патриотическое удовольствие от восприятия... аромата новизны, победоносности удачи, который мне так нравится и который говорит о том, что уже есть большой стиль советской жизни, стиль советской державы. (*Аплодисменты.*) И поэтому я соглашусь и говорю, что и на этом отрезке, на отрезке искусства, партия, как и во всем, права. (*Аплодисменты.*) И с этих позиций я начинаю думать о музыке Шостаковича. Как и прежде, она мне продолжает нравиться. Но я вспоминаю: в некоторых местах она всегда казалась мне какой-то пренебрежительной. (*Аплодисменты.*)... Вот причуды, которые рождаются из пренебрежительности, названы в «Правде» сумбуrom и кривлянием» («Великое

народное искусство». Из речи тов. Ю. Олеши.— «Литературная газета», 1936, 20 марта).

Известно, что Д. Д. Шостакович всю жизнь носил с собой вырезку из газеты со статьей «Сумбур вместо музыки», где великого композитора безграмотно «учили», как надо сочинять...

А. Белинков квалифицировал речь Ю. Олеши как «одну из самых ранних и одну из самых блестящих моделей предательства образца 1934—1953 годов» («Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша». Мадрид, 1976, с. 277—278).

Власть сама отбраковывает опасных для нее Задумавшихся и Возжаждавших справедливости (между Королем и Великим Питоном существует негласная договоренность на сей счет, подобная тому, как она существовала, например, между руководством Союза писателей и сталинской властью). Но она умело делает это чужими руками, использует того «интеллигента», кто проявляет неразборчивое тяготение к ней, кто стремится к сотрудничеству. Власть точно выбирает для осуществления грязных дел таких кроликов, которые только самим себе представляются «находчивыми».

Впервые голос Находчивого обращает на себя внимание Короля во время его демагогического выступления по поводу идей Задумавшегося. После риторического штампа, увы, так хорошо известного всем нам до сих пор — «Но зачем подчеркивать только темные стороны?»,— Находчивый внешне дерзко перебивает Короля, как бы со стороны, «честно» и «откровенно» (голос с места!) усиливая королевскую позицию. Находчивый в своей демагогии опирается на другой стереотипный ход — если, мол, все ниспровергать и пересматривать, то на что же потратили свою жизнь наши отцы и деды? «Тем более, как быть с предками? — воскликнул Находчивый.— Ведь если Задумавшийся прав, получается, что все наши предки, героически погибшие в пасти удавов, были дураками и трусами, выходит, что они погибли по глупости?» Именно после этого «дерзкого» выступления Находчивого заметил Король и приблизил его к Столу. Но первым же королевским поручением Находчивому явилось поручение предать Задумавшегося удавам.

Находчивый «находчиво», как ему кажется, редактирует слова песенки, при помощи которой он должен обнаружить

местонахождение Задумавшегося для удава. Искандер описывает все многоступенчатые колебания предательского «кроличьего» сознания.

Сначала он «решил отказаться от королевского Стола и уйти в рядовые кролики». Но его сознание, уже развращенное, цепляется за один, как ему представляется, существенный момент — возврат регалий. Вернуть полученные награды, среди которых полусъеденный уже, увы, капустный листик, подаренный Королевой, будет неловко. «Конечно, он понимал: никто его за это преследовать не будет, — но так уж устроены кролики, что им сегодняшняя неловкость непереносимей завтрашнего предательства. Неловкость — это сейчас, вот-вот, а завтра — это еще когда...» Силой, неотвратимо движущей кролика к предательству, является самообман, в чем прекрасно разбирается Король: «Он понял, что Находчивый, пытаясь перехитрить его, на самом деле довольно успешно перехитряет свою совесть». Более того: остатки кроличьего стыда и совести, как доказывает Искандер, для власти особенно полезны — ведь «когда кролик, выполняя деликатное поручение, — размышляет Король, — испытывает некоторый стыд, он старается как можно чище выполнить его, чтобы потом не извиваться от стыда, оставив за собой неряшливые улики. А это как раз то, что нам надо». И эта мудрость Короля полностью подтверждается, более того: Король успевает затем скомпрометировать Находчивого в глазах сограждан и уничтожить его (а с ним и все улики), отправив в ссылку в пустыню, где его и задушит тот самый удав, который проглотил Задумавшегося. «Участники» уничтожения уничтожены сами (что неоднократно подтверждало наше прошлое — вспомним Кирова): «загадочное уничтожение» по делу об убийстве.

Цепочка ухищрений самообмана, приводящая в конце концов к творческому бесплодию и полному моральному краху, прослеживается и в судьбе Первого Поэта. Когда-то он был вроде бы наделен талантом и, по утверждению «образованных ценителей поэзии», как иронически замечает повествователь, «писал божественные стихи, и только впоследствии под влиянием Короля он стал писать чепуху» (увы, множество подтверждений тому в истории советской литературы — упомянем хотя бы деградацию поэтического дара Н. Тихонова). Но повествователь приводит и мнение «еще более тонких знатоков», которые утверждали после смерти Первого Поэта, «что и в более ранних годах его замечалась та неуверенность в себе, истинность которой они

имели в виду неуверенность в конечной и самостоятельной ценности истины, что является, по их мнению, единственным признаком прочности и жизнестойкости всякого творчества. Именно отсутствие этой уверенности в душе Поэта, по их мнению, привело впоследствии к столь прискорбному падению его таланта». Первый Поэт всю жизнь обманывал себя, откладывая написание смелой разоблачительной поэмы до лучших времен. Препятствиями были сначала устройство сына на работу, затем забота о дочери, о пропитании семьи и т. п. Но главное «препятствие было в нем самом» — что, конечно же, Первый Поэт начисто исключал из своего сознания. Именно Поэту, кстати, и принадлежат слова песенки, которую поет, наводя удавов, Находчивый, — то есть Первый Поэт, отмеченный наградами, пышно похороненный по первому разряду, включен в общую королевскую систему доносов и предательств. Так, в общую систему «доносов» вступил и незаконченный фильм С. Эйзенштейна «Бежин луг» (1935—1937), сюжетом которого стала история Павлика Морозова. Герой фильма доносит на своего отца-кулака — и погибает затем от его руки. Апофеозом фильма является сцена энтузиастического разрушения новоиспеченными колхозниками святого храма. С. Эйзенштейн пытался создать оптимистическую трагедию победы колхозного строя (реальная трагедия народа прошла мимо сознания мастера). Однако в искреннем порыве единения с властью он был слишком талантлив, поэтика фильма поражала своей непривычностью, и работа над фильмом была остановлена.

Но даже за отвращением к предательству в обществе, где торжествуют «кроличьи» и «удавы» извращенные принципы, таится осторожность, которая тоже сама по себе есть предательство. Маленькая мартышка могла еще предупредить Задумавшегося об опасности, но мама, бесстрашная на словах и скованная страхом за последствия на деле, ей этого не позволила.

Искандер изображает систему «удава — кролики» не как статичную, а как динамическую, развивающуюся. С тех пор как кролики начали успешно бороться с гипнозом и научились преодолевать страх, перестали добровольно отдавать себя на заклание, удавы «открыли» новый способ добычи кроликов — через удушение. Они отказались от гипноза; старый Питон умер, и удавами теперь руководит удав, несколько демократизировавший сообщество удавов: «Одним словом, после воцарения Пустынника жизнь удавов и кро-

ликов вошла в новую, но уже более глубокую и ровную колею: кролики воровали для своего удовольствия, удавы душили для своего». Это уже новая фаза развития общества, при которой интеллигенция не уничтожалась физически, но «удушалась» морально. И тем не менее некоторые старые кролики ностальгически вспоминают «золотое» прошлое: «Что говорить,— вздыхал один из старейших кроликов,— порядок был».

Антиутопия Искандера построена и на исторических, и на злободневных аллюзиях. И слова о «порядке», и ностальгия по «хипнозу» соотносимы и со сталинщиной, и с годами «застоя». Но смысл «философской сказки» Искандера несравненно шире.

Итак, вспомним, в какие годы она была написана — надежд на демократизацию жизни, на обновление, на коренную ломку авторитарной системы, по сути, уже не было. Заканчивая свою антиутопию, Искандер недаром говорит о том, что «мрачнейший слушатель» ему нравится гораздо больше того оптимиста, который считает, что «положение кроликов не так уж плохо, что у них есть немало интересных возможностей улучшить свою жизнь». Мрачнейший слушатель — это слабо теплящаяся надежда писателя на остающийся «шанс», на трудные, но возможные изменения. Никаких «легких путей», более или менее спокойного выхода из тяжелой общественной ситуации Искандер не видит. «Мрачнейший слушатель» — это тот, кто оценит ситуацию реально, реально осознает кризисное положение дел в стране,— оптимист будет лишен серьезности понимания той пропасти, на краю которой мы оказались.

«Кролики и удавы», как подчеркивает критик М. Липовецкий, связаны с повестью Искандера «Школьный вальс, или Энергия стыда» — и в том, и в другом произведении речь идет о гипнозе массового сознания. В повести о маленьком герое он недаром озабочен тем, что не умеет определять время — на дворе стоят тридцатые годы, а (воспользуемся репликой Ю. Трифонова) «как увидеть время, если ты в нем?». Мальчик это время — трагизм этого времени, подлинное его содержание и смысл — увидеть не может. Несмотря на то, что он испытывает чувство *стыда* (подчеркнем второй заголовок повести «Энергия стыда»). В самосознании маленького героя только изредка просверкивает истина о происходящем (арест дяди, насильственная репатриация отца), но углубиться в нее, осмыслить происходящее до конца он не может.

Исторически незрячими, слепыми в повести предстают и отец мальчика, спасший в гражданскую комиссара Ибрагимыча, да и сам Ибрагимыч, растерянные перед неумолимым ходом событий.

И дети, и взрослые в 30-е годы продолжают вести обычную, ритуализированную жизнь, почти не задумываясь. «Ф. Искандера в повести,— замечает М. Липовецкий,— пожалуй, более всего занимает психологический механизм общественной жизни — механизм житейского ритуала, механизм молчаливо принятой игры»¹. Чудовищные черты времени Искандер обнаруживает, упорно вглядываясь в привычный ход вещей, который не нарушают ни аресты, ни высылки — их сопровождает молчание, отсутствие вопросов. Эта обыденная жизнь основана на рефлексах, главным из которых является «рефлекс подчинения», как его определяет Искандер в своем самом безнадежном по мысли произведении, в «Кроliках и удавах».

Напомню один из важнейших эпизодов в антиутопии: в связи с возмущением кроликов из-за убийства Задумавшегося «дело пахло бунтом», и Король назначает демократические выборы. Но перед ними он устраивает сеанс «государственной гимнастики»: «Кроliки, встать! Кроliки, сесть! Кроliки, встать! Кроliки, сесть! — десять раз подряд говорил Король, постепенно вместе с музыкой наращивая напряжение и быстроту команды... — Кроliки, кто за меня? — закричал Король, и кроliки не успели очнуться, как очутились с поднятыми лапами... Король снова пришел в веселое расположение духа. Он считал, что некогда придуманная им гимнастика при внешней простоте на самом деле — великий прием, призванный освежать слабеющий время от времени рефлекс подчинения».

Рефлекс подчинения не исчезает у кроликов даже тогда, когда, наконец, они вроде бы с помощью Задумавшегося начинают освобождаться от гипноза страха. Благодаря философскому открытию Задумавшегося («Наш страх — это ваш гипноз») кроliки должны зажить совершенно иной жизнью, но вот что странно: после его смерти они «испытывали чувство стыда и тайного облегчения одновременно...». Полны горечи последние слова Задумавшегося: «Я всю силу своего ума тратил на изучение удавов, но о том, что

¹ Липовецкий М. Условия игры.— «Литературное обозрение», 1988, № 7, с. 49.

сами братья-кролики еще не подготовлены жить правдой, я не знал».

И в изображенном Искандером времени 30-х годов, и в кроличьем королевстве власть основана на рефлексе подчинения, на массовой мрачной эйфории, в которой «Веселые ребята» соединены с массовыми требованиями расстрелов. И если даже исчезнет диктатор и рухнут стены страха, рефлекс подчинения неистребим.

Почему? Вот вопрос, которым задается «продвинутое» сознание писателя (к этому вопросу мы осторожно приблизились, прикоснулись только через полтора десятилетия после создания «Кроликов и удавов»). Потому что стабильность авторитарности в обществе кроликов держится на двух вещах: на страхе и на мечте о светлом будущем, то есть Цветной Капuste, то есть жратве. И если страх отпал, то другая половина осталась. Жратву — не в далеком обещанном раю, но сегодня — кролики добывают воровством, совершая, конечно, не такие страшные преступления, как удавы, а свои маленькие подлости. Кролики неизбежно замараны, их жизнь испакошена, и пока они сами от этого не откажутся, пока не пройдут через очищение — рефлекс подчинения будет действовать неизбежно. Поэтому (несмотря на смерть Великого Питона и некоторую либерализацию порядка) опять возникает страх перед удавами, опять укрепляется королевская власть, опять реанимируется преобразенный лозунг о Цветной Капuste, опять идут сеансы производственной гимнастики...

Обрeтeм ли мы подлинную свободу, даже если избавимся от страха?

УТРАТЫ

«Настоящий художник — это человек, для которого творчество — единственный способ перегрызть капкан», — замечает вновь появившийся в прозе Искандера художник Андрей Таркилов.

Эти слова сказаны в повести «Морской скорпион», над которой Искандер работал после «Кроликов и удавов». И напечатана она была в журнале «Наш современник» (1977), «патриотической» критикой которого через десять лет «Кролики и удавы» будут квалифицированы как «предел падения».

Искандер исследует состояние человека, попавшего в капкан. И — обманно-праздничное состояние враждебной к нему действительности, «мнимого» — не подлинного, не истинного, полного дружбы и любви, а злого мира, только внешне дружелюбного. На самом деле за этим внешним дружелюбием, как за перламутровой зыбью моря, таится скорпион лжи и равнодушия.

В «Кроликах и удавах» Искандер словно отчуждает от себя столь неприемлемый для него мир. В «Морском скорпионе», написанном тоже с чувством безысходности, этот мир пропущен через внутреннее сознание героя — историка Сергея Башкапсарова. Искандер попытался не то чтобы «перегрызть капкан», а глубоко осознать его и освободиться иначе, с другой стороны — не резким протестом, не бунтом «Кроликов и удавов», а при помощи психологической прозы, которую при поверхностном чтении легко принять за повесть из курортной кавказской жизни — с ревностью, танцами, рыбалкой, купанием — в общем, всеми теми развлечениями, которые и составляют прелесть летнего отдыха.

Новая повесть была написана в традиционном реалистическом плане, вне какой бы то ни было условности. Действие происходит в курортном местечке неподалеку от Мухуса; сам Сергей родом из Чегема; так что герой Искандера вернулся в родные края, но он уже сам изменился, сам стал совсем другим, не принадлежащим больше ни Чегему, ни Мухусу. Все осталось в воспоминаниях.

Здесь нет даже «следов» знаменитого искандеровского смеха — никакой иронии, никакого юмора. Смех исчез.

Взрывы веселья, доносящиеся с пляжа, кажутся герою омерзительно пошлыми.

Вдруг из воспоминания выплывает подмосковная поляна с гуляющими на ней фабричными, взвизг гармошки, соленая частушка — и ничего, кроме глубокой неприязни, и частушка, и веселье вызвать у него не могут.

Лишен мир «Морского скорпиона» и насыщенного, концентрированного сарказма, «черного» смеха «Кроликов и удавов».

Тревожное мироощущение героя уподобляется его самоощущению: во время рыбалки Сергея ударил отравленной иглой пойманный им морской скорпион, и вся повесть пропитана ощущением ужасной боли, охватывающей и сознание Сергея; и сквозь туман этой боли смех, веселье представляются ему не только чудовищно неуместными, но и вульгарными. «Вдруг вся компания расхохоталась, а когда хохот смолк, Сергей услышал голос геолога из Тбилиси. Он иронически что-то заметил мальчику, после чего все снова захохотали». От пошлости этого смеха боль Сергея «запульсировала с новой силой».

Пляжные развлечения, шутки, игры — это мир обыденных связей, живущий рефлекторно, следующий тому самому «рефлексу подчинения», о котором говорилось в «Кроliках и удавах», мир ритуализированный, мир общей жизни, общепринятой игры. В эту игру играют все: и даже любимая жена Сергея, предательство которой (ее активное участие в общей игре праздничной курортной жизни и есть, с его точки зрения, самое настоящее предательство) усугубляет его боль, его отчуждение.

Герой — не только из-за укуса скорпиона — выламывается из этой игры, не желает в ней участвовать. Даже в ее вполне невинных ритуалах — общем курортном трепе, игре в карты, бадминтон, принятом легком игровом флирте. Раздражение, которое накопилось в Сергее, вроде бы спровоцировано его болезненным состоянием — но вовсе не в скорпионе тут дело.

Напротив, Сергей как будто даже хочет боли. Рыбак предупреждает его о скорпионьей стае, предлагает перевести лодку в другое место, но Сергей настаивает на рыбалке именно здесь.

Тяжкий внутренний дискомфорт Сергея вызван двумя вещами: несправедливым состоянием общества, в частности на-

уки (и — творчества; в занятиях Сергея открыто прочитывается любая иная, творческая профессия), и ощущением личной недостойности, его, Сергея, предрасположенности к предательству. Сознание Сергея сосредоточенно ищет *собственную вину*. Неправедная внешняя реальность не «судится» Сергеем — она горько констатируется им. Судит он самого себя, и до болезненности строго.

Важнейшим мотивом всего творчества Искандера является мотив предательства. И в повести «Морской скорпион» предпринята попытка доскональной его анатомии — и в социальном, и в личном плане.

Депрессия, тоска Сергея вызвана состоянием его творческих дел, в котором недвусмысленно прочитываются и биографические для Искандера моменты. Ощущение тупика преследует героя — в ощущении тупика был и сам писатель, и для выхода из этого тупика он сделал лучшее, что мог: подверг свое состояние тщательному, всестороннему художественному исследованию.

«Он не знал, как это себе объяснить, просто порой вставало ощущение какого-то тупика». Тупик, капкан, стена — этими понятиями — символами несвободы — Искандер определяет состояние героя. Искандер подчеркивает его одаренность, огромную доброжелательность к людям, любовь к нему окружающих. Герою ранее «позволено было говорить, и не только на научных советах, больше, чем другим» — как и самому автору: «Он знал, что в своей области он продвинулся чуть-чуть дальше существующих... представлений, и это давало ему ощущение прочности своих возможностей. Именно это ощущение прочности своих возможностей, понимание того, что он имеет свою, новую точку зрения на некоторые достаточно важные старые проблемы, уверенность, что эта точка зрения верна, заставляли его особенно медленно, кропотливо, всесторонне исследовать свою тему, чтобы представить ее... во всей эстетической полноте, дающей сладостное ощущение утоленности истинной». Герой ощущает не только свою внутреннюю свободу, но и свою правоту — эстетическую и нравственную; и свое *право* открыто выражать свою позицию.

Свою научную работу («Нравственный тип идеологии древней Спарты») Сергей закончил четыре года назад, но он откладывал защиту. А «время шло». Искандер пишет об усилении идеологического прессинга достаточно прозрачно (недаром в названии работы Сергея звучит слово «идеология») и в новых условиях усиливающихся

запретов «то, что с некоторым скрипом можно было выставить на... обозрение пять лет назад, сегодня грозило скандалом. И не только скандалом». Пользуясь иносказательным языком, Искандер подчеркивает, что «само его пребывание в институте» (явный эвфемизм), «вся его научная жизнь на этом могли закончиться».

Вряд ли это могло произойти из-за диссертации о древней Спарте. Из-за «Кроликов и удавов» — безусловно. Из-за неопубликованных глав «Сандро из Чегема» — также.

«В конце концов, он мог бы и не защищаться» — не печататься? Если он «овладел какой-то истиной, неужели ему... нужно ее демонстрировать людям?».

Фильмы, искореженные цензурой под видом «редактуры» или угрюмо лежащие на полке, ленты, которые через пятнадцать — двадцать лет принесут славу отечественному кинематографу; пылящиеся в запасниках картины, разгоняемые бульдозерами выставки — может быть, для напечатывающихся, закрытых для общества художников самодостаточно уже внутреннее ощущение правоты, совершенности? Дело не только в желании выставить свои работы, «дело не в людях», думает Сергей, «а в чем-то другом. А в чем? Тут какой-то инстинкт... передачи информации...» Однако вопрос стоит еще серьезнее: «Дело в нравственном отношении к истине». Истина, открытая человеком, в том числе художественная, должна быть открыта и другим, и «способность пострадать за нее и есть самое полное доказательство нравственного отношения к истине». Более того: без этого «никакой истины не существует. Без этого истина — еще один интеллектуальный узор, плетение этого узора... Занятис, недостойное серьезного человека».

Мысли, подобные процитированной, занимают минимум повествовательной площади. Однако именно в них сосредоточено главное, что мучило автора, — взойти или не взойти на свою Голгофу. «Но разве он отказывается принять удар?» И конечным решением является — продолжать свое безнадежное дело, причем «как можно тщательней подготовиться. Чем безвыходней ситуация, тем лучше должна быть подготовлена работа». Это кредо отнюдь не только героя, здесь ясно звучит авторский голос, почти дословно повторяющий свою заповедь из «Созвездия Козлотура»: для мест, подлежащих редакторскому уничтожению, остается одно — писать их как можно лучше.

Так же как провинциальный редактор в «Созвездии Козлотура» безжалостно вычеркивал из корреспонденций мо-

лодого журналиста самые сильные абзацы, научный руководитель Сергея «почти все места, которые больше всего нравились Сергею, отчеркнул безжалостным карандашом».

Аналогично поступили и в редакции «Нового мира»: из двадцати одной главы «Сандро» были полностью вынуты тринадцать, а из остальных вычеркнуты наиболее острые, откровенные, раскрывающие авторскую мысль, важные для концепции вещи в целом страницы. Аргументация была для того времени типичной — трусливой и конъюнктурной: «В последующей беседе он намекнул Сергею, что все эти места, так наглядно развивающие мысль Сергея, надо убрать, потому что они слишком выдают его мысль, делают ее слишком выпуклой, и это обязательно вызовет недовольство оппонентов (читай — цензуры.— *Н. И.*). Надо эти места, хотя они сами по себе и хороши, убрать или затушевать, чтобы спасти главную мысль».

Самое высшее в системе творческих ценностей (кроме таланта, естественно), обеспечивающее все остальное,— это «неуправляемость художника законами самосохранения». Трагедия положения таланта в обществе заключается в том, что «сильные мира сего» чувствуют эту неуправляемость и это внушает им опасение и «постоянное желание вывести новый гибрид художника, который умел бы рисовать, как Рембрандт, и в то же время был бы управляем, то есть подчинялся законам самосохранения жизни, а не творчества».

Неуправляемость художника — залог истинности его произведений, его поисков. То, как художниками пытались управлять и какие «гибриды» от этого получались, было хорошо знакомо писателю. Можно уподобить такой гибрид знаменитому «козлотуру», который всем хорош — и прыгучестью, и шерстистостью,— да вот только потомство не производит: импотент.

В ситуации, о которой рассказано в повести, Искандер давал своему понимающему читателю знак, излагая историю с публикацией «Сандро». И недвусмысленно говорил о том, что больше всего раздражало власть имущих в его творчестве, раздражало не только явных «запретителей», но и тех либеральствующих конформистов, которые мнили себя помогающими прогрессу. Вопрос был даже не в том, что он «слишком далеко отходил... от существующих, принятых и одобренных представлений... дело в том, что, отходя далеко от принятых и одобренных представлений... и копошась

поблизости от них, он ни в том, ни в другом случае не чувствовал привязи, той невидимой привязи к одобренным представлениям», которую чувствовали другие, в том числе и «всеобщий любимец», либерал-академик¹.

Внутренняя свобода Башкапсарова («весь распахнутый, свободный, ковыряется в проблеме, словно у себя в письменном столе») подвергается серьезному искушению. И он (как и автор «Сандро») соглашается, примиряется с предложенными переделками: «Хотя Сергей внутренне совершенно не был согласен с Львом Леонидовичем, внешне он почти согласился с ним, во всяком случае кивал на его замечания, правда, без особой бодрости». Таким извращенным способом Сергей вроде бы спас свою полемическую мысль («академик объяснял Сергею, почему главную мысль его работы надо упрятать как можно глубже»), но лишил ее при этом полемической сущности — а Искандер спас «Сандро», но лишил свое произведение сути, ради которой оно было написано.

Именно в таком тупике находится герой и мучается неизбывной болью — болью, которая «вносит в его отношения с людьми какую-то заторможенность, а ведь он всю жизнь отличался необыкновенной быстротой реакции, непосредственностью, за что и нравился многим».

В этот капкан попал сам писатель, не решившись целиком отказаться от публикации. И Искандер делает следующий шаг — психологически исследует себя в Сергее. Полностью уподоблять героя автору, конечно же, не следует; но нельзя не видеть, что последствия такого компромисса рассматриваются им типологически.

Сергея недаром мучает мысль о предательстве. При этом он и тщательно отчуждает от себя предательство, и мучительно ищет моменты предательства в собственных поступках.

В повести «Морской скорпион» Сергей продолжает до сих пор мучиться предательством любимой девушки, которая в далекой юности написала тайное письмо его другу.

¹ В образе Льва Леонидовича Скворцова, который сам порой не прочь был «натянуть эту привязь... так, что наверху даже высказывали тревогу», но никогда не переступавшего границ дозволенного, не нарушавшего «привязь», читаются черты двух литературных «львов»: Сергея Сергеевича Смирнова, руководившего в ту пору Московским отделением СП РСФСР, и главного редактора журнала «Новый мир» С. С. Наровчатова.

«Безусловно, фраза означала некое предательство по отношению ко мне...» Косвенно ответ этого предательства падает и на друга: «ведь если человек совершил предательство, он ведь не всякому доверит его, особенно в письме». Так идея предательства становится для Сергея чуть ли не маниакальной, и стоит жене ответить на ни к чему не обязывающий флирт, как Сергей уже подозревает ее во всех смертных грехах.

Ни красота моря, ни прелесть прогулки, ни чудо жизни («могучий перламутровый слиток рыбы сразу засверкал, омываемый свежей морской водой») не может вытеснить из состояния Сергея нарастающую тяжесть воспоминаний о цепи предательств, на которую он с каким-то даже душевным сладострастием нанизывает все новые и новые случаи. Поведение жены противопоставляется материнской «готовности к самоотдаче», уюту «кровного родства». Раздражение по отношению к жене нарастает, и в каждом жесте, в каждом движении ее «красивого загорелого тела» ему видится предательство, тем более что все возникающие в этом курортном мирке связи пропитаны обманом. Сергей не вспоминает дом — его сознание заменяет дом гостиницей, жену он мысленно называет «вечной пассажиркой» — здесь нет нравственных устоев, не на что опереться мучающемуся человеку.

Искандер акцентирует мотив предательства: предает девушка, друг, жена, даже родное, близкое с детства море. Тоска Сергея безысходна, мир представляется ему враждебным; но его упорное самосознание делает еще один виток: а не был ли он предателем сам? Если в предательстве своей творческой работы он оказался соглашателем, то не является ли маниакальный поиск предательства самообманом? Желанием остаться «чистым», переложить вину на другого?

И в «зоне» одного воспоминания Сергея (о предыдущей поездке с женой на курорт и его мучительной, болезненной ревности) возникает, как в углубляющейся спирали, еще одно воспоминание — о деревенской девушке Заире, по отношению к которой он вроде бы ничего дурного не совершил, но само его несколько трусливое равнодушие уже было предательством. Понимание щедрости ее натуры, ее душевной прелести захватывает его с самого начала знакомства, но страх перед будущим, социальный страх (девушка *деревенская*) останавливает его. Нет, вроде бы и чувств никаких он

не испытывал и не провоцировал, он вроде бы абсолютно чист перед Заирой; но само его неотвечание было предательством жизни, воплощением которой и предстает непосредственная, удивительная Заира. И недаром потом, когда он с женой и дочерью приезжает в ту же деревню в гости к Заире и ее мужу, «тень безотчетной грусти прошла по его душе».

С одной стороны, подчеркивает Искандер, Сергей наделен особым чувством: у него «было сильно развито чутье на всякое предательство». Искандер определяет его как «комическую боязнь изменить толпе». Он не может выйти из толпы, вместе с которой, скажем, он переходит улицу. Сергей видел предательство «там, где оно если и было, то в таких безвредных дозах, какие обычно не замечают». Он не может пойти танцевать с другой девушкой, если он уже успел с кем-то протанцевать два-три танца, — не может, «потому что его сковывало невыносимое чувство предательства».

Но, в своей мучительной рефлексии разматывая клубок душевной боли, Сергей обращается памятью к своим собственным маленьким предательствам. В том числе и невольным — как с понравившейся ему девушкой на Красной площади, когда его, случайно задержанного знакомой по институту, определили как «предателя»: «Нежные черты ее были искажены таким горем, такой униженной гордостью, таким желанием скорее, скорее уйти от всего этого, какие бывают у детей, когда они внезапно покидают шумную гурьбу ребят и, приподняв невидящее, ослепшее от обиды лицо, торопятся уйти домой!» Но были у Сергея предательства и посерьезнее, посущественнее.

Так, он не защитил девушку, которую избили в поселке, — испугался. Должен был вступиться за приятеля и не вступился. Пережил чудовищное чувство унижения, но не полез в драку. И даже «ощущал в себе какое-то враждебное чувство к этому парню за то, что тот оказался нравственно выше его».

Это все было в юности, но и потом, будучи уже вполне зрелым человеком, он выставил из дому гостя из родного города, отказав ему в просьбе о ночлеге. Это, пожалуй, самое тяжкое предательство Сергея, потому что здесь действует не испуг, не порыв, не сумятица городская, а сознательный отказ от тех этических заповедей, которые должны быть унаследованы им генетически. «...И если путник останавливался на верхнечегемской дороге возле дома твоего деда и просил у хозяев напиться, то ему выносили кувшин с ви-

ном. И если день клонился к закату, путника п р о с и л и войти в дом и переночевать... И если путник был верхом, его п р о с и л и въехать во двор, спешиться и остаться на ночь...» Это — предательство Чегема, а не только гостя; предательство дедушки, предательство целого уклада жизни, в котором он был заботливо выращен. И все последующее — бег за исчезающей красотой — как он теперь осознает, обманной, мишурной, внешней — было предательством красоты и гармонии истинной, одушевленной в Заире. «От нее пахло дымом абхазской кухни, юностью, первым снегом, который лежал на крышах домов, на еще не высохшей траве большого двора, под кукурузными ожинками убранного поля». Заира — даже не олицетворение красоты жизни, она — сама жизнь, тянущаяся к Сергею с открытой любовью, а он не принимает ее, отказывается от ее дара. И бесконечные поиски исчезающей, вдруг мелькающей на его пути красоты, череда полных прелести женских лиц, последующее разочарование — это месть жизни за то, что он ее предал. Она теперь напоминает ему о его утратах — неизбывной красотой пейзажа, освещенного закатным солнцем (тоже постоянный пейзаж-символ в прозе Искандера). И лицо Заиры освещено таким же внутренним светом, и лицо девочки, читающей ему свое первое сочинение. И лик природы — тоже.

Сравним освещение души и освещение природы: «Все было освещено ровным умиротворяющим светом, струящимся из-за его спины, где стояла Заира».

«Сергей вдруг почувствовал с необыкновенной яркостью и силой красоту этой дуги залива с обрывистыми холмами, с корявыми дубами... с густым, необыкновенно чистым морем, с каждым скальным выступом из него, он почувствовал счастье от своей способности все это чувствовать и любоваться всем этим, он почувствовал счастье любить все это...»

Сергей духовно жив и способен к творчеству потому, что он смог понять и свою вину, и свое предательство, потому, что он наделен чувством раскаяния, а следовательно — очищения.

Жизнь неправильная, искаженная, псевдожизнь не способна захватить его целиком. В отличие от подлинного праздника, который встречает его в доме Заиры — щедрый деревенский пир, охота, рыбалка, теплые дружеские чувства, — на курорте его окружает псевдокарнавал.

Недаром чуткий глаз Сергея постоянно фиксирует и беско-

нечные переодевания курортников, и их «игровые» и «игривые» взаимоотношения, и их выпивки, лишенные даже намека на душевное общение. Купальники, сарафаны, модные рубашки, джинсы, юбки — в конце концов все это воплощается в фантасмагорическое видение женского тела, полностью лишенного души. «Тело — с его великолепной спиной, длинными нежными ногами — двигалось как самостоятельное существо, грациозное, законченное, зрелое и, главное, не только не нуждающееся в каком-то душевном дополнении, а ясно осознающее, что всякое дополнение было бы разрушением его первоначального замысла». Искандер подчеркивает постоянство курортного стремления ублажить тело — причем совершенно ненужными, даже вредными телу, в конечном счете, вещами. Он противопоставляет здоровую крестьянскую еду — мамалыгу, зелень, сыр, фрукты, деревенское вино — искусственному столу: лимонад, шоколад, коньяк; здоровую, полезную работу и приносящие пользу рыбалку, охоту — ничегонеделанию, несвежей суete, символом которой является яд морского скорпиона. (Не могу не отметить параллель именно такой расшифровке символа скорпиона в рассказе «Табу»: «Я давно заметил, что в гуманитарной области чаще всего встречается такой тип под л е а с н е о ж и д а н н о с т ь ю. Вот что я думаю по этому поводу. В самой природе искусства заложена естественная необходимость пребывания на определенной этической высоте. Но если душа данного гуманитария не имеет внутренней склонности пребывать на этой высоте, то она, отбывая ее, как повинность, накапливает злобную эмоцию и, в конце концов, внезапным змеиным укусом уравнивает ненавистную высоту»¹.) В то же время удар скорпиона, изживание яда действует на Сергея как своего рода катарсис, в его болезни есть и духовное излечение, освобождение от морока лжи и предательства. Скорпион, как и соглашательство, «удар» по рукописи, заставил Сергея в отчаянии, в болезни, в душевном кризисе, тоске сосредоточиться на себе; и выздоровление может наступить только через преодоление всего дурного в самом себе. Для того, чтобы «перегрызть капкан», надо начинать с себя самого — таков вывод сосредоточенной работы ума и сердца Сергея.

Не случайно это трудное освобождение, выздоровление связано с тем, что может показаться на первый взгляд лишь

¹ Ср. эпиграмму Ф. Искандера «Гад»: «Небо гада Небогато. Лишь созвездье Скорпиона Светит гаду с небосклона Благосклонно»

личной жизнью. На самом деле личная жизнь, отношения с женой также невидимыми, но прочнейшими нитями связаны с кризисом творческого начала, с нарушенными отношениями с жизнью в целом.

Сергей понимает наконец, что маленькие его предательства выросли в предательство самого себя, своей работы, — именно поэтому он согласился «глубже упрятать свою мысль» и тем самым лишил ее полемичности, оскопил ее.

В повести есть эпизодический персонаж, некий поклонник творчества Сергея, Василий Маркович, который в самых вроде бы неподходящих местах неожиданно цитирует наизусть особенно запомнившиеся ему афористические парадоксальные фразы, мысли из работ Сергея. Это мысли, связанные с тиранией, тоталитарным государством. «— Слушай, я все забываю спросить у тебя... Вот ты в статье о Калигуле пишешь: победа — истина негодяев... Справедливо ли такое уничтожающее отношение к победе? — Я не против победы, — отвечал Сергей, — победа может быть истиной, если побеждает истина, но победа может быть и ложью, если побеждает ложь». В тот исторический момент, когда курортники продолжают хохотать и празднично веселиться, в стране победила ложь, и душевный кризис Сергея связан отнюдь не только с его собственными творческими и личными удачами и неудачами, — Искандер говорит о кризисе и соглашательстве интеллигенции в целом; так же, как Сергей, испугавшись, не вступился за друга, — интеллигенция промолчала, проглотила и суд над Синявским и Даниэлем, и высылку Солженицына, и август 1968-го, и разгром «Нового мира». Молчание, в котором тонули отдельные протесты, тоже было позором соучастия, — и утрата внутренней устойчивости, моральный кризис был расплатой за это падение.

Через всю повесть проходит еще один важный мотив: местный друг Сергея Володя был несправедливо осужден по уголовному делу, и Сергей, настойчиво занимавшийся его процессом в Москве, помог вызволить Володю из лагеря¹. Все вроде бы кончилось благополучно.

Но в конце повести Володя неожиданно возникает глубокой ночью, в приступе лунатизма, и Сергей видит, как тот «прошел мимо с выражением глубокого страдания на лице,

¹ Кстати, сам писатель принимал участие в подобном предприятии. См.: Искандер Ф. Случай в Очемчире. (Очерк о судебном процессе по делу Чичико Долуа). — «Литературная газета», 1970, 4 февраля; а также: Искандер Ф. После случая в Очемчире. — «Литературная газета», 1970, 25 ноября.

с шевелящимися губами, словно он беззвучно и покорно объяснял кому-то причину своих страданий». Это «глубокое страдание», «беззвучно открывающийся в мучительной жалобе черный рот» персонифицирует страдания, выпавшие и на долю других (вспомним о судьбах политзаключенных). И после этого беззвучного крика Сергей до конца понимает раскрывшуюся перед ним бездну ухода от сознания. «Попытка целиком окунуться в милую суету бессознательности» сменяется подлинным, горьким знанием о том, что «ради утверждения и сохранения своей мысли» он «чуть было не согласился на искажение ее». Испытание преодолено, и герой (и автор) теперь понимает, что «дар жизни — это видеть, сочувствовать, осознавать, принимая всю неизбежную горечь, которую приносит знание. Это единственная ценность, которую у нас никто не может отнять, если мы сами у себя ее не отнимем».

Счастье — это развивать свою мысль свободно, «перегрызая капкан», в том числе и устроенный ловушкой самообмана, а несчастье — подчиняться искушению несвободы, искушению соглашательства, даже завернутого в столь хитроумную обертку, как это сделал академик Лев Леонидович Сковрцов.

В частности, развивать мысль свободно — не только в «серьезной» прозе, но и в смехе, — что было осуществлено Искандером в рассказе «Маленький гигант большого секса», опубликованном в альманахе «Метрополь», гневно и дружно осужденном собратьями-литераторами, и перепечатанном в 1988 году в журнале «Огонек» (№ 20, 21), под названием «О Марат!».

Сейчас, по прошествии времени, в этом рассказе, рассматривай его хоть в лупу, невозможно обнаружить какую-либо крамолу или даже намек на нее. Рассказ, можно сказать, идеологически стерилен. Суть в другом: рассказ был абсолютно противопоставлен нашей печати потому, что в нем нарушались все и всяческие табу.

Во-первых, табу патентованного, легендарного целомудрия нашей литературы: сюжетом его были амурные приключения фотографа из известной нам по «Козлотуру» газеты «Красные субтропики», причем даже не сами приключения, а грандиозные байки о них гордого своей сексуальной мощью коротышки Марата.

Во-вторых, историческое табу: в рассказе появлялся сам Лаврентий Павлович Берия, но не в качестве кровожадного злодея и не в качестве реально документированного лица,

а в качестве незадачливого любовника. Таким образом, нарушалось еще одно, уже, так сказать, негласно-«прогрессистское», либеральное правило: был нарушен трагизм при разговоре о нашем прошлом. Прошлое было осмыслено исключительно в смеховой стихии, драматизм исчерпывался внезапным (но временным) ослаблением потенции героя, узнавшего в удавшем профиле обманутого любовника «профиль первого чекиста страны».

Было нарушено и социальное табу: Искандер открыто смеялся над «выборами», деловито обсуждая вопрос: пользуются ли лилипуты правом голоса?

И, наконец, было нарушено табу, если можно так выразиться, национальное: лыхнинские родственники Марата, грозно, с оружием в руках охранявшие обычаи и устои и запрещавшие Марату стрелять с горя по лягушкам, были изображены Искандером не в самом уважительном ракурсе.

Искандер в своем рассказе посмел смеяться над всем. Включая своего героя — «маленького человека», традиционно в русской литературе окруженного незримой, но алмазно прочной стеной сочувствия и милосердия.

Но смеялся Искандер, конечно же, не над русской литературой, не над абхазскими обычаями и уж, конечно, не над многострадальной нашей историей. Он смеялся над ханжеством, пошлостью запретительства, пошлостью ограниченности: государственной, патриархальной, либеральной, мещанской — какой угодно. Своим поистине всесторонним смехом он отрицал, стряхивал с себя путы любой зависимости, любой «привязанности», сдавленности творчества, указаний, что можно литературе и чего нельзя, что относится к хорошему вкусу, а что нет. «О Марат!» — бунт художника против регламентаций и постановлений, против идеологического террора — будь он «правый» или «левый», патриархальный или либеральный, это высвобождение энергии смеха. Будучи открытым, откровенным фарсом, рассказ использовал поэтику клоунады, народного карнавала. В легенде о якобы гипертрофированной сексуальности маленького героя разрушались привычные представления о литературных приличиях — и одновременно не было ничего такого, что взыскательный вкус мог бы отвергнуть как неприличие.

Я думаю, что не случайно в конце рассказа Искандер «вызывает тени» «богов Олимпа во главе с громовержцем Зевсом», а также «хитроумного Одиссея, ...бесстрашного Ахиллеса, ...шлемоблещущего Гектора»: уподобляя борьбу женщин за более чем некрасивого «маленького гиганта боль-

шого секса» войне за прекрасную Елену, он словно возрождает — пародируя современность — смеховой жанр менипповой сатиры, полностью избавив ее на этот раз от риторического элемента. В данном случае перед нами попытка карнавализации литературы в чистом виде: недаром здесь присутствует цирк (любовница Марата, «работающая» с удавом, — циркачка), но цирк, так сказать, без рампы, без арены — цирк, сливающийся с действительностью. Сам Марат живет в стихии карнавальная жизни, жизни, выведенной из серьезной колеи. В карнавальном контакте вступают и «первый чекист», и половой гигант Марат, и удав, и циркачка. То, что при чтении читателю кажется кошунством, принадлежит самой сути древнего жанра: он сближает священное (псевдосвященное!) с профанным, мудрое — с глупым, патриархальное — с непристойным.

Ведущим карнавальным действием, утверждал М. Бахтин, является «шутовское увенчание и последующее разоблачение карнавального короля», — и Марат сначала представлен как шутовской король секса, а затем разоблачается, осмеивается, все его притязания на «корону» оказываются ничтожными.

В античной мениппее существуют три плана: Олимпа, преисподней и земли. В данном случае свойственные мениппейному Олимпу скандалы и вольная фамильяризация показаны через веселый вызов богам Олимпа, а также через «бога» с профилем удава; земля — плодоносная, любвеобильная земля Абхазии, и море — Средиземноморью близкое, а в качестве преисподней выступает Сибирь, в которую в конце концов отправляется Марат.

Смех Искандера подчеркивает веселую относительность любого увенчания-развенчания, веселую относительность любого иерархического положения. Роковая красавица становится мирной старушкой, продающей семечки; а в мирной старушке вдруг обнаруживается бывшая королева любви Марата, — все относительно, все представляет «мир наоборот», «мир наизнанку». В рассказе Искандера все происходящее бурно комментируется молвой, слухами, сплетнями; сексуальные подвиги Марата тысячу раз преувеличиваются а потом развенчиваются. Южный, теплый, созревающий, богатый блеском солнца, моря, веселья мир Искандера типологически близок южному греко-латинскому миру, где происходили сатурналии, сама *почва* здесь родственна античной и «возрожденческой». В повествовании лишь на периферии возникает официальный мир газеты, тоже осмеянный; и в

образе Марата побеждает *другая* жизнь — раскрепощенная жизнь тела. Можно сказать, что человек в конце 70-х — время написания рассказа — тоже жил как бы двумя жизнями: официальной, хмурой, подчиненной иерархии, «полной страха, догматизма и пиетета», и неофициальной, «кухонной» (все вольные разговоры были допущены на кухне), или народно-вольной (расцвет анекдота в «брежневское» время). Между этими двумя жизнями обычного человека был резкий разрыв, но они практически ежедневно соприкасались. Балаганная комика Искандера — это попытка свести вместе две жизни одного человека, прорвать каноны идеологического догматизма, используя богатство форм и символов народного площадного смеха.

Языческое мироощущение, свойственное абхазской народной культуре, особое ритуализированное значение смехового начала в национальной жизни укрепляло художественные позиции Искандера. И надо заметить, что понятие «мениппея» здесь мною употреблено не как определение жанрового канона, а как обозначение жанровой сущности рассказа Искандера.

Драматическая история с альманахом «Метрополь» еще раз показала, что неподцензурное объединение писателей в условиях принципиально закрытого общества невозможно, более того — представляется идеологически преступным и подлежит суровому наказанию. Организованной обструкции подверглись все авторы «Метрополя», в том числе и Искандер. Он «расплатился» за свое непослушание несколькими годами непечатания.

В этой кризисной ситуации его сознание попыталось вернуться к ценностям «малой родины», припасть к спасительному родовому началу, к Дому, являющему в мире Искандера ту самую «прочную Твердь», на которую опиралось его творчество в самые нелегкие периоды жизни. Искандер пишет рассказ «Большой день Большого дома».

Действие его охватывает всего один день из жизни дома старого Хабуга, отца матери рассказчика, в то время еще девочки — Камы.

Рассказ был напечатан в 1982 году в журнале «Октябрь» в паре с другим рассказом — «Утраты».

В «Большом дне Большого дома» Искандер возрождает в слове мир, окончательно и бесповоротно утраченный. Точка зрения, «источник света» рассказчика находится в «сегодня», во времени, когда эта драматическая утраченность уже осознана. «Уже нет мамы, нет ничего, — так кончается рас-

сказ. — Есть серое московское небо, а за окном, впиваясь в мозги, визжит возле строящегося дома неугомонный движок. И машинка моя, как безумный дятел, долбит древо отечественной словесности.. »

Безнадежная, беспроглядная *серость*, промозглость жизни словно по контрасту вызывает в памяти цветущий, мощный, сияющий солнцем чегемский двор. В этом дворе царит счастье взаимопонимания и любви, гармонии, настоящей семейной идиллии, в которой нет ничего сусального. Здесь есть и старики, и дети, и мать, и отец, и братья. Все целы, здоровы, счастливы в труде и с достоинством вкушают плоды рук своих. Жизнь семьи независима и праведна. «Это счастливое яблоко, счастливое!» — радостно приговаривает девочка, а малыш, «вслушиваясь в таинственное шелканье семечек внутри яблока», как бы пытается осмыслить: «что есть счастье?». Здесь же присутствует и молодой, полный сил Сандро, важно и с удовольствием принимающий гостей.

Как бы предвестием грядущих исторических бед, катастроф, которые обрушатся и на этот крестьянский дом, и на всю абхазскую землю, представляется рассказчику знаменитый Большой Снег, неожиданно выпавший в начале века в Абхазии, покрывший землю до уровня крыш и даже выше: «Тогда еще никто не знал, что Большой Снег станет для абхазцев летосчислением двадцатого века.. Казалось, небо искрошилось и падает на землю» Но с этим природным катаклизмом крестьяне справляются — даже с шуткой: «Еды у нас, с божьей помощью, хватает!.. Помогите мне пробить тропу, а потом мы засядем и будем пить от души. Или снег нас раздавит, или мы его перепьем!»

Снег символизирует чуждую, враждебную историческую силу, несущую холод и мрак, которые противопоставлены абхазской земле.

Но пока еще мир многокрасочен в своем природном изобилии: «Озаренная солнцем, полная, уютная, она стояла посреди зеленого двора в своем сером домотканом платье, и со всех сторон к ней бежали куры, петухи, поспешали, как бы стесняясь своей тяжеловатой неловкости, индюки. Золотистые горсти кукурузы, просверкнув на солнце, падали в гущу квохчущих птиц». Близкое, уже нависающее над этим миром разрушение идиллии не присутствует в самом повествовании. Пока здесь побеждает праздничность ощущения жизни, «предчувствия счастья». Только в одном абзаце Искандер резко переводит время вперед, и «ослепительная

вечная тайна любви», объединяющая семью, оборачивается трагедией. «...Если бы Кама знала, что через год у сестры родится девочка, а еще через год муж ее будет убит шальной пулей одного из двух повздоривших соседей (он пытался остановить их от крови), а еще через год ее сестра с унижительной для родственников мужа быстротой... сбежит из дома к новому мужу, и родственники погибшего в знак возмездия за позорную быстроту упрячут от нее детей, и она, осатанев от яростной тоски по детям, повесится в доме нового мужа...» «От крови» не смогли уберечься через несколько лет миллионы участников гражданской войны; и взаимное истребление людей обернется новыми и новыми витками исторического колеса, красного от народной крови. За судьбой одной крестьянской семьи Искандер проводит драматическое крушение целого мира, с его укладом, культурой, гармонией. Большой дом рухнул — и теперь в промозглой мгле, в сером мире рассказчика охватывает отчаяние.

Через скорбное повествование о реальных утратах родных и близких Искандер пишет постепенное оскудение действительности, утеkanie из нее любви и добра. В детстве, вспоминает литератор Зенон, летящий из Москвы в Мухус на похороны родной сестры, у него болело сердце «вследствие непомерного запаса доверия к миру», — теперь доверие исчерпалось, остается одна только боль. «Боль, боль, всюду боль!» — восклицает рассказчик. Если не остановить, то хоть немного «остужающим дуновением» облегчить эту боль способен только лишь «далекий, могучий поток народной жизни... Народ — это вечнозеленый храм личности...». В сознании Зенона всплывает спасительное детское воспоминание о том, как народ боролся с черной оспой — Царским Гонцом, как тогда называли эту страшную болезнь. За больным из всех далеких сел приходят ухаживать те, кто уже перенес оспу: народная санитария берет на себя тяготы для того, чтобы вспышка болезни не получила распространения, а окружающие, соседи по очереди приносят им еду. Из глубокой древности возник этот обычай, спасший народ.

Но ведь и в наше время, размышляет Зенон, когда тяжело заболела сестра, что-то объединяло людей, помогавших ей в «многомесячном порыве любви и милосердия»? Они, сами «благодарно светясь», слетались на «свет ее души». «Люди стремятся друг к другу, видимо, по признаку душевной близости, где нету разницы в нациях, в профессиях и даже в уровне благосостояния»

Утрата душевной близости, агрессия бездуховности, растление личности — все эти процессы исследованы Искандером в рассказах «Бармен Адгур» и «Чегемская Кармен». Эти рассказы были написаны Искандером на «сколе» времени — в мрачном конце эпохи «застоя», и опубликованы в начале нового периода — в 1986 году.

Смех Искандера становится еще более горьким. Пессимизм писателя углубляется. У него возникает острое осознание отъединенности жизни, протекающей в том же Мухусе (и даже Чегеме — недаром *чегемская* эта Кармен) от жизни народной. Вернее — распада народной жизни. Свой мир превращается в чуждый человеку мир.

Искандер расширяет социально-критическое пространство своей прозы, вводит «табуированных» героев — наркоманов, проституток, подпольных миллионеров.

Одновременно с рассказами Искандера были опубликованы «Печальный детектив» В. Астафьева, «Пожар» В. Распутина, «Плаха» Ч. Айтматова — в литературе происходил процесс осознания тех потерь, которые принесла *«эпоха распределения»* (А. Битов), *«мебельное время»* (В. Маканин), время *«развесистых монументов»* (название моей статьи в «Литературной газете», 1983 г.). Последний этап был осмыслен критикой как «катастрофическое», «обвальное» время (Ю. Карякин). Кризисное состояние общества подвергалось безыллюзорной прозой исследованию на своих же территориях. На своем *месте* оставались и Распутин, и Астафьев, и Айтматов, и Искандер — но увидели и запечатали *новых* людей, *новые* отношения. «Архаровцы», «пожогшики» — так определил этих людей (или нелюдей?) Распутин. Литература, оставаясь на своем пространстве (в том числе и национальном), первой ощутила кризис человечности и сказала об этом открыто, прибегая к публицистическому, прямому слову. Это была «шоковая терапия» — и не случайно многие читатели, поклонники вышеупомянутых прозаиков, отшатнулись от этой прозы: из нее ушла свойственная ей ранее поэтичность, онтологичность, лирическая насыщенность, глубина «вечных вопросов». Здесь не обошлось без художественных потерь, но социальная действительность властно диктовала свое — и писатели не могли пойти дальше, не высказав своего отношения к тревожному изменению качества жизни. *Свой мир*, мир степи и гор (Айтматов), жизни во глубине России (Астафьев, Распутин), в теплой, освещенной золотящимся светом Абхазии (Искан-

дер), превратился в *чуждый* мир, отталкивающий, агрессивный, уничтожающий в природе — природное, в человеке — человеческое. Прозаики зафиксировали — каждый по-своему — вытеснение гуманистических начал, процессы расчеловечивания, деградацию нравственности, распад семейных отношений, тотальное вырождение патриархальных связей, смену подлинной, народной культуры — масскультом, гибель духовности. Но углубленное понимание порой вытеснялось откровенной демагогией, в «виноватые» публицистикой В. Белова, В. Распутина зачислялись прежде всего некие «внешние силы», чуть ли не заговор, действовавший против народа. Поиски «врагов нации» — одна из «мет» этого сложного периода. Поиски «врагов» были направлены либо на инородцев (национально чужие), либо на интеллигенцию (социально чужие). «В парадоксальных, чтобы не сказать сильнее, высказываниях В. Астафьева и В. Белова, — замечает Г. Померанц, — я вижу агонию крестьянства, ставшего жертвой социальной вивисекции. Эта фантастическая идеология — верный знак исторической патологии. От страждущего на его одре можно выслушивать любые проклятия, в том числе и по адресу врачей. Это — симптомы болезни»¹.

Я думаю, что дело здесь отнюдь не только в крестьянстве. Процессы социального разложения затронули практически все слои общества, о чем и заговорила литература. Однако в судьбе крестьянства, на примере детей крестьян эти катастрофические изменения были видны более контрастно, эта нравственная деградация производила апокалиптическое впечатление. Взгляд Ч. Айтматова, например, пошел гораздо глубже — к причинам, истокам происходящего. Не случайно в «Плахе» возникают фигуры из совершенно разных социальных и национальных слоев. Он рассматривает процесс деградации людей как социально-исторический, ищет — пока еще робко — его корни в тех страницах отечественной истории последних семидесяти лет, которые оставались закрытыми — как для читателей, так и для писателей. Айтматов пытается преодолеть «манкуртизацию» осознанием сталинизма, той системы авторитарной власти, которая отнюдь не завершила свою разлагающую деятельность вместе со смертью «вождя», а благополучно дожила в иных формах до наших дней.

¹ Померанц Г. Ответ на анкету «Русская идея»: проблемы культуры — проблемы кинематографа. — «Искусство кино», — 1988, № 6, с. 124

Искандер в «Кроliках и удавах» идет еще глубже: проанализировав типологию социального поведения различных слоев общества, он не оставляет никаких иллюзий о вине лишь неких «внешних сил»: «Я всю силу своего ума тратил на изучение удавов, но о том, что сами братья-кроliки еще не подготовлены жить правдой, я не знал»...

Оставить разрушение народной нравственности на совести «чуждых» элементов — значит для Искандера полностью увести от ответственности само общество, представляющееся в таком случае инертной массой, инфантильным существом, опытным полем, на котором может ставить эксперимент кто угодно, выращивая свой «урожай» безнравственности. В начале рассказа Адгур не случайно вспоминает своего дядю, которого репрессировали в 37-м. Дядя вернулся после XX съезда из Сибири, но не захотел мстить тем, кто его посадил, кто выбил ему глаз на следствии. Дело в том, что старый человек понимает свою историческую вину, «день и ночь думая о крестьянах, которые, замерзая в Сибири (он, будучи председателем сельсовета, в свою очередь, был виноват в том, что их отправили в лагеря. — Н. И.), может быть, говорили между собой: — Что мы ему такого плохого сделали...». Национальная стихия отнюдь не является, по мнению Искандера, спасительной, напротив: «Когда нет у людей душевной общности, — замечает он в рассказе «Утраты», — они объединяются по национально-видовому признаку, как стая. И опасны, как стая». Искандер ищет спасения не в ценностях патриархального прошлого, — они, во-первых, не однозначны, а во-вторых, безнадежно утрачены, а искусственный возврат невозможен, — но в гуманизации общества, в человеке, в человечестве, настаивая на общечеловеческих ценностях: «Цель человечества — хороший человек, и никакой другой цели нет и быть не может». И если пока эта цель — «хороший человек» — не достигнута, для того, чтобы вылечиться, надо поставить диагноз, исследовать симптомы болезни.

...Герои рассказов Искандера «Бармен Адгур», «Чегемская Кармен» — тоже бывшие обитатели Чегема, ныне — молодые жители Мухуса. Но и жизнь города, и жизнь села, и сами люди стали другими. Прежняя родовая сплоченность, традиционная взаимопомощь сменились пародийно напоминающими их по форме спайками уголовного мира — с местной властью. Патриархальность выродилась в пропитавшую общество мафиозность (с «крестными отцами», псевдопат-

риархами, во главе «рода», то есть банды), в которой столь легко находят свое место, свою «ячейку» внешне головокружительно свободные, а по-настоящему — повязанные по рукам и ногам герои. Это и Зейнаб, чегемская Кармен, ставшая подругой уголовника, «честного» бандита, живущего по лозунгу «грабь награбленное»; это и бармен Адгур, и днем и ночью не расстающийся с парабеллумом, как нормальный образ жизни воспринимающий не только ежедневные перестрелки, вооруженные ограбления, бандитизм, но и то, что подкуплены милиция, адвокатура, врачи в больнице. В сознании Адгура перемешаны традиционный уклад, традиционная нравственность, выродившаяся в ритуал, — и безжалостная аксиоматика новой жизни, действующим лицом которой он является. «...Я больше всего волнуюсь за похороны бабушки». Нет, не смерть близкого человека он тяжело переживает, — он переживает вероятное нарушение ритуальности: «Если дома не узнают, что со мной, на похороны никто не поедет. А если моя мать, жена, сестры, дети на похороны не поедут — это будет позор по нашим обычаям. Бабушку, конечно, похоронят и без нас, но это будет позор перед родственниками и односельчанами».

Когда адвокат предупреждает Адгура об уголовной статье за ношение оружия, тот спрашивает: «А это нельзя провести как национальный обычай?»

Национальная жизнь превращается в лживую декорацию.

Теперь на этой земле справляет свое торжество героичество совсем иного рода — не ради спасения, защиты человека, не ради утверждения справедливости, добра, совести, — нет, ради защиты своих денежных интересов. Прежние богатыри вытеснены в уважительном отношении массы «богатыми богатырями». «Наш род», «наша семья», «клянусь мамой», «клянусь своими детьми» — это лишь обесцвеченные и обесцененные знаки, скелеты тех великих понятий, которые когда-то эти слова обозначали.

В мрачные тона окрашивается здесь знаменитый искандеровский юмор: улыбка застывает в гримасу от горечи правды. Мы не обнаружим в этих рассказах прямых выплесков авторского гнева в духе «Пожара» или «Печального детектива», резких инвектив в духе «Плахи». Не найдем открытой публицистичности, бичевания пороков, а также окровленных картин торжества «бриллиантовой жизни», на чем, кстати, построили «эстетику» фильма «Воры в законе»,

созданного по мотивам рассказов Искандера, его авторы. (Об этой экранизации, по заслугам получившей на фестивале в Одессе в 1988 году антиприз трех «к» — конъюнктура, китч, качество, я писала в статье, опубликованной в журнале «Искусство кино», 1989, № 3.) Искандер остается Искандером — художником по преимуществу. Но гротеск его, как и в условном мире «Кроликов и удавов», становится черным.

Помните, что, по его же словам, движет писателем?

«Оскорбленная любовь: к людям ли, к родине может быть, к человечеству в целом»

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ...

...потому что заключения быть не может. Фазиль Искандер работает, широко печатается, много выступает — и у нас в стране, и за рубежом. И за написанными главами этой моей книги, я полагаю, последуют еще не написанные.

Осенью 1988 года Искандера за роман «Сандро из Чегема» был удостоен одной из крупнейших международных литературных премий — премии Малапарте (Италия).

У нас в отечестве об Искандере пишут довольно часто и, как правило, с симпатией. Если учесть еще его огромную популярность, то можно сказать, что у его книг много ценителей, много восторженных поклонников — но мало проникновения, мало глубокого понимания. Критика его произведений зачастую останавливалась на уровне одобрения и пересказа внешнего сюжета, приправленного общими словами о любви к родной земле, о юморе, о нравственной высоте его философии.

Есть и отторжение от его мира — иным он кажется скучным, однообразным, повторяющимся.

Несмотря на связь и взаимодействие со многими общественными и литературными идеями, Искандера отличает особое одиночество в нашей культуре.

Неистребимая неофициальность Искандера по-своему противостояла агрессивному догматизму. Искандер отрицает догматизм во всем — в языке, интонации, жанре. Как только он отходит от этого (или его вещи используются в догматической, линейной интерпретации — например, в кино) — мир его умирает, из него уходит вольное дыхание.

Теперь о смехе.

Я долго колебалась в названии своей книги, и читавшие рукопись в ее первоначальном варианте предлагали мне убрать слово «смех» — как ограничитель творчества. Ведь Искандер — это не только смеховое начало справедливо утверждали они.

Да, это так. Но ведь смех, как я попыталась доказать, — гораздо больше, нежели веселье. Больше, чем юмор, ирония, сарказм, вместе взятые.

«Смех» и «смелость» — в словаре русского языка эти слова стоят рядом.

Тот, кто смел, кто *посмел*, — смеется.

Смех — это смелость, отвага человека, отвага народа, отвага человечества. Ответ мраку, идеологическому подавлению. Ответ тоталитарности. Освобождение от гипноза. Несмелый, трусливый человек не смеется — он хихикает, утаивая в кармане известную фигуру из трех пальцев.

Смех объединяет людей — страх действует как колоссально разъединяющая сила.

Можно сопротивляться официозу по-разному — например, уходить в элитарную культуру, в авангард. Искандер избрал другой путь: он взрывает официоз на той самой территории, на которой он, официоз, казалось бы, так удобно расположился — со своим псевдоискусством, доступным каждому — вот лозунг! Доступным народу!

Искандер доказывает нелепость такого предположения. Он не опускается — он поднимается и до народного (не будучи «народопоклонником»), и до общечеловеческого, и до личностного. Он доказывает, что если национальное самосознание не страдает комплексом неполноценности, то оно излучает общечеловеческие ценности.

И при этом еще смеется.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Путь от больших надежд к утраченным иллюзиям, или Можно ли не . впасть в отчаяние в эпоху фарса	4
«Нам против ветра петь...»	30
«В сущности, это был довольно грустный рассказ»	69
Козлотур и «козлодурство»	93
Потерянный рай детства	137
«Крик петуха, мой друг, но этот город мертвый...»	192
«Строй заново разбитой жизни зданье...»	226
Бестиарий	266
Утраты	290
Вместо заключения...	312

*Наталья Борисовна
Иванова*

СМЕХ ПРОТИВ СТРАХА,
ИЛИ ФАЗИЛЬ ИСКАНДЕР

Редактор
Г. Э. Великовская

Художественный редактор
Ф. С. Меркуров

Технический редактор
Д. А. Калмыков

Корректор
Л. И. Жиронкина

ИБ № 7763

Сдано в набор 12.10.89.

Подписано к печати 20.03.90. А 03050.

Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1.

Литературная гарнитура.

Высокая печать. Усл. печ. л. 16,8+0,84 вкл.

Уч.-изд. л. 18,22. Тираж 33 000 экз.

Заказ № 605. Цена 1 р. 20 к.

Ордена Дружбы народов
издательство «Советский писатель»
121069, Москва, ул. Воровского, 11.

Тульская типография
при Государственном комитете СССР по печати,
300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

Иванова Н. Б.
И 20 Смех против страха, или Фазиль Искандер.— М..
Советский писатель, 1990.— 320 с.

ISBN 5—265—01500—0

Уникальность творческой манеры Фазиля Искандера, природа юмора и сатиры, гротеска и фантастики в его произведениях «Созвездие Козлотура», «Сандро из Чегема», «Кролики и удавы» и др.— предмет главного интереса автора. Путь писателя прослежен на фоне общественной истории 50—80-х гг. Острое перо и полемический темперамент Натальи Ивановой находят здесь благодатное приложение

И 4703020101—153
438—90
083(02)—90

ББК 83 3Р7

**ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ
В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»**

ЧАЙКОВСКАЯ О.

Соперники времени:

Биографический жанр и историческая беллетристика.—

М.: Сов. писатель, 1990 (II кв.).— 21 л.

ISBN 5—265—01515—9 (в пер.): 1 р. 40 к., 20 000 экз.

Дантес был в кольчуге на дуэли с Пушкиным... П. И. Чайковский умер не от холеры, а покончил жизнь самоубийством... Подобные сенсационные открытия преподносят нам авторы «документальной беллетристики» и «литературоведческого детектива» последнего времени. Создался жанр — страшный гибрид, произвольно смешивающий факты и домыслы, не заботящийся об исторической точности. «Роман в документах»...

В книге О. Чайковской рассматриваются всевозможные варианты произведений литературы и беллетристики, обращенных к историческому прошлому, в частности к биографиям знаменитых личностей. Где здесь грани документа и вымысла? Где история перестает быть «памятью человечества», а факты приспособляются для потакания «безнравственности нашего любопытства»? И как возникает феномен Пикуля? Вопросы эти автор ставит полемически остро.

ПОМЕРАНЦ Г.

Достоевский: Открытость бездне.

М.: Сов. писатель, 1990 (III кв.).— 22 л.
ISBN 5—265—01527—2 (в пер.): 1 р. 90 к., 20 000 экз.

«Если бы как-нибудь оказалось... что Христос вне истины и истина вне Христа, то я предпочел бы остаться с Христом вне истины...» Творчество Достоевского постигается как итог борьбы писателя, строящего логические эксперименты, со своим собственным вероисповеданием, как ключ к пониманию трагедий XX века. Автор исследует «точку безумия» героя Достоевского, пути воплощения «идеала Мадонны» и «идеала Содомского» (Мышкин, Ставрогин), пытается понять внутренний строй того единого ненаписанного романа — «Жития великого грешника», отражением которого были пять написанных, начиная с «Преступления и наказания». С духовными исканиями связываются «превратности» стиля: кризис установившихся форм «прекрасного и высокого», становление «антикрасноречия» Достоевского.

С РАЗНЫХ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ

«Доктор Живаго» Б. Пастернака: Полемика.

М.: Советский писатель, 1990 (II кв.).— 10 л.—

ISBN 5—265—01511—6 (в пер.): 70 к., 20 000 экз.

Трагична история публикации этого произведения Б. Пастернака, которое только через тридцать лет после своего завершения пришло к нашему читателю. Но и сегодня «Доктор Живаго» вызывает наш интерес и споры о герое-интеллигенте, о философии и движении истории, о взаимосвязи автобиографии писателя и его поэтического мира. На этих проблемах скрестились мнения академика Д. Лихачева, писателей и критиков А. Вознесенского, Вл. Гусева, Д. Урнова, Н. Ивановой...
